

Narrare la temporalità

delle architetture sospese

Paesaggi analoghi
di rovine contemporanee e
opere incompiute d'autore



Dottoranda: Elena Paccagnella
Coordinatore: Prof. Arch. Giuseppe Di Benedetto
Tutor: Prof.ssa Arch. Silvia Cattiodoro
Co-tutor: Prof.ssa Arch. Maria Livia Olivetti

Università degli Studi di Palermo
Dottorato in Architettura per la Transizione Ecologica
tra Spazi Interni e Paesaggio - XXXVIII ciclo



**Università
degli Studi
di Palermo**

AREA RICERCA E TRASFERIMENTO TECNOLOGICO
SETTORE DOTTORATI E CONTRATTI PER LA RICERCA
U. O. DOTTORATI DI RICERCA

Dottorato in Architettura per la Transizione Ecologica tra Spazi Interni e Paesaggio
Dipartimento di Architettura
CEAR-09/C – Architettura degli interni e allestimento

NARRARE LA TEMPORALITÀ DELLE ARCHITETTURE SOSPENSE
Paesaggi analoghi di rovine contemporanee e opere incompiute d'autore

LA DOTTORESSA
ARCH. ELENA PACCAGNELLA

IL COORDINATORE
PROF. ARCH. GIUSEPPE DI BENEDETTO

LA TUTOR
PROF.SSA ARCH. SILVIA CATTIDORO

CO-TUTOR
PROF.SSA ARCH. MARIA LIVIA OLIVETTI

*Anche se si persegue un metodo,
forse l'unica certezza è nell'indice
etico di una poetica*

0.0 INTRODUZIONE	8
1.0 L'ESTETICA DELLA ROVINA	13
Disegnare la città eterna	
1.1 Rovine come patrimonio	
1.2 Scenari romani	
1.3 Smentire il tempo	
2.0 LA RAPPRESENTAZIONE DEL TEMPO	38
Lo strumento <i>Scenario</i>	
2.1 Il ruolo dell'immagine nella ricerca	
2.2 Paesaggi impermanenti, paesaggi dell'emozione	
2.3 Lo Scenario: immagini narrative	
3.0 LA TEMPORALITÀ DELLE ARCHITETTURE SOSPESSE	54
Analogia delle forme	
3.1 Tempo dell'archeologia, tempo dell'architettura	
3.2 La temporalità dell'architettura	
3.3 La temporalità delle architetture sospese	
4.0 PAESAGGI: INCOMPIUTO E ROVINA CONTEMPORANEA	74
Un'eredità del presente	
4.1 Ambiguità temporali	
4.2 Quello che resta del 'mai stato'	
4.3 <i>Ruines à l'envers</i>	
5.0 CONTINUITÀ O CRISI?	96
Un nuovo linguaggio del Novecento italiano	
5.1 Cultura internazionale	
5.2 Un nuovo linguaggio	
5.3 L'architettura dell'ascolto	
6.0 TASSONOMIA DELLE ARCHITETTURE SOSPESSE	110
Confronto analogico e lettura morfologica	
6.1 Ordine sinottico	
6.2 Rovina come poetica	
6.3 Rovina come linguaggio	
6.4 Rovina come Sintesi	

7.0 ALLESTIRE E NARRARE, ALLESTIRE È NARRARE	180
Allestimento del paesaggio	
7.1 Il paradosso dell'effimero	
7.2 <i>Instituere – restituere</i>	
7.3 Il mito del recupero	
8.0 ROVINA COME INCOMPIUTO	204
INCOMPIUTO COME ROVINA	
La Favorita	
8.1 Narrare la temporalità: tre racconti	
8.2 Incompiuto come poetica	
8.3 Incompiuto come linguaggio	
8.4 Incompiuto come sintesi	
9.0 CONCLUSIONI	252
10.0 GLOSSARIO	258
10.1 Allestimento del paesaggio	
10.2 Archeologia	
10.3 Incompiuto	
10.4 Morfologia	
10.5 Narrazione	
10.6 Paesaggio	
10.7 Rovina contemporanea	
10.8 Scenario	
10.9 Tassonomia	
11.0 REGESTO MATERIALI D'ARCHIVIO	262
11.1 Ricerca d'archivio – tassonomia	
11.1.1 Francesco Venezia	
11.1.2 Gabetti e Isola	
11.1.3 Costantino Dardi	
11.2 Ricerca d'archivio – La Favorita	
12.0 INDICE DELLE FONTI ICONOGRAFICHE	286
13.0 INDICE DEI NOMI	290
14.0 BIBLIOGRAFIA	296

0.0

INTRODUZIONE

«La rovina non è solo la fine, è la memoria di un inizio. La ricerca di essa è un viaggio che ci conduce non solo attraverso il tempo, ma anche nel cuore di ciò che siamo.»¹

Se è vero che il desiderio di ‘cercare’ scaturisce sempre da un bisogno personale, anche questa ricerca nasce da una necessità: vittima della fascinazione romantica per le rovine fin da bambina, ho trovato l’occasione di analizzare in modo scientifico una passione che mi accompagna da sempre. L’infinità di domande che costellano questo lavoro, converge in due principali macro-domini conoscitivi e interpretativi: temporalità e paesaggio. Queste due tematiche saranno ‘il Virgilio’ di una ricerca totalizzante quasi come il viaggio dantesco. Il primo degli obiettivi perseguiti consiste nella ricomposizione degli elementi di conoscenza sporadici e disseminati nell’orizzonte epistemico dei paesaggi di opere incompiute d’autore del Novecento italiano, al fine di costruire strumenti di lettura specifici per la loro conoscenza teorica. È innegabile considerare il fenomeno dell’abbandono come circostanza culturale che caratterizza la più recente storia dell’architettura e che, nella maggior parte dei casi, si manifesta secondo connotati formali ben evidenti: la mancanza. La forma incompleta definisce architetture che riferiscono a temporalità tanto concettualmente distanti, quanto analoghe per la condizione di sospensione temporale che le caratterizza, come le rovine e le opere incompiute: quando ‘non è più’ e quando ‘non è ancora’. ‘L’inizio e la fine’ dell’architettura vengono talvolta impropriamente fatti coincidere attraverso una sovrapposizione estetica ed è proprio questo fraintendimento a muovere la ricerca. Il ruolo delle rovine in ambito progettuale è oggetto di una letteratura ampia e stratificata, che ne riconosce il valore come dispositivo critico e generativo del progetto. In tale prospettiva, l’incompiuto – inteso come non-finito architettonico e, pur nelle differenze, analogo al rudere qui assunto come condizione di ‘oltre il finito’ – emerge come una presenza latente, sospesa tra memoria e possibilità. Proprio questa condizione di sospensione, riconosciuta come tale per l’assenza di attività umana, orienta l’azione progettuale verso l’obiettivo del riabitare. Questa sospensione temporale è il perno principale su cui si struttura l’analogia tra la rovina e l’incompiuto d’autore: la mancanza di vita è solo il sintomo dell’apporto della natura in questi paesaggi. Rovina e incompiuto sono fatti architettonici che si costituiscono in modo inscindibile rispetto agli aspetti morfologici che li definiscono e, dunque, al contesto paesaggistico entro cui si inseriscono. Nei paesaggi di architetture sospese, la temporalità rappresentata dall’equilibrio tra natura e artificio emerge come una qualità latente che il progetto è chiamato ad attivare, facendo coincidere il riabitare con un atto di valorizzazione capace di restituire senso ai luoghi, nobilitando la loro condizione

¹ Poe, *La caduta della casa degli Usher*.

temporale con il fine di elevarsi da ogni riferimento cronologico. A questa qualità, manifestazione esplicita del rapporto analogico, nei paesaggi incompiuti d'autore si affianca l'effettivo valore autoriale. Se «la bella architettura fa belle rovine» come diceva August Perret, chi fa la bella architettura? La qualità dei 'non finiti' riconducibile alla firma d'autore, diventa un nuovo riferimento per i valori di cui, quasi per convenzione, le rovine rappresentano il simbolo. Storia, memoria, paesaggio, temporalità: le architetture incompiute prodotte da alcuni dei grandi protagonisti italiani dell'architettura del Novecento hanno tutti i presupposti per essere considerate parte del nostro patrimonio contemporaneo che cerca nel 'ri-abitare' la risposta per una valorizzazione e trasmissione attiva.

Alla luce dei numerosi ed eterogenei riferimenti storici, artistici e progettuali sulla rovina, lo stato dell'arte evidenzia il ruolo centrale della rappresentazione nel processo di riconoscimento come patrimonio. Nel caso di Roma, scelta come esempio paradigmatico e storicizzato, la stratificazione temporale è una delle prime occasioni di sistematizzazione scientifica del dato tecnico legato alla disciplina dell'archeologia. I paesaggi di rovine, pur in presenza di lavori documentari di notevole precisione ed efficacia, suggeriscono una complessità significativa nella loro rappresentazione. La dimensione temporale di tali contesti conferisce una stratificazione che va oltre il dato visivo, generando suggestioni ed emozioni difficilmente isolabili. Questa complessità è dovuta soprattutto alla componente naturale (paesaggio), la quale contribuisce a modulare la loro carica emotiva e a rendere la trasposizione visiva un'operazione particolarmente delicata.

Il 'progetto di paesaggio' di cui troviamo testimonianza in figure come Madeleine de Scudery e Gilles Clément, ci insegna l'utilizzo dello *Scenario* come strumento per rappresentare e, di conseguenza leggere e interpretare, la componente temporale. Il tempo non è una dimensione neutra, ma una forza in movimento che trasforma costantemente lo spazio, e 'chi' e 'cosa' lo abita. Nella nostra percezione comune, la rovina appare come un'immagine immobile, cristallizzata in un eterno presente; eppure, ciò che la definisce davvero è il suo continuo mutare. Indagare la temporalità delle architetture sospese significa in realtà riconoscere che esse non sono mai ferme, ma attraversate da un incessante flusso energetico che ne modifica la forma, il significato e il rapporto con l'ambiente. Lo *Scenario* si pone come strumento in grado di rappresentare la narrazione dei paesaggi di rovine (e quindi la loro temporalità), sviluppando, attraverso la capacità di proiezione al futuro, un effettivo progetto di architettura. Il progetto acquisisce quindi il ruolo di strumento volto alla valorizzazione – attraverso nuove forme dell'abitare – delle qualità temporali intrinseche ai

paesaggi di rovine e di architettura incompiuta. La qualità temporale dei paesaggi di rovine è rafforzata dalla sua sedimentazione storica, mentre quella dell'incompiuto si fonda sulla dimensione autoriale del manufatto, che conferisce significato anche alla sua incompletezza. Le circostanze storiche in cui la tematica dell'autorialità in architettura acquisisce un ruolo centrale sono le stesse dalle quali ereditiamo il patrimonio il cui valore fa principalmente riferimento all'autore. In un quadro generale in cui tutti i tasselli – rovina, incompiuto, temporalità, paesaggio, patrimonio, autorialità – vanno a incastrarsi tra loro, diventa necessario costruire le connessioni tra questi frammenti per comporre una mappa di senso compiuto.

Dopo aver individuato il 'cosa' – ampiamente approfondito nello stato dell'arte – la difficoltà maggiore, che corrisponde anche alla parte più stimolante, è stato trovare, o meglio, cercare, il 'come'. Come è possibile strumentalizzare il processo progettuale che ci insegna la rovina, trasponendolo sull'incompiuto d'autore, al fine di valorizzare questa nuova possibile categoria patrimoniale?

'Metodo', dal greco antico μέθοδος (*Méthodos*) è composto dal prefisso *metá-* che indica 'attraverso' e dal sostantivo *hodós* che significa 'cammino' indicando una strada da seguire passo a passo. Il percorso di ricerca intrapreso evolve, si trasforma e soprattutto si mette in discussione, rivelando la centralità del progetto, strumento fondamentale e tangibile della trasmissione della qualità in quanto atto poetico (da ποιέω, 'io faccio') a cui far riferimento ad ogni possibile deviazione dell'itinerario. Questo percorso (il metodo) che si affida alla poetica, intesa come 'arte del fare', si sviluppa accompagnato costantemente da una lettura spaziale e temporale dei fatti: il paesaggio e la temporalità, nel contesto dell'abbandono, sono manifestazione diretta della qualità delle architetture sospese, ossia rovine e incompiute.

Viene costruita una raccolta tassonomica – ossia una classificazione sistematica – di progetti selezionati, a cui applicare un confronto analogico attraverso la lettura morfologica, necessaria per la comprensione del sistema spazio-tempo (paesaggio-temporalità). I lavori approfonditi emergono da una complessa fase di studio, ricerca d'archivio e selezione, finalizzata alla costruzione di una panoramica rispetto all'operato degli autori dei progetti, Francesco Venezia, Roberto Gabetti e Aimaro Isola, Costantino Dardi. Gli elementi descrittivi che emergono dai singoli casi interpretati – soprattutto attraverso l'operazione del disegno (ridisegno e rappresentazione), processo chiave che accompagna l'intera ricerca – rappresentano una sintesi di come il lavoro dei progettisti si relaziona al tema della temporalità, diventando una tavola sinottica che raccoglie per familiarità progettuale, attraverso parole chiave, gli studi

analogici sulla morfologia attuati sui materiali d'archivio. Il quadro tassonomico che ne scaturisce è strutturato mediante il ridisegno interpretativo del concetto di rovina in relazione a tematiche specifiche (regole sistematiche). I modelli espressi attraverso la metodologia riconosciuta nella raccolta tassonomica, diventano in questo modo le direttive che indirizzano lo strumento di progetto, giustificato nell'allestimento del paesaggio in quanto espressione progettuale della narrazione della temporalità.

Il temporaneo per narrare la temporalità rappresenta una sovrapposizione di linguaggi complementari, che trovano matrice costitutiva e originaria nella museografia, radicata nella disciplina teatrale, per la necessità culturale di comunicare, spesso criticamente, messaggi. Il tentativo di traduzione in progetto effimero dei riferimenti emersi dai modelli come 'esito' della lettura sinottica della composizione tassonomica viene sperimentalmente applicato al caso di studio di incompiuto d'autore "Villa La Favorita" dell'architetto Gio Ponti, a Valdagno (VI). Oggi la 'Villa' del parco La Favorita ci appare come un'archeologia del presente, permanenza paradossale di resti di un 'mai stato'. Le fondazioni che emergono sfiorando il piano di campagna rievocano vestigia antiche invase dall'incontrollata modificazione di una natura selvaggia, rappresentando, in modo emblematico, la sospensione temporale. L'incertezza rispetto alla sua reale essenza costituisce fenomeno di fascinazione, ma, nel medesimo tempo, impedisce la lettura della temporalità del manufatto. Il paesaggio che incornicia quello che rimane dell'architettura dà vita a nuove temporalità, componenti qualitative del parco che, messe a sistema con il contributo di Gio Ponti, costituiscono il valore complessivo del luogo e propongono nuovi orizzonti possibili ricchi di versatilità. La volontà di applicare strumenti progettuali effimeri diventa occasione sperimentale nel contesto del progetto di Gio Ponti, proprio per la necessità di elevare alla condizione di a-temporalità e narrare le complesse strutture temporali che definiscono questo affascinante incompiuto d'autore.



Fig.1 – Viola Gregorini (foto di), *Colonia Varese*, rielaborazione grafica di Elena Paccagnella, 2024;

1.0

L'ESTETICA DELLA ROVINA **Disegnare la città eterna**

STATO DELL'ARTE

1.1 ROVINE COME PATRIMONIO

Le rovine sono da sempre un tema di grande interesse per la ricerca in diverse e numerose discipline, dall'archeologia, all'arte, dalle lettere, all'architettura. La capacità evocativa e immaginativa che le contraddistingue induce inevitabilmente ad una lettura interpretativa legata alla sfera emozionale. Qualcosa che 'non è più', spinge l'immaginazione a elaborare scenari di 'come doveva essere', connessi al passato, e/o di 'come potrebbe essere', proiezioni di possibilità future. La condizione di abbandono che caratterizza le rovine¹ coincide spesso con quello che Gilles Clément definisce "Terzo Paesaggio", contesti indecisi, «accomunati dall'assenza di ogni decisione umana»², ma fondamentali per la conservazione della biodiversità, dove però è proprio la presenza architettonica ad impedire al paesaggio di sprofondare «nell'indeterminatezza di una natura senza uomini»³. Questi paesaggi, dove è evidente l'azione di riappropriazione della natura, rappresentano il superamento dell'equilibrio descritto dal filosofo e sociologo Georg Simmel⁴: la condizione di rovina rappresenta l'alterazione della stabilità tra 'il valore dello spirito' e 'la necessità della natura' in favore di quest'ultima, trasformando le architetture in oggetti intrisi di un sentimento nostalgico. Il territorio nazionale italiano vede i principali centri urbani sfumare verso paesaggi emotivi e inafferrabili: dal barocco siciliano, luce dorata e forme sinuose, al minimalismo padano, piatto, puro. Un palinsesto territoriale dalla morfologia eterogenea, a partire dal quale si è sviluppata una sovrascrittura artificiale, più o meno spontanea, definendo scenari che per l'immaginario collettivo rappresentano i valori storici ed estetici del nostro paese. Poetica e memoria condividono il ruolo di motore emotivo dei paesaggi di rovine che vengono riconosciuti dalle comunità come panorami dal forte valore simbolico ed estetico. 'Il valore' diventa il perno su cui si sviluppano teorie e pensieri degli intellettuali 'delle rovine' nel corso della storia: componenti che per Aldo Rossi possono essere definiti 'elementi primari', «dalla collettività per la collettività»⁵. Le rovine rappresentano fatti permanenti che nonostante prendano parte alle trasformazioni urbane, rimangono come punti di riferimento. Il contesto – paesaggio – è parte della rovina, in quanto ne induce una lettura di carattere morfologico, condizione unica in grado di definire la complessità del sistema estetico ed emotivo. La sensibilizzazione delle collettività legata al riconoscimento di questi paesaggi evolve nella storia, da una distinzione simbolica si 'pretende' un'individuazione ufficiale in quanto elementi veicolanti di memoria condivisa, gettando le fondamenta per quello che oggi chiamiamo patrimo-

¹ Schnapp, *Storia universale delle rovine*.

² Clément, *Manifesto del terzo paesaggio*, 7.

³ Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, 42.

⁴ Simmel, "Le rovine".

⁵ Rossi, *L'architettura della città*, 105.

Fig. 2.a - De Chirico, *Gli archeologi*, 1951-1952;

Fig. 2.b - Georges Louis Le Rouge, *La Colonne Brisée - sezione*, 1785;

Fig. 2.c - Hieronymus Cock, *Saint Jerome in a Landscape with Ruins*, 1552;

Fig. 2.d - Herman Posthumus, *Paesaggio con rovine romane* (*Tempus Edax Rerum*), 1536;

Fig. 2.e - Piranesi, *Altra veduta del Tempio della Sibilla [Vesta] in Tivoli (da vedute di Roma)*, 1779;

Fig. 2.f - August Wilhelm Julius Ahlborn, *Veduta della Grecia nella sua fioritura*, 1836;

Fig. 2.g - Hubert Robert, *Vue de la Grande Galerie du Louvre en ruine*, 1796

Fig. 2.a



Fig. 2.b

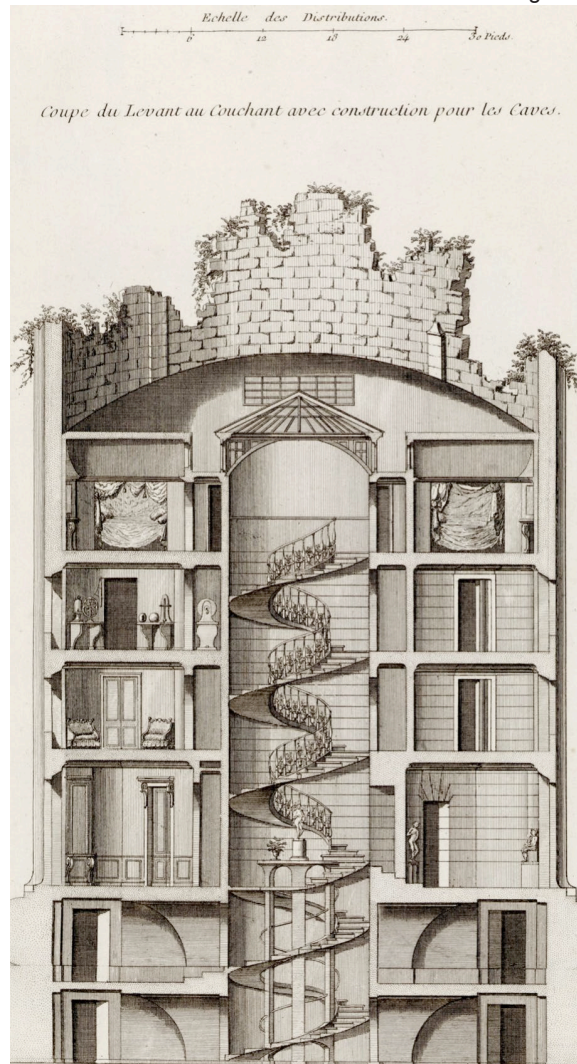


Fig. 2.c



Fig. 2.e



Fig. 2.d



Fig. 2.f



Fig. 2.g



nio. Il primo tentativo di trasporre il valore sensibile in dato tecnico attraverso una lettura di matrice estetico-emotiva, avviene nei primi anni del 1500, quando, con il Rinascimento, emerge dichiaratamente la volontà di riconquista delle rovine antiche.

Raffaello Sanzio (1483-1520) è stato il primo intellettuale (architetto e pittore) a evidenziare la necessità dell'utilizzo del disegno come strumento per la tutela del patrimonio. Infatti, i primi studi relativi alle rovine come palinsesto del paesaggio urbano (e non) risalgono a quando, attraverso una lettera diretta a papa Leone X, Raffaello in collaborazione con Baldassarre Castiglione, manifesta il suo interesse alla conservazione e valorizzazione delle vestigia romane, presentando l'urgenza di dover elaborare uno dei primi lavori di rilievo e rappresentazione dell'archeologia della capitale. Questo fatto, analizzato approfonditamente dallo storico Salvatore Settis in collaborazione con la Professoressa Giulia Ammannati, diventa un momento chiave simbolico nella storia della definizione di patrimonio: la rappresentazione diventa strumento di espressione dell'intenzione di tutela⁶. Si può dedurre che la collaborazione tra i due autori ruota soprattutto attorno al pensiero di Raffaello, riportato dalla 'mano scrivente' di Baldassarre Castiglione. Questo caso, nonostante la presenza di numerose testimonianze – anche molto più antiche – sulla storia delle rovine di Roma, resta emblematico per l'obiettivo finale. Se infatti personaggi esemplari come Ildeberto Di Lavardin, Francesco Petrarca, e fuori dall'Italia Joachim Du Belley scrivono esprimendo ammirazione per la grandezza del popolo dei latini, definendo le rovine come evocazione dello splendore passato oggi non più replicabile, la lettera a Papa Leone X manifesta un'intenzionalità di valorizzazione e proiezione al futuro finora mai esternata con così tanta decisione e chiarezza. Fino a quel momento gli esempi figurativi delle rovine romane erano principalmente raccolti nei "*Mirabilia Urbis Romae*", quelli che possiamo definire le prime guide di viaggio esistenti, dove erano descritti i monumenti storici principali della città, riportando però informazioni di carattere simbolico-storico e non tecnico-architettonico. Raffaello scrive invece proprio della necessità di dover rappresentare, con il disegno, dati di carattere tecnico, quali dimensionali e costruttivi, al fine della tutela: «tanto si preoccupi di distinguere e definire due diversi criteri del disegno, quello basato sulla proiezione ortogonale, che è *pertinente a l'architecto*, e quello prospettico, *proprio*

⁶ Nel libro dal titolo "Raffaello tra gli sterpi. Le rovine di Roma e l'origine della tutela" vengono messi assieme i numerosi e frammentati riferimenti di questa vicenda, in particolare viene fatto un confronto tra le quattro principali versioni superstiti della lettera (una stampa e tre manoscritti), che invece il maggiore studioso del tema, Francesco P. Di Teodoro, ha pubblicato lasciando distinte le diverse varianti, al fine di ricostruire in maniera più completa e veritiera possibile lo svolgimento dei fatti.



Fig.3 – Raffaello Sanzio, *Madonna del Diadema blu*, 1511;

*del pittore*⁷. Raffaello apprende queste conoscenze con il trattato “*De re aedificatoria*”⁸, dal quale ha avuto modo di approfondire⁹ un pensiero critico per poter definire i parametri alla base delle scelte di rappresentazione previste per il suo ambizioso progetto di catalogazione delle archeologie romane. Il piano prevedeva il disegno di una mappa – planimetria – generale, semplicemente però da porsi come riferimento al vero e proprio catalogo dei singoli elementi archeologici, riportati con piante, prospetti, sezioni e vedute prospettiche.

*«oltre li tre modi di architectura proposti et sopra ditti, disegnato anchora in perspectiva alcuni edificii, li quali a noi è paruto che cossì ricerchino, accioché gli occhi possano vedere et giudicare la gratia di quella similitudine che se gli apressenta per la bella proportion et simestria delli edificii: il che non apar nel disegno di quelli che sono misurati architecticamente.»*¹⁰

La scelta di affiancare alle rappresentazioni descrittive, viste narrative ed esperienziali dello spazio archeologico, è stata operata in funzione di una lettura complessiva dei manufatti, in particolare, le vedute avrebbero riportato la rovina allo stato coevo, ponendosi come ponte tra la realtà e i disegni tecnici, mentre questi ultimi si riferiscono ad una proposta ricostruttiva di carattere filologico. La rovina viene studiata attraverso un approccio analogico, in riferimento alla simmetria, riconosciuta tra le principali regole compositive romane (e successive) per la progettazione dello spazio. A scala urbana invece, i primi disegni planimetrici di Roma fanno riferimento ai cataloghi regionari, dove la città veniva rappresentata secondo quelli che oggi sono gli inventari catastali, in particolare per gli ambiti relativi alla gestione del territorio, come quello militare. Non c'è la ricerca di una struttura compositiva logica quando ci si riferisce alla scala della città, tanto che nonostante sia stato spesso frainteso, l'intento di Raffaello non era di ricostruire una planimetria complessiva archeologica di Roma, ma offrire un riferimento che fungesse da indice visuale volto all'ordinazione delle singole rappresentazioni delle archeologie. Questo ambizioso lavoro di ricerca attraverso il disegno e il progetto, messo in atto da Raffaello soltanto nei primi anni del Cinquecento, non verrà mai iniziato, tanto che la lettera stessa rimase incompleta per la morte del pittore. Nonostante ciò, le testimonianze pervenute sino ad oggi hanno contribuito, attraverso le diverse interpretazioni, a consolidare questo

⁷ Ammannati e Settis, *Raffaello tra gli sterpi. Le rovine di Roma e l'origine della tutela*, 69.

⁸ Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*.

⁹ La definizione di queste tipologie deriva dagli scritti di Leon Battista Alberti, che Raffaello conobbe inizialmente attraverso l'amicizia con Fra Giocondo, prima ancora di ricorrere alle traduzioni di Fabio Calvo.

¹⁰ Baldassarre Castiglione e Raffaello Sanzio, *Lettera a Papa Leone X*, paragrafo I.

episodio storico come primo esempio di lavoro volto alla tutela. Sul piano concreto, in realtà, probabilmente Raffaello ha maturato la necessità di riconoscere l'archeologia di Roma come simbolo di memoria per i posteri perché è lo stesso Leone X ad affidargli l'incarico di recuperare dalle rovine dell'*urbe*, materiale da utilizzare per la costruzione della Basilica di San Pietro. Raffaello non è quindi mai stato realmente nominato 'soprintendente alle antichità di Roma', anche se il suo nobile intento ha portato Rodolfo Lanciani (vedi capitolo 1.2) a scrivere nel testo "Storia degli scavi di Roma"¹¹ del 1902, come il ruolo dell'artista sia stato fondamentale nel riconoscere l'importanza metodologica della rappresentazione ai fini della tutela. La lettera scritta da Baldassarre Castiglione per 'mente' di Raffaello Sanzio, indirizzata a Leone X, rimane un riferimento con l'effetto «di acuire la coscienza del patrimonio culturale come deposito di memorie storiche: proprio come le desolate rovine di Roma e gli sterpi che le ricoprivano avevano mosso l'appassionata perorazione del Raffaello e del Castiglione»¹², dimostrando la profonda sensibilità a comprendere e esprimere che «il retaggio del passato, per essere anche lievito e seme del futuro, richiede non solo di essere puntualmente conservato, ma operativamente inventariato, misurato, studiato, compreso nel suo farsi e nel suo disfarsi. Da quella lezione abbiamo ancora molto da imparare»¹³.

1.2 SCENARI ROMANI

La lezione di Raffaello e Baldassarre Castiglione verrà considerata fondamentale solo in epoca più recente, anche perché le rovine di Roma, prima di tornare oggetto di studio scientifico degli architetti, diventeranno tra i principali soggetti pittorici del movimento romantico. Tra il XVI e il XVII secolo, con il romanticismo, il paesaggio viene rappresentato alla dimensione del Sublime, elevato ad una condizione di a-temporalità, declassando a ruolo marginale i tecnicismi relazionati alle informazioni pratiche di carattere spaziale. Pur con l'intenzione di riportare l'esperienza dello spazio, la cristallizzazione delle immagini settecentesche si pone in contraddizione alla realtà, dove la condizione 'in divenire' impedisce la chiusura del paesaggio in una cornice. La necessità e capacità di raccogliere il tema della sovrapposizione diluito nella storia si sedimenta: «nessuna gerarchia fra gli oggetti e tanta antiquaria... gli archeologi sono ancora lontani. È il mondo di Piranesi»¹⁴. Giovanni Battista Piranesi, nel 1756, arriva alla produzione del trattato sulle 'Antichità Romane'¹⁵, dove illustra le rovine di Roma con diverse raffigurazioni, costituendo uno dei primi

¹¹ Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*.

¹² Ammannati e Settis, *Raffaello tra gli sterpi. Le rovine di Roma e l'origine della tutela*, 143.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Carandini, "Roma in volo e in picchiata", 16.

¹⁵ Giovanni Battista Piranesi, *Le antichità romane*.

esempi di trattazione archeologica moderna, mettendo a sistema l'utilizzo del disegno rappresentante il dato tecnico, con le vedute e gli scenari paesaggistici composti dalle rovine di Roma. Piranesi interviene culturalmente con un lavoro esemplare, dal momento che dalle prime testimonianze delle rovine antiche elabora criticamente un'idea espressa quasi unicamente attraverso il disegno, rimarcando il valore del contesto, sia rispetto alle rappresentazioni in pianta, sia relativamente alle incisioni prospettiche. La prima tavola del trattato rappresenta la "Pianta di Roma disegnata colla situazione di tutti i Monumenti antichi, dei quali oggi ancora se ne vedono gli avanzi", circondata dai frammenti della pianta della *Forma Urbis* incisa su marmo, risalente agli inizi del III secolo¹⁶. I primi ritrovamenti della *Forma Urbis* risalgono al 1562, quando i marmi vennero recuperati in corrispondenza della parete dell'aula sulla quale la pianta era affissa originariamente, inglobata nel retro dell'attuale chiesa dei SS. Cosma e Damiano. I frammenti¹⁷ furono esposti per la prima volta al pubblico nel 1742 per volontà di Papa Benedetto XIV e per opera di Alessandro Gregorio Capponi, curatore dei Musei Capitolini, coinvolgendo anche Giovanni Battista Nolli.

I pezzi pervenuti vennero riorganizzati in ventisei riquadri dei quali, i primi venti, furono composti seguendo le tavole di Giovanni Pietro Bellori del 1673¹⁸. Alcuni documenti del tempo riportano la presenza di una figura che affiancò Giovanni Battista Nolli nello studio dei frammenti: il nome del 'giovine' non viene mai esplicitato, anche se viene generalmente riconosciuto come Piranesi, che al tempo si trovava a Roma per la prima volta¹⁹. Il lavoro intrapreso dai due studiosi consisteva nel verificare i dati raccolti a sistema con i frammenti della *Forma Urbis* arrivando a rappresentare una nuova pianta di Roma ed una della città antica (quest'ultima mai realizzata). 'Origine, stratificazione e rovina come teorema' sono tematiche che offrono all'architetto una varietà di risorse che innescano stimoli creativi e conoscitivi di carattere progettuale, predisponendo una proiezione di ipotesi che si sedimentano

¹⁶ La pianta marmorea di Roma Antica rappresenta l'unico documento topografico (203-211 d.C.) del quale ad oggi sono pervenuti 993 frammenti di dimensioni varie, contandone altri 96 perduti di cui però sono noti i disegni, conservati nella Biblioteca Vaticana e nella Biblioteca Nazionale di Parigi. Nel complesso si è potuto risalire a 1089 frammenti, pari ad un decimo della superficie ipotizzata della pianta complessiva. La realizzazione e la compilazione di questa fondamentale testimonianza è stata attribuita alla prefettura urbana riorganizzata da Settimio Severo tra il 202 e il 208 d.C..

¹⁷ Originariamente si trattava di 150 lastre di marmo applicate alla parete con perni di ferro per un'estensione complessiva di 13m d'altezza e 18m di larghezza.

¹⁸ Giovanni Pietro Bellori fu il primo a rendere pubblici i ritrovamenti attraverso una raccolta commentata di XX tavole disegnate da Andrea Bufalini dal titolo "*Fragmenta vestigii veteris Romae ex lapidibus Farnesianis*".

¹⁹ Bevilacqua, Nolli, Vasi, Piranesi: *immagine di Roma antica e moderna*.

rispetto al punto di vista logico su quello nostalgico²⁰. Questa esperienza è sicuramente stata fondamentale come esempio a Piranesi: i suoi disegni sono strumento di sollecitazione, proprio per la loro forte espressività critica, superando la staticità della rappresentazione estetica della rovina ed integrando l'immaginazione.

Piranesi è riuscito a mettere in atto ciò che probabilmente rappresenta il lavoro che Raffaello, da quello che ci è pervenuto, si era prefissato di operare: mettere a sistema mappe urbane, che erano molto rare nel primo Cinquecento, con le tracce storiche descritte dall'archeologia²¹. Le prime raffigurazioni in planimetria nascono per scopi assai diversi: militari, amministrativi, religiosi, legati al governo del territorio e principalmente sono riferite a figurazioni dal carattere sintetico-simbolico²². Dalla *Forma Urbis* a planimetrie successive fino al 1962²³, le rappresentazioni della città di Roma vengono raccolte dallo storico e archeologo monsignor Amato Pietro Frutaz nell'opera libraria in tre volumi dal titolo "Le piante di Roma"²⁴. Questa enorme pubblicazione esprime l'ordinazione cronologica delle fasi storiche di Roma, ossia le temporalità che la città eterna racchiude simultaneamente al tempo presente.

*«Facciamo ora l'ipotesi fantastica che Roma non sia un abitato umano ma un'entità psichica dal passato similmente lungo e ricco, un'entità, dunque, in cui nulla di ciò che un tempo ha acquistato esistenza è scomparso, in cui accanto alla più recente fase di sviluppo continuano a sussistere tutte le fasi precedenti.»*²⁵

23

Se questa raccolta si è rivelata funzionale per una ricognizione completa dello stato di fatto (siamo negli anni '60), il vero obiettivo di rappresentare la temporalità di Roma è testimoniato dall'operato di Rodolfo Lanciani, quando, tra il 1893 e il 1901 pubblica la "*Forma urbis Romae*". Il disegno è rappresentato in scala 1:1000,

²⁰ Purini, "Il nuovo e tre forme dell'antico".

²¹ La "Roma instaurata" di Biondo Flavio, edita nel 1444, costituisce il primo segmento della trilogia storico-antiquaria dell'umanista forlivese, completata nei decenni successivi con "L'Italia illustrata" e con la "Roma triumphans". A queste opere si deve rispettivamente la prima ricostruzione sistematica della topografia della città antica, della corografia della penisola italiana e dell'ordinamento istituzionale dei Romani.

²² L'esempio più antico di disegno planimetrico, quindi con dei riferimenti dimensionali che tutt'oggi risultano quasi perfettamente coincidenti con le immagini satellitari, risale al 1502, quando Leonardo ricevette la commissione da Cesare Borgia di rappresentare la pianta di Imola, consolidando uno strumento tecnico dal forte valore politico e storico.

²³ Per esempio, le miniature di Pietro del Massaio (1469 e 1471-1472), la pianta disegnata a penna di Alessandro Strozzi (1474), la vista 'a volo d'uccello' inciso da Giuseppe Vasi nel 1765, etc....

²⁴ Frutaz, *Le piante di Roma*.

²⁵ Freud, *Il disagio della civiltà*, 205.

distribuito su 46 fogli, per un totale di 25 mq. Il Lanciani, archeologo, ingegnere e topografo, intraprende la produzione degli elaborati su propria iniziativa, cominciando un vero progetto di ricerca, inquadrato nella migliore tradizione degli studi dell'Ottocento. Questo lavoro esprime particolare cura per il dato concreto: la scelta di ricomporre una quantità di documentazione molto vasta viene motivata dalla descrizione temporale. Il carattere originale e distintivo di questo prodotto è infatti la decisione dello studioso di rappresentare Roma secondo tre principali intervalli temporali. In particolare, le tracce della città moderna sono disegnate in rosso, i riferimenti attribuiti alla Roma contemporanea sono rappresentati in azzurro e, la pianta archeologica integra o frammentaria è riportata con il colore nero. La "*Forma urbis Romae*" del Lanciani rientra nella collezione delle piante di Amato Pietro Frutaz e, proprio attraverso il confronto con elaborati di epoca successiva, risulta più che evidente che rimane un caso isolato; infatti, i tentativi seguenti di rappresentare la città limitano l'articolazione cronologica, restringendo nuovamente la possibilità di leggere, da un apparato grafico completo e compatto, la componente temporale della città.

Solo recentemente l'archeologo Andrea Carandini 'manifesta' la necessità di «scrivere e illustrare, come in un museo senza materia, la storia visiva di questa Roma che pare sempiterna»²⁶. È assente uno strumento conoscitivo globale di Roma antica, una documentazione scientifica in grado di garantire una lettura codificata e logica, supportata però da un apparato di carattere filologico e storico-ricostruttivo. Viene quindi pubblicato nel 2012 "*L'Atlante di Roma antica*", esito di circa vent'anni di ricerche condotte da una equipe di specialisti e dedicate alla ricostruzione dei paesaggi urbani dalla metà del IX secolo a.C. alla metà del VI secolo d.C. della città di Roma. Questo lavoro nasce da un progetto scientifico promosso dall'Università La Sapienza di Roma con a capo Andrea Carandini e in collaborazione con la Soprintendenza e il Ministero dei Beni Culturali. La metodologia di ricerca intrapresa si basa sull'utilizzo del 'sistema informativo archeologico', strutturato attraverso tecnologie avanzate che documentano, appoggiandosi ad un corredo figurativo, le trasformazioni della città nel corso del tempo. L'organizzazione dell'atlante si divide in due sezioni: la prima fa riferimento ad un'indagine complessiva della città, in particolare dal paesaggio storico e urbano fino alla transizione con il Medioevo; mentre la seconda sezione tratta la descrizione dell'*urbis* nelle sue parti geografiche, convenzionalmente identificate nelle 14 *regiones augustee*, corredato di apparato iconografico che consente un confronto sinottico degli elementi architettonici relativi alle diverse aree urbane. L'impatto scientifico di questo lavoro si sviluppa prin-

²⁶ Carandini, "Roma in volo e in picchiata", 35.



Fig.4 – Leonardo da Vinci, *Pianta di Imola*, 1502 circa;

This is a detailed historical map of Rome, Italy, showing the city's layout, including the Tiber River, the Vatican, and various ancient landmarks. The map is titled "PIANTA di Roma" and includes a scale bar at the bottom. The map is oriented with North at the top. The Tiber River (Fiume Tevere) flows from the top right towards the bottom right. The Vatican (Vaticano) is located in the upper left quadrant. The map shows the city's walls and various districts, including the Forum (Forum), the Palatine Hill (Monte Palatino), and the Aventine Hill (Monte Aventino). The map is labeled with various landmarks and districts, including the Forum, the Palatine Hill, the Aventine Hill, the Tiber River, and the Vatican. The map is titled "PIANTA di Roma" and includes a scale bar at the bottom.

PIANTA di Roma
disegnata colla situazione di
illustrata colli Framm. di Marmo della Pianta di Roma antica, scavati saranno

illustrata colli Framm.^{ti} di Marmo della Pianta di Roma antica, scavati, saranno
Francesi, Arch. di. et inc.

disegnata colla situazione di
li Roma antica, scavati, saranno

Piranesi Archit. dis. et inc.

principalmente dall'idea che gli elementi archeologici debbano essere descritti anche in funzione del rapporto che intercorre tra loro stessi e della relazione con il contesto, quest'ultimo tracciato da un'unità spaziale, ma soprattutto da un'unità temporale. Rispetto all'intenzione analoga proposta da Rodolfo Lanciani più di un secolo prima, considerate comunque le limitatezze dei mezzi, L'Atlante di Roma antica è strutturato valutando intervalli di tempo molto stretti, per trasmettere la sensazione effettiva di continuità temporale dei cambiamenti della città. Da un punto di vista concreto il Sistema informativo archeologico consente di ricondurre tutte le informazioni eterogenee tra loro – codificate per una lettura trasversale – ad un'unica unità topografica georeferenziata (dal singolo monumento al quartiere) che, parallelamente, fa riferimento ad un'articolazione cronologica attraverso il confronto con tavole afferenti a periodi diversi. Questo lavoro è una dimostrazione di come la temporalità sia una componente molto complessa, ma necessariamente sistematizzata in stretta relazione allo spazio²⁷. Il dato archeologico si struttura su due assi principali, quello dello spazio e quello del tempo; viene scomposto dal palinsesto complessivo, rimanendo però definito anche attraverso le relazioni spaziali e temporali. La componente temporale, anche in questo caso quando definisce e trasmette un'informazione obiettiva, mantiene una variabile interpretativa su cui si costruisce il racconto. L'Atlante è uno strumento predisposto alla conoscenza, ma contemporaneamente configurato secondo uno schema di lettura libero, per tanto si pone aperto alla possibilità di nuove elaborazioni e considerazioni sugli strati archeologici. La funzionalità di questo lavoro non copre solo il piano formativo, ma si costituisce come mezzo di lettura interpretativa per predisporre nuovi campi di ricerca e attivare nuove riflessioni sul tema dell'archeologia e della città storica. Sorge spontaneo osservare come, anche nella sua connotazione più tecnica, la temporalità mantenga una costante narrativa che, nel caso specifico delle rovine, come ci insegna Piranesi, suscita il turbamento emotivo: è la reazione poetica.

1.3 SMENTIRE IL TEMPO

Se il tema della temporalità ha reso complessa l'elaborazione di una metodologia di tipo tecnico-didascalico, la volontà di comunicare l'emozione suscitata dalle rovine ha trovato un sostegno più immediato e naturale in numerosi riferimenti, prevalentemente di carattere artistico, capaci di restituirne il valore espressivo. La visione poetica funge da supporto complementare al dato tecnico-informativo-storico (ma non scindibile): l'operazione immaginativa dell'eliminazione delle sovrascritture depositate nel tempo risulta efficace rispetto alla volontà di annullare la gerarchizzazio-

²⁷ Allegretti, "La trascrizione topografica della temporalità. Dalla teoria delle carte locali alle mappe per sistemi discreti, dalla descrizione alla narrazione della città antica".

ne storica, perché Roma è una coesistenza di temporalità eterne. Il disegno diventa *Scenario* data la necessità e capacità di raccogliere il tema della 'sovrapposizione', diluito nella storia e in prospettiva, inoltre, di una proiezione futura (vedi capitolo 2). L'idea di *Scenario* ci evoca inconsciamente il concetto di impermanenza, che, nel contesto cinematografico, può essere identificato nel 'paesaggio pittorico' che si riferisce ad un ambito «caratterizzato da uno sguardo riflessivo, meta-narrativo in cui, come nella pittura, il senso non è tanto la storia raccontata quanto l'apertura sulle storie possibili che stanno dietro o accanto a quella»²⁸. L'anello di congiunzione tra il paesaggio pittorico di Piranesi e la cinematografia trova sintesi nel lavoro di Gabriele Basilico. Il fotografo, nel 2011, viene invitato dalla Fondazione Cini di Venezia a celebrare il fascino di Roma mettendo a confronto la città antica rappresentata da Piranesi con lo stato di fatto contemporaneo ritratto nelle fotografie di Basilico. La pubblicazione che ne risulta raccoglie 32 tra le 300 fotografie realizzate da Basilico che reinterpretano, con le stesse angolazioni, alcune delle incisioni dalla serie "Vedute di Roma" che ha prodotto Piranesi nel 1748. L'esperimento di Basilico di riprodurre gli stessi punti di vista dell'artista settecentesco, ci ricorda come in realtà l'interpretazione, se legata alla lettura della temporalità, diventa una nuova sovrascrittura da cui trasmettere, a sua volta, una narrazione inevitabilmente veicolata da un apporto personale. Il fatto che le immagini siano viste, elaborate e raccontate da un'entità soggettiva e in differenti momenti, è la *conditio sine qua non* di una stimolazione non solo intellettuale, ma anche della sfera emozionale. Lo *Scenario*, dalle vedute di Piranesi alle fotografie di Basilico, rappresenta la sintesi narrativa di più temporalità sovrapposte e quindi, un tempo complessivo sospeso, che se aperto, spaccettato, diventa il cinema. Attraverso l'esplicitazione delle numerose fasi temporali, il cinema acquisisce ancor più libertà di manipolazione.

Rolf Dieter Brinkmann (1940-1975) è una delle figure più rilevanti della letteratura tedesca del secondo Dopoguerra. La sua produzione artistica, basata sul concetto di scrittura intermediale e cinematografica, esplora differenti media comunicativi, strutturandosi sulla cultura *underground* e la *beat poetry*, mantenendo una linea narrativa di carattere polemico e provocatorio. Nel 1971 si ritira, non smettendo però di scrivere, raccogliendo numerosi materiali dai quali si può rilevare una profonda crisi d'identità, artistica ed esistenziale, che assume la forma di un'archeologia del presente: un processo critico capace di interrogare, in chiave quasi onirica, i miti del Novecento, configurandosi come una vera e propria re/visione²⁹. Nasce proprio

²⁸ Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, 38.

²⁹ Di Bella, "„...das wildgefleckte Panorama eines anderen Traums“. Rolf Dieter Brinkmanns spates Romanprojekt".

Fig. 6.a - Rodolfo Lanciani, *Forma urbis Romae* tav. XXIX, 1893-1901;

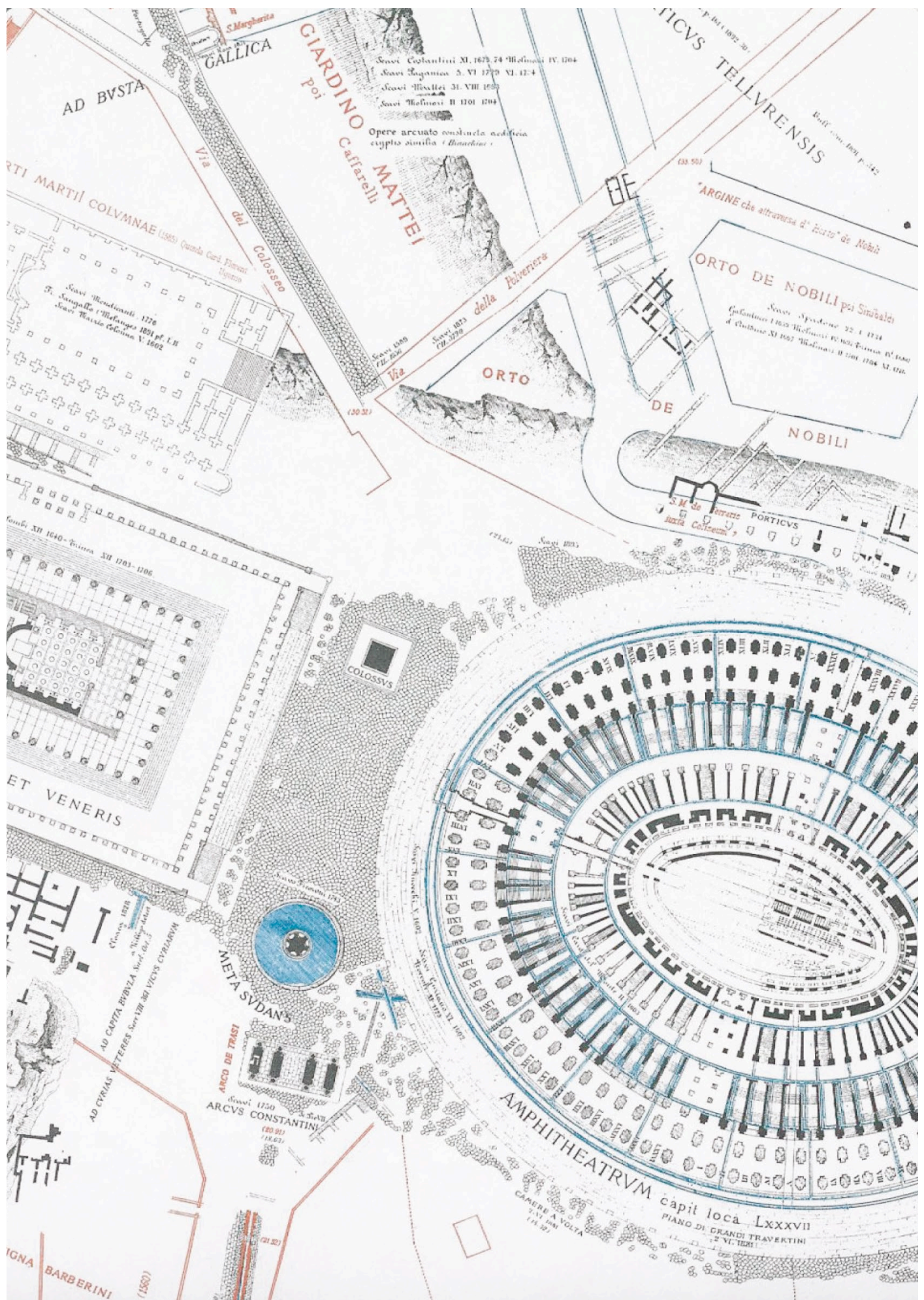


Fig. 6.b - Andrea Carandini, *Atlante di Roma Antica* vol.2 tavola fuori testo n.20, 2012;



durante questa fase delicata del suo percorso la pubblicazione (postuma) che riporta tutti gli stimoli che l'autore ha raccolto durante il suo periodo a Roma tra il 1972 e il 1973 dal titolo "*Rom, Blicke*" (Roma, Sguardi)³⁰. Attraverso lettere, fotografie, disegni, collage, costruisce una sua personale immagine di Roma insolita rispetto all'ideale comune³¹. Partendo da una cultura nata con le Avanguardie Artistiche, Brinkmann esplora la sovrapposizione espressiva di mezzi letterari e visuali, dove la 'forma' è elaborata in funzione del messaggio. Le sue scelte espressive riflettono l'effettiva condizione descritta, tanto che il tema della collezione definisce l'idea di un pensiero frammentato, in rovine, così come i luoghi oggetto del suo lavoro, e, come, in senso più profondo, è frammentato l'individuo nell'epoca moderna³².

La rovina come metafora della decadenza sociale viene utilizzata anche nel caso cinematografico del regista Peter Greenaway nel film "*The Belly of an Architect*" (Il ventre dell'architetto) del 1987³³. La rovina è il tema centrale perché rappresenta il decadimento, lo stesso che coinvolge l'architetto Kracklite e il suo corpo; infatti, il protagonista, soffre di un cancro al pancreas che lo porterà alla morte. La scenografia – assieme al progetto di allestimento – curata dall'architetto Costantino Dardi, ci inquadra differenti scenari romani, mantenendo il focus principale sull'epoca imperiale. Molte scene sono state girate a Villa Adriana, oggi parco archeologico bene UNESCO, dimostrazione dell'architettura in rovina come motore delle evoluzioni narrative portate avanti nella sceneggiatura. Le fonti cinematografiche, catalogate come di carattere non convenzionale, in questa circostanza tornano fondamentali rispetto al tema della rappresentazione della temporalità. La rovina è il palinsesto con cui dialoga, si confronta, si sviluppa, evolve, il paesaggio più naturale o più urbano, secondo condizioni più o meno spontanee e, sin da epoche antiche, viene riconosciuta come elemento che sollecita la curiosità nell'ambito della conoscenza storica ed emotiva. Ne derivano tentativi, formulati con i mezzi di espressione più variegati, di rappresentazione del significato interpretato al fine di una trasmissione ai posteri. Le rovine e, di conseguenza, la temporalità che le definisce, nella lettura interpretativa, si pongono come matrice primigenia per la comprensione manifestata secondo una tipologia rappresentativa specifica a discrezione del lettore, lo stesso

³⁰ Brinkmann, *Rom, Blicke*.

³¹ La narrazione sfrutta la città eterna per denunciare le finzioni che sono state trasmesse attraverso la memoria collettiva globale: approfondisce questo tema anche in "*Schnitte*" (Tagli), collage e diario di 'cronache del tempo e dello spazio' del suo soggiorno in Italia.

³² Di Bella, "...das wildgefleckte Panorama eines anderen Traums". Rolf Dieter Brinkmanns *spates Romanprojekt*".

³³ Il film parla dell'architetto americano Louis Kracklite che si trasferisce a Roma per curare e allestire una mostra dedicata a Étienne-Louis Boullée.



Fig. 7.a - Giovanni Battista Piranesi, *Veduta di Campo Vaccino*, 1772;



Fig.7.b – Gabriele Basilico, *La città antica-contemporanea*, 2010;

che da misura del tempo. Il cinema esplora una dimensione che include esplicitamente la componente temporale, mantenendo la libertà di manipolarla a proprio piacimento, dovendo eventualmente condensare le informazioni e le emozioni in una raffigurazione complessiva, quindi statica e non dinamica, come potrebbe essere attraverso il mezzo del 'video', riconducibile ad un'immagine sintetica. Carandini con il lavoro dell'"Atlante di Roma antica" ci propone una lettura delle archeologie della capitale secondo una sistematizzazione costruita tra l'idea del tempo diluito in un elaborato come il 'video' e, contemporaneamente, condensato in una figura rappresentativa: una struttura di disegni che, se ne viene isolata o rimossa una porzione, perde completamente il suo significato e, di conseguenza, la sua capacità di essere letta. Nonostante l'apparente frammentarietà, con cui invece troviamo confronto più diretto dal lavoro di Brinkmann, nell'"Atlante di Roma antica" ci viene dimostrato che per tenere assieme l'asse del tempo con l'asse dello spazio, nella ricostruzione di dati oggettivi, è fondamentale sistematizzare le informazioni, raccogliendo i caratteri tecnici, tanto quanto gli aspetti descrittivi legati alla componente emotivo-simbolica.

"Roma Interrotta" è un lavoro che testimonia l'applicazione di un metodo consolidato di lettura del rapporto spazio-tempo in ambito progettuale: la mostra, organizzata nel 1978 ai Mercati Traianei, coinvolse numerosi architetti internazionali chiamati, a partire dalla pianta di Roma del Nolli (1748), a verificare i processi di trasformazione del tessuto urbano di una delle città più stratificate dell'Occidente, con lo scopo di conoscere e tutelare il patrimonio culturale della capitale.

«Roma è una città interrotta perché si è cessato di immaginarla e si è incominciato a progettare (male). A Roma, la questione è piuttosto di tempi che di spazi. Le maree delle epoche sono passate e si sono ritirate lasciando sulla rena i relitti di lontani naufragi: come tutti i relitti, hanno attorno uno spazio prossimo e sconfinato, il mare e la spiaggia. È una città vissuta di spoglie, poi di rovine, oggi di rifiuti. Anche i romani, da Enea in poi, sono arrivati da remoti disastri: creature del tempo, vivono di tempo e non temono di sprecarlo. [...] A differenza dello spazio, che è opaco, il tempo è trasparente; nuotando sotto il pelo dell'acqua si vedono i monumenti come scogli, i ruderi come arbusti di corallo.»³⁴

Questo esercizio di vocazione principalmente accademica, ma soprattutto utopica, ha mosso importanti giudizi da grandi nomi come Bruno Zevi e Francesco Dal Co, che denunciano la poca pragmaticità presente in questo lavoro, a partire dalla scelta di annullare duecento anni di storia, definita «decisamente snob e tipicamen-

³⁴ Argan, "Introduzione", 11.

te radical»³⁵. È chiaro che questa pratica non si è mai posta l'obiettivo di rivelare delle verità e soprattutto delle soluzioni, piuttosto ci dimostra, anche se magari in un contesto dal quale non si è potuto trarre grande efficacia, il valore della rappresentazione della temporalità nel caso specifico della città di Roma. Anche in questo caso il tempo viene modellato e indirizzato attraverso lo strumento del disegno.

Vengono indagate differenti modalità espressive e narrative legate alla rappresentazione della rovina, forma 'concreta' della temporalità; da Raffaello che ricerca il dato tecnico misurabile, alla libera trasmissione del fattore emotivo attraverso azioni artistiche, con l'obiettivo di condividere la potenza poetica dei paesaggi, che non si limita solamente alla conoscenza, ma a suscitare una reazione proattiva. L'interesse che si mette in moto nei confronti delle raffigurazioni dei paesaggi di rovine, indagati su differenti piani interpretativi e di rappresentazione, va oltre il tema della tutela, stimolando un pensiero critico volto all'approfondimento: le immagini costituiscono un ruolo fondamentale nella ricerca scientifica.

³⁵ Zevi, "Roma se la facessimo oggi".

Fig. 8.a, 8.b, 8.c, 8.d, 8.e, 8.f , 8.g

AA. VV. (Robert Venturi, Paolo Portoghesi, Costantino Dardi, Piero Sartogo, *Roma interrotta*, 1978;

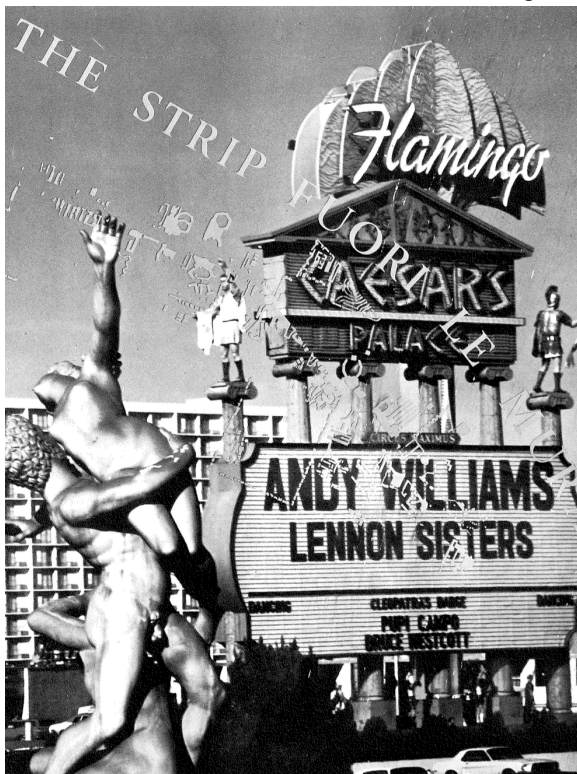


Fig. 8.a

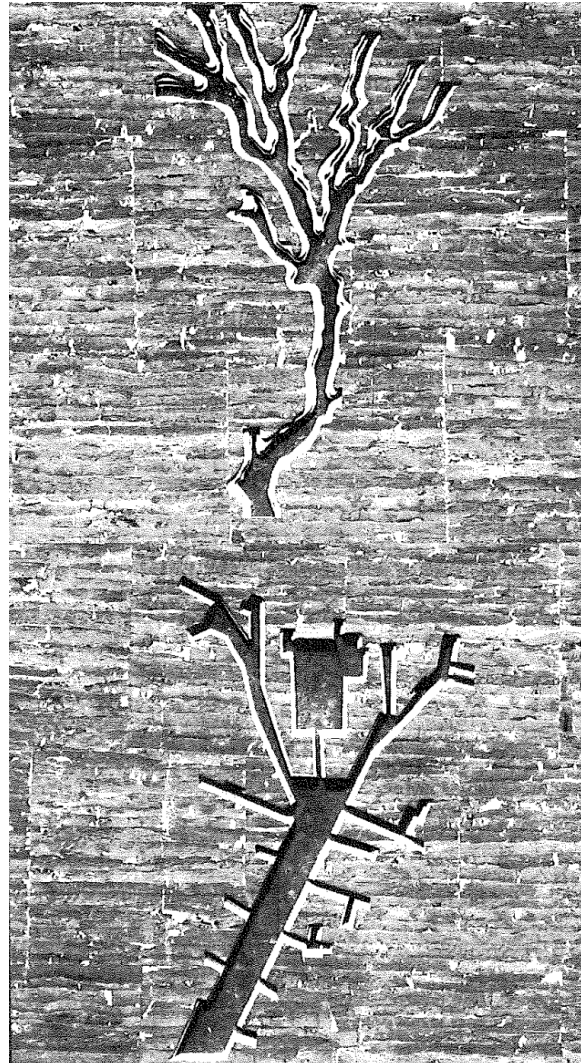


Fig. 8.b

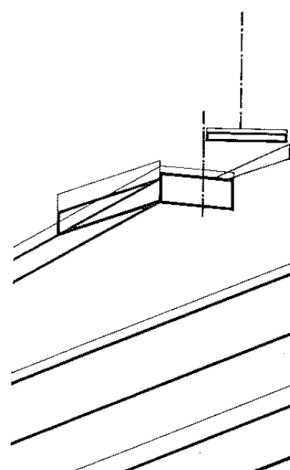
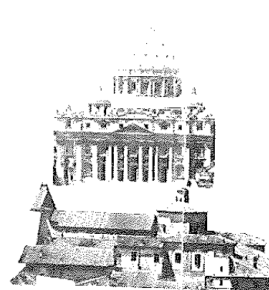
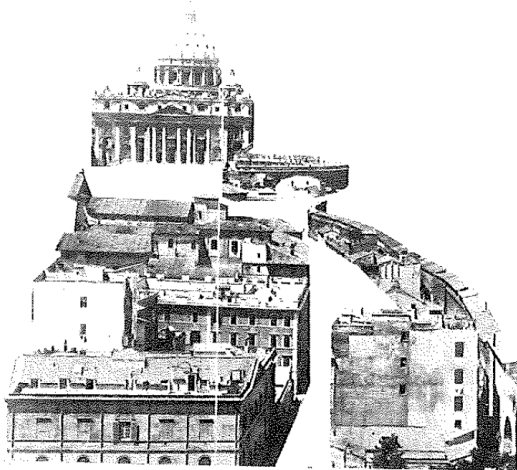
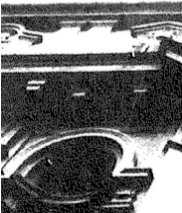
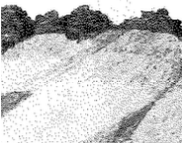
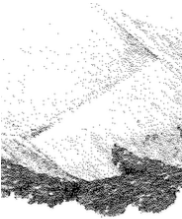


Fig. 8.c

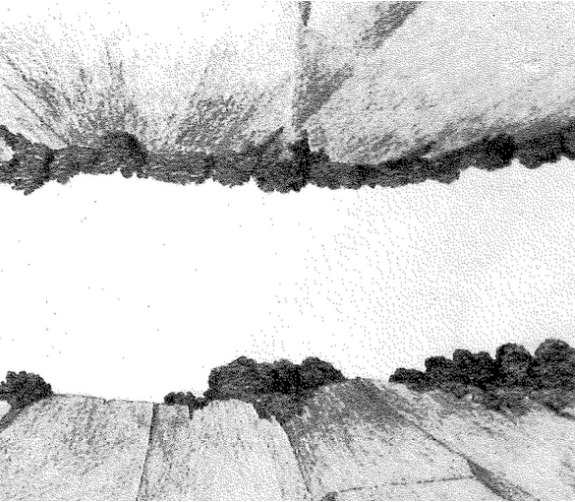


Fig. 8.d

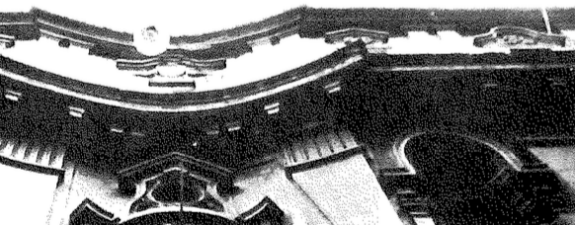
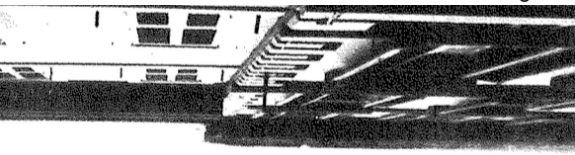


Fig. 8.f

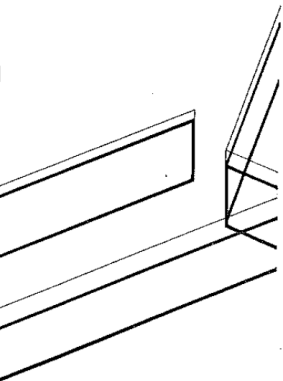


Fig. 8.e

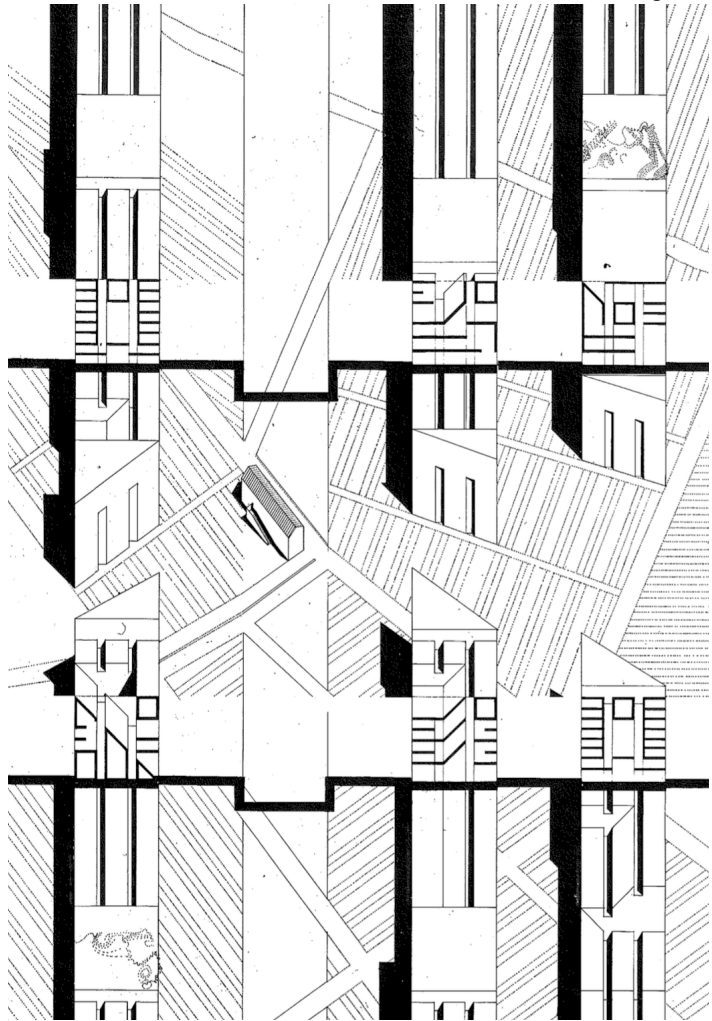
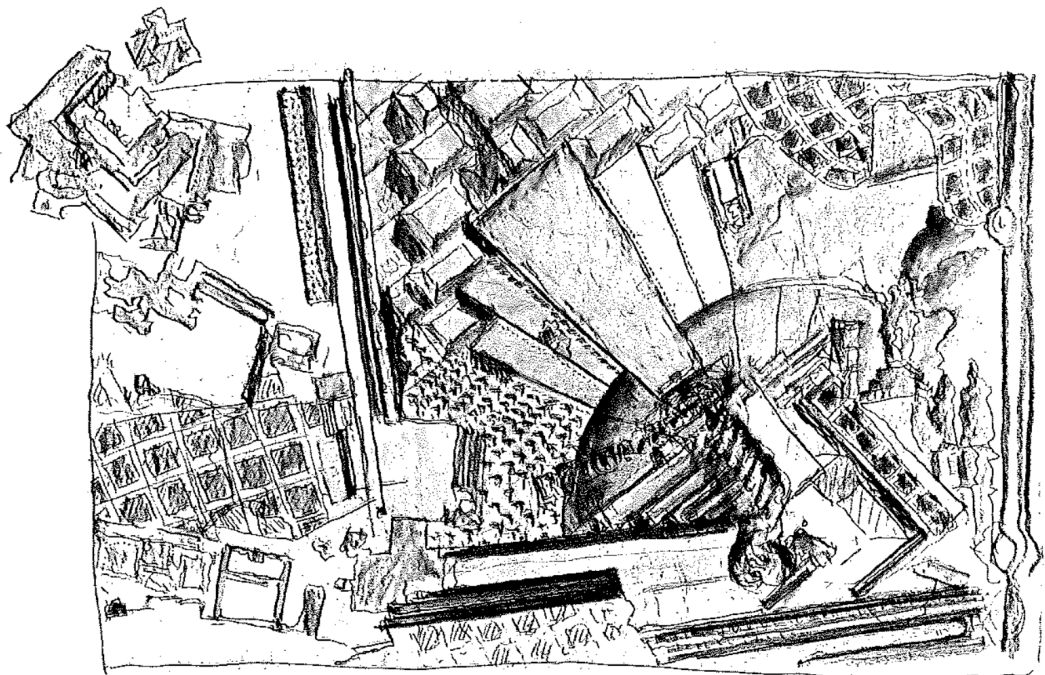


Fig. 8.g



2.0

LA RAPPRESENTAZIONE DEL TEMPO

Lo strumento *Scenario*

2.1 IL RUOLO DELL'IMMAGINE NELLA RICERCA

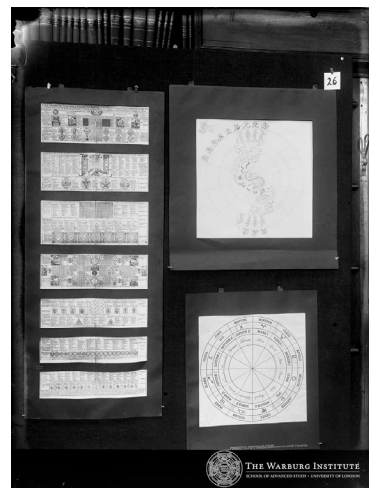
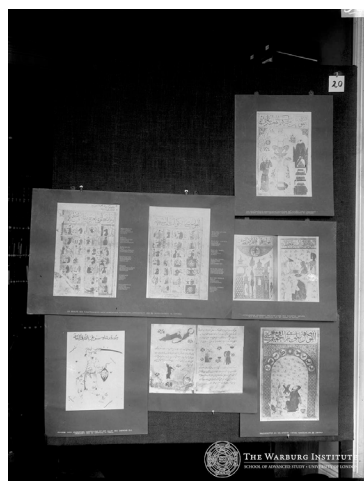
La rovina, attraverso la sua storia iconografica e allegorica, rappresenta la forma concreta della temporalità. Il paesaggio diventa la cornice dell'architettura in forma di rudere: la lettura degli scenari paesaggistici si può riassumere in due livelli principali, la forma primaria – condizione originaria – fisica e morfologica, alla quale si sovrappone l'aspetto di derivazione, prodotto dalle modificazioni, in costante divenire¹. Dal Rinascimento si sviluppa la predisposizione alla conoscenza attraverso l'esperienza. Il rapporto pensiero-immagine si struttura secondo un approccio empirico e razionale, che implica inevitabilmente la componente percettiva². La necessità di raggiungere la conoscenza con il confronto tangibile tra fenomeni accresce l'attenzione alle sfaccettature che descrivono i contesti quotidiani. L'esempio della lettera a Leone X porta diretta testimonianza di questo approccio, attraverso la volontà di raccogliere e spiegare il dato tecnico della rovina rappresentato nella sua individualità, contrapponendosi alla modalità di inquadramento paesaggistico Settecentesco, sviluppata e manifestata secondo una visione unitaria del frammento architettonico, scenografica. La proiezione dell'osservatore che passa dal 'come era' al 'come potrebbe essere', riattiva la temporalità delle rovine attraverso il filtro di lettura del paesaggio: nella rovina, infatti, il tempo dell'architettura appare sospeso, mentre è il tempo della natura a continuare a scorrere, evidenziando la compresenza di pluralità temporali che coesistono armonicamente. Se per il movimento romantico il paesaggio si configura principalmente come prodotto finale di una proiezione estetica della realtà, ovvero come rappresentazione figurativa finalizzata all'elevazione delle scenografie più o meno quotidiane, lo *Scenario* introduce esplicitamente una lettura progettuale. Lo *Scenario* diventa mezzo di rappresentazione multidisciplinare, come un sistema di immagini di differenti temporalità (presente, passato, futuro) sovrapposte tra loro, trasformandosi nello strumento per la ricerca di una metodologia che ambisce alla narrazione dei paesaggi di rovine contemporanee in funzione dell'azione progettuale. Dal punto di vista storico-culturale è rilevante approfondire l'origine delle immagini come strumenti legati alla ricerca scientifica, tematica che viene elaborata tra fine Diciannovesimo e inizio Ventesimo secolo dallo storico dell'arte e studioso Aby Warburg.

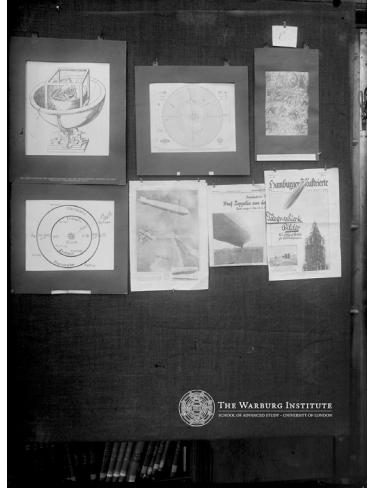
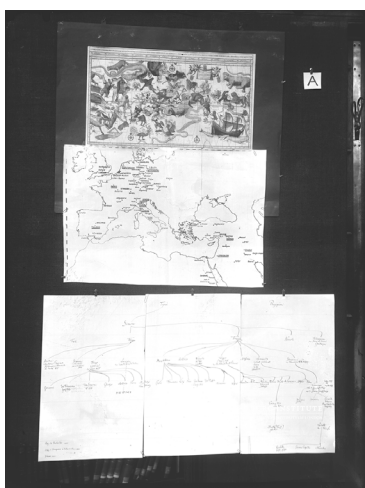
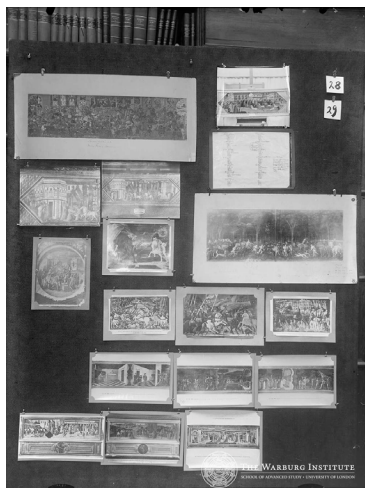
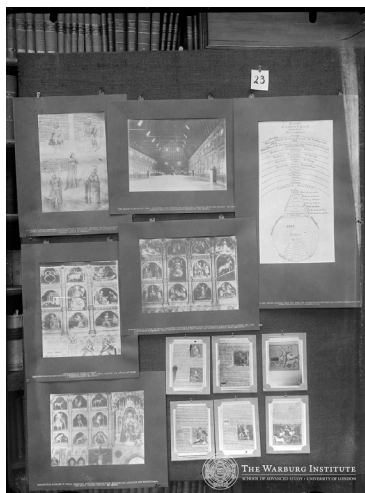
Le immagini sono icone cariche di significato, sono strettamente relazionate alla memoria e alla cultura di una società, costituiscono elementi ricchi di stratificazioni

¹ Purini, "Un paese senza paesaggio".

² Tafuri, *Venezia e il rinascimento*.

Fig.9 - Aby Warburg, *Tavole A, B, C, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 20, 21, 22, 23, 23a, 24, 25, 26, 27, 28-29, 30, 31, 32, dell'Atlante Mnemosyne, 1866-1929;*





storiche che vengono tramandate nel tempo. Warburg³ è lo studioso a riconoscere il valore delle immagini come testimonianze non solo formali, ma socio-culturali di una società, tanto che compone un atlante chiamato da egli stesso ‘*Mnemosyne*’, purtroppo però rimasto incompiuto. L’atlante (*Bilderatlas*) è costituito da una serie di tavole organizzate attraverso l’associazione di immagini di diversa natura, da fotografie a ritagli di giornale etc.... che si configurano come mezzi di rappresentazione privilegiati per la trasmissione della tradizione culturale e della memoria condivisa⁴, tanto che l’obiettivo dell’Atlante era raccogliere e divulgare, attraverso figure, temi e costumi che si sviluppano dall’antichità ad oggi nella sfera emozionale collettiva⁵. Il “*Bilderatlas Mnemosyne*” è testimonianza di come le immagini e i simboli dell’antichità siano sopravvissuti e trasmessi in una chiave interpretativa propria della cultura moderna; precisamente Warburg mirava a identificare schemi iconografici e comportamentali espressi attraverso la *Pathosformeln*, quindi come l’espressione di emozioni universali possa acquisire differenti letture relativamente ai differenti contesti storici in cui viene declinata.

Nell’ottica di uno studio scientifico generalmente risulta fondamentale la componente informativa (l’immagine utilizzata nella ricerca serve alla trasmissione del dato) che le immagini racchiudono, soprattutto rispetto a punti di vista legati a tematiche eterogenee e interdisciplinari. Un esempio rilevante, che ci dimostra casi in cui il valore scientifico emerge attraverso la complementarità tra forma e contenuto, riguarda il lavoro del fotografo Eugène Atget: la raccolta di circa 10’000 documenti visivi, concretamente lastre in vetro, eseguiti tra il 1897 e il 1927 riguardanti un’opera fotografica su Parigi⁶. La diffusione della sua ‘esegesi visiva’ aveva come scopo

³ Warburg nasce ad Amburgo nel 1866, anche se nel suo periodo da giovane studioso si sposta spesso tra l’Italia e il Sud America. Il comune denominatore delle sue ricerche, delineato attraverso lo studio della storia dell’arte fiorentina, è il ruolo che un’immagine svolge per una comunità, tanto che nel suo viaggio a Santa Fé ebbe occasione di partecipare ai rituali dei festival indigeni, osservando l’importanza della trasmissione dei simboli.

⁴ *Mnemosyne Atlas* – Engramma [online].

⁵ Il lavoro finale di Warburg doveva essere accompagnato da testi esplicativi, ma rimase incompleto, nonostante i collaboratori dello studioso abbiano provato ad approfondire e concludere il lavoro, le vicende storiche a tutti note che sono susseguite hanno consentito una prima pubblicazione (incompiuta) solo nel 1944. Successivamente sono state sviluppate numerose ricerche e reinterpretazioni critiche, una delle principali è legata al lavoro del Centro studi classicA dell’Università Luav di Venezia pubblicato nella relativa rivista on-line “Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale”.

⁶ Il progetto fotografico consiste nella mappatura per immagini della ‘vecchia Parigi’, lasciando testimonianza visiva della città prima delle consistenti trasformazioni per mano di Haussmann. Raccoglie rappresentazioni degli stessi luoghi da diversi punti di vista, rendendo possibile la ricostruzione delle spazialità urbane storiche in maniera dettagliata, trasmettendo però le immagini secondo una personale interpretazione della città.



Fig.10 – Eugène Atget, *Vecchia Parigi*, 1897;

quello di documentare il mutamento di Parigi ed è costruita sul rapporto che il mezzo ‘fotografia’ ha con il tempo. Nonostante, infatti, la scelta di intrappolare episodi misteriosi e apparentemente privi di vitalità – chiaramente per la mancata presenza umana – le sue immagini sono pregne di temporalità: «lo stato delle cose lo interessa solo nella misura in cui la fotografia può renderne possibile la trasfigurazione e solo perché essa può annunciarne il mutamento, testimoniare l’imminenza di un cambiamento»⁷. L’autore è consapevole delle trasformazioni previste per la città, proprio per questo sente il bisogno di testimoniare ‘la Parigi che stava sparando’: l’intenzione primordiale non aveva pretese artistiche, ma soltanto la volontà di operare una ricognizione di carattere documentativo che però non è rimasto ‘solamente tale’ per la forte emotività celata dietro le fotografie prodotte⁸. Il sentimento che legava il fotografo alla città di Parigi non riesce a rimanere indifferente all’operazione di congelare lo sguardo che poneva su di essa.

*«Il pensare per immagini implica dunque il rapporto che ogni linguaggio, verbale, visivo, musicale e anche scientifico, intrattiene con il pathos, con il sentimento. Esprimere il sentimento di una figura è possibile mettendola in immagine. E la forza dell’immagine, dell’elemento narrativo immaginativo che hanno certe immagini, certe architetture, fa innamorare.»*⁹

Da Piranesi sino a Warburg, l’immagine viene interpretata e rappresentata rispetto alle tematiche che esprime, tematiche caratterizzate da un’energia emozionale che può essere sintetizzata e tradotta attraverso lo strumento del disegno come *Scenario*. La possibilità indagata attraverso la raffigurazione del paesaggio di rovine, ci testimonia la capacità dello strumento ‘*Scenario*’ di configurarsi come sintesi rappresentativa del binomio spazio-tempo. Nei paesaggi di rovine è la componente temporale ad attivare la risposta emotiva, chiaramente secondo una lettura che non permette la scissione dal contesto, ossia dallo spazio descritto. Piranesi dimostra la volontà di trasmettere l’emozione, quindi narrare il tempo e lo spazio di un paesaggio di rovine secondo chiaramente la sua impronta interpretativa, operazione invece che Warburg,

⁷ Agnese, “Vedere Parigi con Eugène Atget”.

⁸ Atget aveva tentato la carriera artistica, convogliando le forme espressive esplorate nella sua principale vocazione, la fotografia. Faticando ad emergere in quell’ambito culturale, si dedicò molto spesso alle ricognizioni fotografiche riguardanti edifici, paesaggi etc.... prestandosi come supporto a lavori di pittori, architetti e scenografi; convinto probabilmente di aver maturato una predisposizione tecnica, solo dopo la sua morte verrà riconosciuto come artista. La fama postuma di Atget fu fortemente supportata da Berenice Abbott, fotografa statunitense, ai tempi assistente di Man Ray, che consentì la raccolta del suo archivio, dal 1968 conservato al MoMA di New York.

⁹ Clemente, “Immagini che innamorano”, 17-19.

proprio per sua personale necessità espressiva, pone sul piano metodologico: sono le scelte formali con cui costruisce l'Atlante a costituire le linee guida per la lettura. La sistematizzazione degli strumenti volti alla definizione sia della forma espressiva, legata alla condivisione (come), che del contenuto (cosa), definisce la complessiva narrazione emotiva dello spazio e del tempo.

2.2 PAESAGGI IMPERMANENTI, PAESAGGI DELL'EMOZIONE

Il paesaggio come elaborazione socioculturale può essere definito attraverso il riconoscimento per caratteristiche che rievocano riferimenti condivisi, immagini collettive che, come ci insegna Aby Warburg, collezionano un'energia emozionale comune. Il paesaggio di rovine è un esempio significativo per l'applicazione dello strumento dello *Scenario*, in quanto la sua intrinseca condizione di impermanenza è determinata dalla forte presenza naturale che, nel momento in cui viene meno l'equilibrio simmeliano, porta all'acquisizione di una nuova dimensione temporale – oltre lo spazio – la quale consente la sollecitazione della sfera emotiva. Nel “Terzo Paesaggio” di Clément (vedi capitolo 1.1) trova esplicitazione l'abbandono: in questa “specie di spazi”¹⁰ nasce il giardino in movimento, «il vuoto architettonico contiene un pieno biologico in cui si esplica il movimento, che è la realtà del giardino»¹¹. Il giardino è la dimostrazione di un pensiero, è l'immagine idealizzata del paesaggio.

45

I giardini di Versailles¹² simboleggiano uno dei principali e fondamentali esempi storici in riferimento al progetto di paesaggio. Ci sono voluti circa cinquant'anni per completare quest'opera, sintesi figurativa e spaziale del sapere classico del giardino francese. Madeleine de Scudéry scrive il racconto dal titolo “*La promenade de Versailles; dédiée au Roi*”¹³ (1669) in cui descrive l'appagamento e la soddisfazione del Re per i giardini e di come questo immenso Parco sia diventato simbolo di potere politico, insistendo in particolar modo sul rapporto tra arte e natura espresso dal paesaggio, determinando una corrispondenza tra il movimento e le emozioni. L'interesse dell'autrice all'apparato emotivo carico del paesaggio emerge dichiaratamente nella sua illustrazione della “*Carte du Pays de Tendre*” disegnata dalla stessa

¹⁰ Perec, *Specie di Spazi*.

¹¹ Clément, *Il giardino in movimento*, 67.

¹² Il progetto dei giardini ha inizio con il regno di Luigi XIV, per mano dell'architetto André Le Notre. Il disegno del parco è costituito da un corpo principale di impianto geometrico che si dissolve in angoli nascosti, volti a sedurre e appagare i sensi del fruitore; la presenza costante e unitaria è rappresentata dall'acqua: vasche, fontane, laghetti, elementi di animazione e dinamismo.

¹³ Madeleine de Scudéry, *La promenade de Versailles, dédiée au Roi: Et l'histoire de Célanire*.

Scudéry presentata assieme al suo romanzo dal titolo “*Célie. Histoire romaine*”¹⁴ del 1654, dove viene raffigurata la mappa allegorica di questo territorio fantastico in riferimento all’amore narrato nel romanzo. Viene reso esplicito il collegamento tra giardino ed emozioni con una planimetria che riporta luoghi riassunti da parole chiave come *sensibilité, tendresse, probité, respect, negligence, oubli...* che rimane circoscritta allo spazio del foglio, con un’evidente maggiore espansione lasciata come in sospenso: un’induzione narrativa alla scoperta, al vagare senza meta precisa. “La carta della tenerezza” è stata di grande rilevanza per la sensibilizzazione dell’epoca ai temi paesistici, raccoglie l’idea di parco sconfinato riconducibile a Versailles e «si sottrae all’a-temporalità che impone il giardino classico per introdurre il tempo nel racconto del paesaggio, vale a dire, nello specifico di questa geografia delle emozioni, i moti dello spirito e dell’animo»¹⁵. Quest’idea di giardino come dispositivo di controllo formale e percettivo dello spazio trova espressione concreta nell’approccio di Clément, dove il tempo e il cambiamento diventano elementi strutturanti del progetto.

Il giardino di Gilles Clément racconta il tempo del paesaggio attraverso il concetto di movimento: si muove perché le specie che vi si trovano vengono lasciate libere di coesistere, senza limiti fisici, portando alla continua modificazione dell’aspetto delle masse vegetali e della conseguente dimensione biologica. Nell’ottica di considerare la temporalità come il tema principale e qualificante dei paesaggi di rovine, le rappresentazioni, intese come strumento di comunicazione e trasmissione, diventano *Scenario* proprio per la necessità di riuscire a cogliere il continuo mutamento, manifestandone di conseguenza la predisposizione intrinseca al progetto. Questa caratteristica è molto chiara nelle incisioni di Piranesi che, pur non rendendo esplicita l’intenzione progettuale, trasmettono l’idea di possibilità che si cela dietro la rovina, ponendosi come antesignane per la configurazione dello strumento dello *Scenario*. Il progetto di paesaggio trova nello *Scenario* lo strumento narrativo fondamentale ed esplicito per il racconto emozionale della temporalità, aggiungendo alle rappresentazioni piranesiane - in modo inequivocabile - l’intenzione ‘successiva’. Gilles Clément, per la progettazione del “Giardino in movimento” si rende testimone inconsapevole nella costruzione di scenari per la rappresentazione del progetto. Nel 1985 il gruppo di architetti Patrick Berger, Jean François Jodry e Jean Paul Viguier e dai paesaggisti Gilles Clément e Allain Provost vince il concorso per la riqualificazione in un parco dell’ex stabilimento Citroën, fabbrica che è stata attiva dal 1915

¹⁴ Madeleine de Scudéry, *Clélie. Histoire romaine*.

¹⁵ Franchi e Pagani, *Il giardino come macchina delle emozioni. Dall’antichità alla sostenibilità contemporanea*, 39.

agli anni '70, attraversando un lungo periodo di abbandono¹⁶. Lungo i lati maggiori del grande rettangolo verde centrale si sviluppano una serie di giardini tematizzati in base alla loro vocazione principale, che costituiscono il primo esempio di “Giardino in movimento”. Fin dal primo periodo di realizzazione i giardinieri hanno seguito le prime fasi evolutive e sono stati coinvolti nella sua manutenzione, prima che fosse aperto al pubblico. Infatti, è importante sottolineare che questo tipo di intervento, a differenza di come potrebbe sembrare, prevede un piano manutentivo e di progetto rigoroso: l'obiettivo è assecondare la spontaneità della natura garantendo la gestione del cambiamento. La responsabilità del giardiniere in questo tipo di processo è più importante che in un giardino normale. In questo caso particolare, primo esempio di “Giardino in movimento”, l'impegno non è interamente del giardiniere, ma anche del pubblico. Il comportamento del fruitore in relazione allo spazio influenza le dinamiche di sviluppo della componente vegetale, manifestando la vocazione sperimentale di questo giardino: il piano di gestione del parco nasce dall'assecondare l'evoluzione che si sviluppa naturalmente dalla relazione flora-fauna, prevedendo un margine di ‘risultato’ che non sarà mai statico, ma, allo stesso tempo, lasciando aperto il ventaglio di opportunità. Partendo dalla conoscenza teorica dei processi ambientali, il metodo che Gilles Clément utilizza per progettare l'impermanenza della natura dei suoi paesaggi è la rappresentazione di scenari. Nonostante la ‘variabile imprevedibilità’ che si pone nell'evoluzione del paesaggio, è fondamentale gestire i cambiamenti nel tempo attraverso la rappresentazione di ipotetiche e differenti fasi temporali. Il tempo, infatti, si manifesta come principale parametro di sviluppo del progetto, rispetto al quale è possibile, oltre che prevedere il livello di manifestazione del disegno complessivo iniziale, analizzare e registrare gli aspetti ‘sorpresa’ che, fino alla prova concreta, non venivano presi in considerazione.

Nel progetto di paesaggio l'utilizzo dello *Scenario* si configura come una rappresentazione narrativa della dimensione temporale. Tale approccio emerge in maniera esplicita nell'impiego di immagini ‘pregne di tempo’, in particolare le raffigurazioni dei paesaggi di rovine. Piranesi è stato tra i primi a valorizzare tali immagini, evidenziando come esse possano costituire un mezzo di indagine scientifica pur conservando una forte componente emotiva. Infatti, la dimensione temporale non può essere disgiunta dalla sensibilità e dalla percezione soggettiva.

¹⁶ Il parco André Citroën si sviluppa su un'area che si estende circa per 14 ettari lungo la *rive gauche* della Senna. Il parco rappresenta diversi stili uniti tra loro, con una forte presenza dell'elemento ‘acqua’. Lo schema compositivo è geometrico: un'ampia area rettangolare centrale, attraversata trasversalmente da un percorso alberato, direttrice principale degli spostamenti, è circondata da un canale e passerelle pedonali. Sono presenti due serre vetrate disposte ad ospitare specie vegetali mediterranee.

«Il paesaggio sussiste in quanto prodotto di un'azione percettiva, che si proietta su un territorio e sull'insieme intrecciato dei fatti umani e non umani che vi insistono: il paesaggio è in quanto è visto, è un'ipotesi di sguardo su ciò che è intorno a noi.»¹⁷

La rappresentazione del paesaggio risulterebbe incompleta se privata della variabile temporale; questa condizione consente di comprendere più agevolmente il funzionamento dello strumento *Scenario*. Sulla base di tali riferimenti, si giunge a un'analisi più approfondita dello *Scenario* stesso: la rappresentazione emotiva dei paesaggi di rovine, mediata dalla narrazione del tempo, può essere letta anche in chiave scientifica, come insegna Warburg. In questo senso, il tema del progetto si arricchisce di un'interazione tra dimensione narrativa, interpretazione scientifica e modalità di intervento progettuale.

2.3 LO SCENARIO: IMMAGINI NARRATIVE

Lo *Scenario* è quindi definibile come lo strumento di rappresentazione della narrazione del tempo, utilizzato in ambito progettuale – principalmente nei progetti di paesaggio – per la sua capacità di mediare tra la percezione soggettiva e la formalizzazione conoscitiva. La definizione di questo strumento ha chiaramente origine dall'immagine: la realtà fenomenica viene percepita attraverso i diversi sensi, nonostante venga quasi sempre dato un ruolo preferenziale alla vista.

La 'visione' può essere definita in ambito scientifico rispetto a quattro principali descrizioni: secondo una reazione agli stimoli luminosi che porta il nostro cervello alla costruzione di immagini; secondo un'idea inventata, rispetto ad un'alterazione percettiva e psicologica; facendo riferimento all'elaborazione di un'idea germogliata dall'osservazione (attraverso tutti i sensi) di un fenomeno; o quando si parla di pre-visione, proiezione volta al futuro. «La mente umana non si limita a registrare un dato oggettivo, ma lo utilizza per innescare il processo immaginativo»¹⁸, ossia la capacità rappresentativa che supera l'esperienza sensoriale. Il filosofo francese Gaston Bachelard (1884-1962), secondo una concezione strutturalistica, definisce l'immaginazione come la capacità di deformare e ricombinare le figure raccolte attraverso la percezione sensoriale al fine di comporre una visione diversa, nuova¹⁹: l'uomo conosce e interpreta la realtà attraverso le immagini, poiché veicolano un messaggio e/o un'intenzione comunicativa. La modalità di rappresentazione grafica influisce inevitabilmente sul grado di comprensione e, di conseguenza, sull'efficacia

¹⁷ Metta, "Il paesaggio agisce, dunque esiste", 76.

¹⁸ Menchetelli, *Forma immagine. Pratiche dello sguardo*, 21.

¹⁹ Bachelard, *Il mondo come capriccio e miniatura*.



Fig.11 – Elena Paccagnella (foto di), *Parc Citroën in autunno*, 2024;

della comunicazione. Il disegno è da sempre espressione di sintesi tra la visione, l'immaginazione e la necessità/volontà comunicativa. Consente una lettura complessiva dei fenomeni, attraverso una percezione cosciente e un'operazione dinamica: lo scorrere del tempo viene espresso simultaneamente da una visione su più aspetti, ma elaborata da un unico soggetto. Nel campo della progettazione la capacità immaginativa è fondamentale, tanto che il disegno costituisce la sintassi complessiva e deve essere però costituito seguendo delle regole che ne consentano la comprensione al pubblico. La creazione di scenari è un'operazione attiva nel processo progettuale, concretizzata con la rappresentazione attraverso la messa in atto di espedienti narrativi volti alla trasmissione del contenuto.

La definizione più generica che possiamo dare allo *Scenario* è: «strumento per realizzare delle percezioni su alternative di ambienti futuri, su cui si potrebbero basare alcune decisioni da prendere oggi. Gli scenari sono assimilabili ad un insieme di storie, scritte o parlate, create intorno a trame attentamente costruite [...]. Utilizzando gli scenari si può provare il futuro»²⁰. È interessante come alla radice del significato della parola scenario si faccia riferimento diretto alla tenda²¹, elemento architettonico primario²² che solitamente ha una vocazione temporanea, transitoria: lo scenario diventa espressione rappresentativa di una fase temporale o di più fasi temporali assieme, ma nella consapevolezza del continuo cambiamento e superamento.

Lo scenario è un mezzo narrativo, metodo di rappresentazione che può essere trasmesso in forme differenti: Piranesi sintetizza la temporalità attraverso le sue incisioni, Carandini riporta la stratigrafia di Roma in disegno, il cinema si esprime con i video, e altre, mantenendo come impianto comune il tema della narrazione. Se infatti, in questo contesto di ricerca viene approfondita la narrazione dello spazio e del tempo rispetto alla sua manifestazione figurativo-progettuale, la letteratura è la disciplina che dona al 'tema del racconto' consistenza scientifica. Come nelle immagini, nella narrazione abbiamo generalmente due livelli di lettura, che però coesistono: il piano emotivo e il piano informativo. George Perec tenta un esercizio 'descrittivo' di riportare gli avvenimenti di "*Place Saint Sulpice*" a Parigi cercando di cogliere il

²⁰ Schwartz, *The art of the Long View: Planning for the future in an Uncertain World* (tradotto dall'inglese), 6.

²¹ Il primo utilizzo della parola scenario risale all'interno della cultura teatrale dell'antica Grecia. Il significato etimologico deriva dal latino tardo *scaenarium* che significa 'spazio per le scene' e che a sua volta deriva dal greco antico *skéné* che significa 'tenda' e descriveva lo spazio introdotto da Formide (Siracusa, VI secolo a.C.-V secolo a.C.) per accogliere gli attori per il cambio costume durante gli spettacoli teatrali.

²² Semper nella descrizione della capanna caraibica parla di paramenti in tessuto come elementi decorativi e divisori dello spazio.

tempo che scorre. Descrive quello che finora non è mai stato raccontato della piazza, la totalità della vita quotidiana. L'esperimento dura due giorni, dal 18 ottobre al 20 ottobre, precisamente fino alle ore 14:00 dell'anno 1974 e il risultato prodotto è un libro di circa 60 pagine dal titolo "*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*".

*«Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste: ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance: ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages.»*²³

È interessante come l'autore già nel titolo del suo scritto metta in evidenza la sperimentaltà dell'esercizio, riconoscendo probabilmente che non potrà mai avere completa certezza che i dettagli che descrive siano inediti, mai notati prima, consapevole anche della difficoltà nel riuscire a riportare i fatti osservati secondo un punto di vista completamente oggettivo. Nel mondo reale, da quando se ne ha conoscenza, ci si domanda se gli eventi che accadono hanno un significato, mentre nello spazio narrativo abbiamo la certezza che ci sia la figura di un autore a veicolare la lettura e, di conseguenza, il messaggio che vuole trasmettere.

Nell'ambito dell'architettura la narrazione dello spazio è ancora un tema libero all'interpretazione, tanto quanto lo scenario come strumento di rappresentazione del progetto nel tempo, che, includendo tematiche trasversali ed eterogenee, configura come parametro valoriale lo studio del processo stesso. Le immagini, soprattutto nell'ambito artistico-architettonico, sono veicolo di messaggi, elaborate su un piano in cui, proprio con l'esempio dei paesaggi di rovine, ci viene necessario dover riportare la componente temporale. Da Piranesi a Clément, l'idea di rappresentare il tempo risulta necessaria, ma non sempre esplicita: la temporalità dell'architettura costituisce una componente intangibile, ma materialmente rilevante e segnante per definire la morfologia dei luoghi. Se il passato è legato alla memoria espressa nella simbologia della rovina, nel presente invece è il paesaggio – inteso principalmente come natura – a indirizzare e definire il tempo, la proiezione al futuro è ciò che spinge al progetto, che, nel caso della temporalità sospesa dei ruderi, si prefigura come occasione di rinnovamento temporale.

²³ Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 2.

trad. "La mia intenzione nelle pagine che seguono è stata soprattutto di descrivere ciò che resta: quello che generalmente non viene notato, quello che non viene considerato, quello che non ha importanza: quello che succede quando non succede niente, se non il tempo, le persone, le auto e le nuvole."

LA MER DANGEREUSE

Terres Inconnues

Reconnaissance F

Tendre sur R

Constante amitie

Obeissance

Tendresse

Sensibilite

Grands Services

Empressement

Assiduite

Petits Soins

Soumission

Complaisance

Nouvelle

Indiscretion

Perfidie

Medisance

Meschancete

Orgueil

LA MER DANGEREUSE





3.0

**LA TEMPORALITÀ
DELLE ARCHITETTURE SOSPESE**
Analogia delle forme

3.1 TEMPO DELL'ARCHEOLOGIA, TEMPO DELL'ARCHITETTURA

«Se nessuno mi interroga, lo so; se volessi spiegarlo a chi mi interroga, non lo so. Questo però posso dire con fiducia di sapere: senza nulla che passi, non esisterebbe un tempo passato; senza nulla che venga, non esisterebbe un tempo futuro; senza nulla che esista, non esisterebbe un tempo presente.»¹

Siamo soliti pensare, secondo dei radicati fondamenti culturali, che più qualcosa è antico, più acquisisce valore. In passato sono state prodotte numerose testimonianze dell'interesse per l'antico, potendo ricondurre l'etimo della parola archeologia – studio dell'antichità – ad un contesto più ampio rispetto alla disciplina che troverà definizione scientifica solamente nel XIX secolo². Nel corso del 1700, con il Romanticismo e Piranesi, si consolida il pensiero relativo alla presenza del monumento in relazione al contesto: il paesaggio viene riconosciuto come entità in divenire, fortemente definito dalla componente temporale. Non si trattava più soltanto di elenchi di oggetti e opere, ma il supporto narrativo – strumento di lettura che si sviluppa nel tempo – assume un ruolo fondamentale relativamente alla capacità di trasmettere la testimonianza della storia dell'uomo.

L'archeologia come disciplina scientifica, partendo dagli approfondimenti storiografici trasmessi e condivisi sin dall'epoca dell'antica Grecia, interviene con un approccio sistematico e metodologico per lo studio del passato, in particolare approfondisce le pluralità temporali leggibili nello spazio, isolandole. La matrice e, di conseguenza, lo schema utilizzato nella codifica della stratigrafia, quindi delle fasi temporali individuate, trova corrispondenza nell'impianto descritto dalle vestigia antiche. Foucault scriveva «la storia è un certo modo che una società ha di dare statuto ed elaborazione a una massa documentaria da cui non si separa. La nuova storia trasforma i documenti in monumenti, dove si decifrano le tracce lasciate dall'uomo si scopre in negativo ciò che erano stati»³. Attraverso processi di studio definiti dall'isolamento, l'approfondimento, il raggruppamento, la messa in relazione, si può dire che «la storia tende all'archeologia»⁴, alla spiegazione celata dietro al monumento. Così come il luogo

¹ Sant'Agostino, *Le confessioni*, 369.

² Nel 1764 Johann Joachim Winckelmann pubblica l'opera dal titolo "*Geschichte der Kunst des Alterthum*" (storia dell'arte dell'antichità) dove sono esposte riflessioni sulla storia dell'arte del futuro. Per la prima volta, la collezione antiquaria che rappresentava la massima espressione di studio nel campo storico viene resa elemento attivo della conoscenza perché descritta attraverso un percorso narrativo storico-artistico.

³ Foucault, *L'archeologia del sapere*, 13-14.

⁴ Ugo, *Architettura e temporalità*, 23.

Fig. 13 - Francesco Cucchiara (foto di), *Salita al tempio - Madonie*, 2020;





definisce l'estensione di un'opera, anche la dimensione temporale ne fornisce una lettura profonda, che, secondo l'archeologia, trasforma il documento in monumento. Il monumento, inteso in questa circostanza come l'«elemento primario» definito da Aldo Rossi, rispecchia il proprio valore storico in riferimento ad una descrizione profonda che si riflette esteriormente sul piano di lettura stilistica. Se il monumento rispecchia simbolicamente un riferimento – rammentare e commemorare – che permane nella sua dimensione fisica contenendo intrinsecamente la sua essenzialità, lo stile, con associazione diretta alla temporalità, definisce un linguaggio espresso nella manifestazione di tratti caratterizzanti fondamentale all'evoluzione del pensiero critico che si attiva nella ricerca delle motivazioni dietro le scelte compositive e figurative dell'opera. Lo stile è espressione formale e qualitativa del manufatto, di conseguenza, il primo filtro di lettura che abbiamo a disposizione per osservare la vita in atto: se il tempo cronologico definisce una misura abbastanza oggettiva dello scorrere della storia, l'archeologia rappresenta lo strumento di comprensione. La disciplina archeologica ci consente quindi di comprendere la temporalità delle testimonianze del passato, che nel caso specifico dell'architettura sono le rovine, estrapolando il valore scientifico della loro consistenza storica da poter trasmettere, ossia relativamente al tempo che definisce l'epoca a cui vengono associate. Tra i diversi riferimenti nell'ambito progettuale però, Angelo Torricelli ci ricorda la necessità di riferirsi all'architettura del passato (archeologia) senza però ricadere nell'errore di affidarsi al tempo coevo o di quando sono state prodotte, ricordando che le qualità temporali riguardano la temporalità che questi fatti architettonici sono ancora in grado di produrre. La contrapposizione tra architettura e archeologia ha anticipato le fratture nate dalle dispute accademiche.

58

L'Acropoli di Atene è uno degli esempi principali di come la temporalità o, più correttamente, l'a-temporalità, possa essere comune denominatore tra archeologia e architettura. L'Acropoli rappresenta la distanza tra ciò che rimane – la rovina archeologica – e ciò che dovrebbe essere stata – l'architettura⁵; nello scorrere degli anni, questo intervallo è sempre stato colmato con il progetto⁶. La Grecia degli architetti

⁵ Il primo grande progetto sull'Acropoli è quello di Nikolaos Balanos: il lavoro di restauro viene concepito rispetto al bilanciamento tra l'essenza di rovina delle vestigia e la capacità delle stesse di costituire sintassi grammaticale finalizzata ad una lettura tipologica immediata o, per lo meno, facilitata; Manolis Korres in tempi più recenti propone la ricostruzione quasi completa del Partenone attualmente ancora in corso (e probabilmente ancora per i prossimi trent'anni) definendo una strategia dal retroscena riconducibile a decisioni di carattere più pragmatico che ideologico. Queste due occasioni di lettura della rovina si configurano come i perni principali attorno ai quali roteano gli sviluppi, le teorie, le idee, relative al lavoro di progetto sull'Acropoli di Atene.

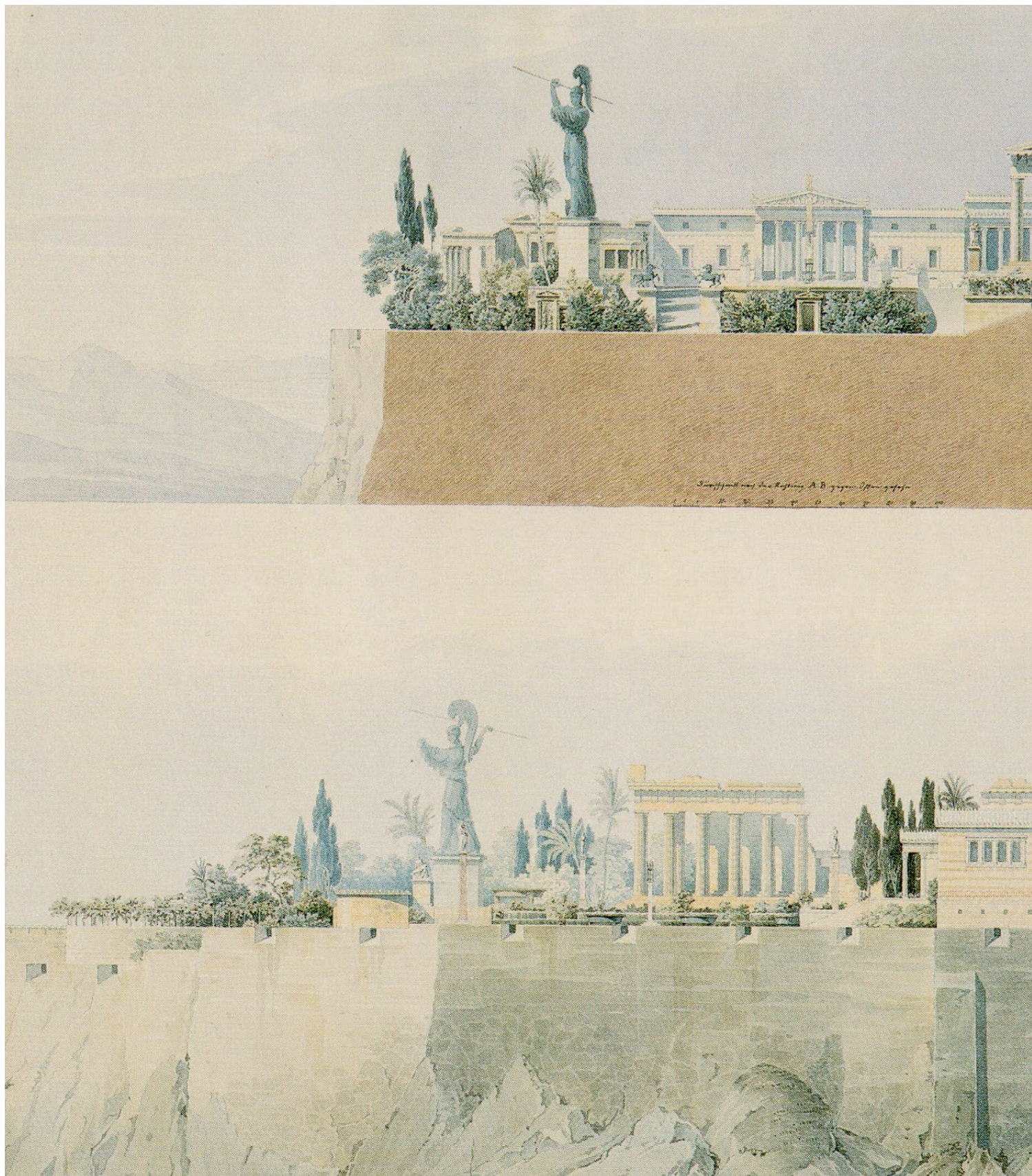
⁶ Allegretti e Caliri, «Appoggiare lo sguardo sul plateau».

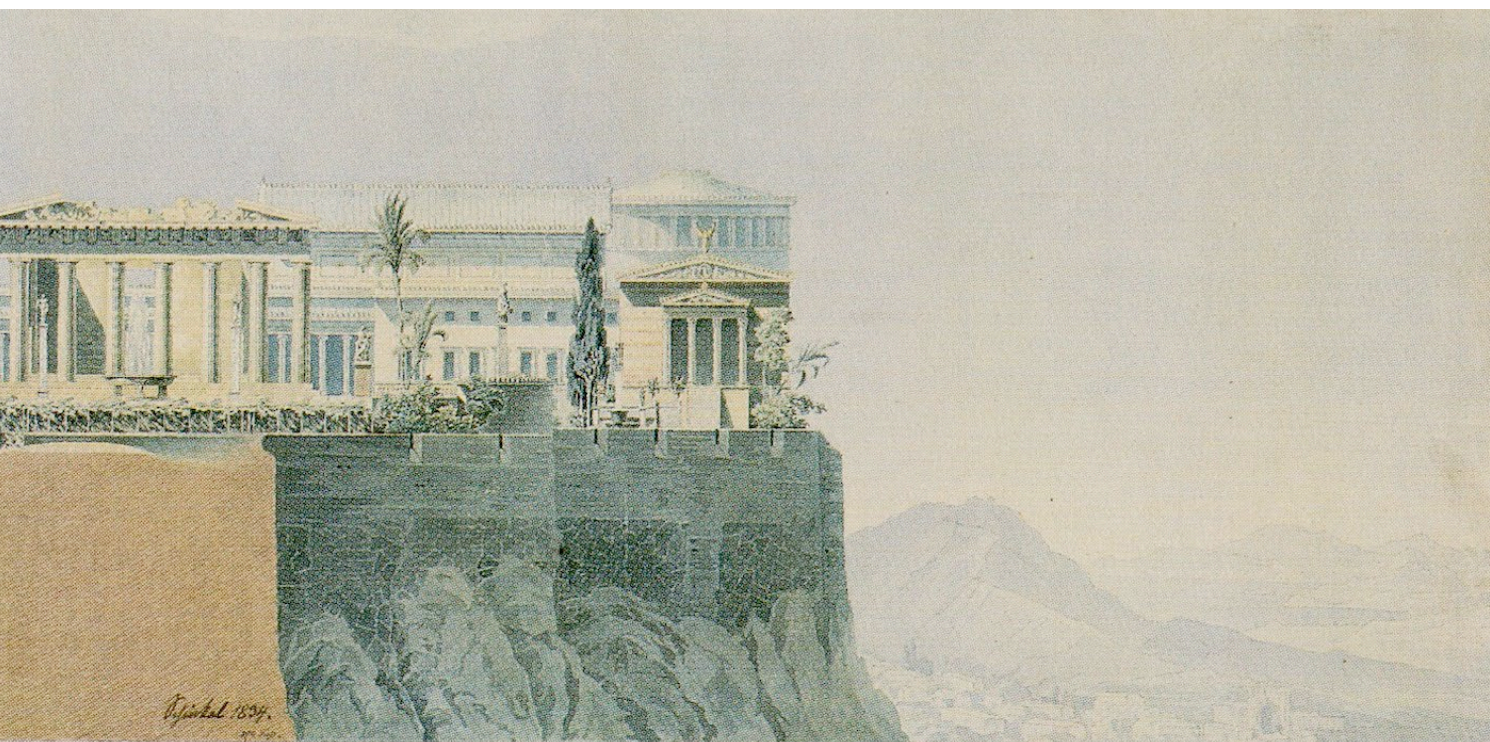
è sempre stata un riferimento tanto di memoria quanto di suggestione: il sentimento e la razionalità nascono dietro le letture di un luogo che nel suo dissolversi diventa teatro per l'immaginazione che ha definito ogni epoca. L'Acropoli di Atene costituisce un repertorio di riferimento imprescindibile per molti progettisti, la cultura classica come fonte e origine struttura una necessità e capacità di lettura della rovina che, proprio in quanto elemento a-temporale, si eleva rispetto ad una rappresentazione della bellezza formale che diventa l'obiettivo dell'architettura posteriore fino a quella moderna. Il lavoro di Schinkel manifesta l'idea romantica riconducibile ad una ricerca estetica e culturale propria del sistema spaziale paesaggistico: l'isola dei musei di Berlino, con l'impianto primigenio dell'*Altes Museum*, rivela il legame dell'architetto con l'antica Grecia e l' analogia con la ricerca del superamento del tempo. Schinkel ha letto il vuoto dell'Acropoli che corrisponde alla spaziatura tra archeologia e architettura e ha progettato un palazzo reale per colmarlo⁷. Il progetto prevedeva una risistemazione complessiva del plateau a partire dalla rimozione di tutti gli elementi architettonici ottomani per poi intervenire con il palazzo di nuova costruzione pensato come un intervento complessivo, posizionato dietro al Partenone e all'Eretteo. Il linguaggio scelto dall'architetto ha chiaramente matrice classica, in particolare predilige l'inserimento di oggetti architettonici tipologicamente riconosciuti come della cultura greca come la *stoa*, lo *stadio*, e la *tholos* circolare che diventa elemento cerniera per la distribuzione e la composizione dello spazio che doveva avvolgere i 'vuoti' del *plateau*, costituendo un podio sovrastato da architetture dense e concentrate. Non è tanto il gesto politico di rivendicazione del simbolo della città per testimoniare la supremazia della Germania, quanto la sperimentazione dell'utilizzo di un linguaggio reinterpretato, provando a cogliere e unificare la lettura storica del sito.

L'archeologia ci aiuta a comprendere il tempo dell'architettura. Le due discipline condividono le modalità di rappresentazione dello spazio, anche se il vero punto di contatto risiede in una concezione del tempo che rifiuta cronologie rigide e si colloca al di là della scansione temporale tradizionale. La rovina non è un residuo da superare, ma un patrimonio di bellezza e conoscenza architettonica, un deposito inesauribile di storia che va oltre i confini cronologici e le classificazioni temporali, spesso riducibili a costrutti ideologici estranei alla natura stessa dell'architettura.

⁷ La Germania nel 1832 acquisì il dominio della 'Nuova Grecia', dopo la vittoria della guerra di indipendenza con gli Ottomani e Schinkel, architetto della corte di Prussia, progettò per il nuovo re, Otto di Baviera, un palazzo sull'Acropoli di Atene.

Fig. 14 - Karl Friedrich Schinkel, *Progetto per il Palazzo Reale di Otto I di Baviera sull'Acropoli di Atene*, 1834;





«Il tempo non possiede soltanto una quantità, ma anche una qualità. Oggi però quasi nessuno riesce a farsi un'idea seppur vaga della qualità del tempo. Nei tempi passati avveniva esattamente l'opposto. Allora si considerava in prima istanza la qualità del tempo e si tralasciava piuttosto la sua quantità. La qualità del tempo non ha niente a che vedere con la durata, ma afferma che ogni punto del tempo, o sezione del tempo (può essere un'ora, un secondo o un decennio), possiede una determinata qualità che consente che emergano solo quei fatti che sono adeguati a questa qualità. Espresso in altri termini, questo significa che in quel determinato momento possono realizzarsi soltanto quei fatti i cui contenuti qualitativi corrispondono alla rispettiva qualità del tempo.»⁸

3.2 LA TEMPORALITÀ DELL'ARCHITETTURA

L'architettura si confronta con più fasi temporali, tendenzialmente costituite da un fattore quantitativo: il tempo, per molti aspetti, funge da parametro determinante del progetto. La qualità temporale definisce la componente legata alla sfera emotiva che non trova completo riscontro oggettivo. Le due facce della medaglia del tempo – qualità e quantità – vengono ben descritte nella filosofia di Bergson⁹, che pone le fondamenta sulla teoria della relatività di Einstein, definendo due temporalità: 'il tempo della scienza', spazializzato e rappresentabile con una successione misurabile, che, in quanto tale, viene condiviso dalla collettività e di conseguenza diventa elemento regolatore delle pratiche sociali, dal 'tempo della coscienza', interiore e definito da un flusso continuo, in cui passato, presente e futuro si compenetrano. Questa teoria per cui la temporalità è riconducibile a più tipologie, diventa una base necessaria per la concezione di tempo studiata in relazione all'architettura. Vittorio Ugo e Franco Purini identificano delle tipologie specifiche di temporalità in architettura, il primo evidenzia il tempo in cui l'architettura si colloca e il tempo interiore ad essa «come la sua verità»¹⁰, mentre il secondo¹¹ evidenzia un ventaglio più ampio di possibilità, discernendo, rispetto ad Ugo, due fasi del ciclo di vita dell'architettura, dalla sua nascita all'abbandono, e dall'abbandono alla condizione di rovina.

Se è quindi fondamentale avere una temporalità collettiva che si rifà al «tempo nell'opera»¹² ossia alla sua vera e propria collocazione temporale, il ciclo che caratterizza la vita dell'architettura rientra in un panorama che discerne dal pensiero condiviso in favore di una dimensione soggettiva più intima. La dimensione evolu-

⁸ Dethlefsen, *Il destino come scelta*, 76.

⁹ Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*.

¹⁰ Ugo, *Architettura e temporalità*.

¹¹ Purini, *Discorso sull'architettura. Cinque itinerari nell'arte del costruire*.

¹² Ugo, *Architettura e temporalità*.

tiva di un'architettura è il risultato della dialettica tra la realtà di un certo periodo e ciò che potrebbe modificarla, migliorarla, ampliarla, spingerla verso ambiti vitali più aperti e innovativi. La rovina è comunemente associata a un'interruzione del tempo: una sospensione generata dalla cessazione del vissuto umano. In questa apparente assenza, lo spazio sembra sottrarsi al tempo cronologico – al 'tempo nell'opera' – che ordina e misura l'esperienza collettiva. Tuttavia, tale mancanza non coincide con un vuoto, ma viene compensata dalla presenza persistente della natura, che restituisce continuità alla vita della rovina. Nel rapporto inscindibile con il paesaggio, quando l'equilibrio tra artificio e natura si sbilancia a favore di quest'ultima¹³, la rovina manifesta pienamente la sua qualità temporale. «L'architettura può superare il tempo in cui è stata concepita, restando così sempre nuova in ogni momento della sua esistenza, compreso quello in cui sarà divenuta un rudere»¹⁴. Se la sospensione, condizione apparente, implica una percezione di staticità, l'a-temporalità invece consiste nella capacità dei paesaggi di rovine di abitare ogni tempo, di permanere senza appartenere a una cronologia precisa, costituendosi come loro principale componente qualitativa. Il sentimento che la rovina evoca rispetto alla memoria e alle proiezioni future viene mobilitato dal movimento della natura del paesaggio che, nonostante non costruisca un quadro accogliente alla presenza umana, fa sognare uno spazio da vivere. Il manufatto progettuale, riconosciuto nella condizione di sospensione, proietta la sua essenza morfologica attraverso l'attesa di quel che sarà, che prefigura la condizione che precede quello che invece è al tempo presente: nel ciclo temporale che caratterizza l'esistenza di un'architettura, «l'edificio in costruzione avrà un aspetto che anticiperà quello che esso assumerà appena prima della fase finale. Lo stato del rudere coincide dunque con un momento iniziale della costruzione, in una suggestiva circolarità di fasi di esistenza dell'edificio»¹⁵. Ogni fase temporale possiede una parte di autonomia che rimane di libero monopolio dell'architetto: in circostanze 'non casuali' è il progettista a dover ricercare la qualità del tempo dell'architettura e valorizzarla. Gio Ponti scrive «Il tempo è un collaboratore-collaudatore dell'architettura, la completa se non finita, la trasforma, la lavora conservandone ed estraendone l'arte pura»¹⁶, uno strumento che prescinde il volere umano con cui il progettista si trova a doversi confrontare, lavorandolo, dovendolo manipolare. È necessaria una visione che ricerchi un approccio a questa condizione (complessiva) di sottomissione al tempo non passiva e di sfida, ma in grado di plasmarlo a favore della narrazione dell'architettura.

¹³ Simmel, "Le rovine".

¹⁴ Purini, *Discorso sull'architettura. cinque itinerari nell'arte del costruire*, 60.

¹⁵ Purini, *Comporre l'architettura*, 59.

¹⁶ Ponti, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, 102.

Nel 1806, a seguito di un violento terremoto, Papa Pio VII promulgò due editti volti alla tutela del patrimonio monumentale di Roma, riconoscendo l'urgenza di un intervento sul Colosseo. L'attenzione si concentrò sul lato orientale dell'edificio, e in particolare sull'anello destro, che, segnato dai crolli ed espoliazioni, versava in una condizione strutturale estremamente fragile. A Raffaele Stern fu affidato il compito di intervenire su questa precarietà, traducendo l'urgenza della messa in sicurezza in una scelta progettuale capace di coniugare necessità tecnica e chiarezza espressiva. L'intervento si manifesta attraverso la costruzione di un imponente sperone in laterizio, concepito come contrafforte a sostegno delle prime due arcate di ciascun ordine, tamponate al fine di ristabilire una continuità strutturale e, al contempo, di offrire un fondale alla lettura del manufatto antico. Si tratta di un gesto di particolare intensità, che ancora oggi solleva interrogativi rispetto alla sua intenzionalità originaria. Il tamponamento in laterizio, infatti, non si limita a sostenere, ma sembra arrestare il movimento del dissesto, fissando la posizione instabile assunta dai conci di pietra al momento del crollo. Non è possibile stabilire con certezza se tale scelta rispondesse a una volontà compositiva e narrativa, oppure se fosse esclusivamente dettata dall'urgenza di preservare le arcate superstiti. In ogni caso, essa introduce una riflessione profonda sulla temporalità dell'architettura: un tempo che non viene cancellato né ricostruito, ma sospeso e trasmesso, anticipando in parte l'idea di progetto sull'archeologia. In questo senso, l'intervento di Stern può essere letto come una cristallizzazione dell'istante, un'istantanea architettonica che restituisce l'idea di una temporalità in movimento. Il progetto diventa così strumento di interpretazione del tempo, dimostrando la sua malleabilità e la possibilità di tradurne il valore in forma architettonica.

3.3 LA TEMPORALITÀ DELLE ARCHITETTURE SOSPESE

«Una dimensione qualitativa è invece contenuta nel termine epokhe dal greco che designa un riflessivo arresto, una pausa, una sospensione, un riposo, una sosta nell'inevitabile fluire cronometrico un intervallo caratterizzato dalla costanza di determinati parametri culturali e strutturali. Vi erano tempi particolari come la skhole la quale denota l'attiva sospensione propria dell'otium e offre significative analogie con la favorevole opportunità del kairos.»¹⁷

Nei paesaggi di rovine il tempo si rende visibile nella sua pluralità. Temporalità differenti coesistono, si sovrappongono e si intrecciano, restituendo una condizione in cui la sospensione 'architettonica', sottratta all'uso produttivo, si configura come

¹⁷ Ugo, *Architettura e temporalità*, 31.

componente intrinseca dello spazio. Tale sospensione va letta in termini positivi: costituisce una soglia progettuale, una condizione originaria che carica il luogo di un valore latente non eludibile. Se i paesaggi di rovine si offrono come potenzialità per una nuova forma dell'abitare, è la (a-) temporalità a rappresentare il valore simbolico effettivo, anch'esso presente in potenza. Il tempo, in questo contesto, non agisce unicamente come cornice narrativa, ma diventa materia sensibile del progetto, capace di orientarne scelte per la sua stessa trasmissione valoriale. All'interno di questa tensione si articolano multiple strategie progettuali secondo differenti visioni ideologiche relativamente ai paesaggi di rovine, ciascuna fondata su un modo specifico di intendere, trasformare e trasmettere il tempo.

La ricostruzione esprime una tendenza alla rievocazione del passato, quindi a riportare al tempo precedente, mentre la 'poetica conservativa', secondo il pensiero romantico di Jhon Ruskin (vedi capitolo 7.2), mira a valorizzare l'a-temporalità delle preesistenze storiche, il loro stato attuale. Per quanto esteso e stratificato possa apparire il campo semantico del termine ricostruzione, in ambito disciplinare esso tende a configurarsi come risposta a una necessità primaria: il bisogno, contingente o simbolico, di ricondurre ciò che è stato alterato o distrutto a una condizione originaria, reale o idealizzata. La ricostruzione si manifesta così come un processo che prende avvio dall'urgenza, ma che trova la propria legittimità più profonda nella volontà di ristabilire una continuità interrotta. A muovere la scelta di questo linguaggio 'progettuale' si trova una matrice transculturale che lo associa ad un gesto di trasmissione: recuperare la sintassi grammaticale – in questo caso specifico riferendoci alla rovina – per poter riottenere il sistema primario di significazione¹⁸. In tal senso, la ricostruzione non si esaurisce nella riparazione della materia, ma si colloca sul piano della comprensione: essa mira a rendere nuovamente intellegibile il monumento, restituendogli la capacità di comunicare. Dal punto di vista applicativo però non deve emergere una tendenza nociva al voler attualizzare l'architettura; non è del tutto funzionale rispetto a quello che si collega poi alla definizione della stessa, «noi stessi repelliamo di fronte a certe vecchie opere d'arte ripulite: si è cancellato il tempo, sono meno autentiche»¹⁹. Il caso del progetto per l'utilizzo e la restituzione del Teatro Romano di Sagunto, completato tra il 1985 e il 1992, per mano degli architetti Giorgio Grassi e Manuel Portaceli, è testimonianza di scelte sintattiche finalizzate alla lettura dei caratteri essenziali dell'edificio storico. Il rapporto complementare che in questa circostanza intercorre tra la presenza della rovina e la 'non presenza' dell'architettura

¹⁸ Brunazzi, "Re-Architecture. Reconstructions of Models, Models of Reconstructions".

¹⁹ Ponti, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, 102.

ra²⁰ innesca il meccanismo comprensivo che mira a raggiungere il significato ontologico della preesistenza. L'archeologia non era sufficiente, in questo caso, al raggiungimento della conoscenza completa della forma architettonica del teatro romano. I resti archeologici fungono da matrice di lettura attraverso i quali diventa possibile la ricomposizione spaziale, scegliendo di considerare anche le sovrapposizioni storiche posteriori all'epoca romana, ma coerenti con la composizione tipologica del teatro. Questa ricostruzione, attraverso il progetto di (ri)completamento, vuole trasmettere una lezione d'architettura direttamente dalle pratiche costruttive romane. L'obiettivo principale diventa l'individuazione della cavea e dell'impianto scenico: si tratta di un progetto a tutti gli effetti nuovo, ma fondato sul manufatto esistente, rievocando la tipologia edilizia storica e ormai consolidata del teatro romano. Il rapporto tra architettura e archeologia si presenta come uno tra i temi principali dell'operato di Giorgio Grassi che accoglie la linea della ricostruzione in quanto mezzo diretto per la rifunzionalizzazione dello spazio: il monumento deve continuare a misurarsi con l'utilizzo quotidiano in quanto condizione necessaria dell'architettura. La temporalità del Teatro di Sagunto viene rievocata, parallelamente alla sua forma architettonica originaria, attivando contemporaneamente un nuovo tempo, il tempo attuale, attraverso un linguaggio in cui il progetto architettonico costituisce la chiave di lettura spaziale e formale (a scala della città e dell'architettura), ma ponendosi in secondo piano rispetto alle vestigia classiche²¹.

Nell'ambito della ricostruzione, ricomporre l'architettura avvicina la rovina al tempo del nuovo progetto o comunque ad una temporalità definita, con l'ambizione di creare una continuità cronologica che può essere espressa formalmente secondo un linguaggio più o meno esplicito (vedi 3.1 con il caso dell'Acropoli di Atene). Il tema della ricostruzione riguarda un argomento molto ampio, che in queste circostanze viene esaurito sinteticamente semplicemente perché antitetico rispetto all'obiettivo di narrare la temporalità dei paesaggi di rovine. La permanenza architettonica è caratterizzata da un tempo sospeso, energia potenziale del valore qualitativo che coesiste tra memoria del passato e proiezione di un futuro in divenire. Il progetto, agendo sullo spazio e sul tempo, diventa strumento di narrazione della temporalità dei paesaggi di rovine. Riabitando il luogo, esso non si limita a restituire energia attiva, ma racconta la temporalità che qualifica il paesaggio, trasformando la memoria materiale in esperienza percepibile. L'ideale dietro l'operazione ricostruttiva diventa compromettente rispetto alla volontà di voler valorizzare la rovina in quanto tale: la

²⁰ Brunazzi, "Re-Architecture. Reconstructions of Models, Models of Reconstructions".

²¹ Malcovati, "Architettura e Archeologia. A proposito di alcuni progetti di Giorgio Grassi" [online].

Fig. 16.a, 16.b, 16.c, 16.d, 16.e, 16.f, 16.g,
 Francesco Leoni e Samuele Ossola (foto di),
Teatro romano di Sagunto, 2011;

Fig. 16.a



Fig. 16.b

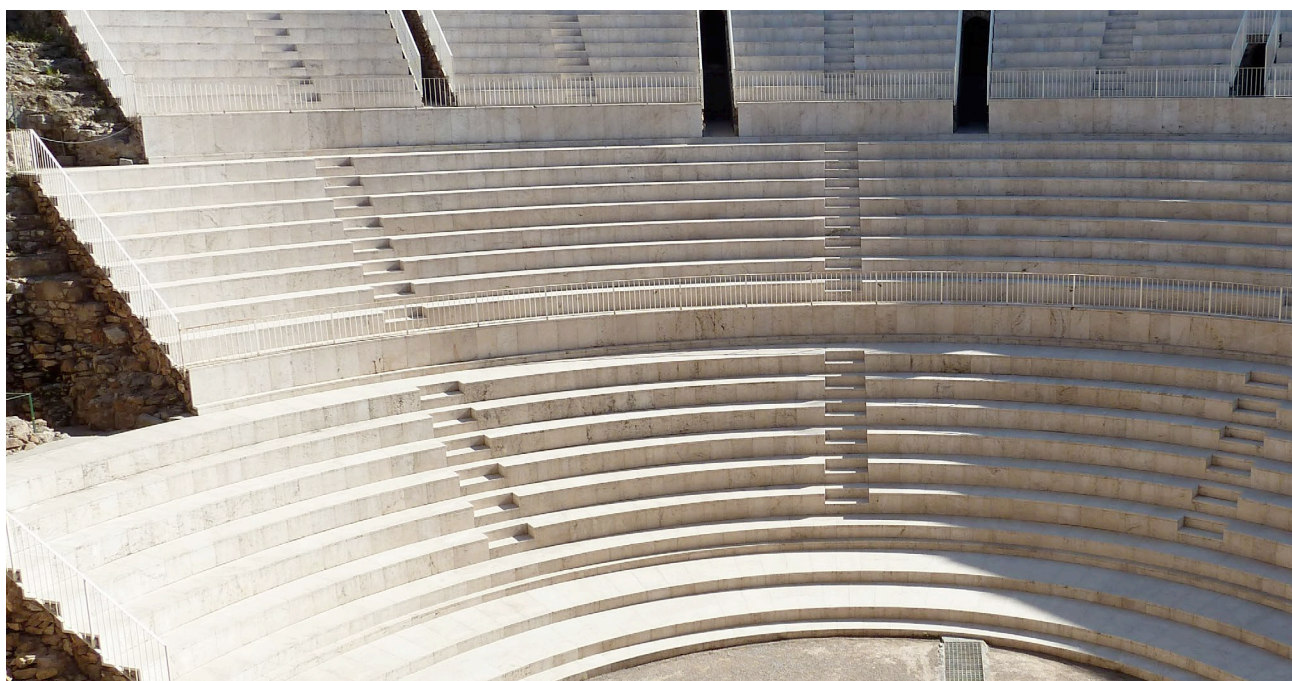
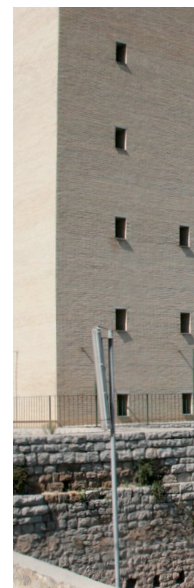


Fig. 16.c



Fig. 16.e



Fig. 16.d



Fig. 16.f



Fig. 16.g



qualità (a-)temporale espressa da questi paesaggi di ruderi diventa elemento centrale, in contrapposizione ad una possibile ricomposizione del passato, quindi inserita in un contesto cronologico.

Alcuni rari casi testimoniano l'importanza che la rivalutazione della componente temporale acquisisce nel progetto di architettura. Esistono progetti di architettura che hanno trovato la loro vocazione spaziale soltanto dopo il superamento di una fase di fallimento, attraverso un'operazione di 'rivalutazione temporale'. Si tratta di un'azione mossa dalla grande capacità e consapevolezza del progettista di rimettere in gioco i propri principi e le proprie scelte progettuali. Un caso esemplare riguarda il progetto di Edouardo Souto de Moura per il mercato del quartiere Carandà a Braga (Portogallo). All'inizio degli anni Ottanta, l'architetto viene chiamato a progettare il mercato in un'area marginale, di scarto, priva di una precisa identità urbana. Probabilmente per le difficili condizioni sociali del sito di intervento, il mercato, poco dopo la sua ultimazione, viene abbandonato e svuotato da ogni funzione. Quindici anni dopo, allo stesso Souto de Moura, viene affidata la sfida di agire sul manufatto esistente, ormai in stato di rovina, per riconfigurare lo spazio, donando nuova vita al quartiere. L'operazione che il progettista ha messo in atto riguarda la 'ruinizzazione', rimuovendo la copertura, modificando così lo spazio che diventa una nuova porzione di maglia urbana, un'area che si ripropone come cerniera tra le diverse zone della città che la circondano.

70

«È sempre grazie alla riscoperta del tempo che si guarda al progetto architettonico non più con una semplice istantanea, ma con una sequenza filmica.»²²

Il tempo dell'architettura in questo caso si rivela in conflitto rispetto agli obiettivi sociali prefigurati, portando l'edificio al quasi immediato disuso. Souto de Moura quindi, nella seconda fase di questo progetto, per rifunzionalizzare un'area complicata, decide di predisporre un disegno semplice, definito da direttrici su cui si costituiscono dei percorsi, trasponendo un tempo che non riusciva a riflettersi nello spazio, ad una temporalità sospesa in grado di dialogare con le caratteristiche paesaggistiche del sito, facendone emergere le qualità.

Il paesaggio di rovine visto attraverso il filtro romantico, non rappresenta il tempo della storia, ma matura una propria temporalità legata al rapporto che si crea con il contesto. L'archeologia si sviluppa come allegoria della memoria storica raggiungendo il ruolo di simbolo: molto spesso i contesti in cui si inserisce si sono sviluppati

²² Marini, *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, 23.

attorno ad essa, al contrario accade alle rovine prodotte in circostanze più recenti. Le rovine contemporanee tracciano paesaggi sospesi, privi di riferimenti temporali chiari e talvolta di confini spaziali definiti. A differenza dei 'monumenti', non vengono riconosciute ufficialmente come patrimonio perché il loro valore non risiede in una legittimazione istituzionale, ma nella capacità di evocare il tempo e la memoria collettiva attraverso l'esperienza. Questi paesaggi incarnano l'ideale romantico che Piranesi individuava nell'archeologica del XVIII e XIX secolo: luoghi in cui memoria e immaginazione si intrecciano. È importante riconoscere l'archeologia della nostra epoca come strumento di conoscenza storica e di trasmissione del passato, distinguendo la necessità primaria di comunicare un messaggio di carattere informativo-conoscitivo, seguendo l'esempio del Teatro di Sagunto, dalla componente emotiva che si attiva in relazione ai paesaggi di rovine contemporanee.

Fig. 17.a, 17.b - Pietro Brunazzi (foto di), *muro del Pecile di Villa Adriana*, 2023;
 Fig. 17.c, 17.f - Souto de Moura, *Progetto del "Mercado do Carandá" a Braga*, 1980 circa;
 Fig. 17.d, 17.g - M. Magalhaes (foto di), *Progetto del "Mercado do Carandá" a Braga*, 1980 circa;
 Fig. 17.e - D. Malagamba (foto di), *Progetto del "Mercado do Carandá" a Braga*, foto, 2000 circa;

Fig. 17.a



Fig. 17.b

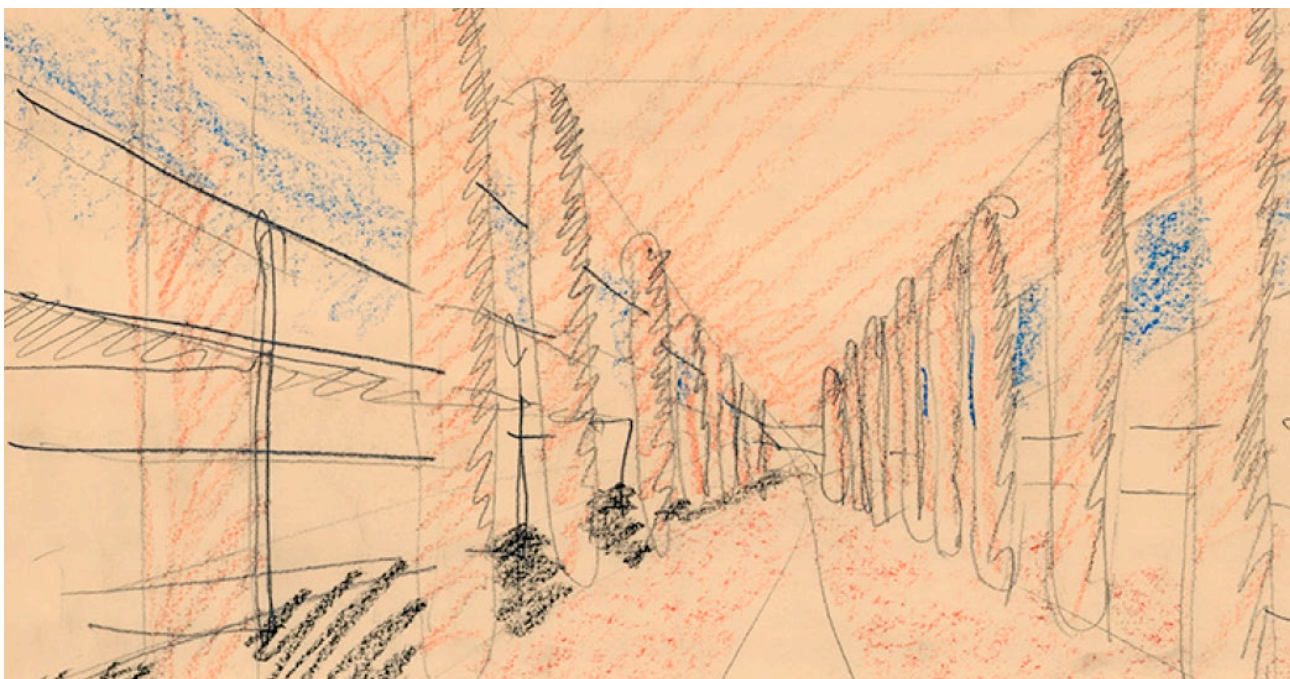


Fig. 17.c

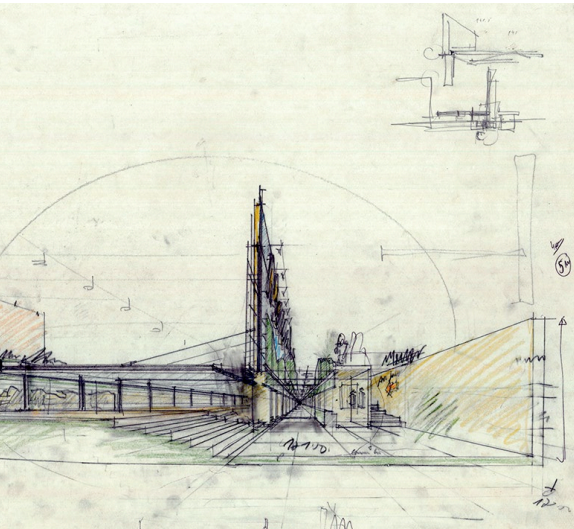


Fig. 17.d



Fig. 17.e



Fig. 17.f

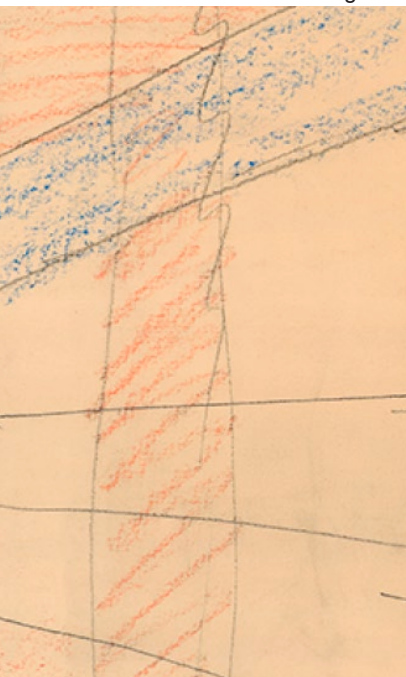


Fig. 17.g



4.0

**PAESAGGI: INCOMPIUTO
E ROVINA CONTEMPORANEA**
Un'eredità del presente

4.1 AMBIGUITÀ TEMPORALI

L'etimologia del termine archeologia – 'studio dell'antico' – si apre ad un campo semantico ampio, che non si limita solo ai manufatti di piccole dimensioni – come per l'immaginario comune oggettistica antica (vasi, ossa, utensili, etc....)¹ – ma si estende anche alla consistenza spaziale, a resti architettonici sufficientemente significativi da restituire l'idea di una logica di compositiva complessiva. L'*archeologia* dell'architettura richiede un passaggio interpretativo strettamente indirizzato a una lettura morfologica. La rovina non è più considerata solo come residuo materiale, ma come parte di un sistema di relazioni con il contesto: lo studio delle connessioni spaziali e compositive diventa così eloquente quanto la rovina stessa, se non più rivelatore. L'archeologia, nella sua natura di disciplina scientifica rivolta alla conoscenza del passato, trova dunque nell'architettura uno strumento indispensabile per dare ordine e sintassi ai frammenti. Se per Piranesi e altri interpreti della tradizione classica la rovina era parte integrante del paesaggio naturale, oggi, quella che chiamiamo archeologia, si configura come esito di un processo di stratificazione e progetto: ciò che vediamo non è mai completamente autentico, ma una ricomposizione anche solo minima al fine di poter essere letta e compresa. Questo procedimento oscilla tra l'idea di ricostruzione, interpretata da Giorgio Grassi, e una pratica di carattere 'poetico-conservativo' che sceglie di mantenere la rovina nel suo stato incompleto, senza però rinunciare a una forma di ordine sufficiente. Il compito della rovina archeologica non è legato a scopi pratici (dell'utilizzo), ma piuttosto evocativa: testimonia, insegna, e trasmette storia e memoria. Il tempo viene cristallizzato: rispetto alla volontà della ricostruzione di ripristinare la temporalità originaria fornendo strumenti di lettura nuovi, e della 'conservazione poetica' di lasciar agire la temporalità del paesaggio sulla rovina, il progetto archeologico sospende forzatamente il flusso temporale attraverso il tema della 'musealizzazione'. La rovina archeologica produce una finzione del tempo, una sospensione 'artificiale' (vedi capitolo 3.2) finalizzata chiaramente alla comprensione contestuale temporale e spaziale, continuamente mantenuta tale.

È necessario a questo punto delimitare il campo di interesse della ricerca, che finora ha voluto trattare in maniera completa le sfaccettature, legate alla disciplina architettonica, che costruiscono la teoria relativamente alla relazione tra le tematiche temporalità, rovina e paesaggio. Le rovine che Piranesi rappresentava al suo tempo, nel quadro descrittivo di un paesaggio romantico e nostalgico, sono le archeologie di oggi, di cui troviamo odierna corrispondenza nei 'terzi paesaggi' di ruderi contemporanei. Le rovine contemporanee vengono spesso associate alle macerie, anche

¹ Barbanera, *Storia dell'archeologia classica in Italia*.

Fig.18.a - Elena Paccagnella (foto di), *Parco archeologico di Selinunte - Collina orientale*, 2025;

Fig.18.b - Elena Paccagnella (foto di), *Parco archeologico di Selinunte - Collina orientale*, 2025;

Fig.18.c - Elena Paccagnella (foto di), *Parco archeologico di Selinunte - Acropoli*, 2025;

Fig.18.d - Elena Paccagnella (foto di), *Parco archeologico di Selinunte - Acropoli*, 2025;

Fig. 18.a



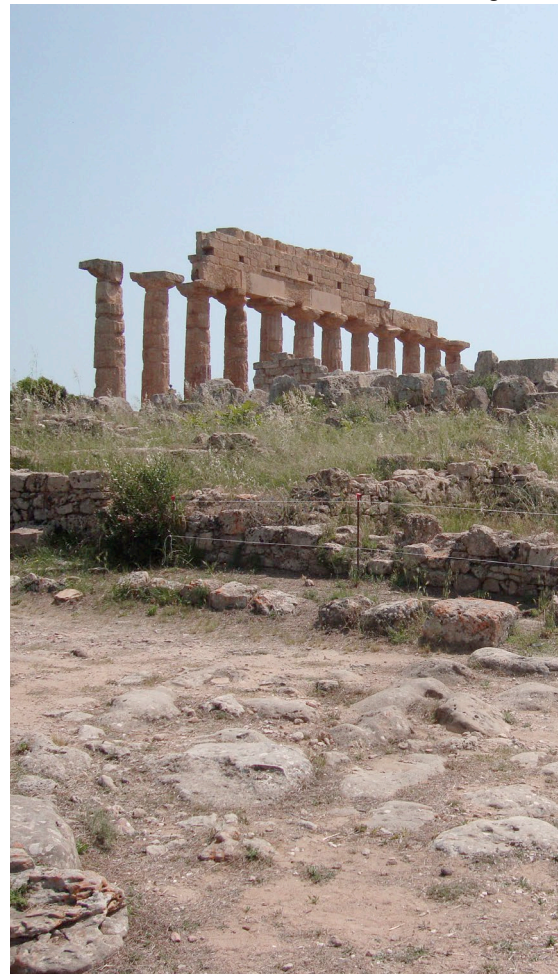
Fig. 18.b



Fig. 18.c



Fig. 18.d



se è sempre il tempo a segnare questa consistente differenza. La rovina è generata dal lento e inesorabile scorrere del tempo: un processo che nasce dall'abbandono e prosegue attraverso la concatenazione di eventi naturali, dove la vegetazione e gli agenti atmosferici finiscono per prevalere sull'architettura, trasformandola e integrandola al paesaggio. La maceria² invece nasce da un tempo improvviso e violento, come prodotto di un evento che porta al disfacimento immediato, senza conservare necessariamente la traccia spaziale di un organismo architettonico. Può ridursi a un cumulo di frammenti, privi di una forma interpretabile, eppure portatori di una carica emotiva fortissima poiché spesso legati ad eventi traumatici come guerre, terremoti, disastri naturali. La maceria non può essere ridotta ad una testimonianza storica, perché la componente emotiva che la descrive si impone sul racconto fattuale del passato, tanto che spesso il ricordo dell'evento tragico che ha portato alla distruzione, viene commemorato attraverso azioni (più o meno concrete) di carattere simbolico. Se la risposta progettuale al dramma vede come primo passo la reazione immediata all'urgenza, però spesso per mezzo di una ricostruzione necessaria, quindi non teoricamente strutturata sulla ricomposizione formale originaria, il piano socioculturale richiede un supporto rievocativo: 'per non dimenticare'. La rievocazione simbolica del 'memoriale' trova espressione soprattutto nell'arte, veicolo privilegiato di trasmissione emotiva alla collettività.

78

Nel 1968 un terremoto distrusse moltissimi borghi nella valle del Belice, tra cui Gibellina. Per mente dell'intraprendente sindaco del tempo, Ludovico Corrao, la città di Gibellina venne riedificata a pochi chilometri di distanza dall'insediamento originario, coinvolgendo artisti e architetti nella ricostruzione. L'opera visionaria del sindaco ancora oggi raccoglie numerose polemiche rispetto alle scelte di carattere programmatico e progettuale: se infatti si parla sempre di ricostruzione 'necessaria', Alberto Burri, quando venne chiamato, decise di non 'costruire' la sua opera nella città nuova, ma con grande decisione esprime la volontà di voler intervenire sul suolo ricoperto dalle macerie del disastroso evento. Il Cretto, costruito tra il 1984 e il 1989 (finito ufficialmente nel 2015), recupera i resti della violenza del terremoto, dove ancora «si respirava l'aria di vita vissuta»³, utilizzandoli come inerti per la ricomposizione degli isolati principali attraverso grandi basamenti in calcestruzzo armato. Questo progetto è uno dei lavori più famosi e significativi di *land-art*, «contiene il tempo, si fa quotidianamente rimemorazione di quell'accelerazione temporale quale è stata il terremoto»⁴, configurandosi come esempio di vocazione

² Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*.

³ Vitiello, "Gibellina: né "completamenti" né "ricostruzioni" per il grande Cretto di Alberto Burri", 107.

⁴ *Ibidem*, 109.

artistica molto vicino all'architettura, alla rovina. Il Cretto per definizione rappresenta lo sgretolarsi della materia: l'artista riporta alla memoria l'evento traumatico attraverso un lavoro di rievocazione spaziale definito da una materialità predisposta alla sottomissione da parte dell'azione del tempo. Diventa quasi contraddittorio pensare che quest'opera d'arte, nata dalle macerie, si costituisce attraverso un'entità spaziale dalla scala architettonica e, pertanto, non riesce a sfuggire al divenire del paesaggio naturale, riconfigurandosi lentamente in quella che sta pian piano diventando una rovina contemporanea.

La rovina contemporanea spesso non ha un significato emotivo diretto, ma viene interpretata rispetto alla nostalgia di cui parla Simmel (vedi capitolo 1.1). La condizione di incompletezza legata alla temporalità sospesa (a lungo termine) vede il paesaggio giocare il ruolo chiave. In questa circostanza, ossia nella sedimentazione temporale che porta all'inquadrimento dei paesaggi sospesi di rovine contemporanee, emerge il tema dell'incompiuto. Le rovine contemporanee esprimono una temporalità ambivalente: rimandano a ciò che sono state, suscitando malinconia, ma, parallelamente, proiettano la possibilità, lasciando intravedere ciò che potrebbero ancora diventare. Questa dualità diventa ancora più evidente quando, nella 'categoria' delle rovine contemporanee, viene inclusa l'architettura incompiuta. Gli edifici incompiuti a un primo sguardo appaiono come rovine contemporanee, ma per la loro natura sospesa tra completezza mancata e degrado imminente ne condividono le stesse ambiguità temporali.

4.2 QUELLO CHE RESTA DEL 'MAI STATO'

La relazione tra rovina e incompiuto si fortifica alla base della condizione di sospensione che le architetture acquisiscono per la loro peculiarità formale e per il potenziale intrinseco che consente la proiezione di un futuro non scritto, aprendosi a molteplici possibilità. Diversamente da un'opera pittorica, scultorea o letteraria che se ridotta in frammenti aspira principalmente alla sua ricomposizione originaria, l'architettura in rovina o incompiuta, rappresenta un dirottamento da quello che è idealmente considerato il ciclo dell'evento architettonico che si sviluppa dall'idea alla demolizione, prendendo nuova forma e, di fatto, cercando una nuova occasione dell'abitare.

Le architetture sospese, 'in fin di vita', rimangono cristallizzate nella loro condizione di «carcassa»⁵, manifestando la loro nudità estetica. Questi due modelli presentano chiare analogie figurative, nonostante la loro evidente contrapposizione semantica,

⁵ Roma, *Le Corbusier e le suggestioni dei ruderi*, 115.

- Fig.19.a - Eleonora Dottorini (foto di), *Resilienza – Italia*, 2017;
Fig.19.b - Elena Paccagnella (foto di), *Riserva naturale del Vendicari*, 2025;
Fig.19.c - Elena Paccagnella (foto di), *Riserva Punta Bianca*, 2025;
Fig.19.d - Elena Paccagnella (foto di), *Rovine di Noto antica*, 2025;

Fig. 19.a



Fig. 19.b



Fig. 19.c



Fig. 19.d



«l'alfa e l'omega della vita di qualunque edificio: nascita e morte che, paradossalmente, attraverso e grazie alla nudità, sembrano coincidere»⁶. L'architettura incompiuta rappresenta il fallimento economico e politico della società: non avendo più una funzione, o meglio, non avendo mai avuto una funzione, si fonde al paesaggio con la sua estetica formale fortemente riconoscibile. La caratteristica di incompiutezza dell'architettura non è un'esclusiva della contemporaneità: nella storia è ricorrente il fenomeno del 'non finito' che per svariate motivazioni contraddistingue molti edifici che dal passato ci sono pervenuti oggi soltanto parzialmente completati. Il tempio Malatestiano (1503) di Leon Battista Alberti, ancora oggi incompleto, così come la Basilica di San Petronio a Bologna e altri casi disseminati lungo la nostra penisola (e non solo), è stato costruito come involucro esterno marmoreo della chiesa romanico-gotica di San Francesco, snaturando la vocazione originaria del manufatto preesistente. Nonostante la sua condizione di incompiutezza, l'edificio viene ugualmente riconosciuto per il suo valore storico e architettonico. Come detto, il fenomeno dell'architettura incompiuta, come la rovina contemporanea, nasce, nella sua massiva e riconosciuta consistenza, dalle trasformazioni urbane provocate durante il secondo Dopoguerra. Se sul piano teorico si apre un dibattito nazionale molto acceso, con l'obiettivo della ricerca di una nuova identità architettonica italiana (vedi capitolo 5.2), sul piano pratico emerge l'esigenza di ricostruire. Proprio in queste circostanze, l'edilizia, massima espressione della forma tecnica e pratica del costruire, rappresenta lo strumento politico ed economico più efficace e soprattutto più veloce per rispondere all'urgenza dell'abitare. L'azione programmatica a scala urbana non riesce a svolgere il ruolo unitario e corale per il quale è stata concepita: i piani urbanistici sono stati sviluppati come strumenti circoscritti alle aree di maggiore necessità, mentre si lasciavano in «tristissime condizioni d'abbandono e di macerie altre zone»⁷, creando spesso un sistema peggiorativo rispetto all'assetto precedente. Vengono meno quindi i valori legati al rispetto delle condizioni ambientali e paesaggistiche in favore di interventi edilizi eterogeneamente disseminati sul territorio, riflesso di scelte speculative che ha maggiormente prodotto quello che oggi riconosciamo come fenomeno dell'incompiuto. Il contesto politico, sociale ed economico in cui il non-finito viene registrato come prodotto ingente riguarda spesso situazioni più specifiche, come l'abusivismo edilizio e/o i beni confiscati alla criminalità organizzata che comunque non differenziano gli esiti prodotti⁸. Il peso della presenza fisica dell'incompiuto, indipendentemente dalle cause che lo hanno provo-

⁶ Mosco, "Naked Architecture. Naked, nude and Bare", 72.

⁷ Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire delle città negli stati europei*, 250-251.

⁸ Gli unici casi ironicamente tragici che si distinguono sul piano formale sono relativi ai cantieri abbandonati per errori di costruzione troppo consistenti da poter essere risolti sulla base dei costi previsti alle origini del lavoro.

cato, grava sui paesaggi come «oppressivo bricolage così come si sostiene su di un masochistico piacere per il ripetuto avverarsi di sconsolate profezie»⁹.

Se quindi le rovine contemporanee nascono dalle aree trascurate dalle trasformazioni urbane, il fenomeno dell'incompiuto è frutto dell'accelerazione del processo di modernizzazione (legato alla politica, non alla progettazione): i ritmi troppo veloci hanno impedito di prevedere precisamente il risultato e l'impatto, portando la costruzione dell'edificio al fallimento. Oggi, quindi, il territorio nazionale conta una numerosa presenza di edifici non finiti, pubblici e privati. Negli ultimi anni questo fenomeno è stato riconosciuto come un vero e proprio problema da affrontare, tanto che nel 2013 è stata emanata una legge (decreto-legge 42 del 2013)¹⁰ che descrive le cause maggiori dell'abbandono dei cantieri: problemi tecnici, mancanza di fondi, fallimento dell'impresa appaltatrice e altre. La stessa legge è alla base di un'altra operazione giuridica che prevede l'istituzione dell'Anagrafe delle Opere Incompiute: gli enti pubblici hanno il compito di mappare e contare le opere incompiute della loro giurisdizione (comunale, provinciale, regionale). I dati raccolti nei primi anni evidenziano la consistenza del fenomeno, in particolare, a distanza di un anno, si registrano aumenti esponenziali, raggiungendo, solo nel 2015, un conteggio di oltre 800 opere pubbliche incompiute in tutto il territorio nazionale. Questo primo passo verso la ricerca di una soluzione presenta evidenti lacune: il ministero delle infrastrutture e dei trasporti non prevede sanzioni per le pubbliche amministrazioni che raccolgono e/o condividono i dati sulle opere incompiute, di conseguenza, i risultati acquisiti, diventano testimonianze di discutibile validità.

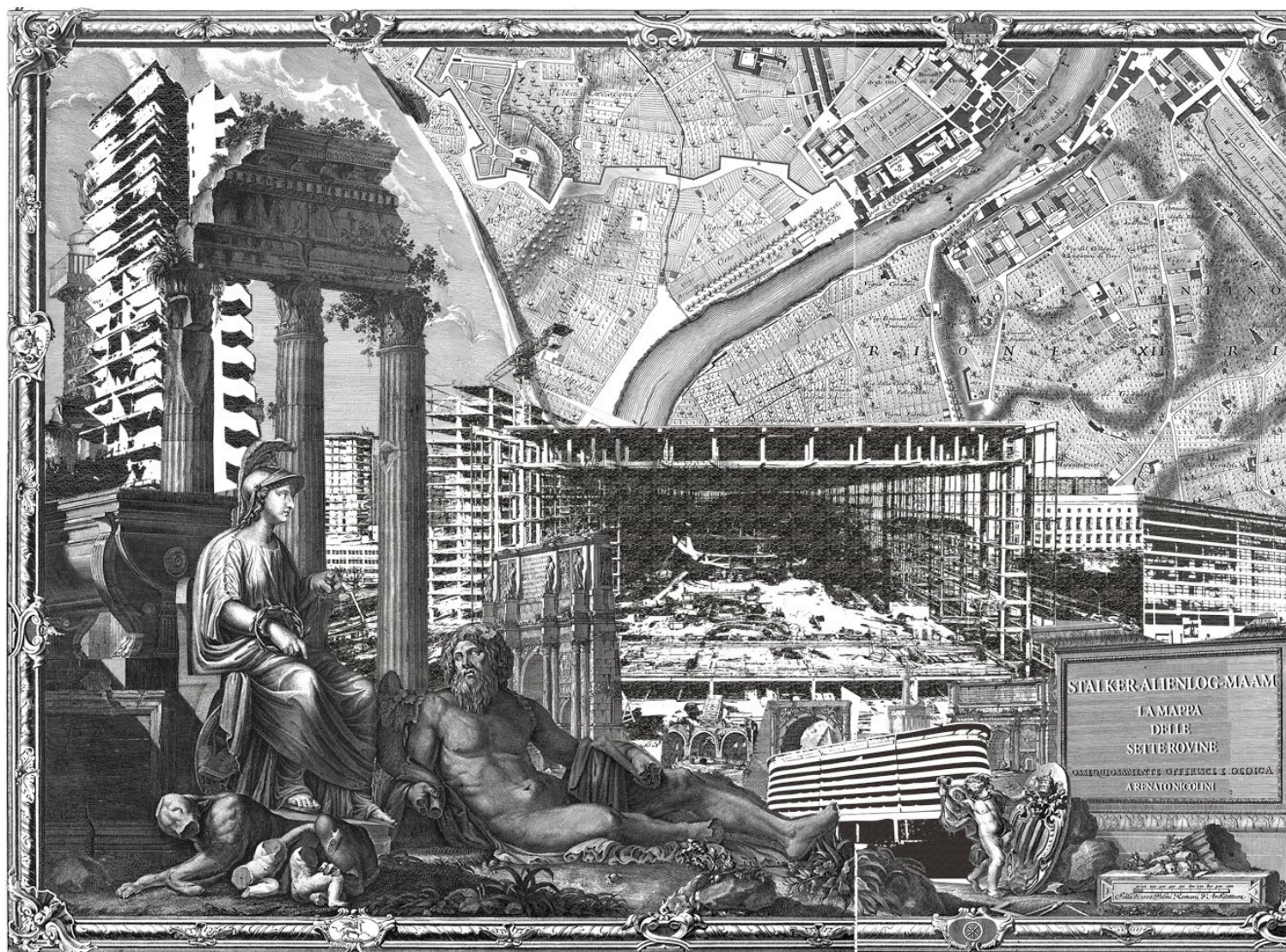
83

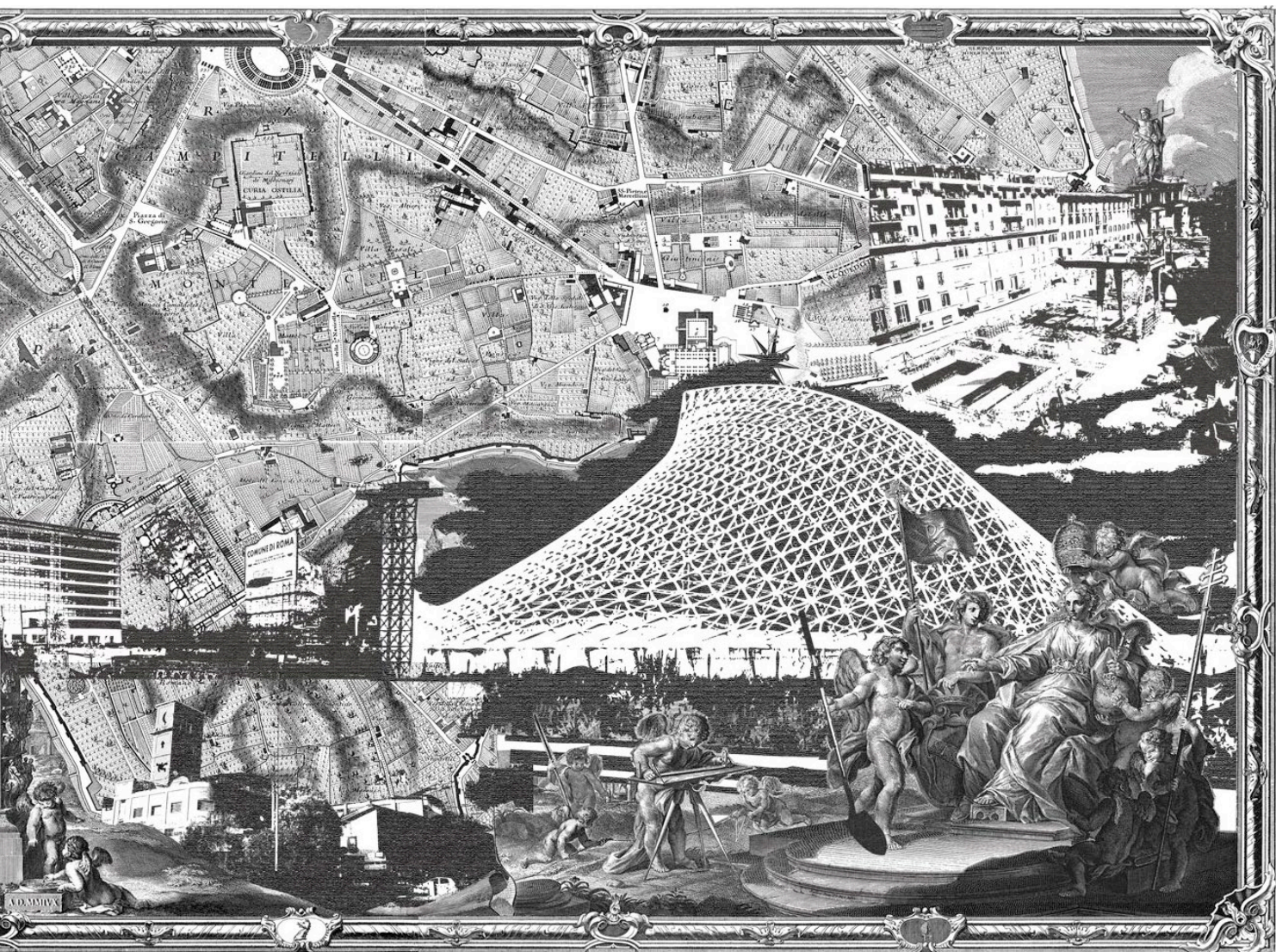
In parallelo, a contribuire all'entità patrimoniale dei cantieri interrotti, si presenta in quasi eguale quantità una rilevata presenza di edilizia incompiuta di carattere privato, che non è mai stata reinterpretata secondo dei dati statistici. In queste due macrocategorie di architetture incompiute si colgono differenze legate ai contesti sociali, politici e culturali, quindi, connesse al panorama storico dei singoli edifici, ma soprattutto di carattere formale e tipologico. Le opere pubbliche possono essere categorizzate rispetto alla tipologia formale, correlata inevitabilmente alla funzione, mentre gli edifici privati presentano caratteristiche analoghe tra loro, essendo soprattutto di matrice residenziale. Nel 2014 è stato pubblicato un lavoro che approfondisce la ricerca progettuale rispetto ai '*maifiniti*' di proprietà privata

⁹ Purini, "Un paese senza paesaggio", 42.

¹⁰ Decreto 13 marzo 2013, n. 42. Regolamento recante le modalità di redazione dell'elenco-anagrafe delle opere pubbliche incompiute, di cui all'articolo 44-bis del decreto-legge 6 dicembre 2011, n. 201, convertito, con modificazioni, dalla legge 22 dicembre 2011, n. 214.

Fig. 20 - Carlo Prati, *La mappa delle sette rovine*, 2014;





e/o residenziali: «ci interessa questo fenomeno per continuare ad osservare il nostro tempo»¹¹, scriveva Gaetano Licata, fautore del progetto di ricerca, nonché professore all'Università degli Studi di Palermo. L'intenzione della pubblicazione dal titolo, appunto, "Maifiniti", è di approfondire il fenomeno dell'incompiuto attraverso una lettura specificatamente progettuale, considerando casi di studio selezionati sui cui vengono applicate ipotesi costruttive determinate. La volontà di applicare una visione pragmatica a questo fenomeno edilizio emerge probabilmente dal fatto che sia diventato e continui ad essere fonte di ispirazione prevalentemente per pratiche di carattere artistico, che effettivamente si configurano come principali riferimenti di interesse per l'architettura incompiuta. Le massime testimonianze a scala globale riguardano lavori come "*Unfinished*" del padiglione spagnolo per la Biennale di Architettura 2016, curato dagli architetti Iñaki Carnicero e Carlos Quintáns; come anche la pubblicazione dal titolo "[un]finished – Atlas of Athens' Incomplete Buildings"¹², lavoro di Maria Lalou e Skaft Aymo-Boot; oppure di nuovo il progetto "*The Liminal Archive*"¹³, un archivio digitale degli edifici incompiuti e delle rovine moderne dell'Africa, dello studio Limbo Accra fondato dagli architetti Dominique Petit-Frère e Emil Grip; e altri esempi che si sviluppano sulla base della stessa matrice: la catalogazione. In Italia, oltre il significativo documentario/cortometraggio di Benoit Felici dal titolo "*Unfinished Italy*"¹⁴ del 2011, restando sulla linea di ricerca artistico-culturale che definisce gli esempi considerati, nasce un progetto che ha avuto un impatto fondamentale per la presa di coscienza da parte della collettività del fenomeno dell'incompiuto. Il lavoro, pubblicato nel 2018¹⁵, vede la collaborazione dello studio Fosbury Architecture con il collettivo artistico Alterazioni Video¹⁶ e consiste in una mappatura a scala nazionale delle opere pubbliche incompiute, con l'obiettivo di identificare provocatoriamente uno stile architettonico per questo fenomeno. L'approccio operativo di questo progetto è circoscritto ad un'azione di ri-significazione artistica, approfondendo l'aspetto fenomenologico dell'incompiuto contemporaneo.

¹¹ Licata, *Mai finito*, 11.

¹² Skafte, Lalou, *[UN]FINISHED: Atlas of Athens' Incomplete Buildings – A Story of Hidden Antimonuments*.

¹³ Limbo Accra - The Liminal archive [online].

¹⁴ Benoit Felici – Unfinished Italy [online].

¹⁵ Verso la fine del 2025 è stata pubblicata una seconda edizione implementata di nuovi riferimenti e nuovi contributi.

¹⁶ Alterazioni Video e Fosbury Architecture, *Incompiuto. La nascita di uno stile*.

L'interruzione del cantiere contemporaneo si differenzia dagli esempi storici principalmente per la caratteristica che riconduce l'incompletezza ad essere riconosciuta come una condizione patologica, piuttosto che episodio occasionale e circoscritto alla singola situazione¹⁷.

Il cantiere però, proprio per la sua dimensione 'in divenire', racchiude la proiezione di ciò che si attende e ciò che è inatteso. «Rovina e cantiere confrontano il 'già compiuto', con il 'non ancora compiuto', il 'non ancora giudicato' con ciò che non è più giudicabile: momenti – sovente anche banali – del sublime»¹⁸. Come la rovina si astraie dal contesto temporale, anche il cantiere rappresenta una condizione di sospensione: questi paradigmi architettonici si esprimono e vengono riconosciuti come «metafora del non definitivo»¹⁹. Queste architetture quindi, proprio per la loro essenza 'non definitiva', non rappresentano solo un simbolo di fallimento e distruzione, ma la loro natura semantica, in forte relazione alla loro estetica formale, apre nella mente dell'osservatore un panorama di possibilità future. Sartre scrive, nel suo testo "L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione"²⁰ che la percezione può essere intesa come l'atto attraverso cui la coscienza si rapporta immediatamente a una realtà concreta e presente, cogliendone le qualità sensibili; l'immaginazione, al contrario, si svincola da tale contatto diretto, poiché le è possibile oltrepassare i meri dati che la memoria conserva e rendere accessibili dimensioni ulteriori rispetto alla semplice evidenza empirica. L'immaginazione ci permette di riconoscere nello scheletro un'opportunità, la condizione di sospensione nel tempo che caratterizza sia le rovine che l'incompiuto rappresenta una forte componente potenziale intrinseca di queste architetture, portando questi due paradigmi architettonici ad avere inevitabilmente una forte relazione. Il potenziale del 'non finito' è stato sperimentato dall'architetto Alejandro Aravena con il progetto "*Elemental*"²¹ nei primi anni 2000²². Si è registrato un notevole successo rispetto a questo progetto, che è stato supportato da laboratori tecnici e progettuali per l'autocostruzione, preservando i caratteri originali dell'intervento, rispetto ad una personalizzazione legata alle differenti 'forme dell'abitare' consuete alle singole famiglie. Il progetto è stato

¹⁷ Germanà, "Il tempo sospeso del processo interrotto: oltre la rimozione, un futuro per l'incompiuto / The suspended time of the interrupted process: beyond repression, a future for unfinished buildings", 90.

¹⁸ Gabetti e Isola, "Il tempo del cantiere", 8.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*.

²¹ Il tutto ha inizio da un'iniziativa internazionale nata in Cile con l'obiettivo di realizzare alloggi a basso costo: "*Elemental*" si configura come progetto pilota ed è stato concepito come 'da completare', volto ad ospitare 93 famiglie del quartiere di Quinta Monroy nella città Iquique.

²² Aravena et al., *Elemental: The Architecture of Alejandro Aravena*.

Fig.21.a Elena Paccagnella (foto di), *Edificio incompiuto all'Addaura – Palermo, 2023*;
Fig.21.b Elena Paccagnella (foto di), *Edificio incompiuto all'Addaura – Palermo, 2023*;
Fig.21.c Elena Paccagnella (foto di), *Edificio incompiuto all'Addaura – Palermo, 2023*;
Fig.21.d Elena Paccagnella (foto di), *Edificio incompiuto all'Addaura – Palermo, 2023*;

Fig. 21.a



Fig. 21.b



Fig. 21.c



Fig. 21.d



consegnato ai futuri abitanti in forma grezza, incompiuta: la comunità si è insediata nel cantiere aperto, diventando parte operativa delle attività costruttive.

Gabetti e Isola, in un articolo sulla rivista “Hinterland” del 1983 trovano occasione di parlare del loro progetto di residenze in centro a Torino, indagando il ruolo e il significato della fase di cantiere. Il cantiere, infatti, si pone come ‘immagine speculare’ della rovina, pur appartenendo a estremità temporali opposte: queste due fasi dell’architettura trovano coincidenza nell’elevazione alla condizione di a-temporalità che il loro aspetto formale e compositivo rappresenta. La temporalità quindi, nelle architetture incompiute e nelle rovine contemporanee, nonostante delinei due poli estremi, diventa coincidente, rappresentando un tempo «puro, non databile, assente da questo nostro mondo di immagini, di simulacri e ricostruzioni»²³. Il tempo ‘condiviso’ dalla rovina contemporanea e dalle architetture incompiute, si innalza ad una condizione di a-temporalità per le qualità compositive che, da elementi ricondotti alla loro purezza formale, lo riportano ad appartenere alla natura fenomenologica delle cose stesse, elevandolo ad uno stato assoluto.

4.3 RUINES À L'ÉNVERS²⁴

Sul piano concreto l’incompiuto, come la rovina, evoca una unità estetica che non può esaurire la sua esistenza alla presenza, ma emerge come imprescindibile l’atto ‘in potenza’ che viene omogeneamente letto dalla collettività più attenta: è probabilmente la componente di trasformabilità a mettere su un piano unitario questo ‘nuovo’ patrimonio. L’apparente audacia nel voler definire l’incompiuto una nuova categoria patrimoniale si appella in realtà ad una comprensione poco superficiale, che ha radici nella definizione etimologica della parola ‘patrimonio’ – Il complesso dei beni mobili o immobili che una persona fisica o giuridica possiede – la Costituzione Italiana riporta all’articolo 9²⁵ l’impegno da parte della Repubblica per la tutela del paesaggio e del patrimonio storico e artistico della Nazione. Il dovere collettivo per cui dovremmo lottare – in quanto repubblica democratica – ci riporta alla consapevolezza condivisa del bene pubblico: l’incompiuto è a tutti gli effetti *patrimonio* del popolo,

²³ Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, 96.

²⁴ L’artista Robert Smithson nel 1972, durante una conferenza all’Università dello Utah, presenta una serie di diapositive fotografiche scattate nel 1969 nello Yucatan, facendo diretto riferimento a un hotel dismesso, oggetto centrale del lavoro, che, non essendo chiaro se in costruzione, in restauro, o in cantiere (sospeso), viene definito dallo stesso artista una ‘rovina al contrario’.

²⁵ Costituzione italiana, art. 9: “La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione. Tutela l’ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell’interesse delle future generazioni. La legge dello Stato disciplina i modi e le forme di tutela degli animali”.

se non per valori storici e/o artistici, perché esprime il carattere che definisce i nostri paesaggi sociali. Il comune denominatore tra tutela e progetto è la valorizzazione. La tutela costituisce il primo e imprescindibile passaggio, che, nelle pratiche contemporanee, pone le basi per ogni progetto di valorizzazione. Tra tutela e valore si instaura infatti un rapporto biunivoco, mentre il progetto architettonico rappresenta una fase ulteriore, occasione di interpretazione critica e di trasmissione del bene. I diversi livelli di tutela, dall'immobile musealizzazione del bene, a interventi conservativi, a operazioni volte all'effettivo riutilizzo, si rapportano alla tipologia valoriale (verificata e verificabile in maniera obiettiva) del manufatto. Riferendoci all'incompiuto, viene oggettivamente riconosciuto un potenziale progettuale autonomo rispetto a qualsiasi tipo di valore, che non sia legato alla simbologia spaziale e alla sensibilità emotiva della collettività che ne ha maturato un legame. Viene quindi approfondita l'accezione di patrimonio come entità trasformativa e modificabile, predisposta al cambiamento. In questa prospettiva, il progetto assume il compito di conferire nuova forma e nuove possibilità di abitare i paesaggi di architettura incompiuta, attivandone la condizione di sospensione – intesa come stato temporale (in potenza) effettivo – e trasformandola in una dimensione a-temporale, nella quale il loro valore viene riconosciuto e trasmesso. Esiste un'occasione in cui però l'incompiuto non si limita ad un riconoscimento emotivo/esperienziale determinato 'solamente' dalla sua qualità temporale, ma quest'ultima viene associata a molteplici peculiarità valoriali di carattere compositivo e architettonico equamente individuate. L'incompiuto d'autore rientra nel lascito contemporaneo configurandosi come caso specifico: se i cantieri rimasti sospesi rappresentano un vero e proprio fenomeno a scala nazionale, sono invece poche le opere non finite del Novecento portanti firma di grandi architetti. Da Gae Aulenti in Valle D'Aosta con un terminal aeroportuale a Pietro Consagra in Sicilia con il teatro di Gibellina Nuova, queste occasioni architettoniche rappresentano casi complessi, con delle storie nebulse e offuscate principalmente per l'aura fallimentare di cui, al tempo effettivo in cui sono rimaste sospese, erano pregne.

Lo studio di architettura Albori nel 2008 ha presentato alla Biennale di Venezia un lavoro sperimentale dal titolo "Ecomostro addomesticato"²⁶ in cui viene proposto il riutilizzo dello scheletro edilizio della stazione ferroviaria progettata da Aldo Rossi e Gianni Braghieri a Milano, rimasta incompiuta dagli anni '90. Gli architetti affrontano l'opportunità del riutilizzo considerando la notevole posizione del manufatto e sfruttando il potenziale della struttura (esistente) essenziale per considerare una

²⁶ Garofalo, *L'Italia cerca casa. Housing Italy*.

Fig.22.a - Elena Paccagnella (foto di), *Terminal San Cristoforo - Milano*, 2023;
Fig.22.b - Elena Paccagnella (foto di), *Terminal San Cristoforo - Milano*, 2023;
Fig.22.c - Elena Paccagnella (foto di), *Terminal San Cristoforo - Milano*, 2023;
Fig.22.d - Elena Paccagnella (foto di), *Terminal San Cristoforo - Milano*, 2023;

Fig. 22.a



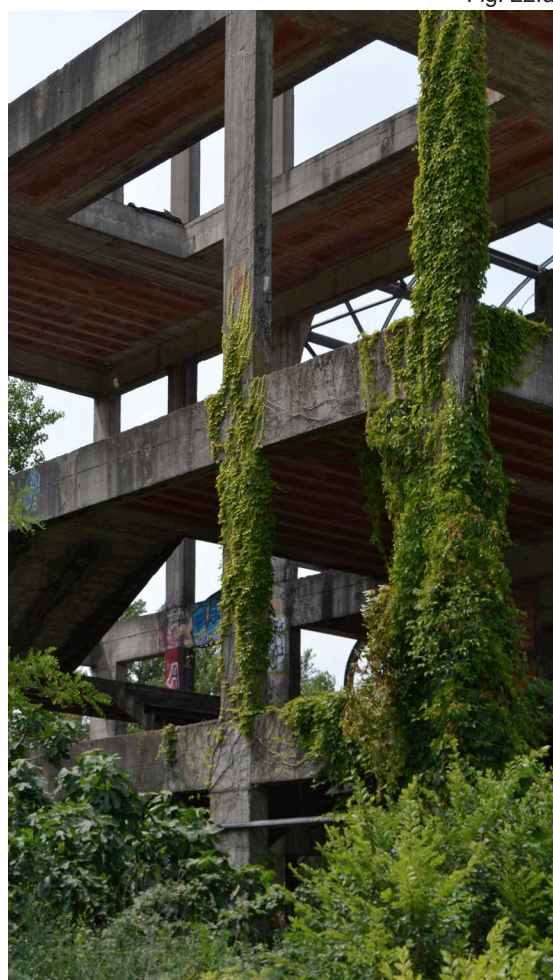
Fig. 22.b



Fig. 22.c



Fig. 22.d



molteplicità di possibili configurazioni volte a riabitare lo spazio²⁷. Lo studio Albori ha sperimentato, purtroppo solo sul piano ideale, una nuova forma dell'abitare, in particolar modo avvalendosi della libertà dell'impostazione strutturale a telaio che questa architettura incompiuta riporta in maniera molto definita. Rispetto a questo lavoro diventa interessante domandarsi se, in qualche maniera, la figura autoriale di Aldo Rossi venga in qualche modo omaggiata. Emerge, principalmente alla vista degli elaborati, che le scelte relative a questo tipo di intervento sono fortemente influenzate dall'impianto compositivo proprio della struttura intelaiata, che definisce una forte identità compositiva e formale evidentemente predisposta a monte nel progetto di Rossi e Braghieri. Considerando che questo lavoro è stato prodotto quasi vent'anni fa, possiamo riconoscere come ancora molto attuale l'approccio intrapreso: il progetto, definito dagli stessi architetti come un allestimento, è caratterizzato da una consistenza 'effimera'. La lettura a cui veniamo indotti considera la centralità della preesistenza (da come dichiarano i progettisti) sotto l'aspetto tecnico e morfologico, ma non esclude una narrazione meno diretta, che valorizza il quadro compositivo e formale, manifesto dell'autorialità e, di conseguenza, delle virtù qualitative intrinseche del manufatto.

Nonostante l'atmosfera negativa che caratterizza queste architetture incompiute, nonostante gli autori stessi abbiano remore nel ravvisare i loro lavori non finiti, ci perviene un lascito di opere che testimoniano parte di un valore che diventerà, con il passare del tempo, affermazione della storia dell'architettura del Novecento italiano. Oggi però, attraverso il fallimento della fase di completamento, non viene messa in discussione la qualità del manufatto, ma si acquisisce consapevolezza che le ragioni che muovono le operazioni progettuali si districano in una ragnatela di ambiti in continuo cambiamento, rispetto allo spazio, ma soprattutto al tempo. Il contesto in cui l'intervento si inserisce diventa elemento fondamentale di parametrizzazione dell'efficacia di un lavoro nella sua completezza. Si crea quindi un cortocircuito per cui il valore storico di queste architetture diventa difficile da riconoscere in quanto complicato da riferire ad una temporalità che si sviluppa linearmente: diventa paradossale la relazione tra il termine restaurare – *restituire* – costruito con prefisso *re-* che indica un ritorno allo stato precedente, e la parola incompiuto – costruita invece con prefisso *in-*, mancanza, privazione, non completo –. Come è possibile restaurare, riportare a com'era, un'architettura che non è mai stata? Se quindi 'l'incompiutezza'

²⁷ Il progetto viene sviluppato con "atteggiamento iperrealista" (Studio Albori – Ecomostro addomesticato [online]), nonostante l'apparente natura utopistica e concettuale, infatti, la proposta si concretizza rispetto l'adeguamento alle normative vigenti, programmando inoltre gli aspetti evolutivi sociali ed economici che definiscono il contesto.

complica la lettura sul piano temporale, possiamo spostare l'attenzione sulla tematica dell'autorialità, strumento di grande interesse in quanto consente di aprire una nuova fessura riguardo una tutela legislativa basata effettivamente sul riconoscimento del valore compositivo e simbolico delle opere. Se, come diceva August Perret, «la bella architettura fa belle rovine»²⁸, chi fa la bella architettura? Il riconoscimento attraverso la legge sul diritto d'autore «attribuisce all'opera un carattere a-temporale, consono all'atto dell'ideazione e creatività, perché, in fondo, l'oggetto con la sua consistenza materica funge solo da veicolo di qualità»²⁹. Può quindi l'incompiuto d'autore essere considerato, sul piano formale ed estetico – per la ricerca di ipotesi progettuali – una bella rovina?

È necessario maturare la consapevolezza che le azioni progettuali del presente sono rivolte alla produzione di quelle che saranno le rovine del futuro: rispetto all'attività edilizia che si sviluppa e si è sviluppata sul principio della quantità (massimo profitto, boom economico, speculazione e altri fenomeni divampati nel secondo dopoguerra di cui ancora oggi stiamo subendo le conseguenze), la sospensione temporale che caratterizza l'incompiuto d'autore può evolvere diventando espressione del valore che queste architetture interrotte racchiudono e producono – o che possono ancora produrre per l'avvenire – aprendo la strada al progetto come strumento di narrazione delle qualità e di manifestazione delle potenzialità latenti. La firma d'autore non esaurisce nel valore compositivo dell'opera, ma si configura come sintesi di una trama di scelte progettuali che assumono una valenza morfologica decisiva nel dialogo con il contesto che, nei paesaggi di architettura incompiuta, si riflette anche nella qualità temporale.

L'architettura incompiuta del Novecento Italiano è prodotto di un gruppo di progettisti, ma soprattutto intellettuali, che nella ricerca di un nuovo linguaggio per l'architettura come atto di ripresa dalle due grandi guerre, decidono di mettere in discussione il ruolo centrale dell'architetto-autore, figura onnisciente del Movimento Moderno, in favore di tentativi (più o meno riusciti) di ricerca di una autonomia intellettuale che, paradossalmente, diventa rappresentazione ancora più solida dell'autorialità (intesa come derivazione da 'autore': colui che crea).

²⁸ Purini, *Comporre l'architettura*, 59.

²⁹ De Notarpietro, "Architettura e riflessioni contemporanee", 45.

5.0

CONTINUITÀ O CRISI?
Un nuovo linguaggio
del Novecento italiano

STATO DELL'ARTE

5.1 CULTURA INTERNAZIONALE

Il rapporto tra incompiuto e autorialità trova la sua massima rappresentazione nel caso della Sagrada Familia di Antoni Gaudì. Nonostante la parola ‘perfetto’, dal latino *perficio/perfectum*, significhi portato a termine, non sempre le cose imperfette, incompiute, manifestano la loro natura in quanto ‘fallimentare’: la struttura sacra si trova nello stato di cantiere da più di cento anni (1882), diventando espressione di perfezione proprio per la sua incompiutezza. Nonostante il manufatto sia ancora oggi in fase di completamento, le caratteristiche compositive emergono e vengono trasmesse al fruitore. In questo processo, l’autore assume un ruolo centrale per la lettura dell’oggetto architettonico; pur muovendosi all’interno di un contesto solo parzialmente intenzionale, il suo contributo e il suo obiettivo vengono manifestati attraverso le competenze progettuali specifiche dell’architetto. L’incompiutezza dell’opera si affaccia inoltre ad una dimensione interpretativa che ricorda la riflessione di Umberto Eco sull’opera aperta¹: l’architettura è ‘abitata’ da una certa potenza, la potenza di essere svolta in una serie di apparizioni reali o possibili². Lo stato di incompletezza trasmette l’energia potenziale indipendentemente che la sua condizione sospesa sia stata per scelta o per casualità, attraverso la percezione emotiva che affiora nel contesto del paesaggio, che invece è continuamente sottoposto a mutamenti.

97

Storicamente, fino al Rinascimento, l’autorialità non era un elemento a cui gli architetti e i costruttori davano importanza. Le spettacolari cattedrali gotiche, anche le più conosciute, sorte con l’obiettivo dell’eternità e della massima espressione estetica e simbolica, raramente riportano autore. Vasari fu uno dei primi a voler lasciare la testimonianza del lavoro dei grandi pittori, architetti e scultori dell’epoca³. L’artista scrisse esplicitamente del poco desiderio di gloria del mondo dell’arte al tempo, privo di identità, caratterizzato da un velo di anonimato, scegliendo di intraprendere una raccolta storiografica al fine di lasciare testimonianza delle figure che hanno segnato la sua epoca, dando inizio ad un filone culturale incentrato sul riconoscimento della paternità dell’opera. Secondo molti studiosi, l’avvio dell’architettura moderna coincide con la progettazione della Cupola di Santa Maria del Fiore. L’impresa

¹ Nella letteratura l’esempio massimo di opera aperta è “*Ulysses*” di James Joyce: la trama non viene articolata dall’autore lungo una linea, ma “espande sé stessa in ogni dimensione (inclusa quella del tempo) intorno ad un singolo punto” (Eco, Umberto, 1976 (1962). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, p.55, Milano: Bompiani). È più genericamente “un oggetto prodotto da un autore che organizza una trama di effetti comunicativi in modo che ogni possibile fruitore possa ricomprendere, attraverso il gioco di risposte alla configurazione di effetti sentita come stimolo dalla sensibilità e dall’ intelligenza, l’opera stessa, la forma originaria immaginata dall’autore”.

² Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*.

³ Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*.

del completamento del Duomo rappresenta per Brunelleschi non solo l'occasione di mettere in pratica le proprie competenze costruttive, ma anche il momento in cui l'architetto rivendica per la prima volta il suo ruolo come 'professionista' contro il «vago magistero dell'artefice»⁴. La figura autoriale dell'architetto trova quindi consistenza rispetto al valore intellettuale che viene riconosciuto nella professione, in particolare fu Camillo Boito⁵ a adoperarsi per legittimare l'architettura come disciplina tecnica, finora inquadrata solamente nell'ambito artistico. In quell'epoca le discipline tecniche erano prevalentemente associate alle attività metalmeccaniche e manuali, per questo la sua presa di posizione scaturì dibattiti nell'ambito della comunità accademica e professionale. Nonostante quindi le iniziali difficoltà, l'architettura si consolida rapidamente in una posizione di rilievo sia secondo il piano artistico, sia in quello tecnico-scientifico.

La massima espressione della componente tecnica dell'architettura diventa tra i principi fondanti del Movimento Moderno: la figura autoriale del progettista acquisisce un ruolo centrale in quanto caratterizzata dalla conoscenza di tecnologie anche attraverso la disponibilità delle nuove soluzioni costruttive e i nuovi materiali di fabbricazione (risultati della seconda rivoluzione industriale). I prodotti intellettuali che nascono con il Movimento Moderno sono di altissimo livello, con risvolti progettuali che si configurano nella storia dell'architettura di oggi come opere manifesto del pensiero teorico. Tra i tanti punti sviluppati da questa corrente, risulta particolarmente significativo il modo in cui strumenti, tecniche e pratiche moderne abbiano contribuito ad ampliare il concetto stesso di architettura, introducendo nuove regole e linee guida orientate a una più efficace risposta funzionale. In questo contesto, la scala umana e la questione dell'abitare vengono affrontate soprattutto attraverso il tema della dimensione e della proporzione: la standardizzazione delle misure degli spazi, in particolare quelli domestici, testimonia il tentativo di rispondere alle esigenze del fruitore. Allo stesso tempo, tale approccio mette in luce alcuni limiti che emergono nel confronto con la complessità dell'esperienza abitativa. Il valore del Movimento Moderno può dunque essere riconosciuto principalmente nell'elaborazione di solidi principi teorici, espressi nel progetto inteso come manifesto dell'architettura del nuovo millennio. L'approccio sperimentale di questa corrente architettonica costruisce un capitolo della storia dell'architettura fondamentale per i dispiegamenti sia teorici che concreti che hanno delineato il Novecento, anche se, proprio la storia di

⁴ Argan, *Brunelleschi*, 44.

⁵ Camillo Boito era una figura di spicco della Scuola di Belle Arti, non solo architetto e accademico di fine Ottocento, ma anche uno dei principali critici d'arte e promotori culturali della nuova Italia.

questo secolo, ha riportato in primo piano l'architettura 'come necessità e urgenza'.

5.2 UN NUOVO LINGUAGGIO

La seconda metà del Novecento fa riferimento ad uno dei principali momenti storici di grande cambiamento, quando il disegno dello spazio si trova a doversi confrontare con la tragica situazione politica e sociale. Il termine del secondo conflitto mondiale, infatti, ha lasciato una situazione nazionale frammentata e instabile, evidenziando il carattere emergenziale dal quale partire per sviluppare le successive strategie d'azione su molteplici piani della programmazione/progettazione. Sul fronte concreto sono state attuate operazioni di matrice prettamente edilizia ed urbanistica, lasciando l'architettura ad affrontare un dibattito sviluppato principalmente nell'ambito intellettuale, vedendo, solo negli anni successivi, affiorare gli esiti nel campo del progetto. Gli architetti del tempo si trovano ad affrontare questo tema con una base culturale strettamente legata all'*International Style* e, più miratamente, al Movimento Moderno, che, per molti aspetti, pone dei limiti relativi ad una visione troppo rigida della progettazione dello spazio. In queste circostanze storiche, quindi, prende avvio la ricerca di un nuovo approccio progettuale per la necessità di dover superare una situazione politica e soprattutto sociale estremamente delicata. Il fermento riguardo la ricerca di una nuova identità nazionale porta gli intellettuali del tempo a mettere in discussione gli ideali del Movimento Moderno, che fino a quel momento avevano costituito la solida base della disciplina progettuale. È fondamentale approfondire delle strategie che portino ad «una riappropriazione non più sotto il regno del nuovo che cambierà poi il tutto, ma sotto il regno del completamento della costruzione di luoghi rimasti a lungo incompiuti per mancanza di idee e decisioni»⁶, riacquisendo la consapevolezza del ruolo identitario del contesto stesso.

*«Ho avvertito molto presto, con disagio, l'atteggiamento di superbia intellettuale, inseparabile dal mito moderno della perpetua reinvenzione di tutto, e mi sono reso conto che – richiudendosi nell'atelier – e disputando soprattutto con i suoi colleghi – l'architetto si è allontanato dall'uomo al plurale, per esaurirsi nel culto dell'uomo al singolare: un culto che inaridisce e separa.»*⁷

Riconoscendo quindi l'architettura come una disciplina che richiede il contributo di competenze trasversali, il ruolo centrale e onnipresente attribuito all'architetto dal Movimento Moderno viene progressivamente messo in discussione da una corrente di pensiero che caratterizza parte degli anni Sessanta. In questo periodo emergono

⁶ Aymonino, "Soluzioni, non più modelli", 14.

⁷ Portoghesi, "L'architettura dell'ascolto", 179.

infatti nuove posizioni sul grado di coinvolgimento del progettista, orientate a ridistribuire il controllo del processo progettuale e a riconoscere un ruolo più attivo agli utenti. La crisi del Moderno deriva da una lettura probabilmente eccessivamente rigida del razionalismo che, nell'assorbire la spinta tecnicista generata dall'industrializzazione edilizia, ha trasformato l'architettura: da espressione artistica a 'semplice' procedura meccanica⁸. In questo periodo, infatti, frutto delle avanguardie artistiche, si sviluppa un pensiero fondato su una «retorica collettivista»⁹, nella quale possiamo rintracciare il lavoro di Bernard Rudofsky.

Spesso poco considerato e ancora da indagare completamente, soprattutto nel rapporto con le correnti architettoniche in Italia, Bernard Rudofsky nel 1965 presentò al MoMA di New York uno studio dal titolo "*Architecture without architects*". Questo progetto estremamente provocatorio si fondava sulla tesi che l'architettura senza autore fosse uno strumento sostenibile e funzionale, che per migliaia d'anni ha caratterizzato paesi e culture di tutto il mondo. In particolare, Rudofsky, attraverso le fotografie dei suoi viaggi, testimonia come l'abitare sia una condizione che va oltre il ruolo del progettista, anzi, proprio l'architetto dovrebbe imparare ad introdurre la dimensione del vissuto nelle proprie architetture¹⁰. Bernard Rudofsky ebbe una forte influenza su Gio Ponti, fondatore della rivista "Domus", che nel 1948 riprese il ruolo di direttore. Ponti intraprese un percorso orientato sul tema della mediterraneità: gli elementi compositivi evocati dalla ricerca «e le relazioni culturali connesse danno forma alla progettazione di case che diversamente l'una dall'altra saranno l'evocazione del modo di vivere delle diverse civiltà del Mediterraneo»¹¹, schierandosi indirettamente con gli ideali per cui la dimensione anonima e collettiva riacquistava valore, filtrando, diplomaticamente, i principi del Movimento Moderno finora perseguiti. Viene infatti data importanza a tematiche riguardanti il contesto ed il paesaggio, ponendo le basi per trasmettere una nuova, più evoluta sensibilità del territorio. L'architettura moderna, infatti, ha dimostrato delle intenzioni riguardanti la risoluzione dei problemi della sfera sociale, generando capolavori «da mettere in fila nelle scansie di un immaginario 'museo dell'architettura', ma ha prodotto pochissimi valori ambientali»¹².

La ricerca è quindi stata applicata concretamente sul campo con riflessioni e progetti, raccolti dalla rivista Domus, sui luoghi delle vacanze: in parallelo ai centri abitati, veniva riproposto un ideale di città a partire da luoghi immacolati, creando una di-

⁸ Paci, *Relazioni e significati. Critica e dialettica*.

⁹ Harvey, *La crisi della modernità*, 17.

¹⁰ Braghieri, "Mito e sortilegio dell'architettura senza architetti".

¹¹ Rossi U., *Bernard Rudofsky Architetto*.

¹² Portoghesi, "L'architettura dell'ascolto", 182.

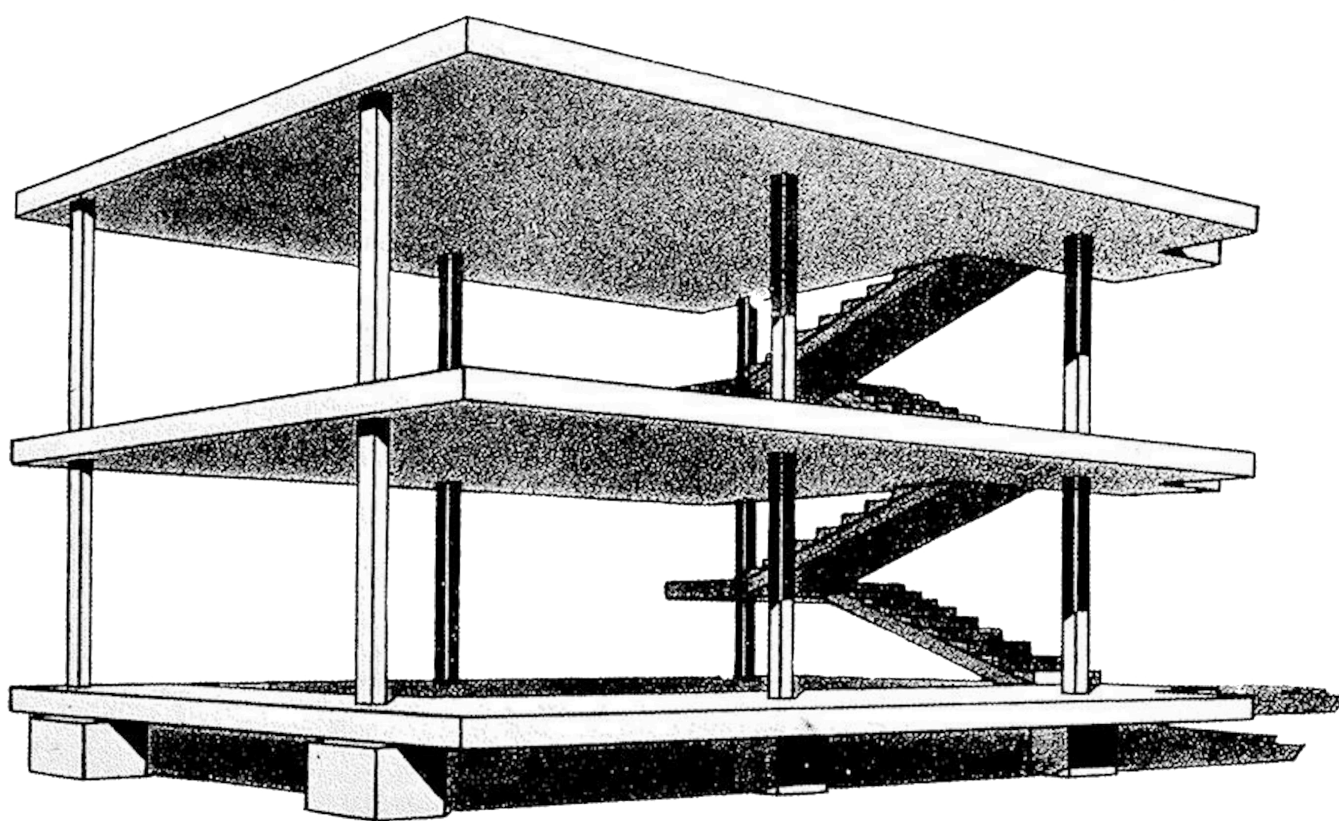


Fig.23 – Le Corbusier, *Vista prospettica del sistema Dom-ino*, 1914;

menzione succursale alla vita urbana che ebbe una forte fascinazione sulla giovane borghesia del tempo.

Il direttore della rivista dichiara apertamente l'obiettivo di creare un comitato di cooperazione composto dalla nuova generazione di giovani architetti e artisti che significativamente potessero rappresentare le diverse tendenze, magari superandole, finalizzato a far fronte appunto agli ideali modernisti, abbracciando le nuove inclinazioni culturali. Nello stesso periodo, in parallelo, l'altro mezzo di diffusione e confronto degli ideali del tempo è rappresentato dalla rivista "Casabella", che si pone gli stessi obiettivi, approcciando al dibattito intellettuale con l'intenzione di ripartire dalla ricerca dello stile italiano sul tema della ricostruzione. In questo caso la rivista assume un approccio più legato al pensiero internazionale, introducendo tematiche fino a quel momento lasciate da parte. Il compito di superare ciò che aveva definito fin ad allora l'architettura, se lo pone Ernesto Nathan Rogers, allora direttore della rivista, cambiandone il nome in "Casabella-continuità". Nei 23 numeri usciti tra gennaio 1954 e dicembre 1958 vengono riportate circa una settantina di opere di altrettanti architetti italiani, appartenenti alle tre generazioni che hanno caratterizzato la storia dell'architettura del Novecento, ponendo un terreno fertile per lo sviluppo di un dibattito che, pur usando contenuti e mezzi differenti, è orientato ad un obiettivo comune. «Si raccoglie infatti la ricerca di un nuovo paradigma interpretativo dell'architettura, che possa sostituire il paradigma 'funzionalistico' che, nella percezione dei giovani architetti, ha trasformato le idee guida del Movimento Moderno in convenzioni culturali non più discusse»¹³.

Dalla prima generazione di grandi maestri, i quali operavano in continuità con i principi del Movimento Moderno, ci sono gli architetti che anni dopo Gregotti definirà della 'generazione di mezzo', messi in discussione per la loro posizione, fortemente influenzata dalla situazione del mercato edilizio di quel periodo, che porta il progettista a doversi 'piegare' rinunciando al «rigore morale su cui poggia la sua figuratività, in cambio dell'accettazione dello schema figurativo»¹⁴. Vittorio Gregotti persegue una strategia che vede in questo esperimento di confronto terreno fertile: ridefinire, rafforzare e salvaguardare l'identità dello statuto intellettuale dell'architetto. «La fiducia verso un nuovo linguaggio dell'architettura non può che essere posta nelle virtù delle nuove generazioni»¹⁵; e proprio la nuova generazione si impone sul piano culturale attraverso un'autonomia di opere formalmente diverse, ma che perseguono

¹³ Durbiano, *I nuovi maestri. Architetti tra politica e cultura nel dopoguerra*, 129.

¹⁴ Rogers, *Esperienza dell'architettura*, 71.

¹⁵ Durbiano, *I nuovi maestri. Architetti tra politica e cultura nel dopoguerra*, 99.

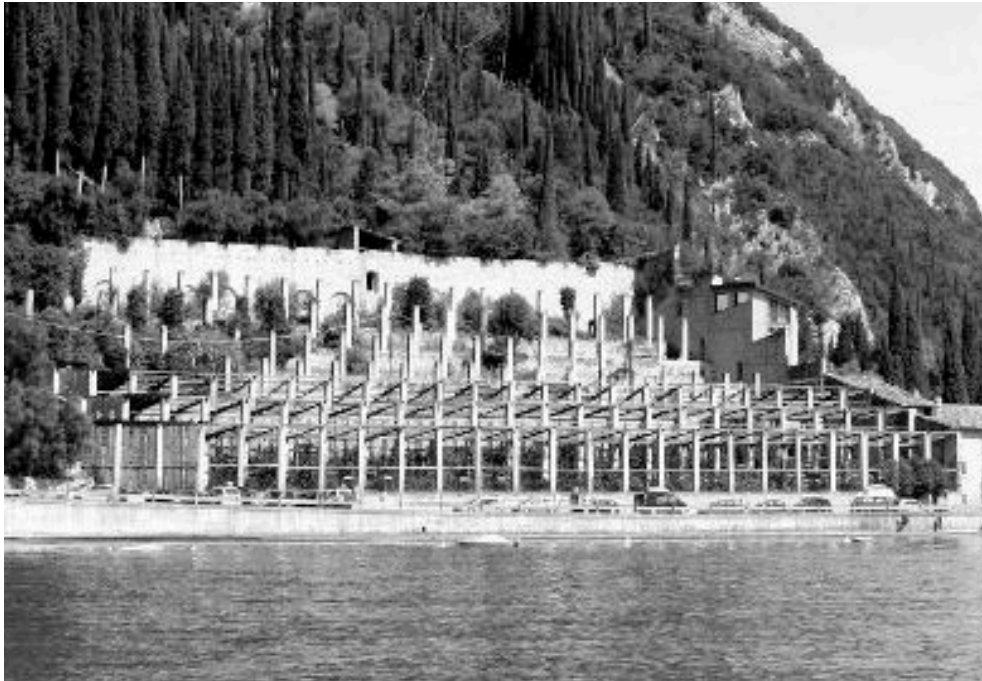


Fig.24.a – Autore sconosciuto, *Limonaie del Prà de la Fam sul lago di Garda*, 2020;



Fig.24.b – OTB, *Casa Victoria a Pantelleria*, 1972-1975;

un primo orientamento teorico comune. Queste due riviste riportano la storia del panorama architettonico italiano dagli anni Cinquanta e Sessanta, testimoniando le forti divergenze (legate principalmente alla sfera politica) e l'impegnato dibattito pubblico che hanno costruito tra loro, ma volte entrambe ad un comune obiettivo, ossia la riscoperta 'dell'italianità' che era necessario far riemergere e ridefinire dal punto di vista artistico e architettonico.

«In che misura gli sforzi convergenti degli esponenti di quella che potremmo definire “scuola italiana” anticipano e prefigurano le direzioni di uscita dal Movimento Moderno che avrebbero permesso, più di vent'anni dopo, l'identificazione di una cultura architettonica Post-Moderna?»¹⁶

5.3 L'ARCHITETTURA DELL'ASCOLTO

In America, tra gli anni Sessanta e Settanta, emerge la figura di Robert Venturi che con le pubblicazioni di *“Learning from Las Vegas”*¹⁷, assieme a Denise Scott Brown e Steven Izenour del 1972 e *“Complexity and Contradiction in Architecture”*¹⁸ del 1966, sedimenta degli ideali caratterizzati da un «disimpegnato movimento liberatorio»¹⁹. Questi due importanti testi vengono tradotti in Italia solo negli anni Ottanta, dando inizio ad un'operazione di consolidamento di questo pensiero, che verrà abbracciato da Paolo Portoghesi, promotore della teorizzazione del Movimento Post-moderno. In realtà, l'architetto, rispetto alla linea di ricerca italiana, in particolare quanto portato avanti dalla nuova generazione, evidenzia, soprattutto nei giovani professionisti dell'area padana, la delineazione di una vocazione programmatica – il Neo-Liberty – che anticipava quanto espresso dalla tendenza postmoderna²⁰. Nel 1980 Portoghesi viene chiamato a curare la sezione Architettura della Biennale di Venezia, invitando una ventina di architetti a presentare il disegno di una facciata con l'obiettivo di comporre la “Strada Novissima”, allestimento che si è sviluppato negli spazi delle corderie dell'Arsenale. Questo evento è un episodio fondamentale per la storia dell'architettura italiana del Novecento, perché nasce ufficialmente la Biennale di Architettura, ma soprattutto per l'occasione di Portoghesi di chiarire sul piano teorico gli ideali postmoderni. Lo scopo della mostra era di creare un «laboratorio urbano»²¹, dando più rilevanza alla totalità piuttosto che all'unicità,

¹⁶ Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, 75.

¹⁷ Izenour et al., *Learning from Las Vegas*.

¹⁸ Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*.

¹⁹ Altarelli, *L'immaginario delle rovine. Da Piranesi al Moderno*, 78.

²⁰ Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*.

²¹ Portoghesi, “Microarchitetture”, 60.



Fig.25.a – Paolo Portoghesi, *Allestimento “Strada Novissima” Biennale “The Presence of the Past”*, 1980;

105



Fig.25.b – Paolo Portoghesi, *Allestimento “Strada Novissima” Biennale “The Presence of the Past”*, 1980;

«al racconto più che alle singole affermazioni»²², per denunciare il fallimento della pianificazione della città a menti singole, riscoprendo la necessità del dialogo, delle contraddizioni e dei linguaggi. Le dinamiche di confronto che si sono sviluppate nelle riviste di architettura, e di conseguenza i gruppi di potere associati alle stesse, hanno fatto emergere punti di vista radicali, fortemente pilotati, «ma ormai il moto ondoso è troppo forte per essere richiamato all'ordine e inalveato in disegni precostruiti»²³. L'approccio che Portoghesi pone alla base degli ideali Postmoderni riguarda quella che viene da lui stesso definita 'la strategia dell'ascolto', la volontà di includere un processo di sedimentazione e di comunicazione a favore di una teoria del progetto che si sviluppa trasversalmente con altre discipline, volta alla ricerca di un linguaggio riconosciuto e condivisibile.

Non a caso questo evento chiave si contestualizza in un periodo storico in cui le Avanguardie Artistiche esplodono in Italia: non si parla più di arte e tecnica agli antipodi, ma l'arte viene riconosciuta tale anche in quanto massima espressione della tecnica. L'architettura riprende in diverse occasioni il ruolo di trasmettere un messaggio, riuscendo a manifestarsi come canale di comunicazione aperto e accessibile, in virtù, anche, della nascita della disciplina della museografia. Il progetto di allestimento si costituisce come anello di congiunzione con l'arte, precisando il rapporto di complementarità che intercorre tra architettura (allestimento) e arte: la progettazione dello spazio volta alla narrazione culturale si costruisce con la relazione di queste due componenti. Il terreno della Biennale di Venezia, che fino a quel momento era stata solo di Arte, è il contesto culturale che ancora oggi ci testimonia come arte e architettura fluiscano sullo stesso canale, trovando nell'allestimento la sintassi perfetta. Le narrazioni, espresse secondo un linguaggio ed un registro prediletti dall'autore (o gruppo di), veicolano l'esperienza spaziale secondo un'interpretazione, inevitabilmente legata alla poetica dell'opera aperta. La scelta di coinvolgere un gruppo di architetti diventa rappresentativa, in particolare dalla caratterizzante varietà degli intellettuali coinvolti. Le conseguenze sono chiare e di forte impatto: contenuti eterogenei che mirano alla demistificazione di un metodo che si è andato a rivelare limitato, portando a diventare determinanti i fatti architettonici, risultato di un modo di pensare «con l'architettura e non sull'architettura»²⁴. Non si parla di individualità, ma di autonomia: tra i progettisti che hanno partecipato, emerge, per assenza, il contributo di Aldo Rossi. L'architetto declina l'invito a disegnare una delle facciate della Strada Novissima, per rivendicare la sua posizione non del tutto

²² *Ibidem*.

²³ Portoghesi, *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*, 18.

²⁴ *Ibidem*, 26.

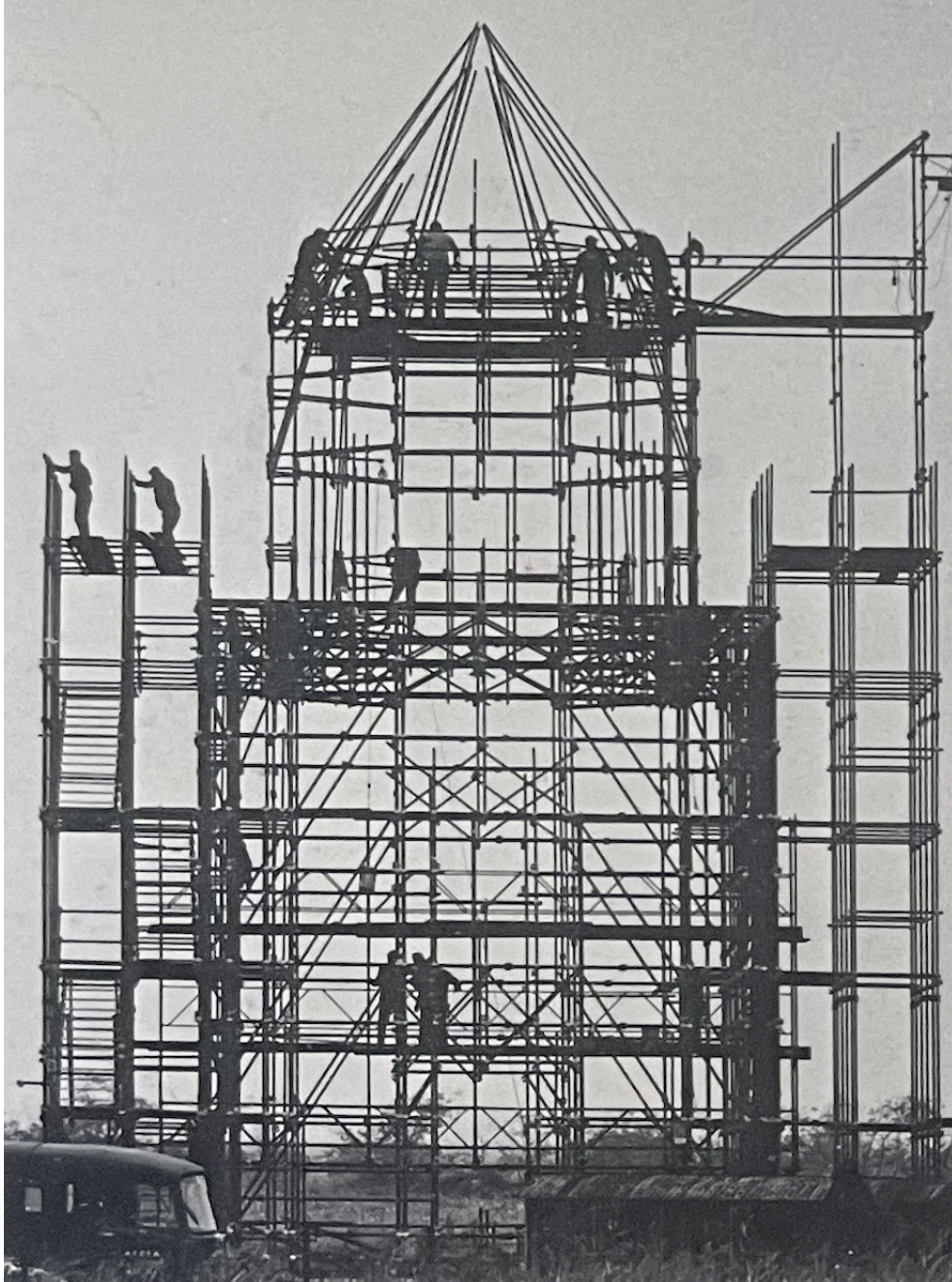


Fig.26 – Antonio Martinelli (foto di), *Il teatro del Mondo dalla costruzione nei cantieri di Fusina al viaggio a Dubrovnik, 1979-1980*;

integrata con gli ideali di Portoghesi, dimostrando che il rapporto con il postmoderno è qualcosa di più complicato.

A luglio 1979, per la Biennale intitolata “Venezia e lo Spazio Scenico”, Aldo Rossi presenta il progetto del “Teatro del Mondo”, che si pone l’obiettivo di evocare la tradizione delle architetture effimere cinquecentesche caratteristiche della storia di Venezia. Aldo Rossi basa ricorrentemente i suoi lavori progettuali su suggestioni e associazioni per analogia, in particolare, il teatrino del mondo vuole riportare alla memoria le occasioni storiche che nella città lagunare sono ancora oggi consolidate e l’importante rapporto della cultura veneziana con l’effimero. Il teatro era costituito da una struttura tubolare in acciaio rivestita in legno. Il palcoscenico interno era centrale, rispetto alla forma ottagonale della pianta, con il pubblico distribuito attorno. Durante il periodo della Biennale, l’architettura è stata ormeggiata a Punta della Dogana, per, successivamente, intraprendere un viaggio lungo l’Adriatico, fino ad arrivare in Dalmazia. L’altezza complessiva era di circa 30 metri, anche se non sono mai stati trovati i disegni esecutivi originali di progetto, tanto che solo nel 2004, dopo diversi studi per la ricostruzione dell’opera, è stata realizzata una copia a Genova, in occasione del titolo di capitale della cultura di quell’anno. Il tema dell’effimero che definisce la vera essenza di quest’opera viene ironicamente enfatizzato dall’apparente inesistenza di alcun disegno esecutivo, che definisce i presupposti fondamentali riguardo la libertà di questo progetto relativamente alla scala. Aldo Rossi ci ha già dato testimonianza di saper lavorare con variazioni di scala notevoli, secondo il suo impegno nell’ambito del design²⁵. Il Teatro del Mondo si confronta con un contesto a scala paesaggistica, esprimendo la lettura dello spazio in rapporto alla dimensione lagunare: l’opera diventa dispositivo di lettura del paesaggio, ma contemporaneamente paesaggio stesso. Quest’opera può essere precisamente definita come un intervento di allestimento del paesaggio, che trova la sua espressione narrativa attraverso una spazialità definita dalla dimensione di mediazione tra la laguna e il teatro. Questo progetto raccoglie in sintesi molti temi dell’architettura rossiana, anche se, la peculiarità di doversi confrontare, sia simbolicamente che fisicamente, con i monumenti lungo le rive di Canal Grande, lo qualificano come elemento di comunicazione innovativo. La forma pensata dall’architetto è di estrema semplicità, progettata sulla base di archetipi puri per stimolare l’osservatore e portarlo a leggere le analogie all’interno della propria memoria²⁶, acquisendo il ruolo di comune denominatore tra la rievocazione emotiva che emerge dall’inconscio e la memoria collettiva. «Il

²⁵ Alla XVII Triennale di Milano del 1986 progetta il “Teatro domestico”, un palcoscenico del quotidiano dove la percezione della realtà viene alterata dai continui salti di scala, in particolare, è evidente come le persone siano state sostituite da oggetti di design, rappresentati appunto ad una dimensione non reale.

²⁶ *Ibidem*, 64.

minimo di Rossi è, infatti, compendiato dalla riduzione e dal ritorno»²⁷, disponendo dei capisaldi teorici per la progettazione, che possono trovare assonanza al ruolo che acquisiscono le architetture incompiute e le rovine contemporanee: attraverso il ritorno – e il ‘mai stato’ – ad una formalità nuda, nel quadro compositivo che è il paesaggio, rievocano nella memoria analogie, insediandosi nella sfera emotiva.

Le scelte progettuali della nuova generazione, di cui Aldo Rossi fa parte, manifestano il tentativo, nella maggior parte dei casi riuscito, di mettere in discussione i principi progettuali del modernismo, al quale è strettamente legata la concezione di autoreferenzialità ed autorialità. L’architetto, dagli anni Sessanta, si presenta come una figura in grado di adattarsi all’evoluzione politica e sociale del tempo, portando la paternità dell’opera a rientrare in quella che è l’autonomia intellettuale del progettista, e che andrà a innescare una vera e propria rivoluzione culturale.

²⁷ Dal Co, “Ora questo è perduto. Il Teatro del Mondo di Aldo Rossi alla Biennale di Venezia”, 70.

6.0

**TASSONOMIA DELLE
ARCHITETTURE SOSPESE**
Confronto analogico e lettura morfologica

6.1 ORDINE SINOTTICO

Nel clima culturale della seconda metà del Novecento emerge una nuova attitudine che definisce il rapporto tra progetto e ricerca: il tema dell'autonomia intellettuale ci ricorda che la scientificità dell'architettura riguarda principalmente la relazione tra la metodologia perseguita e gli esiti attesi. La specificità del Novecento italiano risiede non tanto nelle singole realizzazioni, quanto nella consapevolezza progettuale e intellettuale che le guidava, inserita in un contesto di intenso fermento post-bellico e di dibattito critico sui temi della ricerca di un nuovo linguaggio architettonico. L'audacia di giovani inconsapevoli, ma che non avevano nulla da perdere, come il duo Gabetti e Isola, ci testimonia l'interesse di ricerca attraverso il progetto che le necessità storiche del tempo richiedevano: la qualità del lavoro viene espressa attraverso la capacità di far funzionare la progettazione dello spazio in rapporto alle variabili che definiscono il contesto con cui si relaziona.

«Il germe dell'originalità creativa dell'architetto dovrebbe innestarsi nelle peculiarità del paesaggio, i cui elementi preesistenti non andrebbero alterati o sostituiti, imponendo elementi personali, ma al contrario salvati, stabilendo nuove relazioni tra di essi.»¹

Emerge una sensibilità che ci ricorda l'importanza del passato, in particolare prendendo in considerazione tra le questioni principali la componente temporale, vincolo fondamentale per il progetto, affiancata al fattore spaziale. Il binomio spazio-tempo in architettura si sviluppa rispetto a quanto ipotizza Giuseppe Samonà in riferimento alle metodologie di analisi dei contesti urbani. Infatti, l'architetto, assieme al collega Giancarlo De Carlo, è stato chiamato, tra il 1979 e 1982, alla redazione del Piano Programma per il centro storico di Palermo, per il quale l'analisi morfologica è metodo di lettura del contesto, considerando anche il tempo come componente di principale rilevanza nelle trasformazioni architettoniche/urbane/paesaggistiche. Il contesto è un organismo costituito da rapporti intrecciati tra gli elementi, dove ambiente e paesaggio convivono, che esprime la complessità dei processi ontologici dei rapporti tra circostanze di diverso carattere e/o vocazione². La rovina documenta il progetto primario dello spazio, configurandosi come palinsesto, testimoniando le tracce del passato e collocandosi come elemento chiave per la comprensione delle diverse stratificazioni della città. I contesti vissuti quotidianamente sono la somma di strati di epoche differenti che coesistono per la definizione complessiva dei luoghi, mettendo alla prova la 'variabile tempo'. Già nel 1536 Marten van Heemskerck

¹ Carandini, *La forza del contesto*, 61.

² Di Benedetto, *Parole e concetti dell'architettura. Note sui caratteri tipologici e morfologici*.

Fig. 27.a, 27.b, 27.c, 27.d, 27.e, 27.f, 27.g,
Elena Paccagnella (foto di),
Acropoli di Atene, 2019;

Fig. 27.a

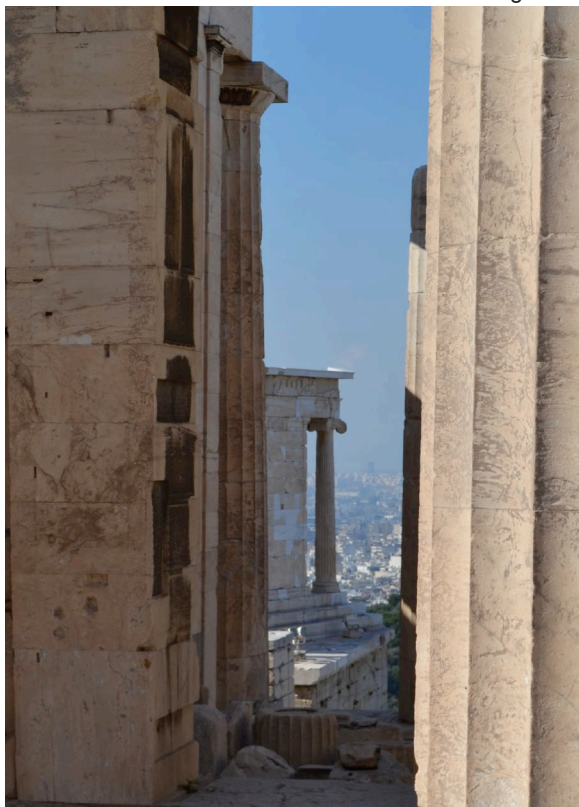


Fig. 27.b

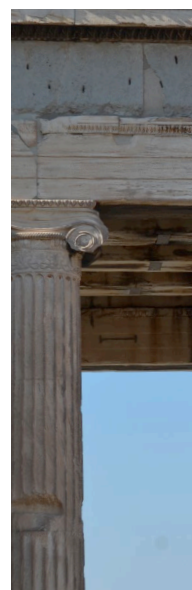
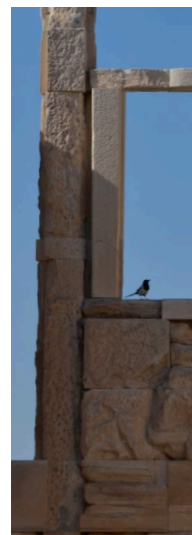


Fig. 27.c



Fig. 27.e



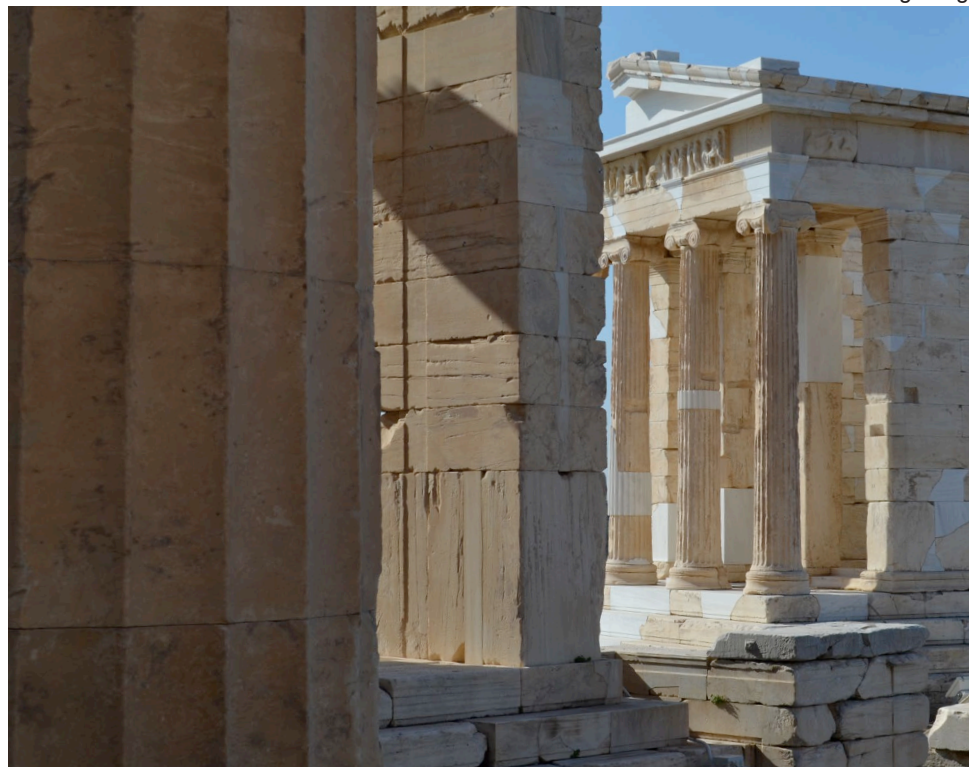
Fig.27.d



Fig. 27.f



Fig. 27.g



rappresenta la Basilica di San Pietro in costruzione, «forse influenzato da ciò che si poteva vedere a poca distanza – le Terme di Caracalla, la Basilica di Massenzio»³, rendendosi testimone inconsapevole del pensiero che associa per forme analoghe la rovina e l'incompiuto. L'incompletezza formale stimola la fascinazione estetica che viene cullata tra l'immaginazione del 'cos'era' e quello che potrebbe essere nel futuro. La condizione di palinsesto che definisce i contesti urbani e paesaggistici si riferisce ad una temporalità complessa, tanto sospesa quanto perpetua, portando le rovine – talvolta spesso anche l'architettura incompiuta – a configurarsi come esempio progettuale con cui anche i più grandi architetti hanno sentito la necessità di confrontarsi. La qualità che viene attribuita a questi paesaggi abbandonati non si limita ad un riconoscimento valoriale storico-semantic, ma è racchiusa proprio nelle caratteristiche, talvolta ambigue, della temporalità che li caratterizza. Nonostante il periodo più consistente di produzione pittorica legata al tema dei paesaggi abbandonati sia attorno al 1700, da Schinkel (vedi capitolo 3.1) a Souto de Moura (vedi capitolo 3.3), passando per Le Corbusier e Luis Kahn è possibile riconoscere l'evoluzione nel ricercare l'insegnamento progettuale dall'esperienza con la rovina.

*«Nulla che fosse degno di qualche lode vi era in quegli edifici antichi, che io non m'industriassi a studiare nel dettaglio, cercandovi qualcosa da imparare.»*⁴

114

La linea di ricerca perseguita vuole trarre insegnamento dall'esperienza progettuale della rovina applicando un confronto analogico tra i paesaggi di ruderi e i paesaggi di architetture incompiute d'autore. In particolare, l'analogia, che Paul Laseau⁵ definirebbe di carattere fisico-strutturale, che intercorre tra la rovina (fonte) e l'incompiuto d'autore (obiettivo)⁶, riguarda un rapporto di somiglianza che ci porta a delle deduzioni mentali su plurimi ed eterogenei piani di confronto. I punti di incontro di maggior rilevanza interessano la condizione di sospensione temporale che caratterizza le architetture in rovina e le architetture incompiute e, il loro aspetto formale. L'incompletezza della forma è direttamente legata all'interruzione del tempo, ricordandoci come in questo caso il pensiero formale non sia autonomo rispetto a quello contenutistico. Kant considera il processo analogico come qualcosa di indispensabile per la conoscenza⁷: il progetto lavora per analogia dal momento che è inevitabile che sia fondato su uno o più riferimenti. Progettare è un atto che si radica in un tessuto di riferimenti e modelli preesistenti, secondo la capacità di stabilire rapporti

³ Ferlenga, "Imparare dalle rovine", [online].

⁴ Ammannati e Settis, *Raffaello tra gli sterpi. Le rovine di Roma e l'origine della tutela*, 121.

⁵ Laseau, *Graphic thinking for architects and designers*.

⁶ Ponsi, *L'architettura dell'analogia*.

⁷ Ungers, *Morphologie City Metaphors*.

strutturali tra il noto e l'ignoto, attivando processi di trasformazione e trasposizione che consentono di generare 'il nuovo' attraverso il legame con ciò che pregresso. In questa prospettiva l'analogia viene intesa come uno strumento metodologico euristico: permette di articolare continuità e discontinuità garantendo la comprensione del progetto e la possibilità di innovazione. L'atto progettuale risulta costitutivamente analogico⁸ (la maggior parte delle volte) nella misura in cui il nuovo prende forma attraverso il confronto e la rielaborazione di forme, strutture, concetti, linguaggi... già consolidati nell'esperienza sia essa pratica o mnemonica. «L'illimitata *contaminatio* delle cose»⁹ è terreno fertile per le fondazioni del progetto, che viene elaborato attraverso una ricerca per confronto analogico con riferimenti di casi appunto analoghi, rispetto ad aspetti declinati relativamente alle necessità e alle domande progettuali.

*«gli oggetti non più usabili sono fermi all'ultimo gesto conosciuto: nel processo analogico le case abbandonate hanno acquisito quasi il punto di riferimento e insieme di conclusione di questo progetto ipotetico che non mi è più possibile compiere in altro modo.»*¹⁰

La rovina rappresenta un paradigma che – dallo stato dell'arte – attraverso l'applicazione di un procedimento di confronto analogico, ci consente di elaborare delle proposte sperimentali volte alla ricomposizione dei frammenti di conoscenza riguardanti il tema dell'incompiuto d'autore. In particolare, nella ricerca, il non finito autoriale acquisisce attenzioni per la specificità e singolarità dei casi coinvolti. Gli stimoli elaborati dalle immagini/riferimenti spaziano in un dominio in continua espansione, portando la costruzione della metodologia per analogia alla determinazione di ambiti determinati, quali simbolico, culturale, fisico... evidenziando la necessità di una lettura trasversale volta ad individuare le componenti specifiche per le quali applicare il confronto al fine di poter avanzare ragionamenti di carattere progettuale. A partire da questa impostazione metodologica, la ricerca si radica nelle origini del pensiero progettuale: il primo approccio sistematico riconosciuto è la raccolta tipologica, che risale all'antica Grecia, dove l'analisi delle opere architettoniche secondo proporzioni e matrici compositive costituiva il fondamento per la definizione di modelli

⁸ Il caso emblematico della tavola dal titolo "La città analoga" di Aldo Rossi (e altri) presentata alla Biennale di Venezia del 1976 come manifesto sintetico di un pensiero legato al tema della città, diventa comprensibile dalla conoscenza dei suoi scritti più intimi, in particolare "L'autobiografia scientifica", dimostrano come il metodo analogico sia proprio dei suoi ragionamenti progettuali.

⁹ Rossi, *Autobiografia scientifica*, 59.

¹⁰ *Ibidem*, 42.

Fig. 28.a - Autore sconosciuto, *Colonna del Filarete* - Venezia, 2016;



Fig. 28.b - Marco Introini (foto di), *Edificio residenziale in zona Vialba* – Dettaglio della grande colonna d'angolo – Aldo Rossi, s.d.;



ripetibili e principi generativi del progetto.

Poter ricondurre un 'disegno' al suo principio generatore è un procedimento insito nella cultura architettonica: il tipo è il motore del progetto¹¹, matrice che fornisce le regole formali di fondamento di un modello ripetibile e componibile. Il concetto di tipo può essere sintetizzato come un insieme conoscitivo che porta al raggruppamento criterioso un gruppo di fenomeni¹². Quatremère de Quincy¹³, per la prima volta, affronta esplicitamente la questione della tipologia in architettura. Uno degli esempi concreti che vengono esposti riguarda la *cour* che trova la sua definizione generale in «*espace quadrilatère, circulaire, ou de toute autre figure, environné de murs ou de batimens*»¹⁴. L'idea di corte che viene definita da Quatremère non è rappresentata da un'architettura precisa, ma esplica l'idea di una forma, che allo stesso tempo, illustra l'idea di tipo. Quando si approfondisce la definizione attraverso specificazioni come ad esempio 'corte rurale' o 'corte delle palazzine alla francese (*hotel particulier*)' il riferimento alla forma si concretizza perfezionandosi. Questi presupposti diventano le fondamenta per un dibattito di forte impatto culturale che si sviluppa in Italia nella seconda metà del Novecento, in fermento tra le diverse suggestioni intellettuali dell'epoca. A questo proposito, sul piano teorico, l'argomentazione sul tipo in architettura trova sintesi e completezza nel testo "Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura" di Carlos Martí Arís, allievo di Giorgio Grassi, dove vengono attualizzate le formulazioni di Quatremère a favore della definizione di tipo come «enunciato che descrive una struttura formale»¹⁵. Nel volume lo studio tipologico è riconosciuto come uno dei metodi applicativi principali alla base della ricerca architettonica sin dall'Ottocento, configurandosi come occasione di lettura e 'scrittura' di scelte progettuali riconducibili a riferimenti – modelli – formali prestabiliti. Nonostante la rovina e l'incompiuto siano analoghi proprio sul piano formale, la componente temporale che compromette consistentemente l'architettura ci riporta all'idea di forma svincolata da una matrice comune, proprio perché alterata dalle condizioni dettate inevitabilmente dal tempo. La formalità dell'estetica del binomio rovina-incompiuto è paradossale, perché si fonda sull'assenza di una forma compiuta, rendendo complicato il riconoscimento del riferimento tipologico originario. Ciò, infatti, che rimane alla rovina d'architettura è la *venustas*: l'*utilitas* e la *firmitas* vengono meno, rappresentando l'unico caso in cui la bellezza (in architettura) può essere apprezzata 'da sola'¹⁶, anche senza la funzione e la stabilità strutturale, espressione diretta di

¹¹ Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*.

¹² Del Bo, "Tipologia e progetto architettonico".

¹³ teorico francese del XIX secolo.

¹⁴ Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, 479.

¹⁵ Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, 16.

¹⁶ Purini, *Comporre l'architettura*.

una completezza formale che in queste circostanze non sussiste. Il dato tipologico prescinde dalle varianti temporali: è il carattere costante che caratterizza l'architettura. Non si tratta soltanto di una limitazione, ma, a tutti gli effetti, di impossibilità di strutturare un confronto per analogia tra la rovina e l'incompiuto non potendo considerare la componente temporale. La sospensione temporale propria dei paesaggi abbandonati rappresenta la qualità latente che si relaziona al tempo cronologico in differenti modalità, non è avulsa dallo stesso.

Se l'ordinamento tipologico ha come obiettivo l'individuazione della struttura invariante ordinatrice¹⁷, la classificazione lavora maggiormente sulle relazioni tra gli oggetti: la definizione stessa di classificazione implica la distribuzione in categorie definite da principi che possono essere individuati e riconosciuti come più o meno comuni a diversi elementi. I paesaggi incompiuti d'autore necessitano di essere preservati attivamente non solo per le loro qualità temporali (condivise con quelle dei paesaggi di rovine), ma chiaramente per l'apporto autoriale, supponendo che le qualità compositive architettoniche, che trasversalmente comprendono molteplici fattori, siano da valorizzare e trasmettere in quanto esempi alle generazioni future (vedi capitolo 4.3). Questo presupposto va in contraddizione con un approfondimento tipologico proprio perché non si tratta di una condizione seriale da analizzare e ricondurre ad un riferimento isolato, a un unico tipo, ma ci si riferisce alla qualità architettonica e paesaggistica complessiva da valorizzare. Le rovine, uniche e specifiche nelle loro singolarità spesso richiamano riferimenti tipologici legati principalmente alla loro conoscenza storica¹⁸. Nel Novecento, l'indagine intellettuale e progettuale ci ricorda come il progetto si inserisca in contesti già attivi, dove le dinamiche spaziali e temporali diventano elementi centrali per comprendere e operare sui paesaggi abbandonati. Se Aris costruisce ordinatamente la teoria riferita ad una metodologia di ricerca in architettura consolidata e universalmente riconosciuta, parallelamente, Giuseppe Samonà definisce il rapporto architettura-città ricordando che la lettura tipologica ci evidenzia il modello fondativo, mentre la morfologia rappresenta la sintesi dialettica tra natura e cultura, tra il progetto e il contesto, comprese le trasformazioni storiche che hanno condizionato le scelte progettuali e di occupazione del determinato luogo da parte della comunità. Ci affidiamo alla lettura morfologica per indicare qualcosa di più complesso, in grado di considerare «il divenire storico e quindi la temporalità dei processi urbani di trasformazione progettazione di sistemi

¹⁷ Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*.

¹⁸ in alcuni casi invece, le rovine vengono poeticamente associate ad elementi fantastici ed evocativi (vedi caso di Villa Adriana).

complessi»¹⁹. La classificazione ci consente di poter raccogliere e confrontare diversi elementi per una conoscenza ordinata e razionale, portando alla maturazione di una consapevolezza critica complessa che nasce dal confronto sul piano morfologico vicendevole degli elementi stessi.

Nella prima metà del Novecento, l'architetto Alexander Klein affronta una serie di studi (1906-1957) finalizzati all'indagine di una teoria scientifica molto articolata: l'obiettivo che si pone riguarda la ricerca dello standard abitativo ideale e i criteri per determinarlo. Lo scritto che ne deriva si intitola (trad. it.) "*Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957*"²⁰ ed è costituito dalla raccolta di disegni che esprimano la qualità abitativa rispetto a tre caratteri principali quali, quello dimensionale, quello distributivo e quello psicologico. Klein elabora quindi una innumerevole quantità di disegni, in particolare sviluppa lo studio delle piante partendo da schemi modulari che variano rispetto a delle dimensioni ideali di prova, al fine di essere predisposti alla ripetizione. La rappresentazione in pianta riguarda solo il punto di partenza al quale poi vengono aggiunte variabili per determinare la qualità dell'ambiente come, per esempio, le ombre che si vanno a creare, la concentrazione di arredi nelle superfici, lo spazio distributivo etc.... La ricerca di Klein rappresenta un'evoluzione del concetto di classificazione in architettura, poiché l'atto di raccogliere, ordinare e rappresentare non si limita a una funzione descrittiva, ma si configura come vero e proprio atto progettuale. La classificazione, infatti, non è uno schema imparziale: produce relazioni diventando uno strumento generativo, capace di trasformare la conoscenza in dispositivo operativo. L'opera di Klein mostra come il lavoro tassonomico non sia un'attività secondaria rispetto al progettare, ma una delle sue modalità costitutive. Disticando meglio il ragionamento che l'architetto tedesco applica ai suoi studi scientifici possiamo parlare di come il disegno diventi espressione attiva degli elementi che partecipano alla raccolta, utilizzando quindi il progetto come occasione di sperimentazione secondo un preciso punto di vista. Il progetto, attraverso la classificazione, porta alla conoscenza di determinati modelli, obiettivi, prodotti, di un interesse messo in gioco in partenza, «che si realizza con molta evidenza nella considerazione razionale dell'esperienza storica dell'architettura»²¹. La classificazione consiste nell'individuazione di punti di forza di cui il valore è fondamentale per la conoscenza; se si amplia la dimensione trasversale di applicazione degli elementi analizzati ad una pluralità di punti di vista,

¹⁹ Di Benedetto, *Parole e concetti dell'architettura. Note sui caratteri tipologici e morfologici*, 64;

²⁰ Klein, *Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957*;

²¹ Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, 77;

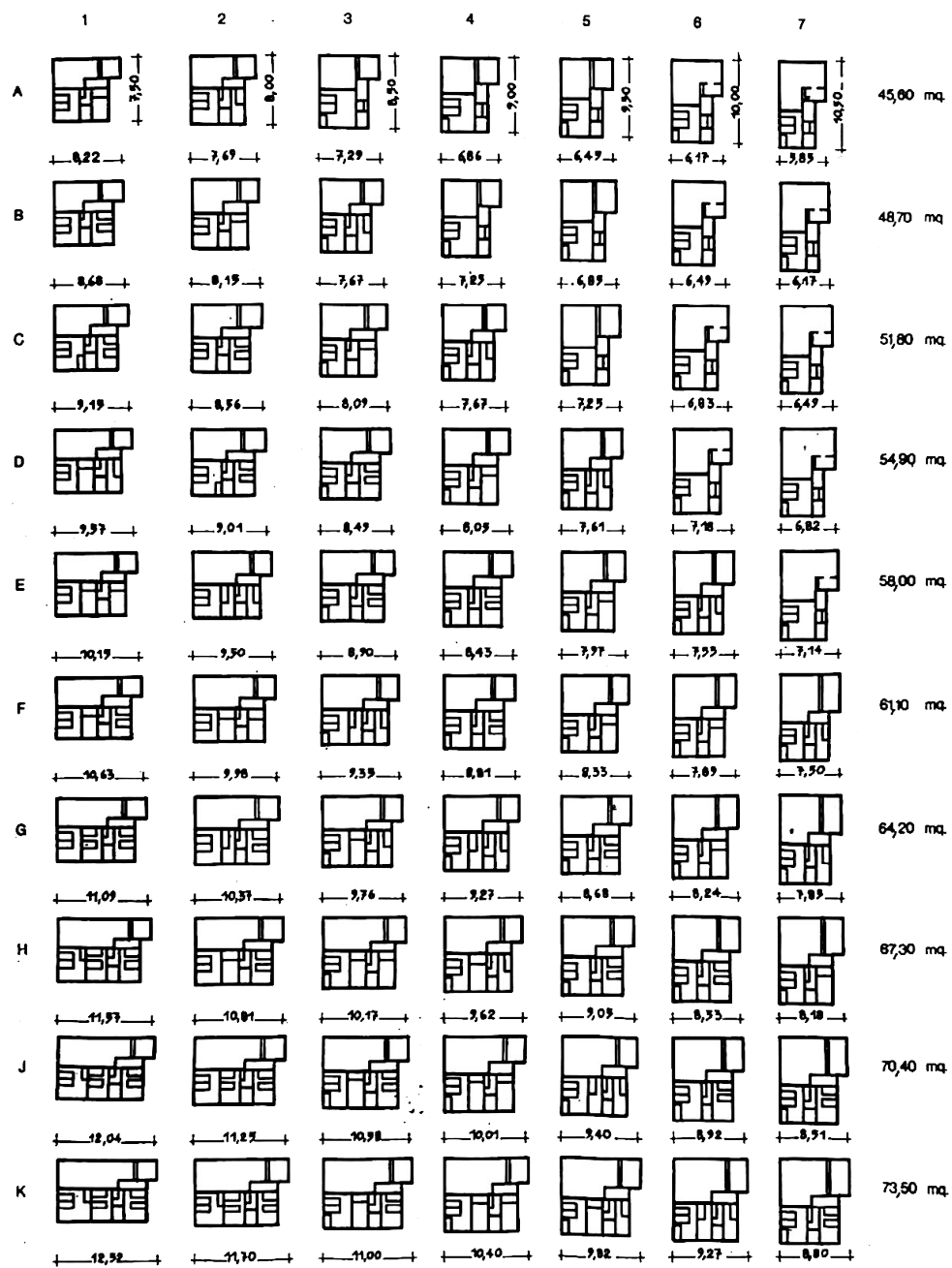


Fig.29 – Alexander Klein, *Das Einfamilienhaus*, 1934;

dato l'aumento di occasioni di confronto, aumentano, di conseguenza, anche le capacità conoscitive. Se i punti di vista acquisiscono una definizione chiara e consolidata, diventano principi, norme e procedure proprie, nella definizione più specifica, una classificazione sistematica, chiamata anche tassonomia.

La classificazione tassonomica risale alla Storia Naturale, dove «il termine 'storia' va legato anche alla formulazione di 'quadri'; al recupero – cioè – di quella dimensione visiva, sinottica, che la sua etimologia indica e autorizza»²², facendo riferimento ad una precisa collocazione nel dominio dell'esistente e ad una regola (o più), «caratteristica o costante processuale che ne costituisce la motivazione»²³. Lucio Altarelli nel libro "L'immaginario delle rovine. da Piranesi al Moderno" costruisce una tassonomia, chiamata "Tassonomia della rovina", basata sull'analisi «inclusiva e zenitale»²⁴ di come le rovine, nel tempo, si siano poste come riferimento progettuale. Lo studio morfologico ci consente di leggere il rapporto tra l'idea iniziale dello spazio e i successivi processi di trasformazione: «può intendersi come il risultato dei caratteri che si imprimono alla forma architettonica in conseguenza del suo confrontarsi con il luogo, in relazione ai modi di esistenza del sistema dei rapporti...»²⁵. Attraverso la conoscenza viscerale delle dinamiche progettuali, ma anche politiche, sociali, geografiche, paesaggistiche e altre, che ci consente la completa comprensione del fenomeno spaziale e temporale, possiamo applicare un confronto analogico esauriente. Lo studio morfologico è strettamente legato «alla proposta progettuale, in quanto fattore di natura epistemologica indispensabile del percorso di conoscenza dei processi di formazione della città»²⁶. Infatti, il rapporto tra rovina e progetto non è esauribile in una sintesi formale e/o funzionale, ma trova, nello studio morfologico, un'espressione efficace e completa attraverso l'ordinamento tassonomico, inteso come matrice analitica entro cui l'analisi morfologica può essere condotta in modo strutturato. La *mimesis* descritta da Vittorio Ugo²⁷ non si limita più solo ad una somiglianza figurativa, ma approfondisce gli aspetti fenomenologici, con una tendenza

²² Ugo, *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*, 40.

²³ Ugo, *Fondamenti della rappresentazione architettonica*, 35.

²⁴ Altarelli, *L'immaginario delle rovine. Da Piranesi al Moderno*, 112.

²⁵ Di Benedetto, *Parole e concetti dell'architettura. Note sui caratteri tipologici e morfologici*, 9-10.

²⁶ *Ibidem*, 83.

²⁷ "relazione imitativa della ri-produzione che si presenta schematicamente come un rapporto che istituisce una corrispondenza fra classi diverse e non omogenee di elementi, una delle quali sia la rappresentazione dell'altra".

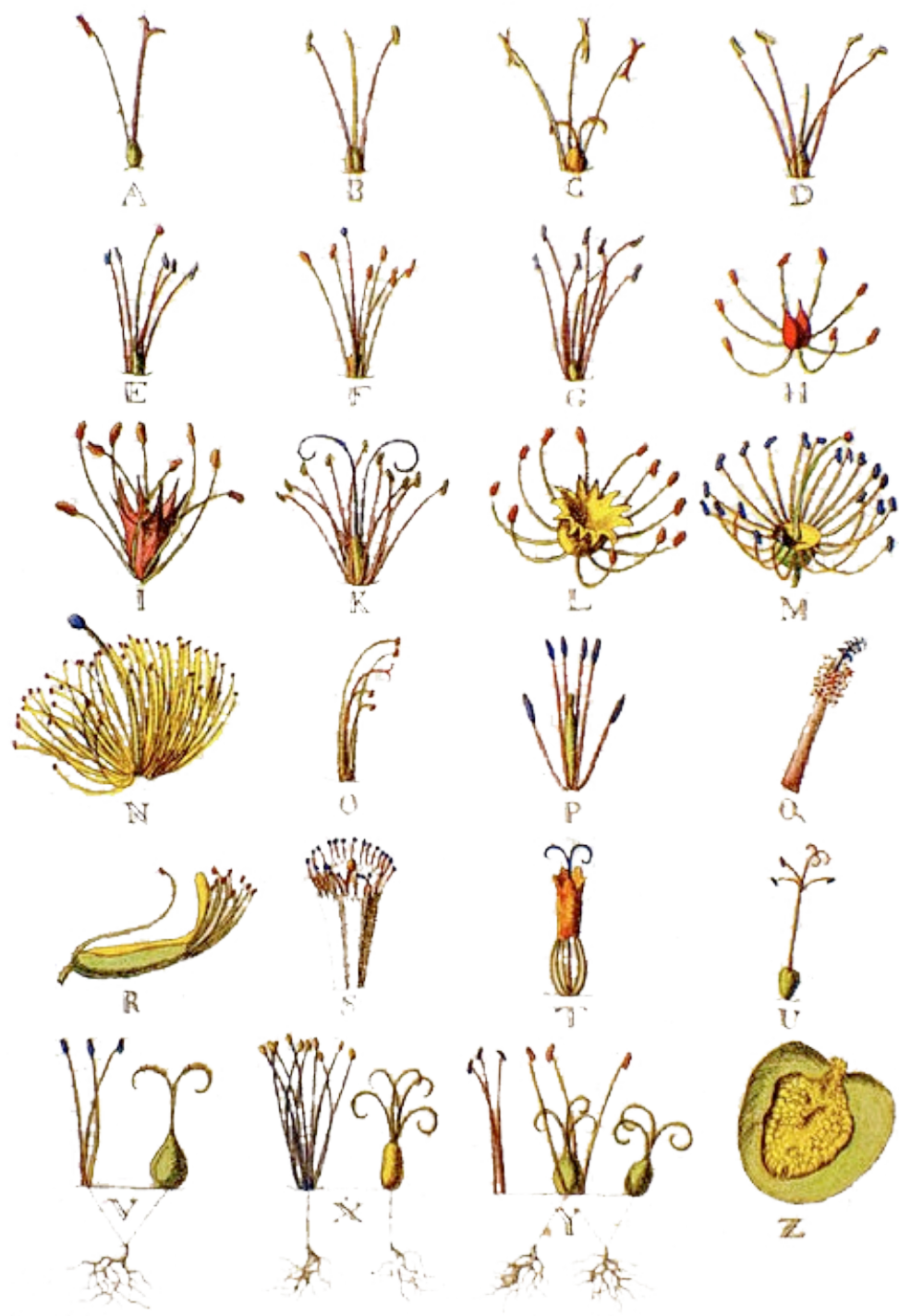


Fig.30 – Linneo, *Methodus plantarum sexualis in sistematate naturae descripta*, 1735;

ad isolare il modello²⁸ logico e ideale²⁹. Dalla stessa *mimesis* prende avvio la parte operativa della metodologia della ricerca. Vengono selezionati alcuni riferimenti progettuali di autori del Novecento Italiano, espressione di un'autonomia intellettuale, i cui lavori instaurano un rapporto diretto con la rovina e con la temporalità. Tali riferimenti sono raccolti in un quadro tassonomico, analizzati attraverso una lettura morfologica e messi in relazione mediante un confronto analogico, al fine di estrarre principi progettuali applicabili ai casi di opere incompiute d'autore.

La rappresentazione è «il campo in cui convergono e si unificano le cose e il discorso sulle cose, l'esperienza e il senso che se ne costruisce»³⁰: è, infatti, il disegno a porsi come mezzo comune condiviso e condivisibile dai processi tassonomici nei differenti ambiti. Il disegno è l'espressione più pura dell'idea, «lo sguardo dell'architetto sul mondo»³¹: la tassonomia, attraverso lo strumento del disegno, consente la creazione di un sistema ordinato dei saperi, collocandoli in una posizione precisa rispetto al dominio dell'esistente, mantenendo ed evidenziando la presenza di alcuni principi regolatori che ne giustificano il risultato.

*«derrière toute utopie, il y a toujours un grand dessein taxinomique: une place pour chaque chose et chaque chose à sa place.»*³²

124

Il procedimento tassonomico, messo a sistema con lo strumento del disegno, non si limita ad una analisi sul piano della rappresentazione, ma approfondisce la conoscenza morfologica, cogliendo i caratteri e le strutture fondamentali delle opere analizzate attraverso la composizione di un quadro sinottico e, conseguentemente, finalizzata all'isolamento dei rispettivi modelli teorici supportati e perseguiti³³.

La *Tassonomia delle architetture sospese* è lo strumento di raccolta che struttura la metodologia di ricerca. Si opera con la lettura e la ri-scrittura (ridisegno) dei casi progettuali per individuare modelli teorici attraverso un confronto analogico, al fine di estrapolare la sintesi concettuale relativa al tema del rapporto morfologico tra rovina e progetto. I lavori 'letti e scritti' sono selezionati a partire da tre autori principali del Novecento italiano quali Francesco Venezia, Roberto Gabetti e Aimaro Isola, Costantino Dardi, dei quali vengono selezionati, tre rispettivi interventi (anche non realizzati). Dopo un attento procedimento di ricerca d'archivio, i progettisti che

²⁸ Il modello a differenza del tipo è riguarda un esempio concreto e determinato, replicabile, ma non aperto e generativo.

²⁹ Ugo, *Fondamenti della rappresentazione architettonica*, 35.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Purini, *Franco Purini. Le opere, gli scritti, la critica*, 39.

³² Perec, *Penser/Classer*, 153.

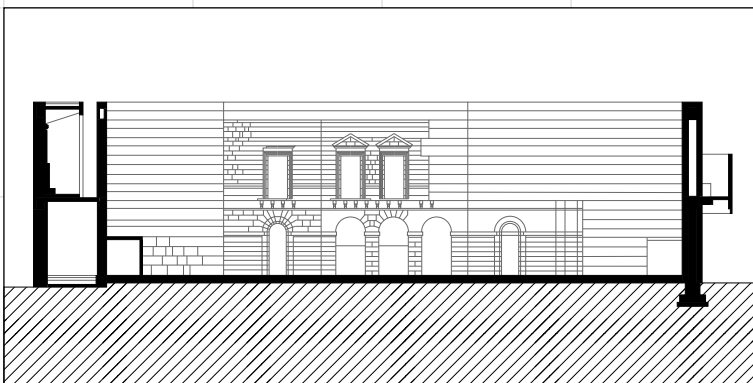
³³ Ugo, *Fondamenti della rappresentazione architettonica*.

sono stati individuati rappresentano tre differenti e strutturate modalità di operare in relazione al tema della temporalità espressa attraverso l'approccio progettuale scelto a confronto con la rovina e l'incompiuto: Francesco Venezia riesce ad esprimere la natura poetica della rovina rendendola contestuale ad ogni 'istante', Gabetti e Isola lavorano sul superamento della storia, elevandosi ad una condizione a-temporale, mentre Costantino Dardi affronta il tempo con sfrontatezza, mettendolo in discussione. Il lavoro di ricerca d'archivio è stato fondamentale per la conoscenza e acquisizione dei materiali originali prodotti dagli architetti selezionati. In particolare, il confronto e il dialogo con figure vicine agli autori e/o con rilevante conoscenza relativa ai progetti, messa a sistema con l'opportunità di consultare direttamente la documentazione, ha consentito di risalire ad un panorama completo delle informazioni necessarie all'introduzione del metodo tassonomico nella ricerca. Inoltre, ha aperto la possibilità ad uno studio accurato delle tecniche di rappresentazione scelte dagli architetti progettisti, che emergono da una necessità di espressione legata alle capacità soggettive e alle esigenze di comunicazione del progetto proprio. Dai principi teorici sviluppati dalla conoscenza degli scritti degli autori e, dalle scelte di rappresentazione e contenuto degli elaborati progettuali delle architetture selezionate, è stato possibile individuare le tematiche regolatrici che stanno alla base della raccolta tassonomica, al fine di far emergere la lettura morfologica delle relazioni dei progetti attraverso la composizione di un quadro sinottico.

125

L'effettivo confronto tassonomico avviene sulla selezione dei tre progetti per autore: la struttura, in questa forma sperimentale, viene organizzata in una matrice 3x3, ma vuole porsi come riferimento rispetto ad una potenziale estensione, attraverso l'aggiunta di altre occasioni progettuali. I lavori analizzati sono stati selezionati in quanto acquisiscono il ruolo di rappresentanza e di sintesi (dopo un approfondito studio) del 'riferimento progettuale' dei distinti autori relativamente al rapporto morfologico tra rovina e progetto, negli ambiti del paesaggio e della temporalità. Il confronto analogico tra questi progetti – Museo di Gibellina, Palazzo della Borsa dei valori, allestimento della mostra "Avanguardia/Transavanguardia" sulle Mura aureliane, Teatrino di Salemi, Uffici Giudiziari ad Alba (CN), intervento sulla Valle di Faul a Viterbo, Giardino segreto I di Gibellina, Museo d'arte contemporanea e sistemazione di Piazza Duomo a Benevento, allestimento della mostra "Roma Capitale/Architettura e Urbanistica ai Mercati Traianei" – rispetto alle loro caratteristiche morfologiche riconosciute in tematiche specifiche come 'rapporto architettura-storia' (temporalità), 'rapporto spazio-natura' (paesaggio) e 'principio interpretativo', ha portato all'evidenziazione dei modelli teorici che trovano sintesi concettuale nelle definizioni Rovina come Poetica, Rovina come Linguaggio, Rovina come Sintesi.

FRANCESCO VENEZIA

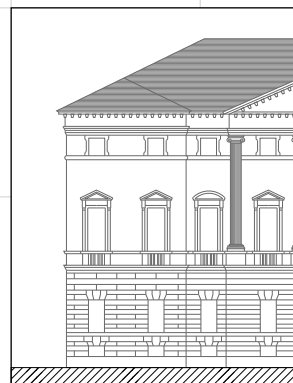


0 2 4 m

PALAZZO DI LORENZO/MUSEO DI GIBELLINA
Gibellina (TP), 1987

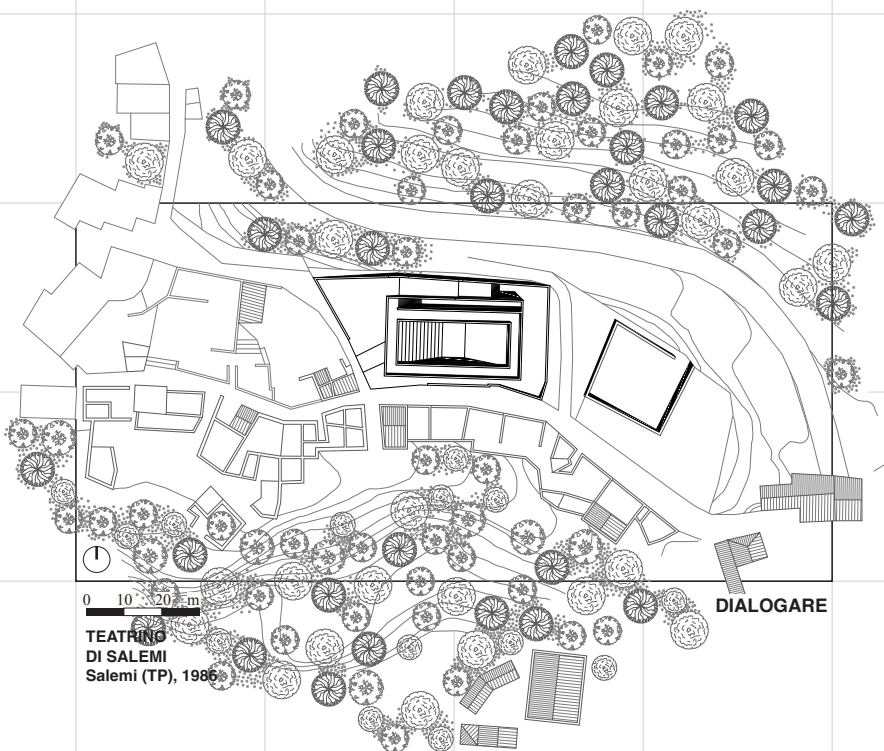
SUGGERZIONE

GABETTI E ISOLA



0 2,5 5 m

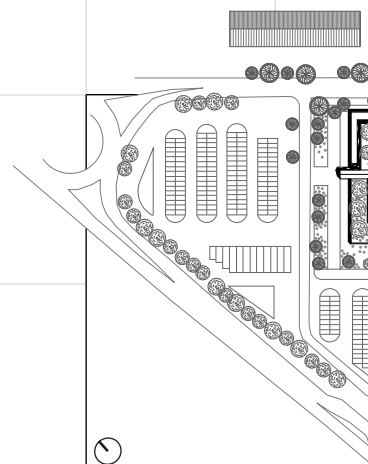
PALAZZO DELLA BORSA DEI VALORI
Torino, 1953-1956



0 10 20 m

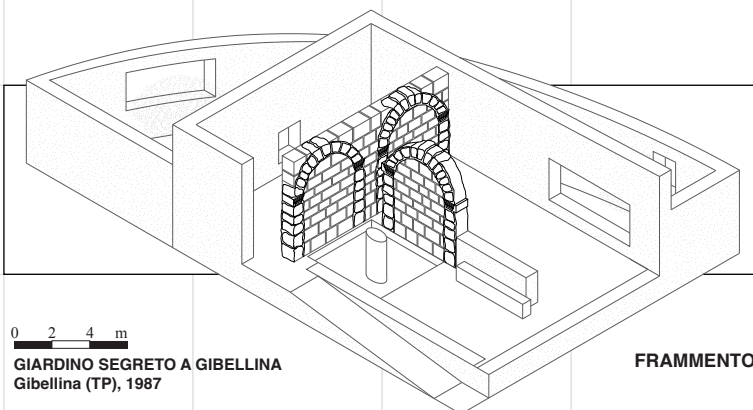
TEATRINO
DI SALEMI
Salemi (TP), 1986

DIALOGARE



0 20 40 m

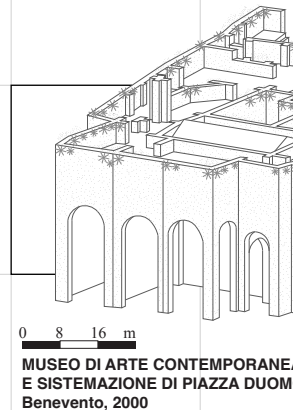
UFFICI GIUDIZIARI
Alba (CN), 1981-1987



0 2 4 m

GIARDINO SEGRETO A GIBELLINA
Gibellina (TP), 1987

FRAMMENTO



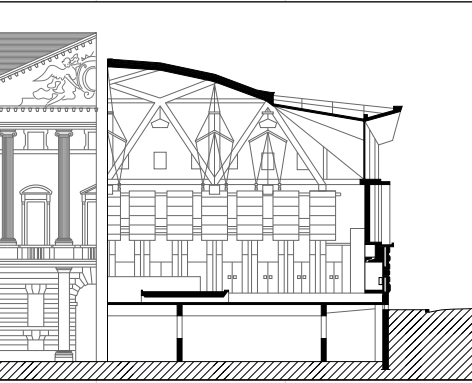
0 8 16 m

MUSEO DI ARTE CONTEMPORANEA
E SISTEMAZIONE DI PIAZZA DUOMO
Benevento, 2000
(incompiuto)

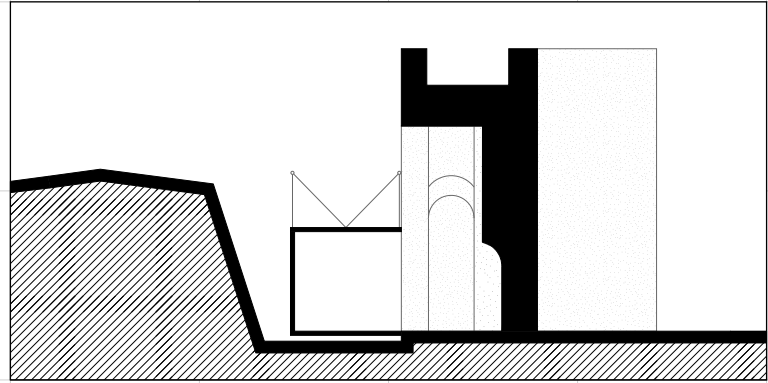
ROVINA COME POETICA

ROVINA COME LINGUA

COSTANTINO DARDI



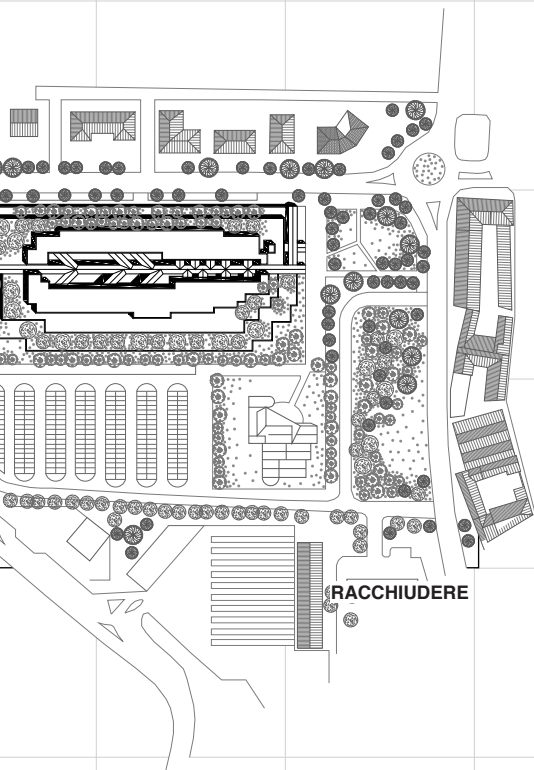
MEMORIA



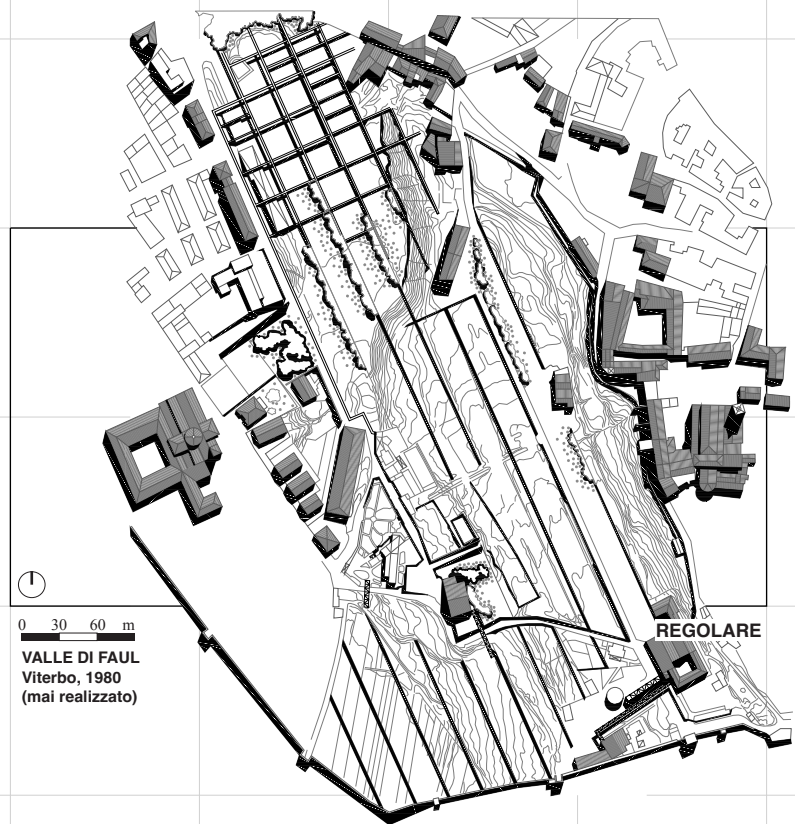
OPPOSIZIONE

0 1,5 3 m

AVANGUARDIA/TRANSANGUARDIA-MURA AURELIANE
Roma, 1982



RACCHIUDERE

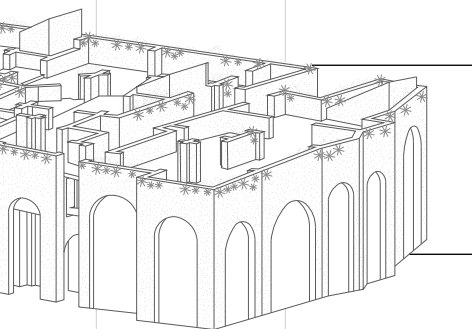


REGOLARE



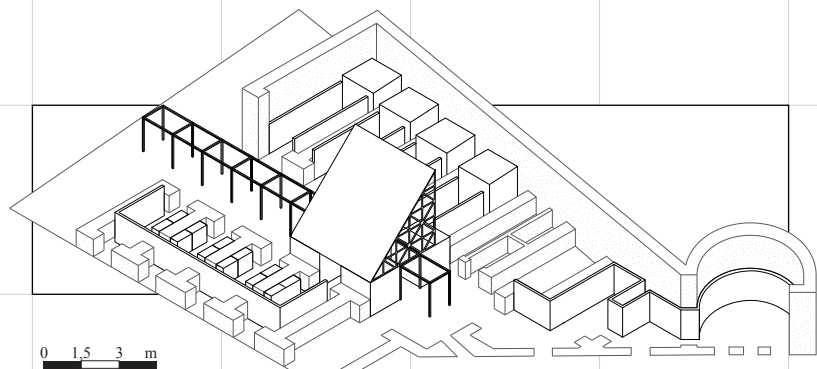
0 30 60 m

VALLE DI FAUL
Viterbo, 1980
(mai realizzato)



BASAMENTO

A
O E PIAZZA ORSINI



EFFIMERO

0 1,5 3 m

ROMA CAPITALE
ARCHITETTURA E URBANISTICA
MERCATI TRAIANEI
Roma, 1984 (allestimento)

NGUAGGIO

ROVINA COME SINTESI

6.2

ROVINA COME POETICA

Francesco Venezia afferma che le rovine, prima della nascita dell'archeologia come disciplina scientifica si configuravano come sintesi progettuale dell'azione dell'uomo, fisicamente definite da una stratificazione che, con la sovrapposizione degli interventi nelle diverse epoche, venivano mantenute 'in vita'. Questa netta separazione tra discipline ha inaugurato quello che l'architetto ribattezza come «l'inizio del declino dell'architettura»³⁴. Il progetto che rievoca la memoria della rovina, solo acquisendo una qualità spaziale e compositiva diventa in grado di esprimere la stessa carica poetica ed emotiva.

L'architetto si trova a diretto contatto con il tema della rovina quando viene coinvolto nei progetti di ricostruzione di due tra i borghi distrutti dal terremoto del Belice nel 1968 e gli si presenta l'occasione di manifestare, attraverso il progetto, la natura poetica della rovina, nonostante l'evento che l'ha generata sia fortemente drammatico: la poesia emerge dalla memoria. La rovina di Venezia viene progettata attraverso la narrazione di un'emozione, in particolare nei lavori per la città di Gibellina Nuova si confronta con frammenti originari chiaramente distinti dal suo intervento, ma contemporaneamente in aperto dialogo sul piano estetico, ricercando un racconto stratigrafico di lettura autonoma, ma indirizzata. Il progetto del Museo di Gibellina Nuova (1987) nasce dalla scelta di incorniciare l'imponente porzione della facciata del Palazzo Di Lorenzo rimasta intatta nel prospetto del nuovo edificio, rivolta verso il cortile interno e posta a una quota inferiore rispetto al piano d'accesso. Le due quote sono raccordate da una rampa, che costituisce l'elemento architettonico centrale dell'intervento. Il percorso creato dalla rampa, come viene ripetuto nel Giardino Segreto 1 (1989), costituisce una *promenade architecturale*, l'esperienza di svelamento dello spazio in cui ci si sta addentrando. Nel Giardino Segreto, infatti, l'architettura è semplice: i setti che racchiudono i frammenti, anche in questo caso derivanti dai resti del terremoto del '68, sono disposti per comporre un percorso che mette in evidenza come la rovina e l'architettura incompiuta possano essere trasformati in giardino, per i giochi di luce e ombra definiti dall'assenza della copertura. È questa la risposta di Francesco Venezia alla temporalità: la rovina rimane contestuale ad ogni istante attraverso il dialogo con il progetto architettonico, che a sua volta consente la narrazione dello spazio grazie alla relazione morfologica con il paesaggio. L'intervento del Teatro del Carmine (1987-1990) a Salemi, con Roberto Collovà e Marcella Aprile, tratta la rievocazione della rovina in forte relazione con il paesaggio. Anche in questo caso è evidente la suggestione che vuole trasmettere la composizione semplice di setti perpendicolari, lasciati liberi verso il cielo, a rievocare l'idea della rovina come recinto; infatti, il primo segno del trascorrere del tempo

³⁴ Buonfantino, "Francesco Venezia. La complessività delle stratificazioni".

è la mancanza della copertura. Una lettura morfologica rende evidente la relazione del progetto con il paesaggio circostante, evocando simbolicamente l'idea del teatro greco, dove è il panorama a fare da sfondo naturale. Il duro giudizio che l'architetto esprime nei confronti dell'archeologia nasce dall'interpretazione dell'approccio di questa disciplina scientifica in maniera molto distaccata: l'idea progettuale si pone come mezzo tra essa stessa e le esigenze del sito, diventando chiave di lettura e misura di efficacia dell'intervento. L'archeologia, per scopi finalizzati principalmente allo studio e alla conoscenza, tende a isolare la rovina, limitandone la comprensione in rapporto al contesto – secondo una lettura morfologica –. Tale strumento invece è necessario e fondamentale al fine progettuale in quanto permette la relazione con il passato. Il dialogo suggestivo, frutto della ricomposizione dei frammenti di memoria, ci presenta il tempo quasi come fosse un'entità tangibile: la coordinata temporale, nei progetti di Francesco Venezia, è sullo stesso piano di quella spaziale. La coesistenza della temporalità nella complessa e completa stratificazione architettonica viene resa leggibile attraverso il progetto stesso. La poetica dell'architettura emerge lentamente, noi scopriamo la vera natura del progetto soltanto in un secondo momento, con l'avanzare dell'esperienza, con l'occasione di approfondire gli aspetti di coinvolgimento emotivo, con il passare del tempo³⁵.

130

L'insegnamento della rovina, per Francesco Venezia, non viene solo riportato sul piano concreto nell'affrontare il tempo del progetto di architettura, ma è necessaria la trasmissione di questa 'metodologia'. L'architetto, infatti, nel suo percorso di insegnamento, dona centralità, in linea con la sua impostazione operativa da progettista, al tema della rovina e della temporalità. Il tempo è lo strumento di progetto che attraverso la rovina può essere letto e trasmesso alle generazioni future, tanto che nei suoi corsi di progettazione ha messo alla prova gli studenti facendoli confrontare con la tematica delle architetture sospese. Già tra il 1987 e il 1994, all'Università di Genova e allo IUAV di Venezia, presenta nei corsi di progettazione di quegli anni il tema del 'non-finito'³⁶, ritorna alle rovine di ponti storici nel 2004-2005 e, nell'anno accademico 2006-2007 indaga la possibilità, sempre con la didattica, di trasferire l'*Ara Pacis* all'interno del Mausoleo di Augusto. Di particolare interesse è il corso al primo anno di architettura allo IUAV dell'anno accademico 2005-2006, quando la temporalità si presenta come sintesi della tematica del laboratorio, ossia il rapporto tra la rovina e l'incompiuto³⁷. L'esercitazione prevedeva la progettazione, in forma

³⁵ Venezia, *La natura poetica dell'architettura*;

³⁶ Venezia, *Che cos'è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*;

³⁷ Marzo, "Schizzi e rovine. Relazioni tra cose nascenti e cose in via di estinzione nella didattica di Francesco Venezia", [online].

di rudere³⁸, quindi più correttamente di cantiere sospeso, opere non realizzate di grandi maestri come Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Sigurd Lewerentz, «sulla necessità di imbastire dialoghi a distanza con i maestri, sul terreno dei loro stessi progetti [...] dando la possibilità agli studenti di ragionare sulla valenza estetica e sulla forza espressiva di ‘non-finiti’ d’autore da assimilare ad antiche rovine»³⁹.

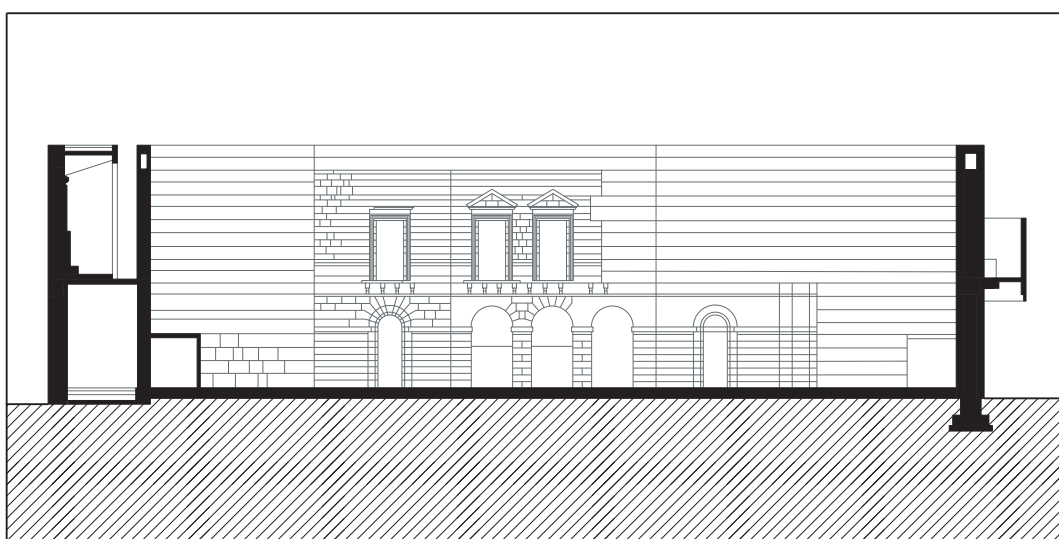
«Mi spingo al punto di pensare che il non finito sia, per sua discreta presenza, conditio sine qua non per l’esistenza dell’architettura al suo più alto grado, cadendo questa, diversamente, nella stasi prodotta da quell’inscalfibile totale corrispondenza al progetto, che ne fa un modello al vero, incapace di muovere alcunché, senza profondità temporale alcuna, e perciò del tutto impoetica.»⁴⁰

Con questo esercizio Francesco Venezia sembra quasi farsi beffa del tempo, dimostrandoci un esempio di massima capacità di utilizzo della temporalità come strumento progettuale, finalizzato alla produzione di ‘reazione poetica’. Il progetto, solo se viene concepito in funzione della temporalità che si troverà ad affrontare, potrà manifestare la natura poetica propria della rovina.

³⁸ Come John Soane fece dipingere da J. M. Gandy il progetto in rovina della Bank of England.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Venezia, *Che cos’è l’architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, 92.



PALAZZO DI LORENZO/MUSEO DI GIBELLINA
Gibellina (TP), 1987 (abbandonato)



Fig.31.a – Autore sconosciuto, *Cantiere di Palazzo Di Lorenzo/Museo di Gibellina*, circa 1981-1987;



Fig.31.b – Autore sconosciuto, *Rovine di Palazzo Di Lorenzo dopo il terremoto di Gibellina*, 1968-1969;



Fig.32.a – Elena Paccagnella (foto di), *Palazzo Di Lorenzo*, 2024;

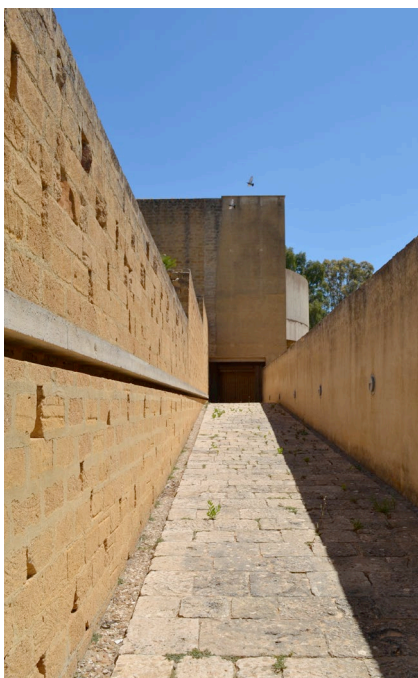


Fig.32.b – Elena Paccagnella (foto di), *Palazzo Di Lorenzo*, 2024;

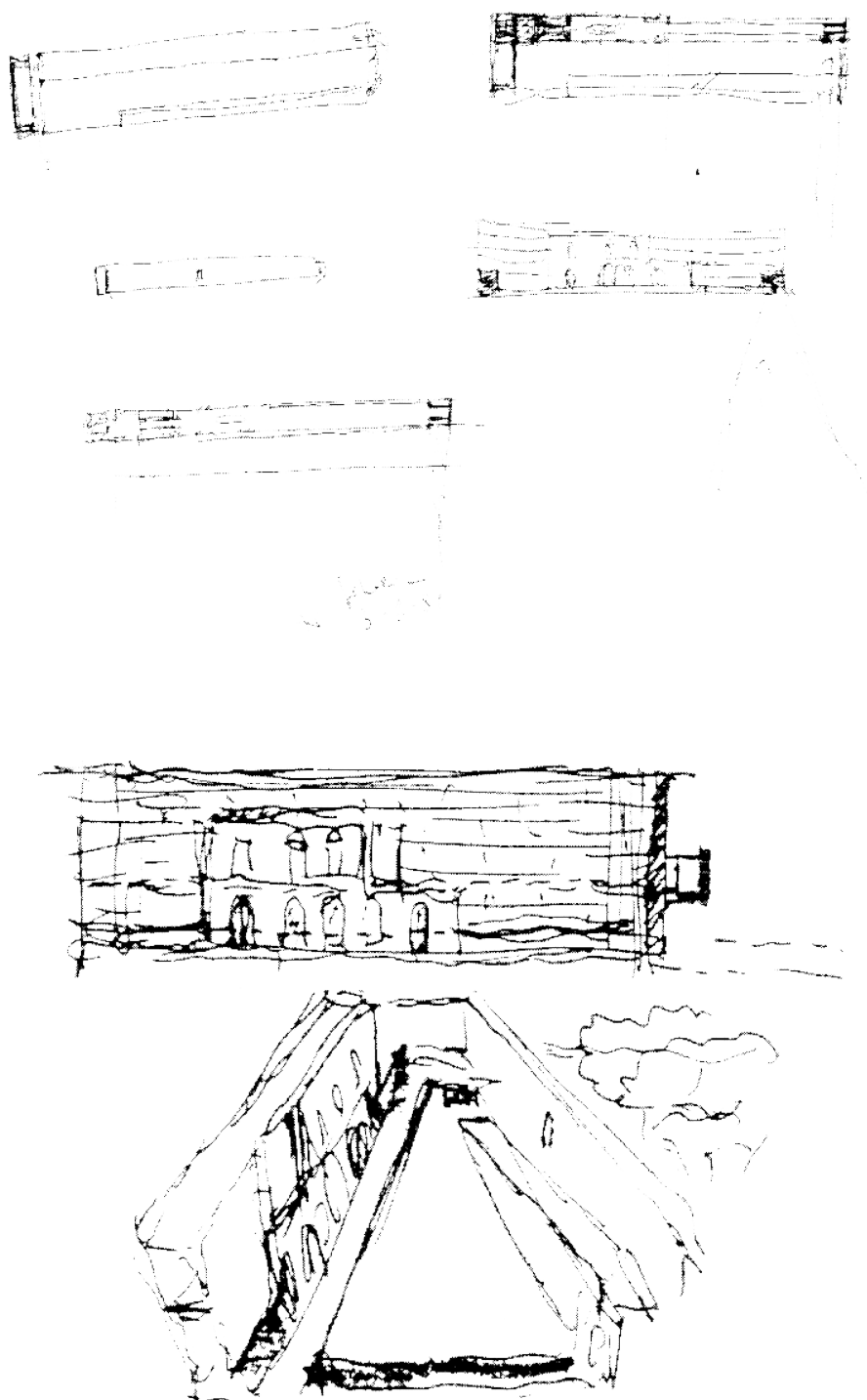
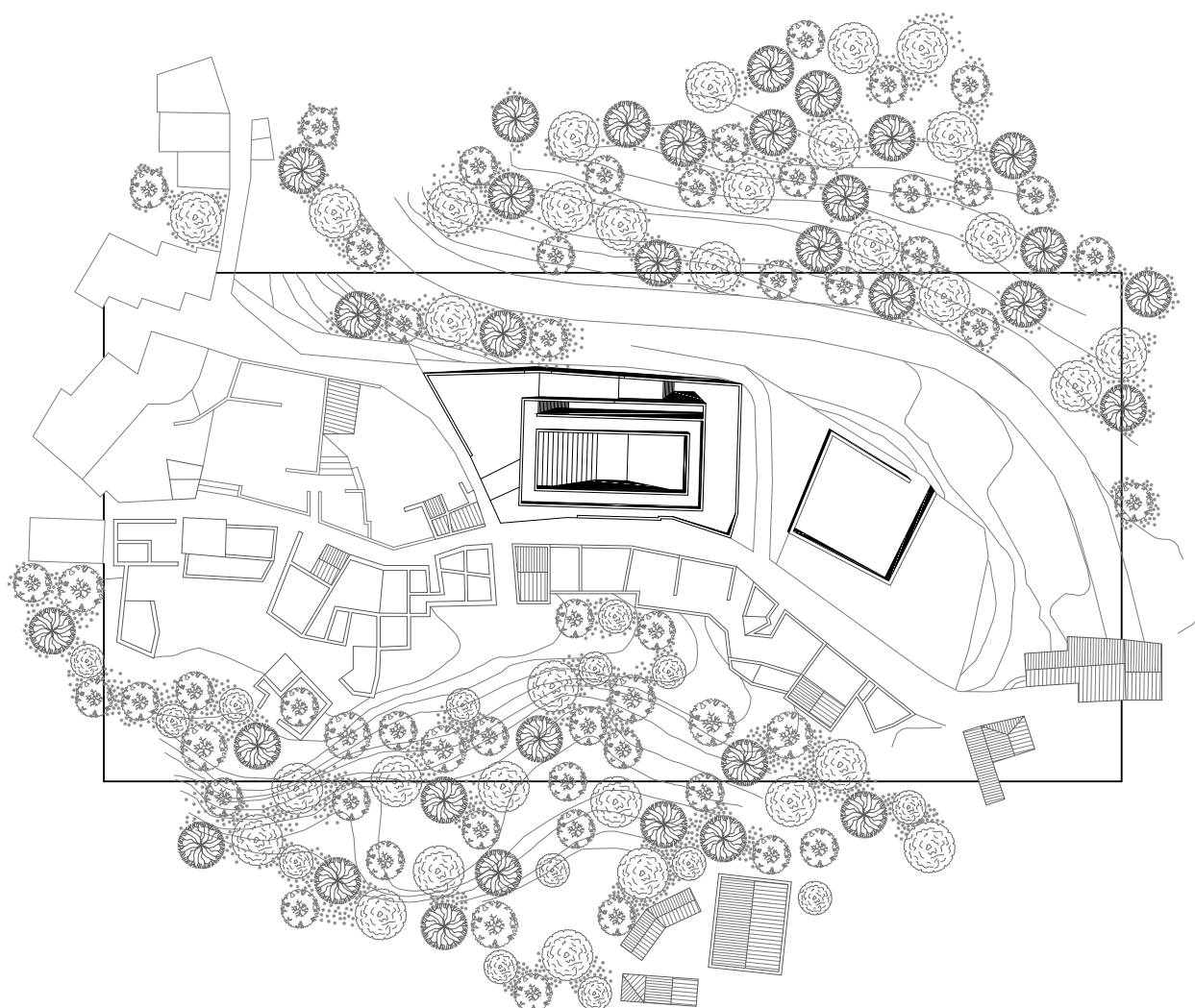


Fig.33 - Francesco Venezia, *Schizzi per il progetto del Museo di Gibellina*, 1984-1985;



TEATRINO DI SALEMI
Salemi (TP), 1986
con Marcella Aprile e Roberto Collovà



Fig.34.a – Orazio Saluci (foto di), *Teatro a cielo aperto di Salemi*, 2009;



Fig.34.b – Orazio Saluci (foto di), *Teatro a cielo aperto di Salemi*, 2009;

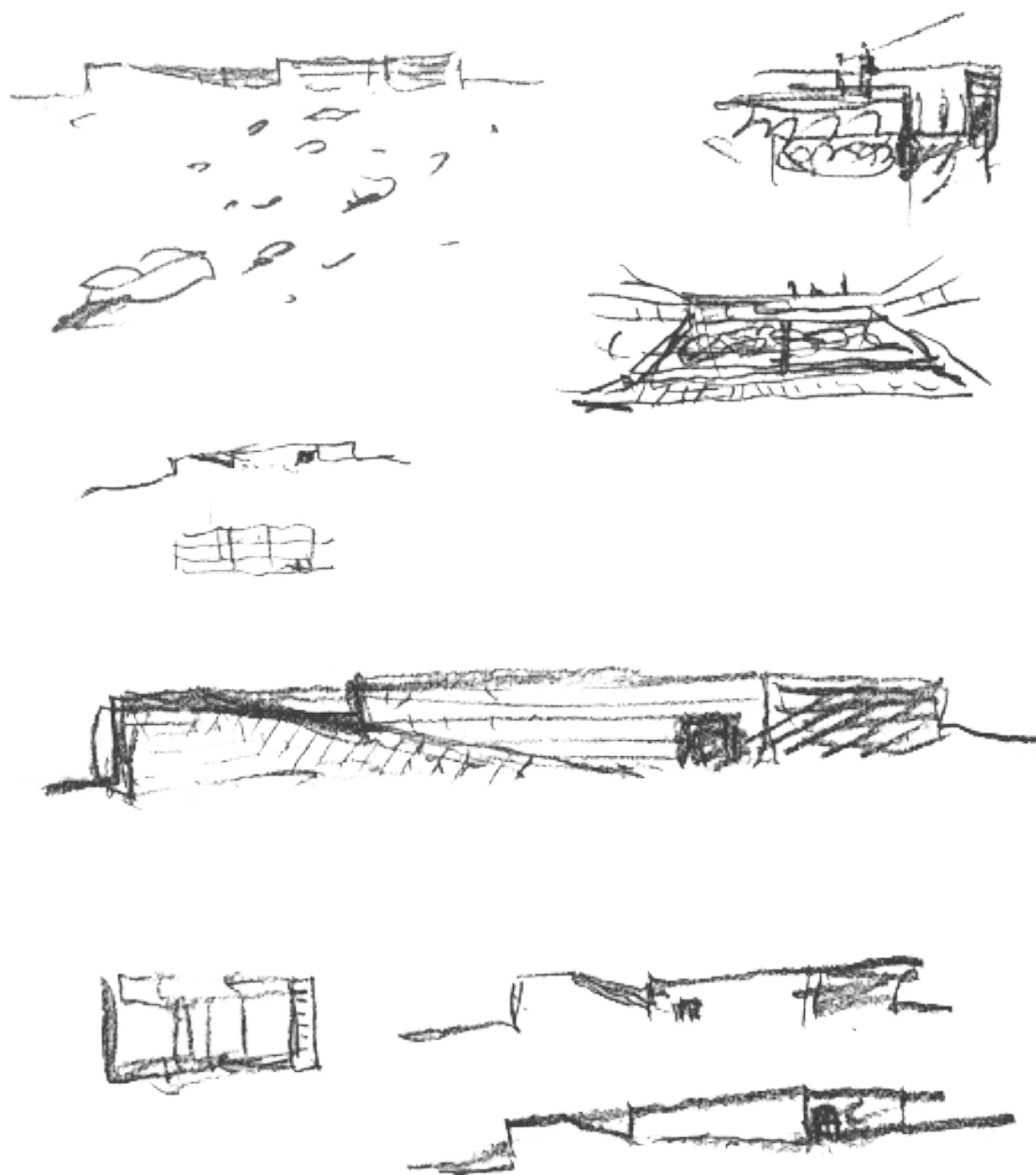


Fig.35 – Francesco Venezia, *Schizzi per il progetto del Teatrino di Salemi*, 1982;

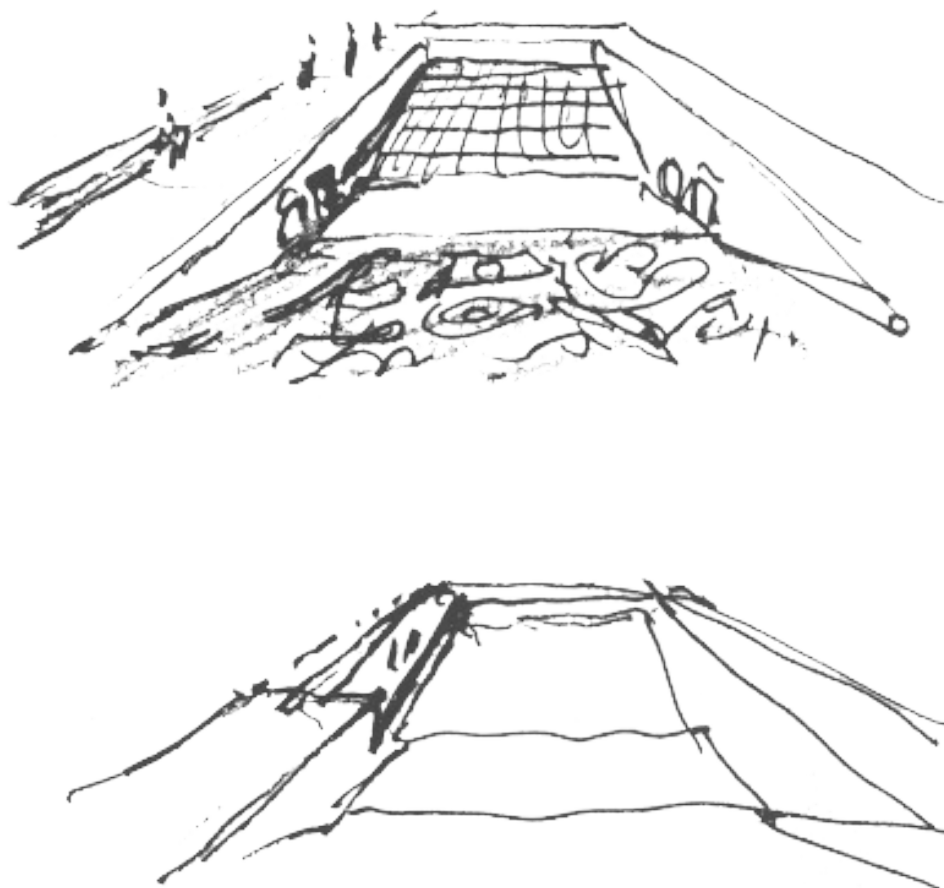
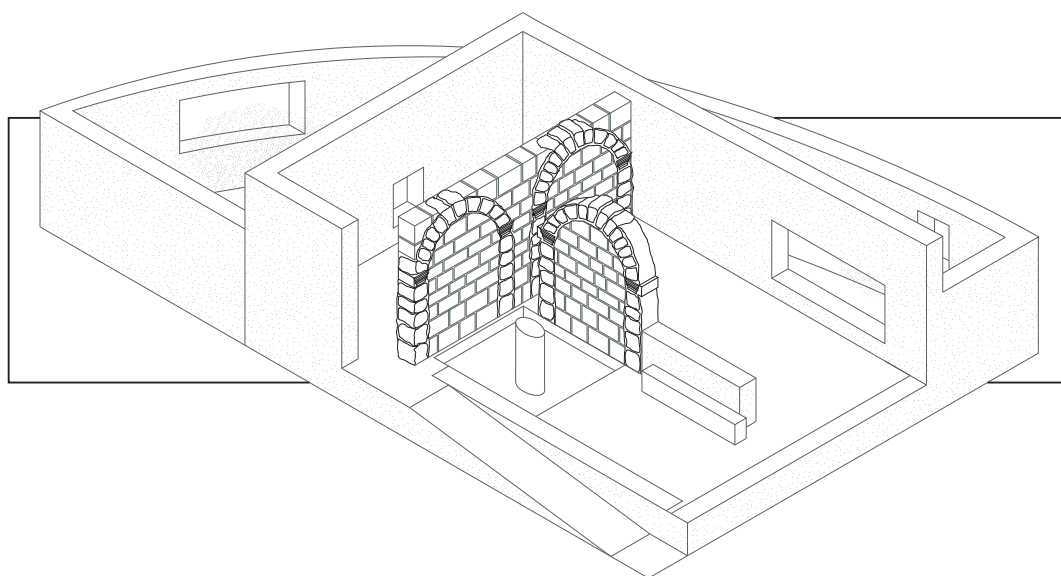


Fig.36 – Francesco Venezia, *Schizzi per il progetto del Teatrino di Salemi*, 1982;

Principio interpretativo



GIARDINO SEGRETO A GIBELLINA
Gibellina (TP), 1987

FRAMMENTO



Fig.37.a – Elena Paccagnella (foto di), *Giardino segreto 1*, 2024;

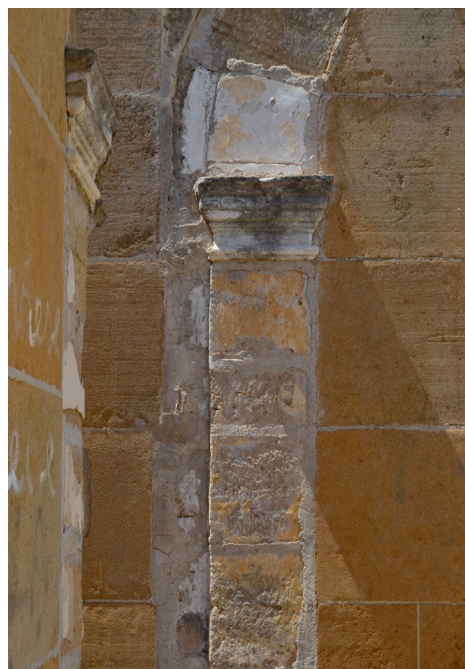
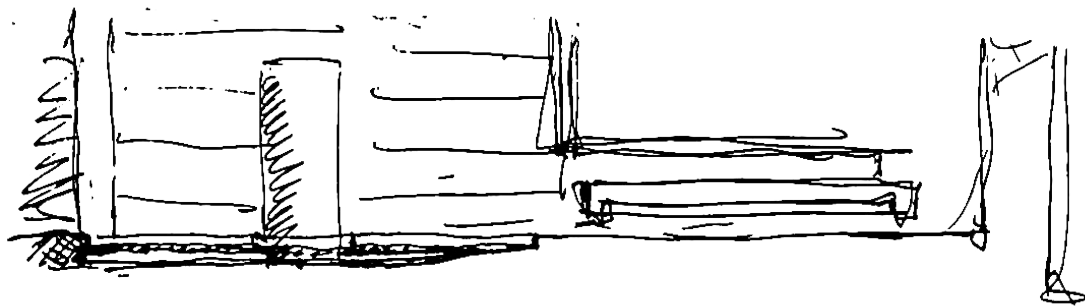
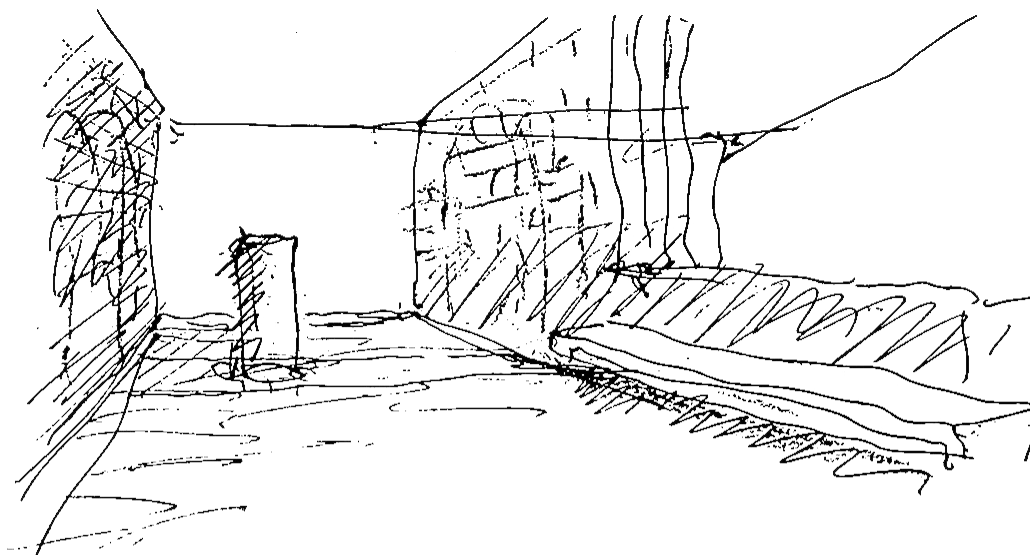


Fig.37.b – Elena Paccagnella (foto di), *Giardino segreto 1*, 2024;



L 19.2.85



L 19.2.85

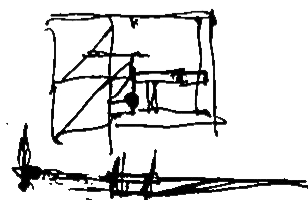
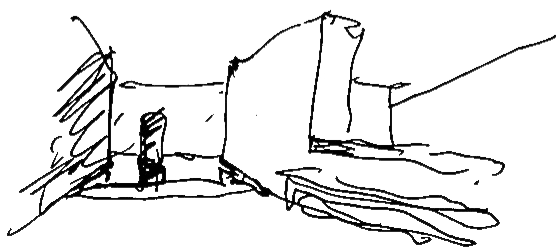


Fig.38 – Francesco Venezia, *Schizzi per il progetto del Giardino segreto 1*, 1985;

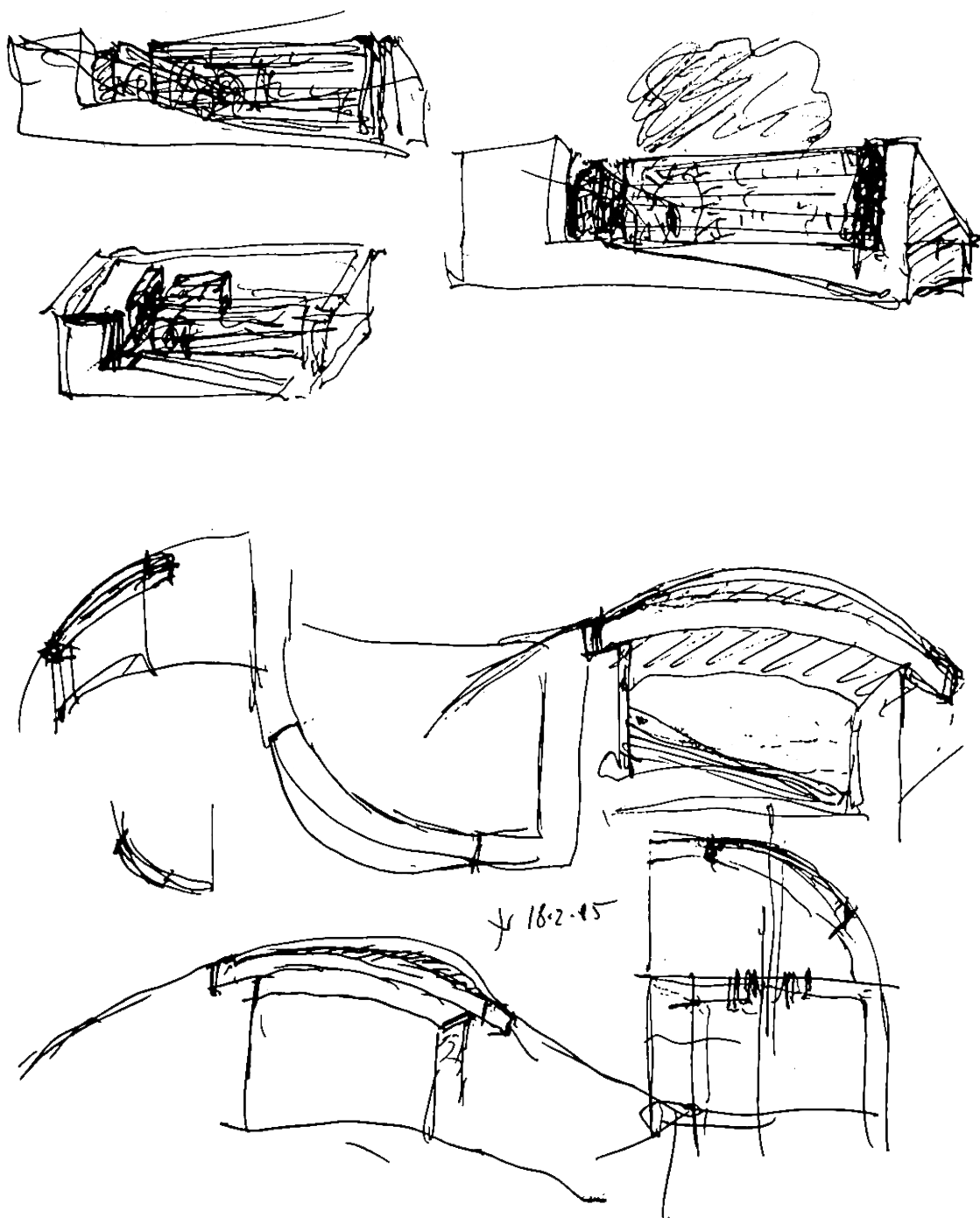


Fig.39 – Francesco Venezia, *Schizzi per il progetto del Giardino segreto 1*, 1985;

6.3

ROVINA COME LINGUAGGIO

Con il loro primo progetto, “La Bottega d’Erasmus”, gli architetti torinesi Gabetti & Isola si collocano tra i primi esponenti della Nuova Generazione a segnare una netta rottura con l’ideologia del Movimento Moderno. Il clima culturale torinese del secondo Dopoguerra, già con le figure di Carlo Mollino e Giovanni Muzio, proietta un sentimento di negazione, un’insoddisfazione, nei confronti del Movimento Moderno, in contrasto con un riemerso ‘neoliberty’ di tutta risposta legato alla tradizione e alla storia. Il richiamo al passato (vedi capitolo 5.2) per il duo dei progettisti rientra in quella che viene identificata come prudenza nei confronti dell’innovazione, considerazione smentita da Gabetti e Isola, che definiscono le loro scelte rispetto a criteri misurati e attenti. Poter inquadrare una teoria progettuale relativamente ai lavori di Gabetti e Isola non risulta per nulla immediato: prediligono la pratica progettuale al pensiero teorico, lasciando testimonianza di lavori che, per quanto differenti tra loro, si costruiscono su elementi guida di forte rilevanza rispetto al loro *background* culturale. Il *genius loci* è il motore dei presupposti operativi: le relazioni mimetiche con il paesaggio scaturiscono da una lettura morfologica che definisce la consapevolezza che lo stesso ‘spirito del luogo’ non esista a priori, ma emerga attraverso gli interventi sul territorio. Il progetto degli uffici giudiziari di Alba (1981-1987) nasce dalla necessità di riqualificare il sistema ambientale di accesso della città antica, manifestandosi con la scelta che richiama il tema del mimetismo, ponendosi in contrasto all’idea di monumentalità accorpabile al tema della ‘tipologia tribunale’. Si palesa la necessità di trovare un linguaggio nuovo che va a delineare una storia «che riporta l’innovazione tecnica al suo contesto sociale e produttivo»⁴¹. La complessità e il valore del progetto derivano dal continuo confronto tra l’aspetto che l’edificio mostra all’esterno e le dinamiche che si sviluppano all’interno della corte. Un sistema di terrazzamenti, terrapieni di pietra invasa dalla vegetazione si innalza geometricamente dal terreno per racchiudere una corte centrale, rappresentando un basamento naturale che si dissolve con la natura. La copertura viene concepita in relazione al paesaggio, in particolare costituisce ‘la parentesi graffa’ che raccorda l’architettura al contesto, nelle sue differenti declinazioni. L’edificio sembra radicato solidamente al suolo, dimostrandosi un atto architettonico inconsueto, date le sfumature della forma lasciate al controllo della natura, come fosse una rovina. Il tema della rovina trova sintesi nella relazione degli approcci progettuali degli architetti al tema della temporalità: la dimensione temporale delle architetture di Gabetti e Isola non coincide con il semplice momento in cui le opere prendono forma, ma nasce direttamente da esse, dalle loro configurazioni, di cui il tempo è parte integrante e fattore determinante. Questa manipolazione ha chiaramente influenza sulla storia, dichiarando una volontà di lettura critica delle preesistenze, stimolando la memoria

⁴¹ Olmo, *Gabetti e Isola. Architetture*, 13.

in un rapporto biunivoco con il progetto. Poco dopo il loro debutto gli architetti torinesi vincono il concorso, assieme ai fratelli Ranieri, per la progettazione del Palazzo della Borsa dei Valori di Torino.

L'edificio sorge sul sedime di Palazzo Morozzo, distrutto dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. In questa circostanza emerge il dialogo tra la componente innovativa e la necessità di rievocare il trascorso storico dell'edificio, definendo una nuova temporalità. Il rapporto del progetto della Borsa con quello che era Palazzo Morozzo diventa evidente dai richiami archetipici: l'aspetto formale del progetto novecentesco viene rievocato, a prescindere dall'originale scelta strutturale del nuovo edificio, riportando un linguaggio compositivo analogo alla precedente costruzione. La ricostruzione, infatti, propone nuovi paradigmi formali basati sull'innovazione delle tecniche costruttive scelte, in particolare, la copertura è in cemento armato nervato, con una spezzata poligonale a fare da direttrice. Le analogie grammaticali di chiara lettura però, che potrebbero alludere alla composizione in alzato del palazzo storico, sono leggibili attraverso la scelta del basamento che definisce il piano terra, rivestito in pietra disposta in un disegno scomposto richiama il bugnato della tradizione torinese che definisce il piano terra.

146

«La poesia nasce dalla nostra tradizione europea e locale non può farci trascurare nessun passaggio di una lunga narrazione: seguiamo questa integrazione storica dell'architettura attuale per un necessario reinserimento nostro nel tempo, senza perseguire i fini di una crociata [...] già dai primi tempi, pure in difficoltà organizzative piuttosto dolorose, abbiamo agito secondo i piani di una commedia dell'arte, con un campione preciso solo per pochi personaggi. »⁴²

Tra il 1975 e il 1981 gli architetti si trovarono a lavorare al progetto di restauro del rudere della "Bizzaria", villa della seconda metà del Diciannovesimo secolo edificata su committenza di Vittorio Emanuele II nel Parco naturale La Mandria in provincia di Torino. Non stupisce la loro lettura dello stato di rovina come condizione 'da accettare', considerando l'analisi filologica come un rischio per la lettura dell'opera nel tempo, in cui, esaurisce la sua forma, ma mantiene e manifesta una misura temporale oltreché spaziale.

«Il rapporto contenitore-contenuto reso complesso dal fatto che il contenitore può durare oltre o diversamente rispetto al contenuto, varia con l'uso: un uso non limi-

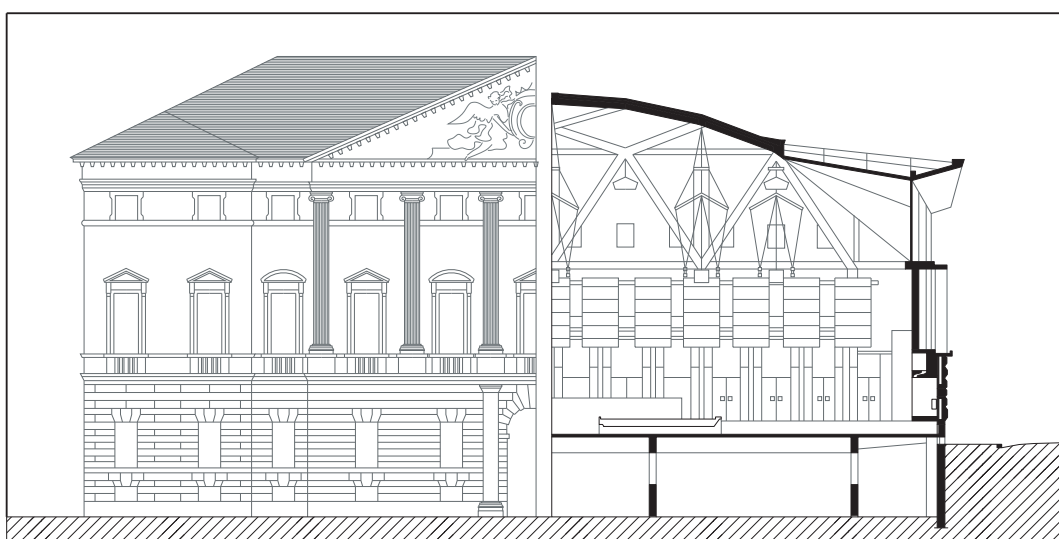
⁴² Gabetti e Isola, "L'impegno della tradizione".

tato alla funzione, ma un uso che si estende alla storia stessa, così da diventare un uso sì, ma della storia.»⁴³

Il progetto che gli architetti propongono dopo il sopralluogo si presenta come ‘una rovina effimera’ considerando la ricostruzione dell’esterno e dei vani perimetrali, mantenendo però la ‘corte interna’ nata dal crollo della volta soprastante il vano centrale, chiusa da una copertura trasparente. Gabetti e Isola ci dimostrano che non sono indifferenti al fascino della rovina, che, anche se non direttamente, trova sempre un richiamo nei loro lavori, soprattutto in relazione al tema della temporalità. Approfondiscono la relazione che intercorre tra incompiuto e rovina (vedi capitolo 4.2) attraverso delle osservazioni che sviluppano rispetto alla fase di cantiere: «come figure riflesse la rovina e il cantiere ci fanno intuire l’esistenza di un tempo che potremmo non definire, non databile»⁴⁴. Il progetto per il Museo d’Arte Contemporanea di Benevento risulta vincitore del concorso ad inviti indetto nel 2000 dal Comune di Benevento, per risolvere la configurazione morfologica e urbana di due delle piazze principali del centro storico, Piazza Duomo e Piazza Orsini, distrutte dai terremoti del 1688 e del 1702 e dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. L’intervento è concepito come elemento permeabile allo spazio urbano, in grado di valorizzare le emergenze archeologiche emerse dagli scavi. L’analisi e la consultazione delle planimetrie storiche hanno costruito un supporto metodologico imprescindibile, consentendo il recupero e la rielaborazione critica degli antichi tracciati. L’area antistante il Duomo è destinata ad accogliere un polo museale con un’antistante piazza coperta, accessibile da rampe di raccordo che costituiscono il basamento su cui si eleva il nuovo edificio. Il paradosso di quest’opera risiede nel suo permanere nello stato di incompiutezza: un cantiere mai concluso che, proprio in questa condizione sospesa, si offre come testimonianza esemplare della visione architettonica e progettuale degli autori. Rovina e incompiuto qui coesistono, generando una dimensione circolare e libera dal vincolo della temporalità lineare. In tale intreccio, la sospensione del tempo diventa espressione sintetica del principio progettuale che orienta l’intera ricerca di Gabetti e Isola e il tema della rovina dà forma all’alfabeto del linguaggio scelto dagli architetti per evocare memorie archetipiche.

⁴³ Gabetti, “Introduzione”, 18.

⁴⁴ Di Benedetto, “Gabetti e il tempo del cantiere”, 386.



PALAZZO DELLA BORSA DEI VALORI
Torino, 1953-1956 (abbandonato)



Fig.40.a – Autore sconosciuto, *Palazzo Morozzo della Rocca (Borsa) prima dei bombardamenti*, 1871;



Fig.40.b – Autore sconosciuto, *Palazzo Morozzo dopo i bombardamenti della Seconda guerra mondiale*, 1944 circa.



Fig.41.a – Autore sconosciuto, *Cantiere della Piazza Valdo Fusi*, 1986;



Fig.41.b – Autore sconosciuto, *Cantiere della Piazza Valdo Fusi*, 1986;

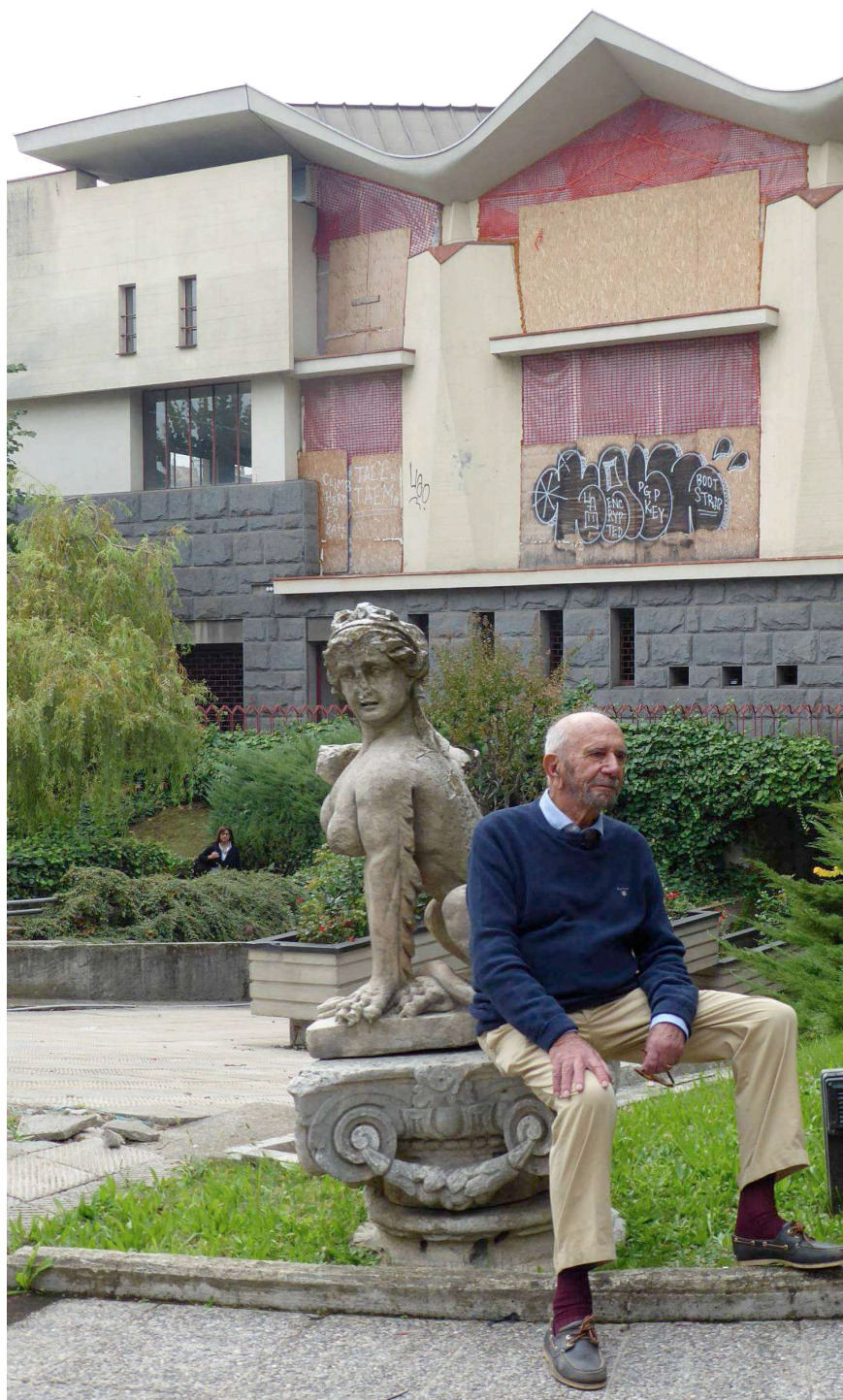
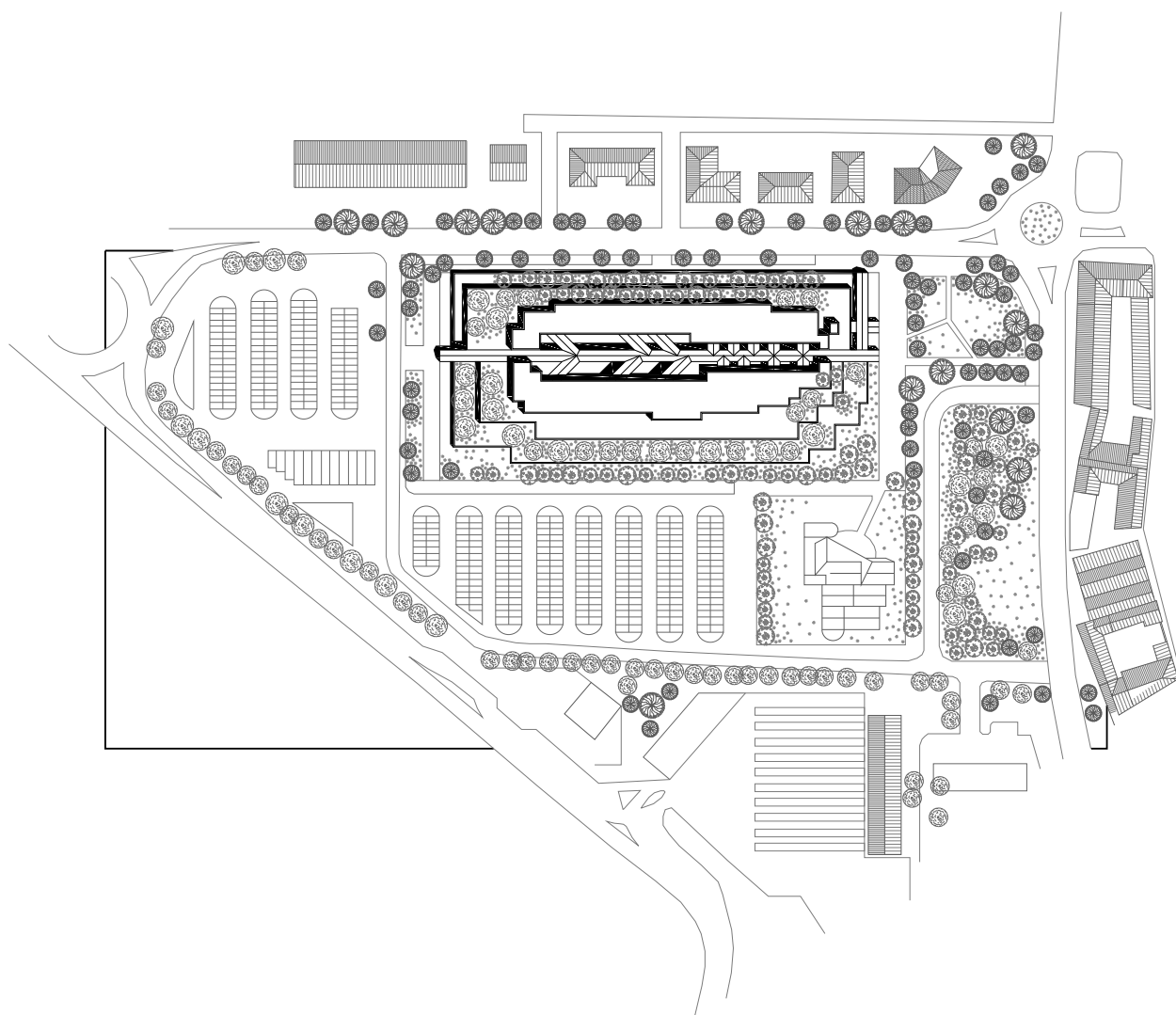


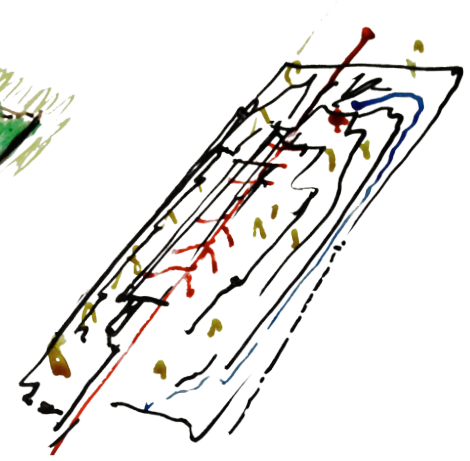
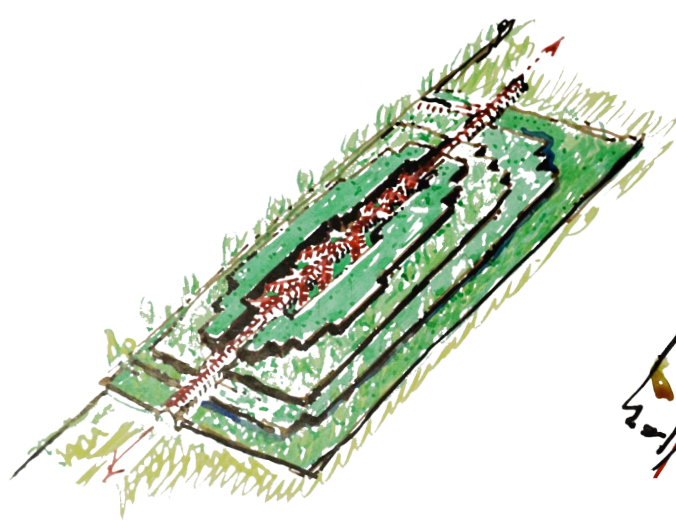
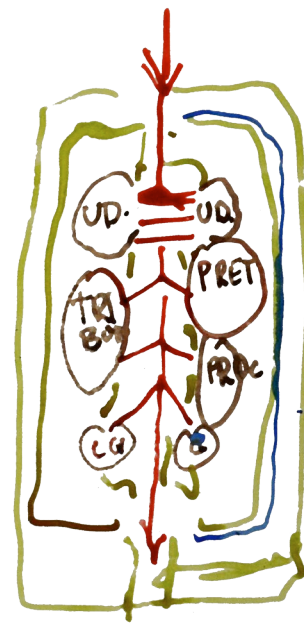
Fig.42 – Tanja Marzi, *Architetto Isola* seduto su uno dei resti di Palazzo Morozzo della Rocca, ricollocato nello spazio esterno del progetto della Borsa dei Valori, 2017;



**UFFICI GIUDIZIARI
Alba (CN), 1981-1987**



Fig.43 – Aimaro Isola, *Schizzi per il progetto del Tribunale di Alba*, 1982;



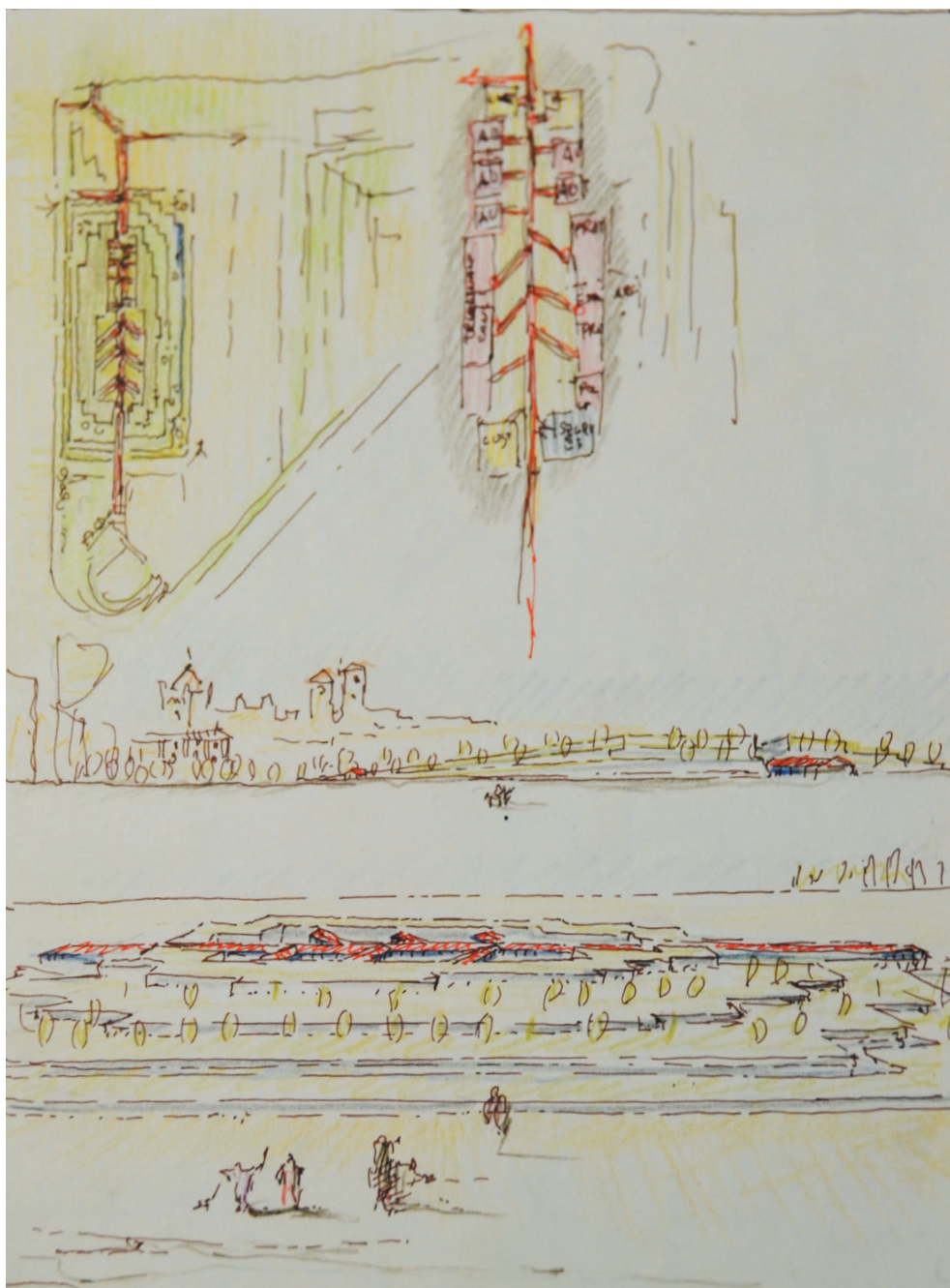
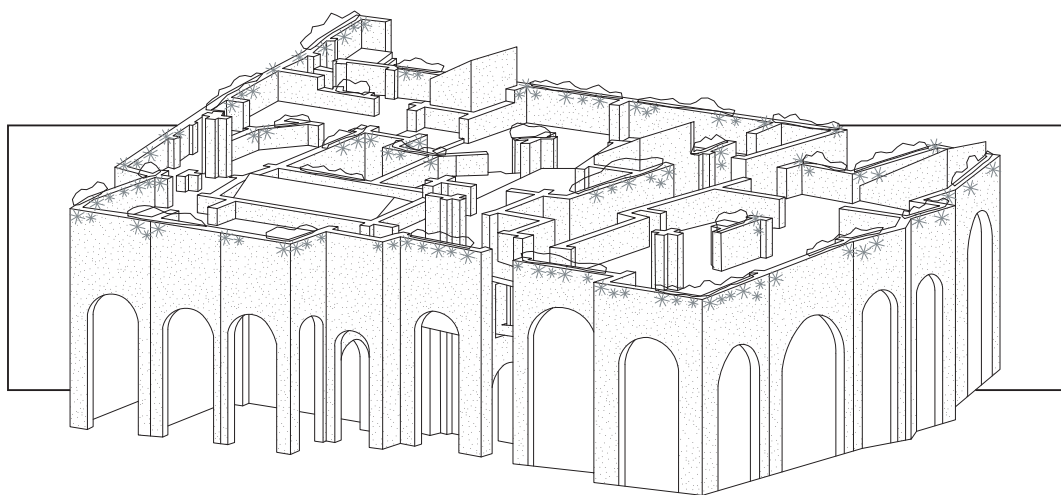


Fig.44 – Aimaro Isola, *Schizzi per il progetto del Tribunale di Alba*, 1982;

Principio interpretativo



**MUSEO DI ARTE CONTEMPORANEA E SISTEMAZIONE DI
PIAZZA DUOMO E PIAZZA ORSINI
Benevento, 2000 (incompiuto)**

BASAMENTO

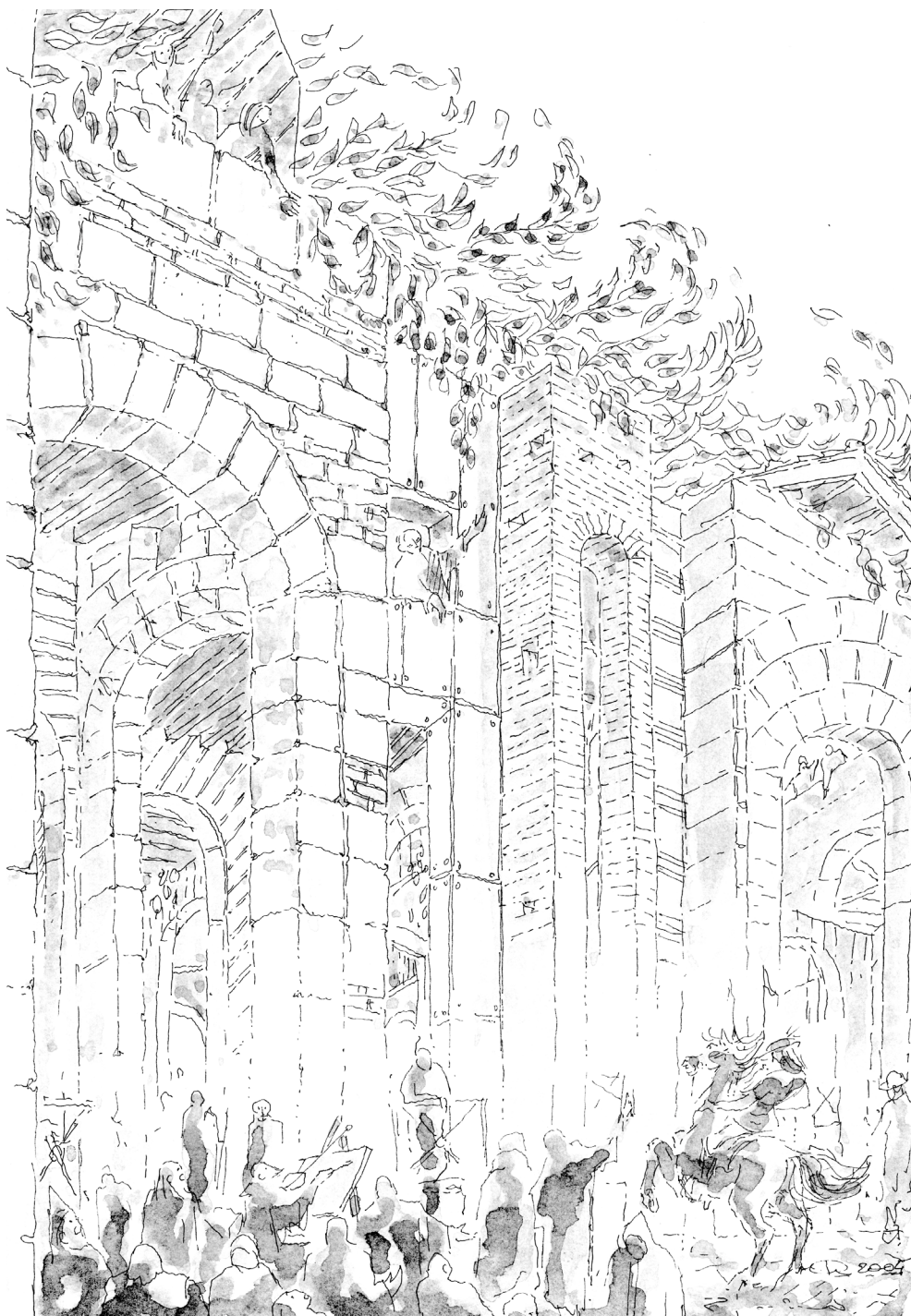


Fig.45 – Aimaro Isola, *Schizzo per il progetto del Museo di Benevento*, 2000;



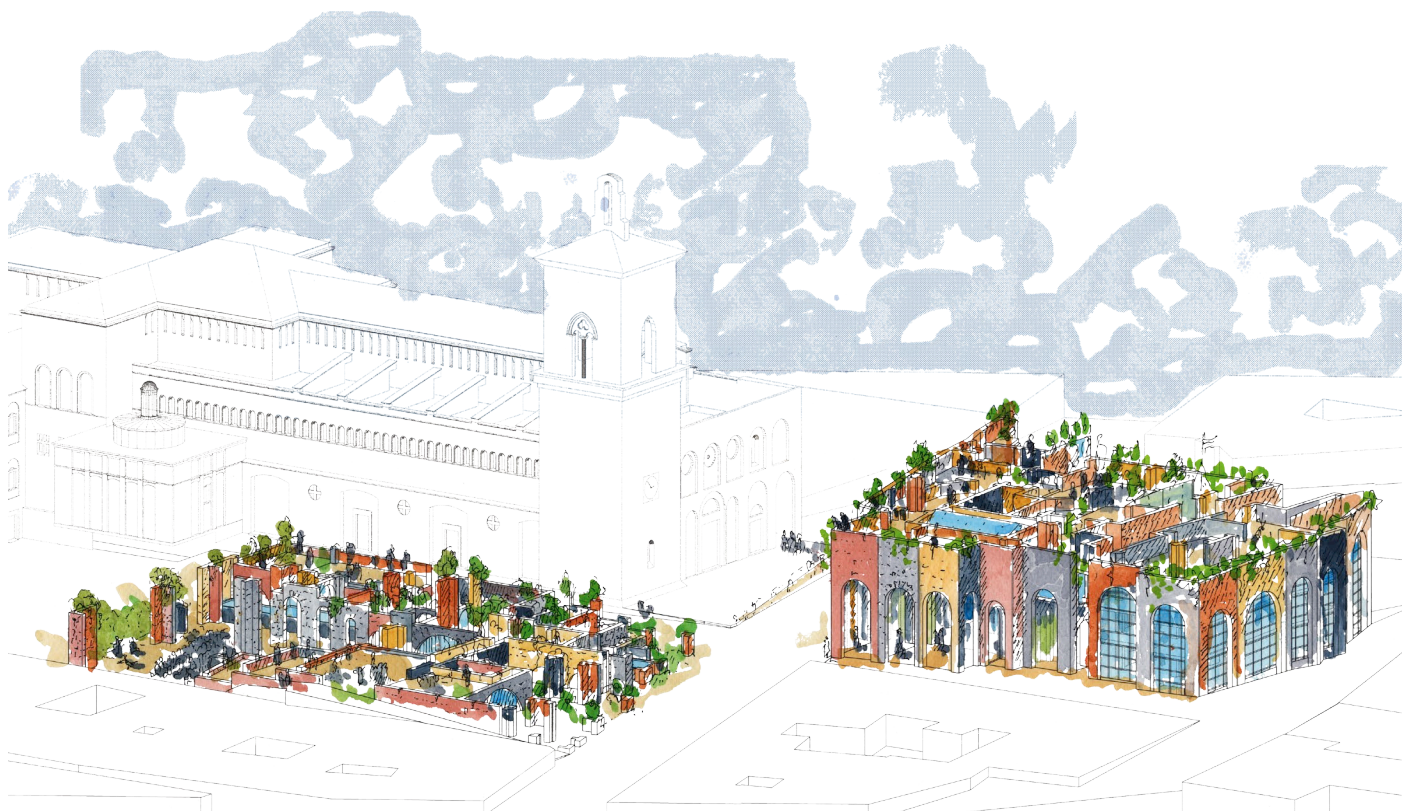


Fig.46 – Aimaro Isola, *progetto del Museo di Benevento*, 2000;

6.4

ROVINA COME SINTESI

I lavori di Costantino Dardi esprimono chiaramente il rapporto dell'architetto con le discipline artistiche: la sua ricerca progettuale e teorica si sviluppa su una linea che tiene assieme arte e spazio. Sicuramente la sua formazione allo IUAV di Giuseppe Samonà è fondamentale alla sedimentazione di questa tendenza, che a tutti gli effetti però viene arricchita dalle frequentazioni artistiche coltivate attraverso le conoscenze romane della moglie. È Roma la città in cui riesce ad approfondire la complessità del confronto con il contesto, dal momento che la capitale è il più rilevante simboli di stratificazione temporale. Si interroga sul rapporto del progetto con il paesaggio, «c'è la rigorosa lettura dei caratteri del luogo e l'attenta registrazione della più ampia gamma di presenze del passato»⁴⁵. I lavori e gli studi che approfondisce rientrano nella fase di fermento culturale nazionale dedicata al tema dell'autonomia intellettuale: la sua produzione architettonica e artistica, molto spesso non realizzata, ci testimonia la centralità del tema delle 'relazioni'. Costantino Dardi padroneggia egregiamente la capacità di leggere la morfologia e, con grande sfrontatezza, sovente, sembra metterla in discussione. Esprime la sua idea di 'effimero' in relazione alla solennità dell'architettura come presenza storica, descrivendo un'opposizione chiara e di immediata lettura. Anche in questo caso è il tempo ad acquisire grande rilevanza: non è questo ad intimorire la natura temporanea dell'architettura effimera, anzi, ci ricorda il potere del progetto come strumento narrativo. La temporalità non è rappresentabile in figura, o meglio, non è leggibile la differenza tra effimero e perenne attraverso il disegno; Canaletto ci dà esempio dell'evidente rapporto di opposizione che intercorre tra il 'temporaneo' e il 'permanente'.

161

Nell'opera "Rio dei mendicanti" del 1723 è evidente l'intenzione di portare la lettura del quadro su due piani sovrapposti, ma distinti: la compattezza della matrice costante, che definisce l'impianto urbano, in contrasto alle sovrastrutture di carattere transitorio, lo squero e il ponte in legno, le altane con i panni stesi, il traffico marittimo nei canali... elementi che compongono la cornice veneziana nel suo livello più esterno, che nonostante la fugacità della circostanza, confezionano e definiscono nella sua completezza l'immagine di questo scorcio di città. Anche Piranesi manifesta, attraverso la serie di incisioni delle "carceri", ambientazioni di completa invenzione, evidenzia il dualismo tra effimero e perenne nella stessa forma in cui uno esiste per necessità dell'altro, il vero valore dello spazio non potrebbe essere rappresentato senza la compresenza di queste due espressioni temporali paradossalmente ossimoriche. Dardi riesce ad esprimere la sintesi architettonica del rapporto tra temporaneo e durevole con il progetto di allestimento delle Mura aureliane.

⁴⁵ Dardi, *Architettura in forma di parole*, 129.

«Di fronte ai vasti terreni inesplorati dell'archeologia l'architettura deve ricercare la propria strumentazione più opportuna in quelle aree del proprio bagaglio linguistico che sono più attrezzate per cogliere le modificazioni, anche impercettibili, di una rotazione d'asse, di una variazione di tessitura, di una difformità di allineamento. Il problema del rapporto tra archeologia ed architettura non è ideologico, ma linguistico.»⁴⁶

La mostra “Avanguardia-Transavanguardia 68-77” è stata sviluppata nel tratto di Mura aureliane compreso tra Porta Metronia e Porta Latina a Roma; evidente è il ritmo della struttura dettato dalle torri di guardia, collegate dai percorsi porticati. Il progetto definisce un percorso espositivo distribuito lungo le mura, affiancate da ambienti definiti da cubi bianchi, realizzati con strutture metalliche leggere rivestite di tende impermeabili. La presenza dei nuovi e temporanei elementi architettonici accompagnava la lettura dello spazio storico-archeologico attraverso la disposizione ritmata – seguendo la natura compositiva delle mura – dei dispositivi effimeri, volti a rievocare «l'immagine di un accampamento di barbari o di nomadi»⁴⁷. Il progetto di Dardi mette in relazione la pesante matericità del manufatto storico con l'intervento leggero dei nuovi spazi, un'azione ambientale che si pone come punto di massima tensione e allo stesso tempo sintesi dei valori compositivi del paesaggio⁴⁸. Tradurre la regola di lettura dell'archeologia e trasporla in strumenti narrativi attraverso il progetto di allestimento effimero diventerà una delle espressioni progettuali che definirà in diverse occasioni il lavoro di Costantino Dardi. In questo caso specifico acquisisce grande rilevanza il tema della misura e della dimensione, anche questo chiaramente ereditato dalla scuola veneziana di Samonà, che diventa la regola su cui l'architetto costruisce il linguaggio tra le Mura Aureliane e l'allestimento effimero, dove la rovina trova la sua sintesi. Misurare, disegnare, rappresentare, costituiscono le operazioni prime volte alla conoscenza che attivano la diligenza e la curiosità alla lettura del luogo. L'intenzione di ricercare le relazioni con il contesto è mossa dall'istintiva volontà di provare a recuperare il contatto con la natura nella sua essenza più pura, ormai compromessa. L'archeologia, nella sua dimensione di sospensione temporale, non ‘ha voce’, fatica ad esprimersi: per questo l'architettura serve a farla parlare. Il progetto nella Valle di Faul a Viterbo del 1978 costituisce una cerniera tra il paesaggio urbano e il paesaggio agrario, definito da elementi sovrapposti nella costruzione di una composizione morfologica eterogenea. L'intervento definisce un perimetro per la valle, ‘luogo di archeologia del silenzio’ trascurato e svalutato.

⁴⁶ *Ibidem*, 128.

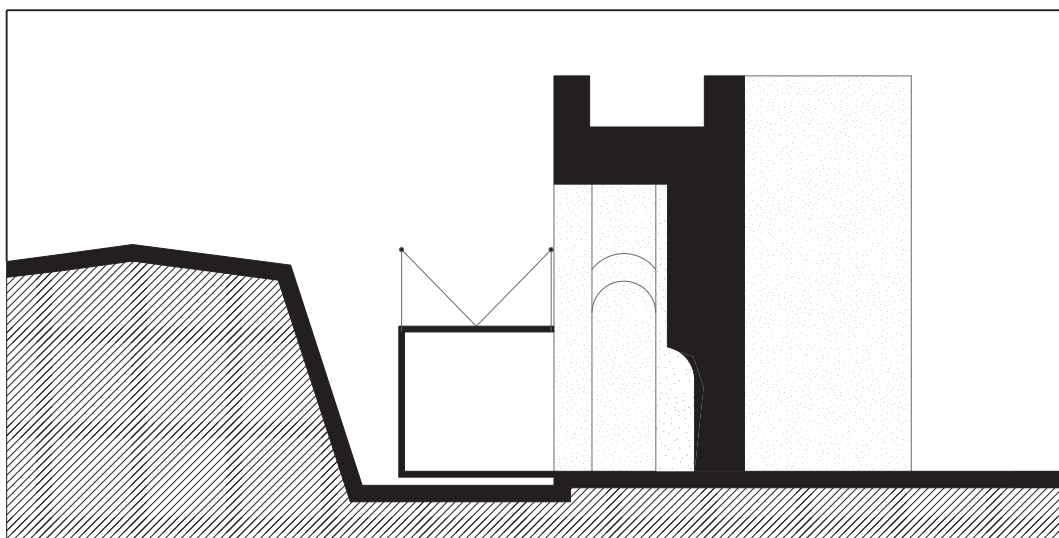
⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Albiero, “Costantino Dardi. L'arte della configurazione”.

All'interno del recinto lo spazio viene regolato da una griglia geometrica molto semplice, che si pone come modello di misura per le relazioni tra gli elementi affioranti e le nuove attrezzature sociali e culturali di progetto, costruendo un disegno unitario, portando la frammentarietà di questo contesto paesaggistico a poter essere letta secondo uno strumento comune, ma determinato da un sistema formalmente oppositivo. Pur esprimendosi spesso attraverso elementi dotati di una forte identità formale e di una marcata autonomia compositiva, il progetto rende l'opposizione introdotta dall'architetto un vero e proprio strumento di lettura. Tale opposizione si integra con una regolarità fondata su proporzioni dimensionali morfologicamente costituite, dando origine a una sintassi formale che contribuisce a costruire un racconto di carattere archeologico. Infatti, anche nell'intervento ai Mercati Traianei, in occasione della mostra "Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica", «la configurazione degli spazi espositivi si proponeva come strumento di lettura ed apparecchio di misura della struttura architettonica antica»⁴⁹. Il progetto si costituisce lungo le *tabernae*, seguendo lo schema distributivo costituito da un asse centrale su cui si articola l'accesso alle sale laterali. L'elemento principale della mostra è il plastico di Roma 1870 disposto a 45° gradi sotto la volta della grande aula basilicale, che può essere osservato da vicino dal piano superiore. Anche in questo caso è evidente come la pesante matericità dei Mercati Traianei venga enfatizzata dalla leggerezza e dalla regolarità del progetto di allestimento, che si contestualizza nell'archeologia come elemento di sintesi per la lettura dello spazio, dichiarando apertamente la sua vocazione narrativa, quindi non temporalmente associata alla preesistenza storica.

Il rapporto dei progetti di Dardi con il tempo non è mai esplicito, ma chiaramente costituisce una delle linee più solide del suo operato. Il dualismo tra effimero e perenne, evidenziato dall'architetto attraverso elementi progettuali che accentuano l'opposizione, viene espresso in sintesi come narrazione: l'intervento temporaneo diventa uno strumento paradossale nei confronti del tempo, mettendo in discussione l'idea di eternità dell'architettura, sfidando la temporalità della rovina.

⁴⁹ Dardi, *Architettura in forma di parole*, 129.



AVANGUARDIA/TRANSAVANGUARDIA-MURA AURELIANE
Roma, 1982 (allestimento)

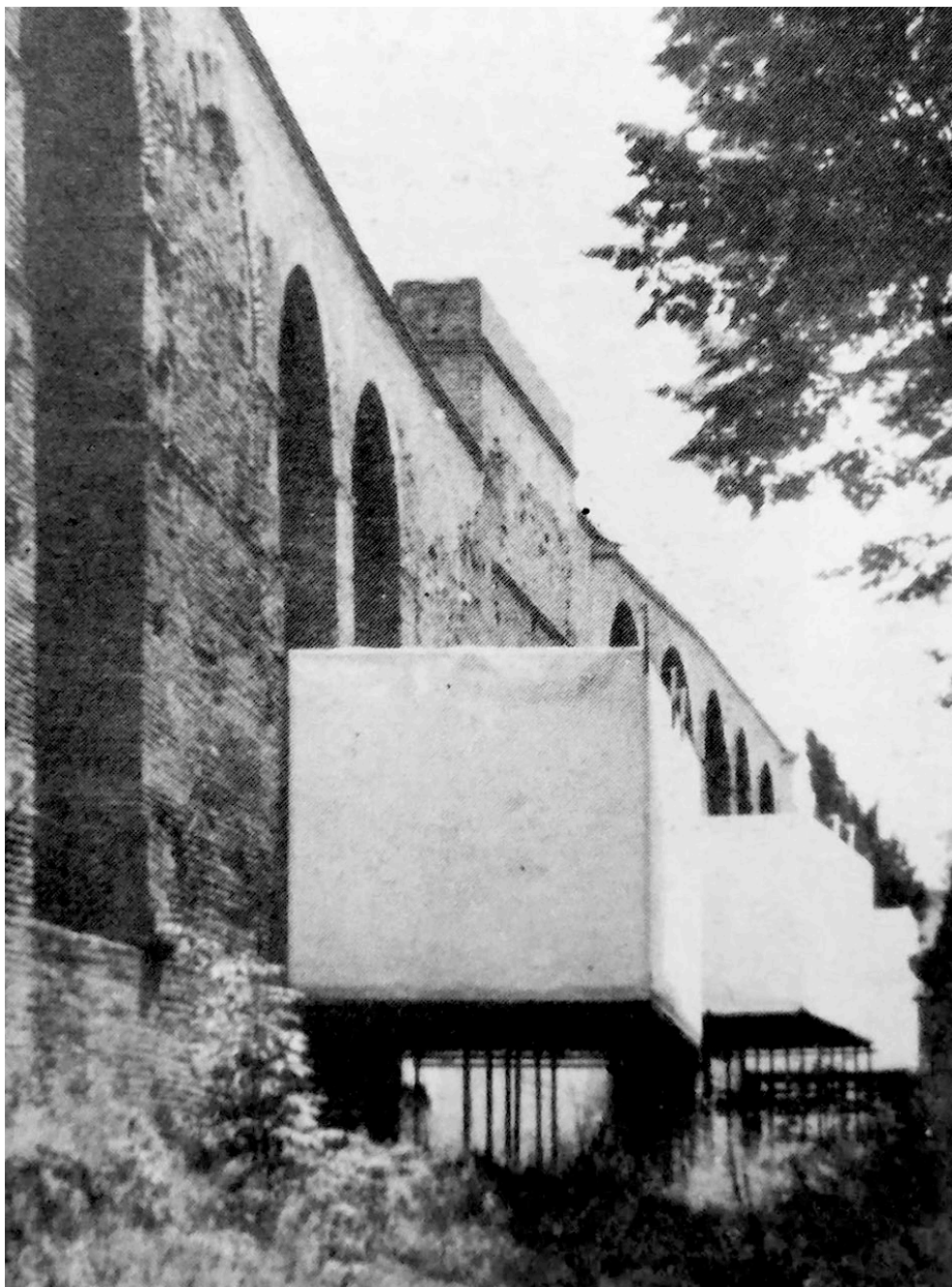


Fig.47 - Autore sconosciuto (foto di), *Roma: Mura aureliane: Avanguardia e Transavanguardia*, 1982;

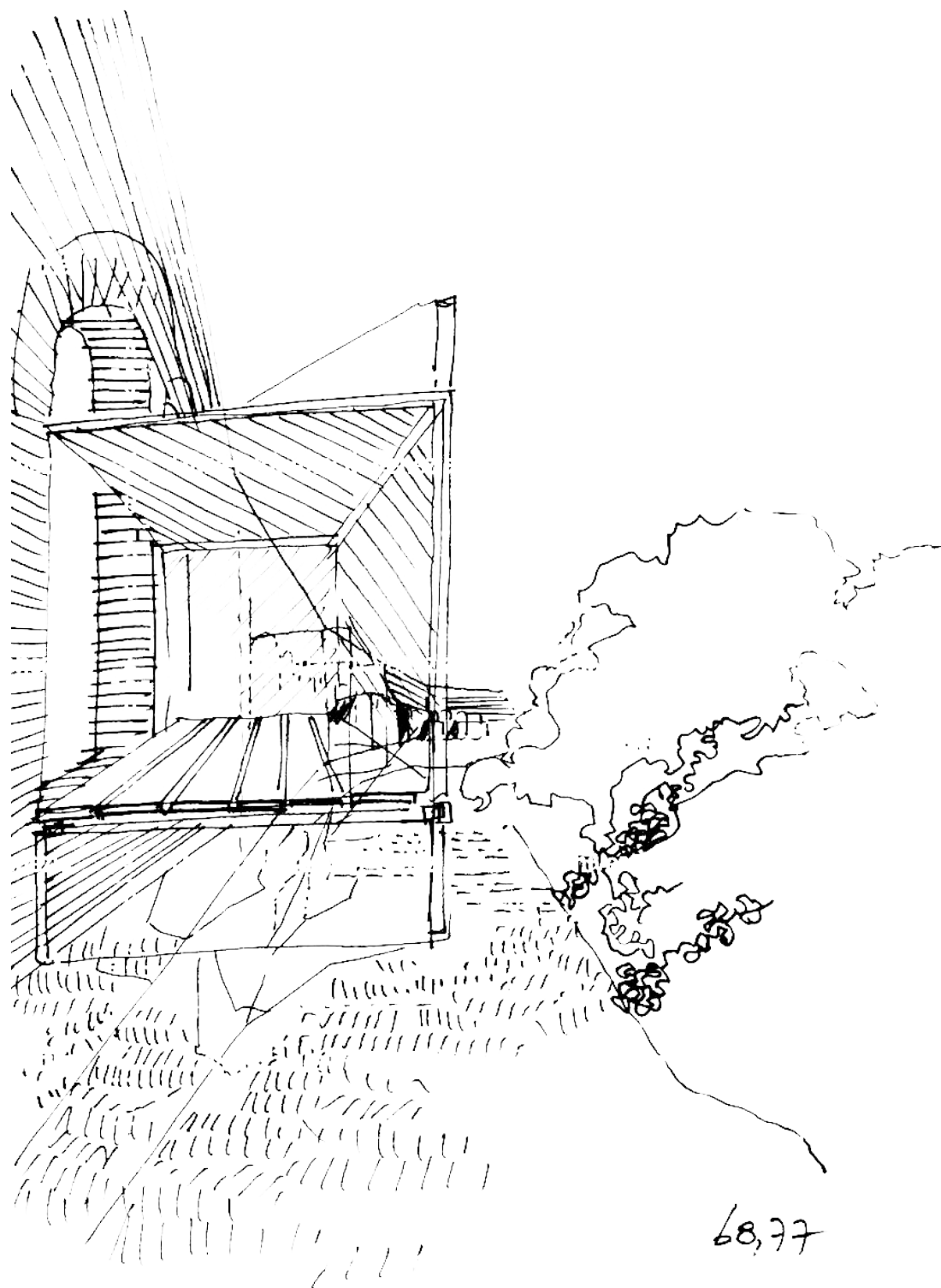


Fig.48 – Costantino Dardi, *Roma: Mura aureliane: Avanguardia e Transavanguardia*, 1982;

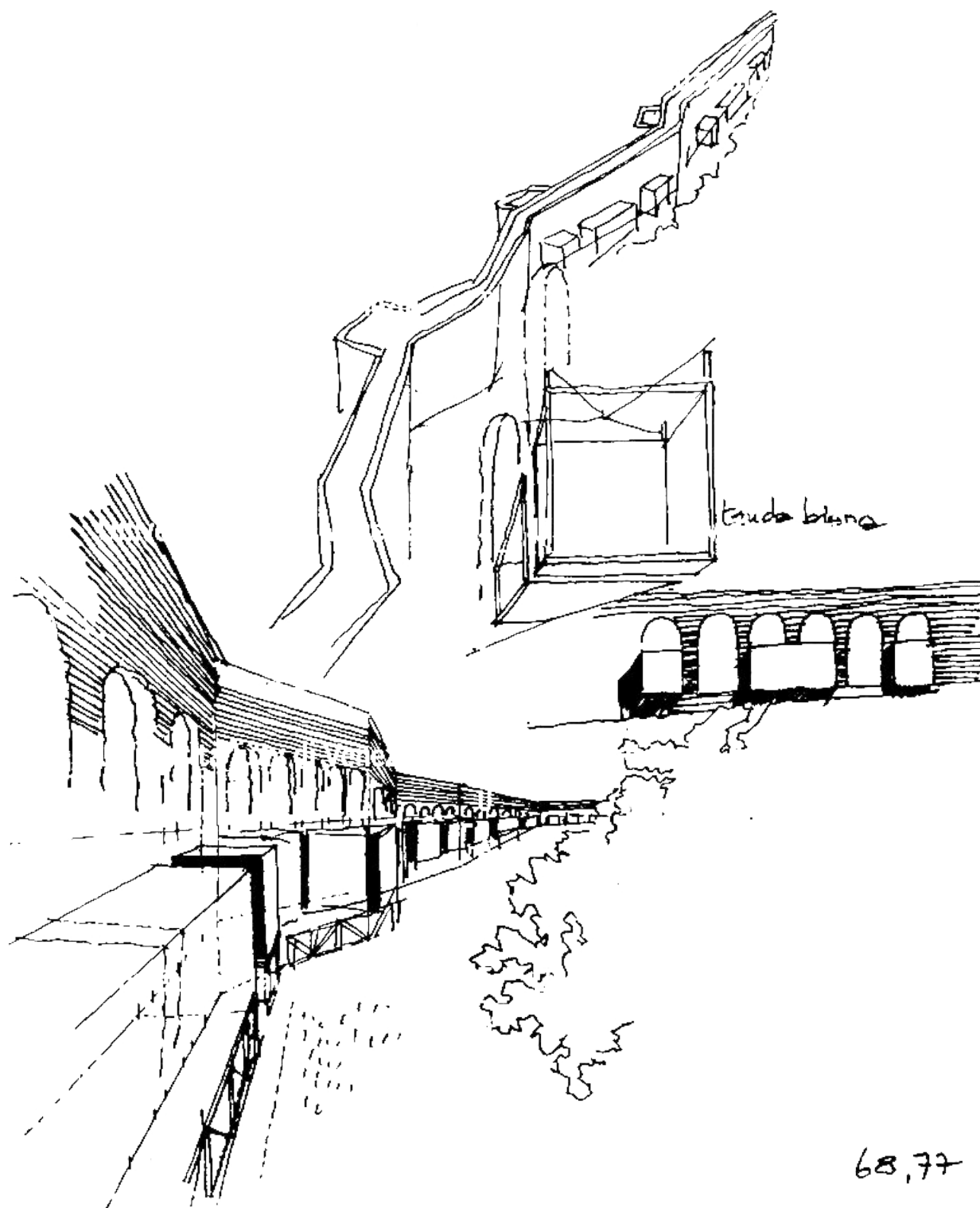
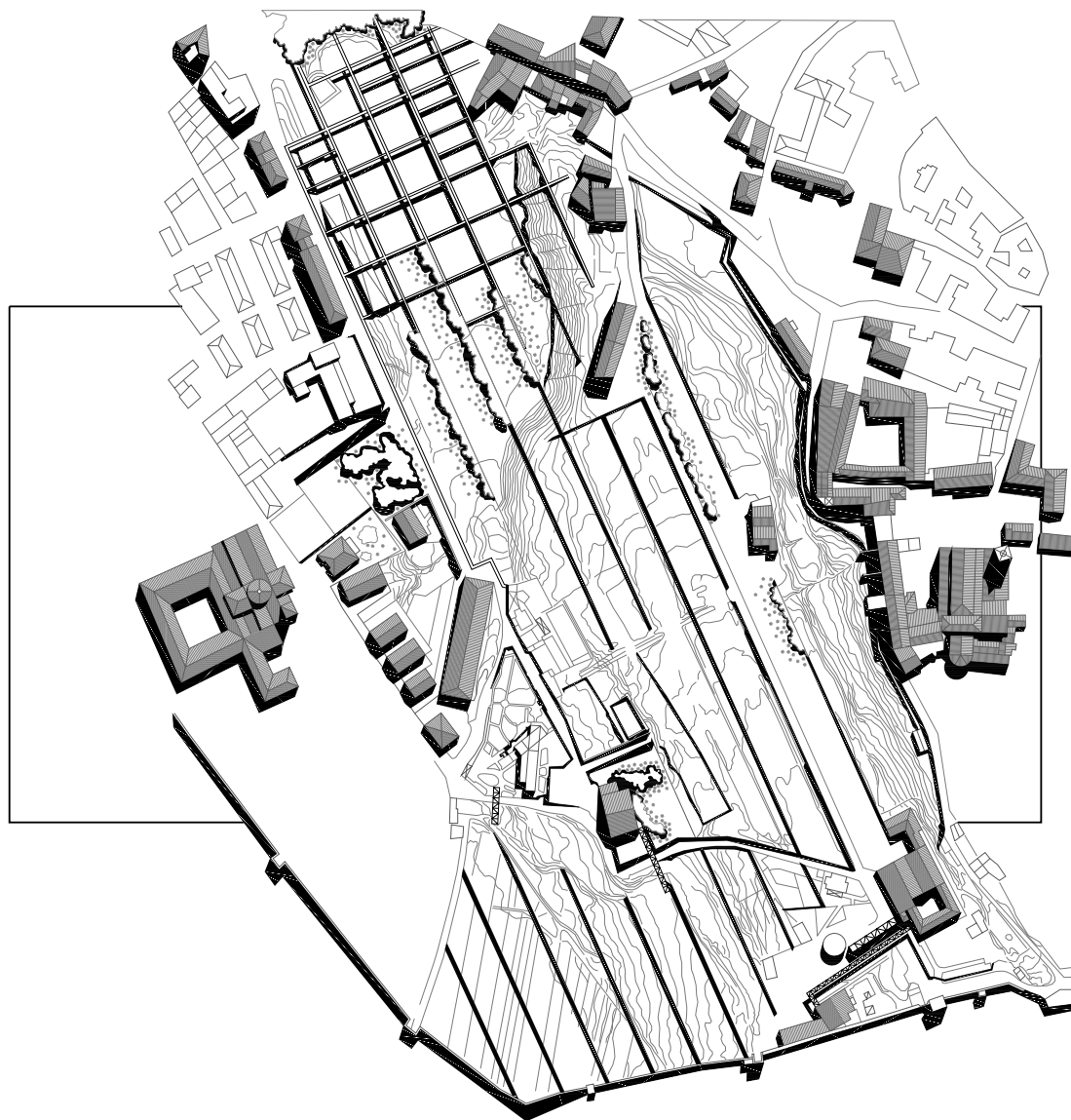


Fig.49 – Costantino Dardi, *Roma: Mura aureliane: Avanguardia e Transavanguardia*, 1982;



VALLE DI FAUL
Viterbo, 1980 (mai realizzato)

REGOLARE

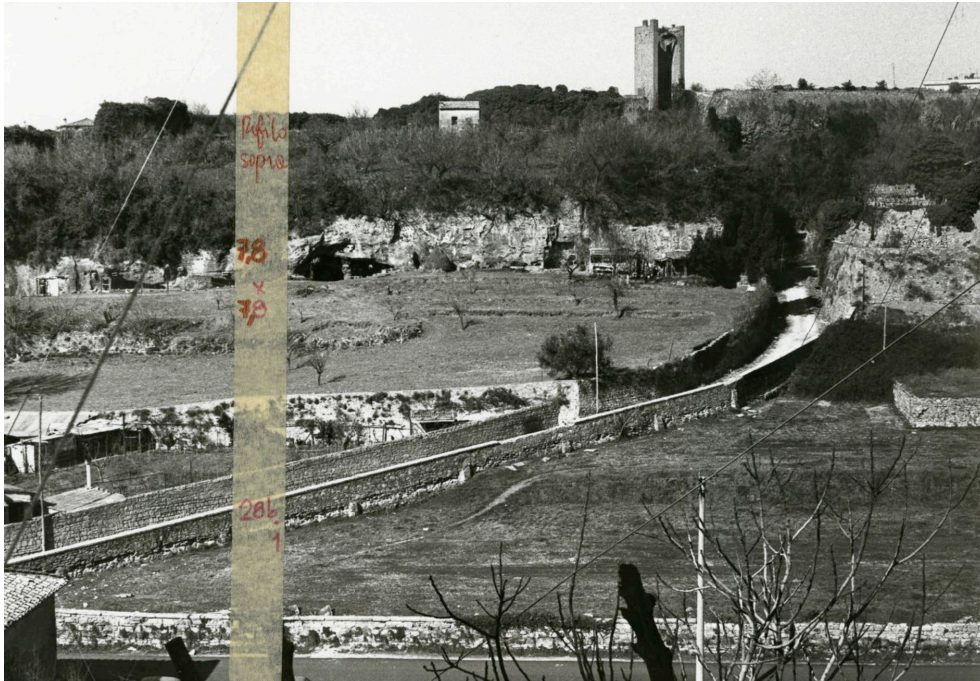


Fig.50.a – Costantino Dardi, *Viterbo: Valle di Faul*, 1966-1980;

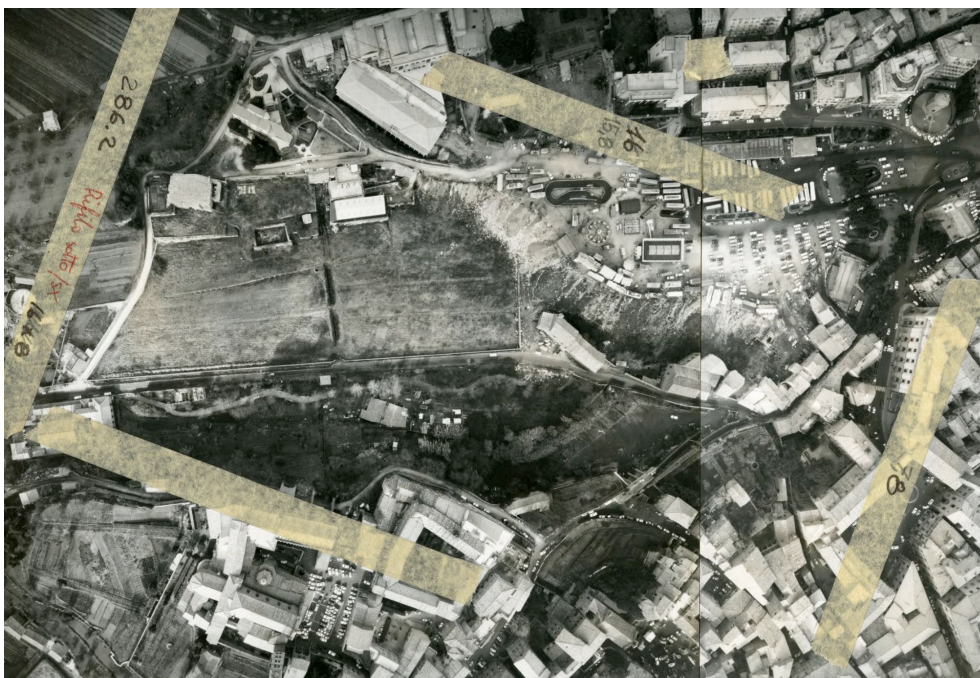


Fig.50.b – Costantino Dardi, *Viterbo: Valle di Faul*, 1966-1980;

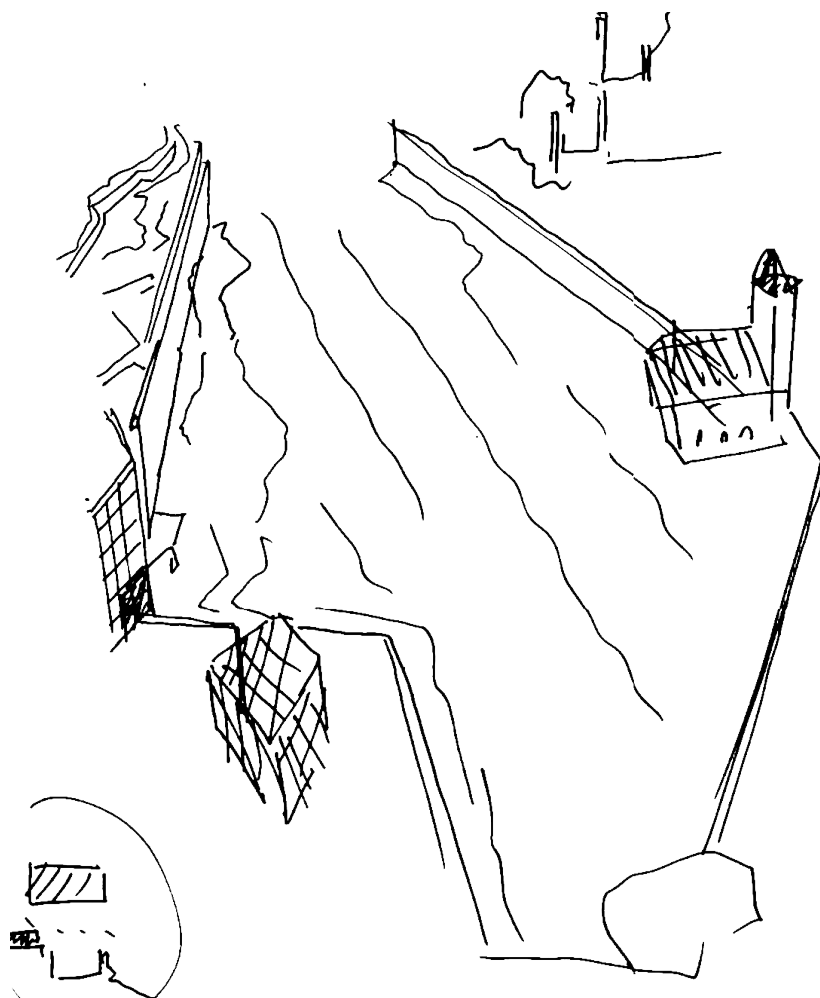
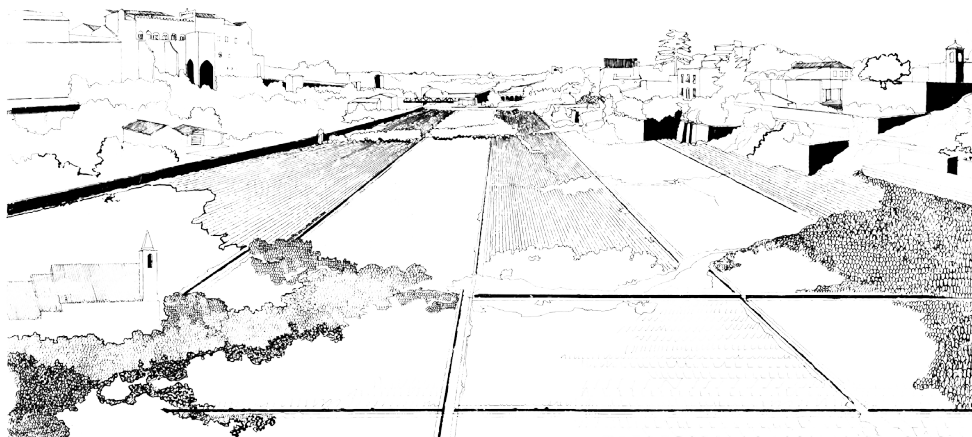


Fig.51 – Costantino Dardi, *Viterbo: Valle di Faul*, 1966-1980;

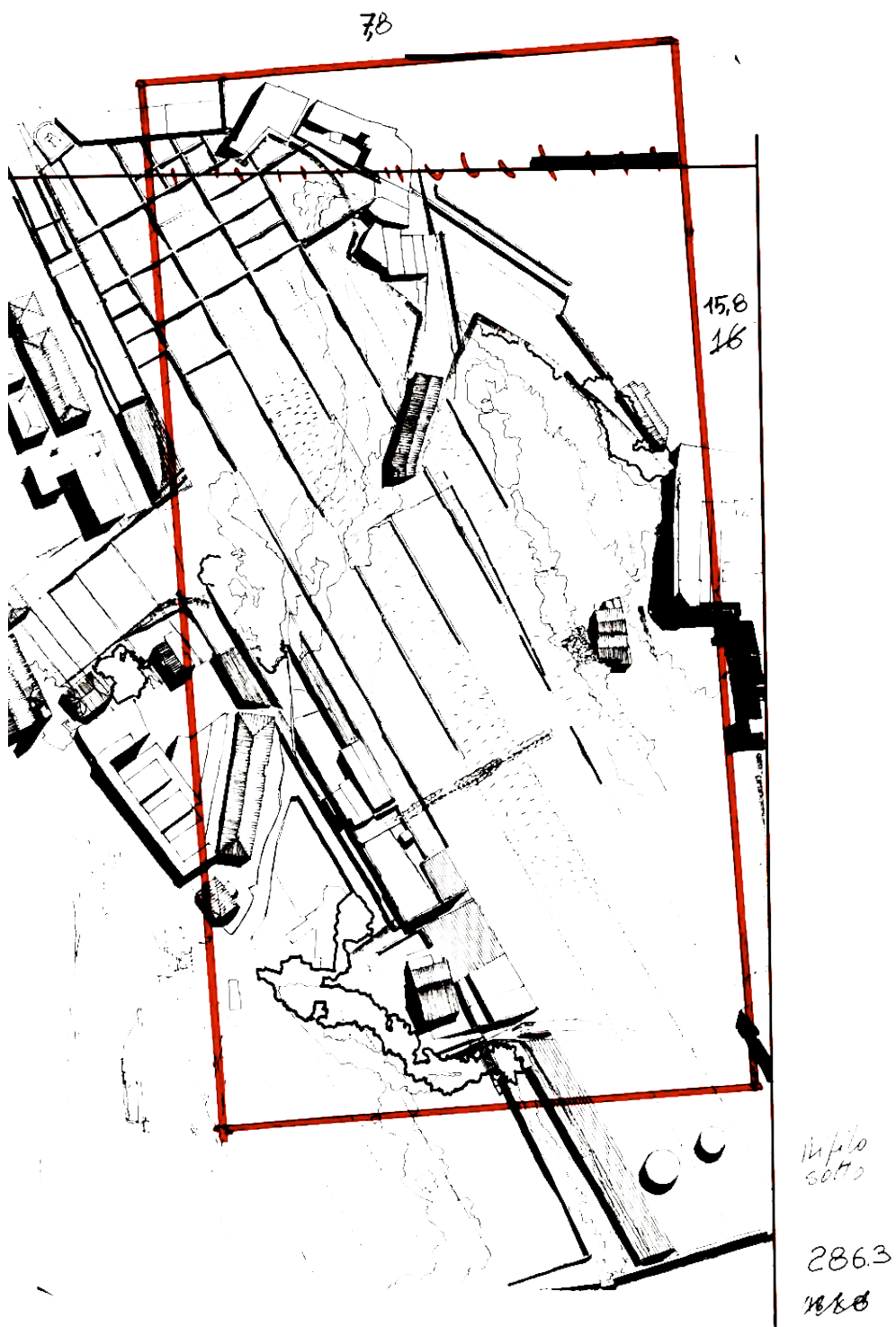
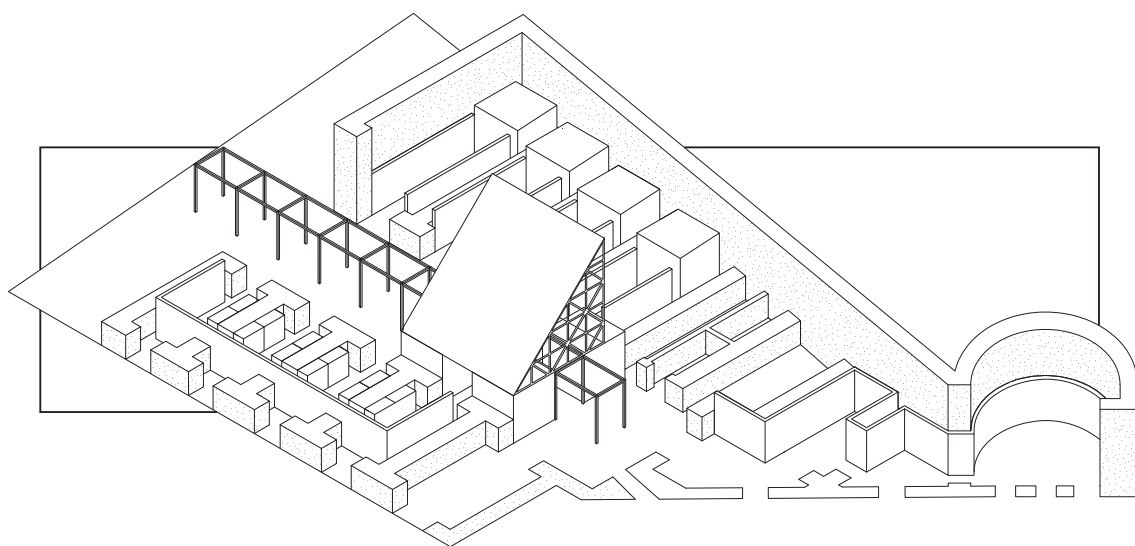


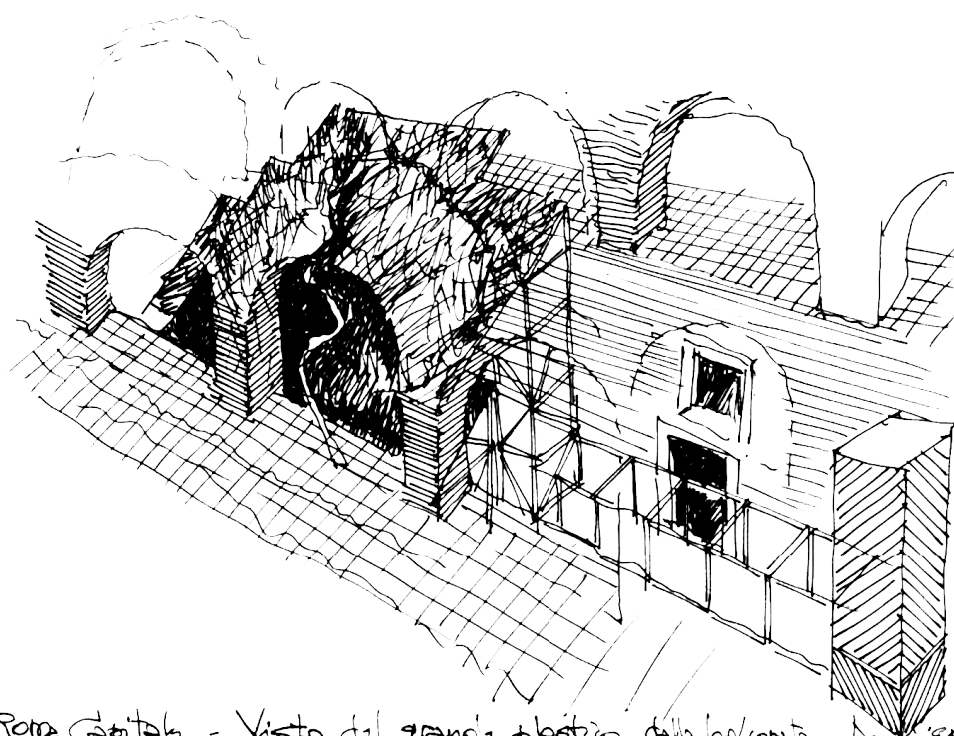
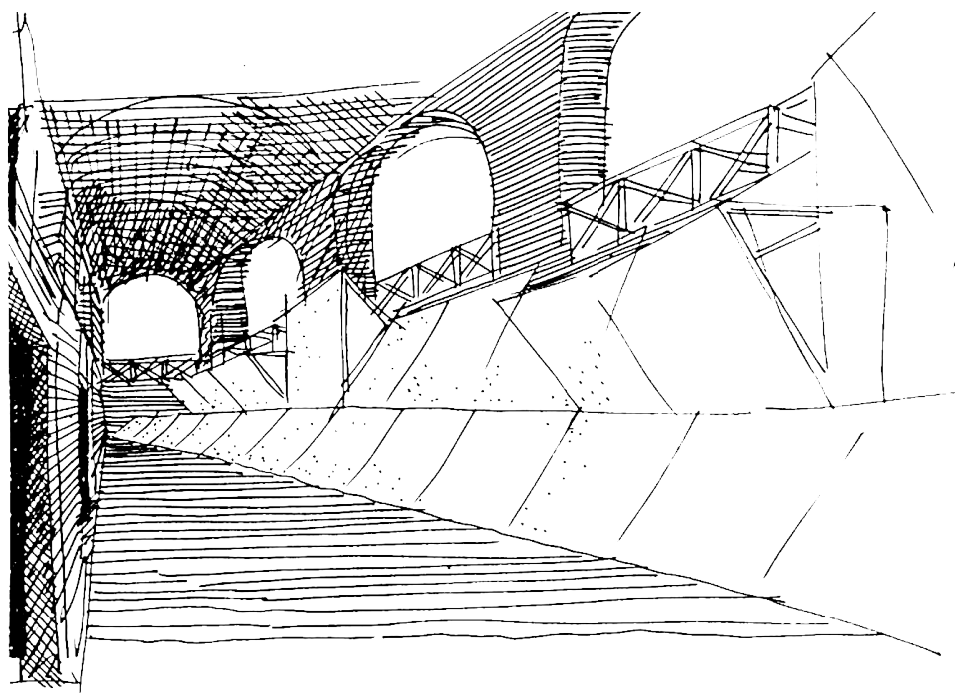
Fig.52 – Costantino Dardi, *Viterbo: Valle di Faul*, 1966-1980;



ROMA CAPITALE/ARCHITETTURA E URBANISTICA
MERCATI TRAIANEI
Roma, 1984 (allestimento)



Fig.53 – Autore sconosciuto (foto di), *Mercati Traianei: Roma Capitale: architettura e urbanistica*, 1983-1984;



Roma Capitale - Visto dal grande plastico della balconata Dardi '84



Roma Capitale
 Il plastico sotto la volta della grande sala Dardi '84

Fig.55 – Costantino Dardi, *Mercati Traianei: Roma Capitale: architettura e urbanistica*, 1983-1984;

Nonostante le chiare differenze nell'approccio al progetto degli architetti che compongono la tassonomia delle architetture sospese, è evidente il comune interesse che, proprio attraverso il rapporto rovina/progetto, caratterizza in modo più ampio il tema della temporalità. Il fatto che lo studio di Martí Arís individui l'approccio tipologico come metodo che «permette di superare l'alternativa sterile che condanna a ignorare l'esperienza storica o a imitarla meccanicamente»⁵⁰, ponendosi come strumento in grado di attivare il pensiero analogico rispetto alla storia, può porsi come metodologia rivolta a questioni che, proprio per sua stessa definizione, non necessitano di riferimenti al contesto temporale dato. Il *fil rouge* del lavoro è il tema della temporalità e di come essa sia una componente imprescindibile, rispetto al rapporto tra la rovina e l'incompiuto d'autore: lo studio morfologico attraverso la costruzione di un quadro tassonomico volto al confronto analogico è l'espressione di un processo metodologico – e, di conseguenza, di un progetto – che rivela una specifica concezione dell'operare artistico, minuziosamente costruita rispetto agli strumenti approfonditi e alle ipotesi elaborate per la definizione del contesto scientifico della ricerca.

L'idea del tempo come una freccia che punta verso il futuro è superata a favore di una necessità di ri-guardare sempre al passato con «l'idea di 'eterno ritorno' [...] un passato che vive nella memoria ed è continuamente ripensato, ricreato, reinventato»⁵¹. Il tempo che non si esaurisce nella contrapposizione tra linearità e circolarità è sferico: si articola come dimensione dinamica e stratificata. Tale concezione trova sostegno nella teoria della Gestalt⁵², secondo cui la percezione del mondo è il risultato di un processo unitario in cui interagiscono stimoli sensoriali e strutture cognitive. In questa prospettiva, il progetto non si configura unicamente come evoluzione lineare, ma anche come movimento di ritorno, rielaborazione e trasformazione, in cui il procedere in avanti implica sempre un dialogo con ciò che precede. Valorizzare il passato attraverso progetti che mettono in discussione la percezione comune di temporalità ci porta a indagare l'effettivo e specifico strumento progettuale che si presta a questa operazione: affermare la qualità delle rovine e dell'architettura incompiuta d'autore non è sufficiente, è necessario riuscire a trasmettere il valore intrinseco dei paesaggi riconosciuti.

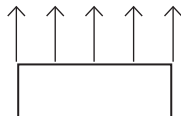
⁵⁰ Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, 167.

⁵¹ Torricelli, *Il momento presente del passato. Scritti e progetti di architettura*, 47.

⁵² Indirizzo di studi in psicologia nato in Germania all'inizio del XX secolo che studia la percezione e l'esperienza.

FRANCESCO
VENEZIA

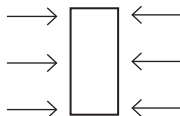
RAPPORTO
ARCHITETTURA
STORIA



SUGGERIZIONE

MUSEO DI GIBELLINA
(PALAZZO DI LORENZO)
1987 - Gibellina (TP), Italia

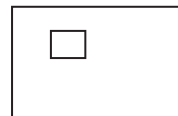
RAPPORTO
SPAZIO
NATURA



DIALOGARE

TEATRINO ALL'APERTO A SALEMI
1986 - Salemi (TP), Italia

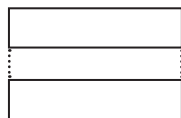
PRINCIPIO
INTERPRETATIVO



FRAMMENTO

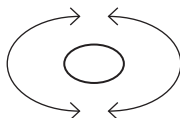
GIARDINO SEGRETO
1987 - Gibellina (TP), Italia

GABETTI
E ISOLA



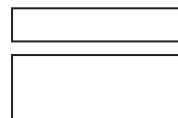
MEMORIA

PALAZZO DELLA
BORSA VALORI
1953-1956 - Torino (TO), Italia



RACCHIUDERE

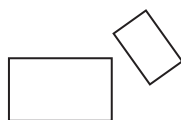
UFFICI GIUDIZIARI
1981-1987 - Alba (CN), Italia



BASAMENTO

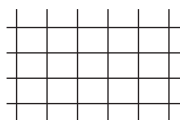
MUSEO DI ARTE CONTEMPORANEA
2000 - Benevento (BN), Italia

COSTANTINO
DARDI



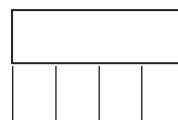
OPPOSIZIONE

AVANGUARDIA/
TRANSANGUARDIA
ALLE MURA AURELIANE
1982 - Roma (RO), Italia



REGOLARE

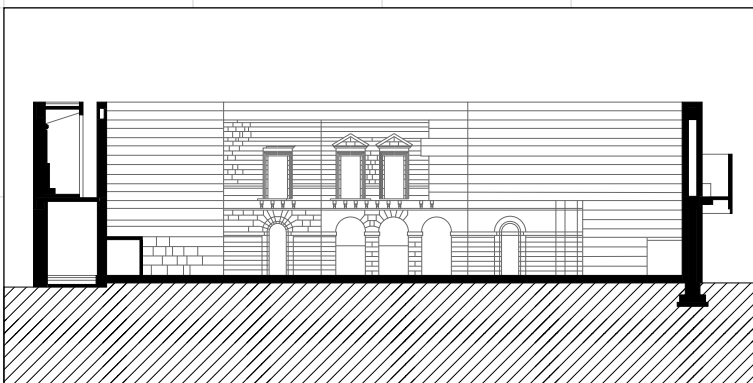
VALLE DI FAUL
1980 - Viterbo (VT), Italia
(non realizzato)



EFFIMERO

ROMA CAPITALE
MERCATI TRAIANEI
1984 - Roma (RO), Italia

FRANCESCO VENEZIA

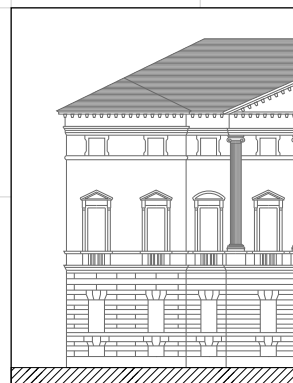


0 2 4 m

PALAZZO DI LORENZO/MUSEO DI GIBELLINA
Gibellina (TP), 1987

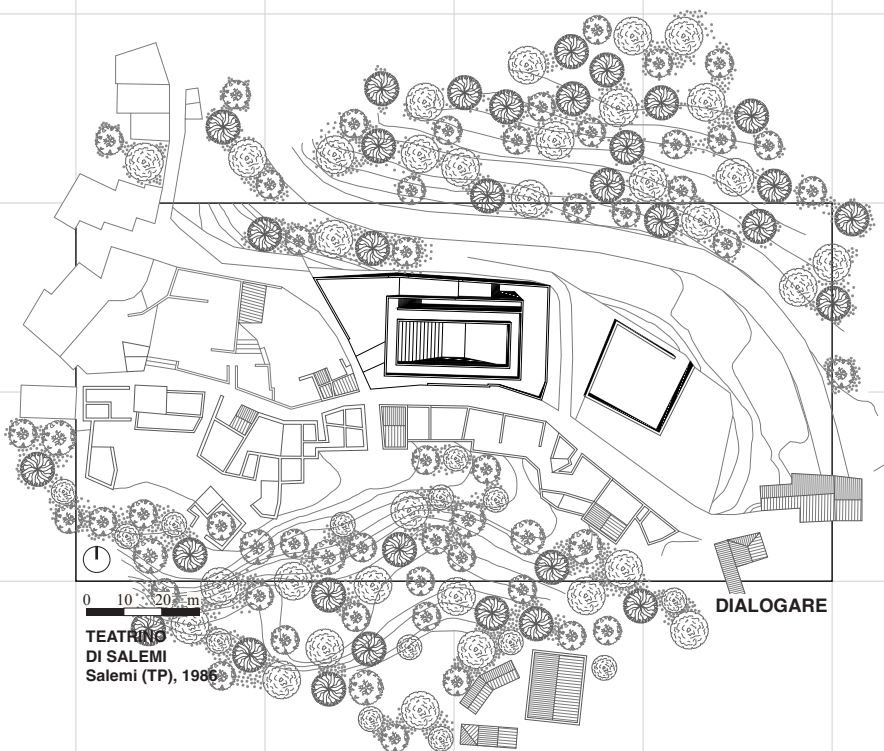
SUGGERZIONE

GABETTI E ISOLA



0 2,5 5 m

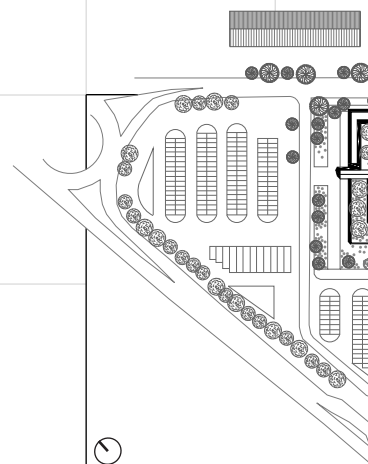
PALAZZO DELLA BORSA DEI VALORI
Torino, 1953-1956



0 10 20 m

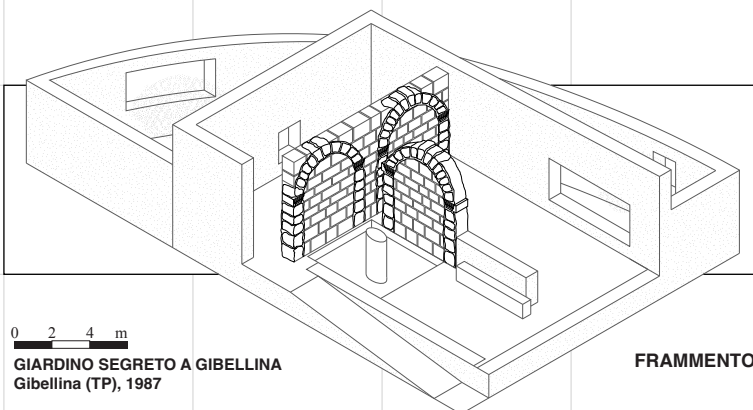
TEATRINO
DI SALEMI
Salemi (TP), 1986

DIALOGARE



0 20 40 m

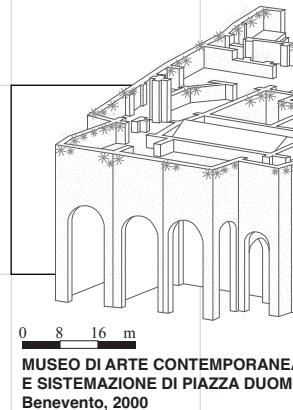
UFFICI GIUDIZIARI
Alba (CN), 1981-1987



0 2 4 m

GIARDINO SEGRETO A GIBELLINA
Gibellina (TP), 1987

FRAMMENTO



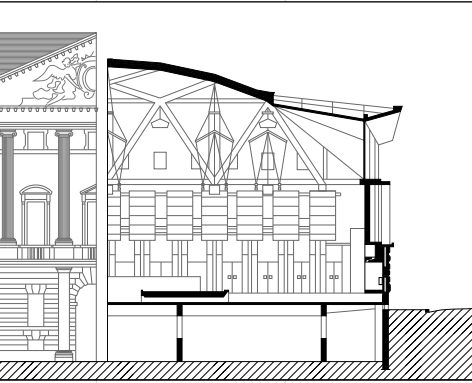
0 8 16 m

MUSEO DI ARTE CONTEMPORANEA
E SISTEMAZIONE DI PIAZZA DUOMO
Benevento, 2000
(incompiuto)

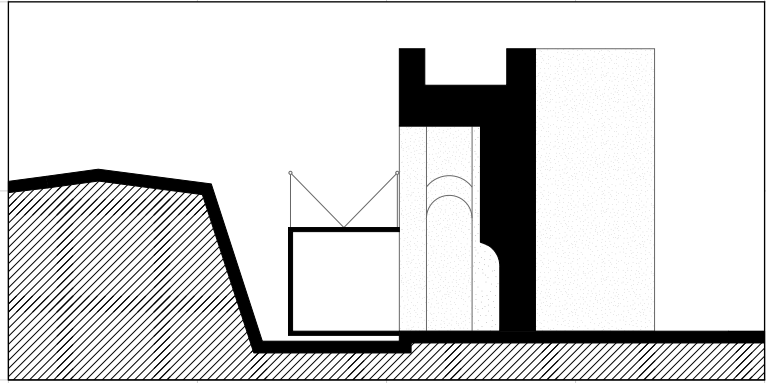
ROVINA COME POETICA

ROVINA COME LINGUAGGIO

COSTANTINO DARDI



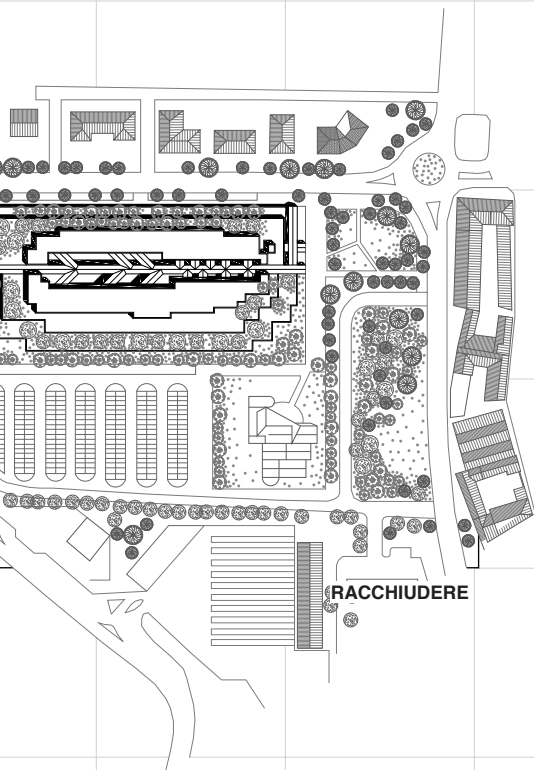
MEMORIA



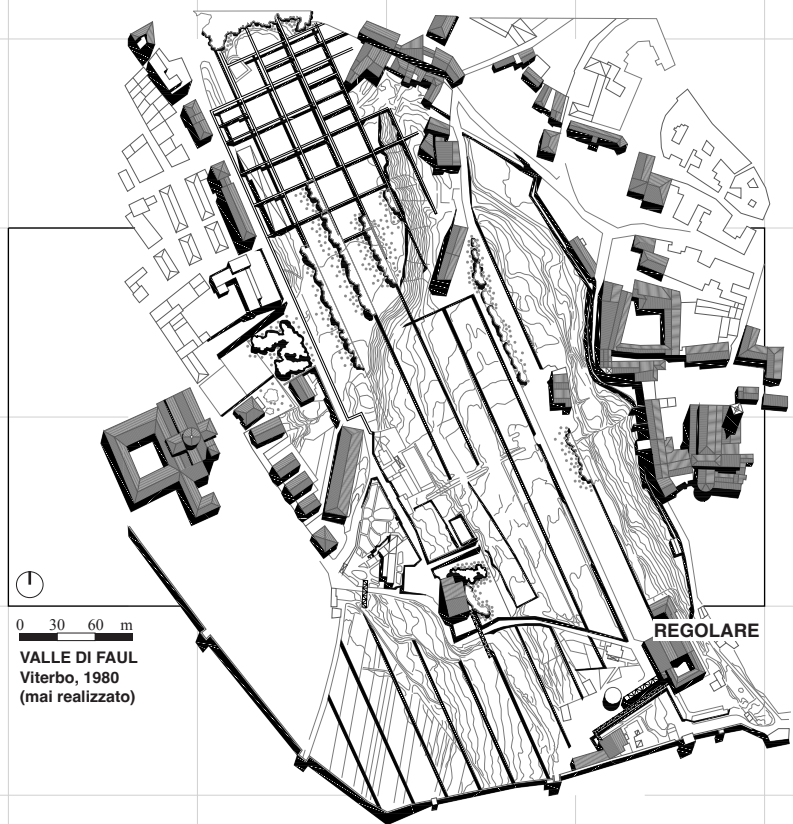
OPPOSIZIONE

0 1,5 3 m

AVANGUARDIA/TRANSANGUARDIA-MURA AURELIANE
Roma, 1982



RACCHIUDERE

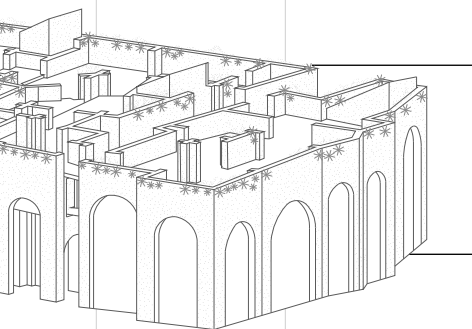


REGOLARE



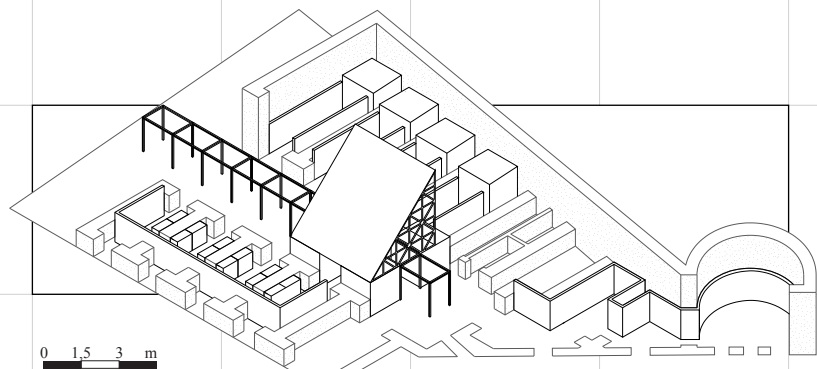
0 30 60 m

VALLE DI FAUL
Viterbo, 1980
(mai realizzato)



BASAMENTO

A
O E PIAZZA ORSINI



EFFIMERO

0 1,5 3 m

ROMA CAPITALE
ARCHITETTURA E URBANISTICA
MERCATI TRAIANEI
Roma, 1984 (allestimento)

NGUAGGIO

ROVINA COME SINTESI

7.0

ALLESTIRE E NARRARE
ALLESTIRE È NARRARE
Allestimento del paesaggio

7.1 IL PARADOSSO DELL'EFFIMERO

In Italia, nel periodo storico del secondo Dopoguerra, nasce la disciplina della museografia, snodo critico tra ambiti tematici condivisi dall'architettura e dall'archeologia¹. La ricerca teorica rispetto alla questione della ricostruzione porta l'allestimento e la progettazione degli interni a confrontarsi con i temi del restauro e del riuso: la valorizzazione dell'esistente amplia i suoi confini teorici all'idea del 'riabitare', superando, dove possibile, l'approccio conservativo fino a quel momento fortemente sedimentato sul piano teorico-culturale. Negli anni '50, architetti come Franco Albini, BBPR, Carlo Scarpa², intervengono in maniera esemplare con dei lavori di allestimento che hanno contribuito a fondare la «scuola di museografia italiana»³. Le scelte progettuali sono guidate dall'intenzione di toccare la sensibilità del visitatore, utilizzando il progetto museografico come mezzo di connessione tra il contributo valoriale spaziale ed estetico dell'opera e il suo significato simbolico, indirizzato e messo in evidenza dalle specifiche scelte allestitive. Il progetto del museo di Castelvecchio a Verona è l'esempio fondamentale del lavoro di Carlo Scarpa, intervento nel suo periodo più maturo, contiene ed esprime il valore della disciplina della museografia come necessità di narrazione dello spazio. In seguito a gravi danni subiti dalla città di Verona durante la Seconda guerra mondiale, intorno al 1955 l'architetto Carlo Scarpa fu incaricato di un nuovo intervento di restauro, concepito come un progetto unitario in cui il lavoro sulla rovina si integra strettamente con quello museografico⁴. Il linguaggio scelto dall'architetto è chiaro e diretto: dalle piattaforme basamentali alle finiture della copertura, il progetto segue l'espedito narrativo della storia del castello; vengono evidenziate le diverse stratificazioni storiche che caratterizzano l'edificio, organizzate in un'azione corale unitaria dal percorso di allestimento, valorizzato dalle connessioni visive. Le opere, selezionate singolarmente dall'architetto sono state collocate ed orientate per enfatizzare il valore semantico e comunicativo, come ad esempio la scelta di posizionare la scultura di Santa Cecilia di spalle, per mostrare il lavoro dell'artista (anonimo) di scolpitura dell'acconciatura dei capelli. L'elemento simbolico però dell'intero progetto è la statua equestre di Cangrande I della Scala: Scarpa sceglie di posizionarla all'esterno, sorretta da un supporto che rievoca la sua collocazione originaria e coperta da un tetto sagomato

¹ Martinelli, "Il futuro delle rovine".

² L'approccio consolidato da questi maestri si concentra sul rapporto tra le collezioni e lo spazio storico come spazio museale, delineando una tendenza allestitiva che si focalizza sull'esposizione di pochi oggetti, sottolineando l'individualità delle singole opere, creando parallelamente una narrazione che ha come scenografia unitaria l'ambiente preesistente.

³ Polano, *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*.

⁴ Il progetto si è sviluppato su tre stralci, il primo riguardante la reggia, il secondo, il principale, la galleria e il terzo gli spazi esterni.

su misura per proteggerla dagli agenti atmosferici, nel punto di catalizzazione dei percorsi fisici e visivi, come emblema della città di Verona. Solo da alcuni semplici riferimenti emerge come le decisioni progettuali, che mettono a sistema le necessità e volontà architettoniche con quelle museografiche, rappresentino una presa di coscienza da parte dell'architetto che plasma la narrazione dello spazio e delle opere rispetto ad una sua, in questo caso molto poetica, interpretazione.

«I valori spirituali dell'opera d'arte, nei buoni musei, si rivelano più evidenti, perché trovano nello spazio in cui l'opera vive una dimensione proporzionata alla pienezza espressiva del soggetto rappresentato.»⁵

L'apporto soggettivo del progettista, espresso attraverso la rappresentazione del binomio lettura-narrazione, trova la sua massima manifestazione nel progetto di allestimento, che nasce con i grandi interventi museografici del secolo scorso e si sviluppa attorno alla variabile (che diventerà sempre più costante) della temporalità. La capacità di trasmettere un racconto attraverso il progetto di allestimento è legata alla visione dello spazio e del tempo propri della cultura teatrale, dove ha origine l'utilizzo dell'architettura effimera come mezzo di comunicazione.

Lo spazio teatrale è una delle esperienze progettuali fondamentali alla demarcazione di una condizione di interscalarità: il teatro si pone nel panorama storico come elemento paradigmatico, dimostrando un'elasticità spaziale che da quello che può essere definito *interior design*, si alterna a episodi di progettazione a scala territoriale, rientrando nella disciplina della progettazione del paesaggio. La scenografia, costruita idealmente attraverso tre superfici verticali, definisce lo spazio e, allo stesso tempo, rievoca figurativamente luoghi di dimensioni diverse. È l'architettura effimera lo strumento di misura che, con il progetto, tiene assieme le proporzioni del contesto. L'evento che rappresenta un riferimento storico per l'allineamento della disciplina teatrale con quella museografica è la *Great Exhibition* di Londra del 1851, dove, al *Crystal Palace* di Paxton, l'allestimento espositivo diventa tema di carattere pubblico. Ai tempi odierni, l'esposizione è uno strumento di condivisione: «In un tempo in cui esporre è diventata un'azione così importante, vale la pena riflettere sulla sua pregnanza comunicazionale, alla luce di una drammaturgia che lega in modo stretto questi spazi architettati al metodo scenografico»⁶. Sul piano concreto l'elemento comune tra questi due macro-domini è l'architettura effimera, che dal punto di vista concettuale diventa lo strumento di narrazione. Se la rappresentazione

⁵ Samonà, "Un contributo alla museografia", 51.

⁶ Cattiodoro, "Mettere in mostra, mettere in scena. Il linguaggio del palcoscenico nella pratica dell'esporre" 62.



Fig.56 – Elena Paccagnella (foto di), *Museo di Castelvecchio - dettaglio statua di Cangrande II della Scala*, 2023;

della narrazione viene attraverso lo scenario, nella terza dimensione è il progetto temporaneo il mezzo per veicolare messaggi di carattere culturale (principalmente), ma che possono evolvere in ambito politico e sociale, rispetto anche al periodo storico. Paolo Portoghesi, con il progetto di allestimento “Strada Novissima” del 1980 (vedi capitolo 5.3), innesca principi rivoluzionari che, paradossalmente alla consistenza effimera del progetto architettonico oggetto dell’esperimento, rimangono estremamente attuali quasi dopo cinquant’anni dalla prima Biennale di Architettura. La trasversalità dello strumento allestitivo nasce dalla peculiarità di configurarsi come mezzo di lettura e comunicazione tra le diverse scale progettuali: l’allestimento dialoga tanto con il contesto, quanto con l’opera che valorizza. Analogamente al disegno, infatti, l’allestimento diventa espressione tridimensionale di un significato, legato principalmente all’ambiente con cui si confronta, portando al superamento del dualismo interno/esterno in favore della dimensione sensoriale, non si parla di spazio, ma di «architettura della sfera intima»⁷. Il teatro ritorna nelle vesti esemplari di manifestazione dell’utilizzo dell’architettura effimera come strumento progettuale interscalare: la demarcazione di una spazialità che trova definizione in dimensioni che coprono da porzioni territoriali a stanze chiuse, porta il progetto a porsi in diretto confronto con le necessità e con le esigenze trasversali legate al contesto politico e sociale. Dal periodo storico dell’antica Grecia, durante la quale lo spazio teatrale rientra in un processo di progetto che coinvolge la scala territoriale, all’Ottocento, quando il tema del teatro si articola lungo una linea che si sviluppa in stretta relazione al contesto sociale. L’architettura effimera è lo strumento progettuale di narrazione dello spazio, concretizzazione dello scenario, che, per le sue caratteristiche di versatilità e reversibilità, si adatta e dialoga con scale differenti: come trova sintesi concettuale in relazione ad una preesistenza storica (vedi il lavoro della scuola di museografia italiana), può esprimersi nel suo massimo potenziale comunicativo attraverso l’allestimento del paesaggio.

È lecito arrivati a questo punto chiedersi come questo (apparente) ‘cambio di rotta’ sia fondamentale allo sviluppo della ricerca: la rovina viene comunemente ricondotta alle parole chiave ‘restauro’ e ‘archeologia’, ma un periodo storico preciso ci ricorda che proprio l’allestimento temporaneo entra in gioco come risposta strettamente legata al tema del ‘riabitare’. La crisi della modernità, supportata dalla nascita del pensiero post-moderno, traccia una direzione che tende sempre più al superamento della concezione ‘statica’ di museo per un’impennata delle mostre temporanee. Dagli anni Sessanta circa, infatti, si denota un incremento rilevante delle mostre in Italia: «l’a-

⁷ Centineo, “Allestimento come interno di paesaggio”, 38.



Fig.57 – Giotto, *Affreschi della Cappella degli Scrovegni*, 1303-1305;

zione espositiva diventa sempre più assimilabile ad una dichiarazione critica»⁸. La necessità sul fronte politico, culturale e sociale di comunicare un messaggio diventa centrale in questo periodo storico, dove l'opera d'arte da oggetto diventa mezzo, strumento di comunicazione supportato dalla costruzione narrativa e spaziale (creazione dell'esperienza) dell'allestimento. Più nello specifico, probabilmente data la consapevolezza (e necessità) di rivolgersi ad un pubblico comprendente i più svariati target sociali, avviene una semplificazione del processo comunicativo. La dimensione esperienziale si sviluppa libera dal legame con l'opera d'arte come strumento, sfruttando l'occasione di riabitare gli spazi, avvalendosi dei paesaggi come canale di comunicazione semantico e simbolico. L'allestimento non funge più solamente da mediatore tra lo spazio preesistente e l'oggetto esposto, ma l'obiettivo diventa la valorizzazione del contesto stesso.

La forza dell'esperienza riesce a condizionare con estrema solidità la consapevolezza e la sensibilità collettiva che, nonostante la consistenza effimera, rimane nella memoria storica. A Venezia ogni anno ad agosto, dal 1576 (nata con il termine dell'epidemia di peste) si svolge la festa di San Rocco, compatrono della città. La chiesa di San Rocco ogni 16 agosto ospitava il Doge per la messa celebrativa del Santo, seguita da una processione che portava ad attraversare il campo per entrare alla omonima Scuola Grande, per ammirare i tesori e venerare le reliquie. Proprio tra la Chiesa e la Scuola, in occasione di questa ricorrenza, viene ancora oggi allestito un baldacchino che serviva a riparare dal caldo sole estivo i partecipanti alla processione. Il fatto interessante è che il disegno della pavimentazione del campo di San Rocco riporta il riferimento del posizionamento dei pilastri del 'tendon del Doge'. Non ci sono fonti documentali dirette di quando si sia deciso di intervenire sulla pavimentazione esterna, ma da una delle due principali rappresentazioni del Campo San Rocco di Canaletto abbiamo testimonianza che nel 1735 il sagrato riportava già gli inserti in pietra d'Istria relazionati all'installazione temporanea. Il paradosso dell'effimero, per definizione fugace e impermanente, sta proprio nelle conseguenze che un'azione apparentemente e fisicamente poco consistente può avere sull'aspetto socioculturale. La qualità prevale sulla quantità (in termini di tempo come continuità): l'intensità e l'impatto, conseguenze delle modalità narrative intraprese, permangono in quanto memoria, superano la temporalità conosciuta, legandosi ad un valore di tipo emotivo-sensibile che, incidendo su un'intera comunità, si sedimenta già nel futuro.

L'esempio più rilevante di come la rovina, attraverso l'allestimento effimero del paesaggio, diventa mezzo di comunicazione e oggetto da valorizzare, è un progetto

⁸ Huber, *Io, mostro*, 190.



Fig.58.a – Canaletto, *La Festa di San Rocco*, 1735 circa

187



Fig.58.b – Gabriel Bella, *Visita del Doge alla Chiesa di San Rocco*, 1779-1792 circa;

culturale nato negli anni '80, ideato dall'architetto Renato Nicolini, assessore alla cultura del tempo, durante le giunte di Giulio Carlo Argan e Luigi Petroselli. La manifestazione dal titolo "L'Estate Romana" ha inizio nel 1977 e presenta una rassegna di iniziative culturali trasposte nelle strade, nei siti archeologici, nei parchi e negli spazi pubblici. L'allestimento di eventi temporanei di carattere artistico-culturale nel centro storico della grande città riscontra già dal primo anno un grande successo, stimolando un dibattito che si apre ad un panorama di carattere internazionale⁹. L'apporto architettonico si esprime attraverso interventi di vocazione effimera e temporanea, ponendo, anche dal punto di vista politico, la promozione di un sistema sociale di massa e aggregazione, riproponendo luoghi dal carattere fortemente iconico e centrale come spazi pubblici attivi, ampliando così l'idea di evento culturale come occasione necessariamente a disposizione per tutti. Queste azioni ripetute nei nove anni di attività della manifestazione – più volte recuperata anche dopo gli anni 2000 – hanno fatto emergere le potenzialità 'dell'intervento impermanente', diventando un riferimento storico per l'architettura effimera, proprio nella città che viene definita Eterna. Nel 1982 Costantino Dardi partecipa all'Estate Romana con un allestimento lungo le Mura aureliane¹⁰, enfatizzando il dialogo dell'installazione con la rovina antica (vedi capitolo 6.3). Lo strumento architettonico effimero, temporaneo, si manifesta come una soluzione dalla pluridimensionalità e dalla facile adattabilità al contesto del quotidiano¹¹. Dardi, mediante l'accostamento di cubi bianchi composti da tubi innocenti e rivestimento tessile, innesca un processo di valorizzazione del paesaggio di rovine attraverso il 'ri-abitare', azione espressa con il progetto di allestimento. Mies van der Rohe scriveva già nel 1928 che la missione futura delle esposizioni sarà di intensificare la nostra vita¹², cogliendo il senso dinamico, di narrazione, di temporaneità proprio dell'allestire, dell'effimero. Questo senso di impermanenza viene condiviso con il paesaggio, proprio di una condizione in continuo cambiamento, che attraverso l'architettura effimera dell'allestimento può essere codificato e narrato nel suo contesto temporale, mai ripetuto, solo riproposto.

7.2 *INSTITUERE – RESTITUERE*

Per far nuovamente parlare l'antico, l'allestimento del paesaggio si propone come intermediario tra architettura e arte, attraverso la componente emozionale dettata dal libero arbitrio – tanto del progettista, quanto del fruitore – trovando le radici nell'architettura antica stessa, che ci insegna a progettare per mezzo del linguaggio.

⁹ Fava, *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*.

¹⁰ Dardi, *Semplice, lineare, complesso. L'acquedotto di Spoleto*.

¹¹ Cattidoro, *Il fondamento effimero dell'architettura*.

¹² Mies van der Rohe, "Zum Thema Ausstellungen".



Fig.59.a – Autore sconosciuto, *Cinema all'aperto in via della Consolazione durante l'evento "Estate Romana", 1980-1982;*

189



Fig.59.b – Autore sconosciuto, *Palco del Primo Festival dei Poeti al Circo massimo durante l'evento "Estate Romana", 1979;*

L'architettura classica, matrice fondatrice del linguaggio, nella ricerca della proporzione visuale, si costituisce attraverso una composizione armonica degli elementi. «Per i romani gli ordini si identificavano con l'architettura»¹³, superando l'idea di ornamento e diventando elementi guida, in grado di comunicare all'osservatore. Il riflesso di questi principi si vede reiterato nella rappresentazione stilistica delle architetture delle epoche successive a quella classica, che rimane riferimento indiscutibile ancora oggi. Infatti, l'evoluzione delle tecniche edilizie, seguendo la sintassi storicamente consolidata, rende possibile l'identificazione (quindi una lettura approfondita) degli edifici storici e, conseguentemente, l'ipotesi di codificazione relativa agli interventi progettuali applicabili, secondo un carattere prettamente conservativo. Dalla seconda rivoluzione industriale, con l'introduzione di nuovi materiali (ferro e vetro) e nuove tecniche costruttive la questione si assottiglia: il Movimento Moderno, denunciando la criminalità dell'ornamento¹⁴, non ha forse ucciso il linguaggio?¹⁵

Nell'immaginario condiviso, le due principali discipline che si occupano dell'architettura storica sono l'archeologia (quando si tratta di valorizzazione e trasmissione) e il restauro (quando ci si riferisce alla valorizzazione attraverso il riutilizzo). L'architettura storica viene quindi studiata attraverso strumenti disciplinari di carattere tecnico, con i quali torna possibile la lettura dei manufatti tramite operazioni di tutela e riattivazione: l'operatività dell'archeologia, volta a trasmettere conoscenza e memoria, ma soprattutto del restauro, orientata al riuso e alla possibilità di riabitare, è scandita da azioni sequenziali e metodiche, secondo delle linee guida ripetibili con tutti i possibili casi di studio. Quella che possiamo definire teoria del restauro nasce indicativamente nel Diciannovesimo secolo, partendo dal restauro stilistico di Viollet-le-Duc alle numerose carte, convenzioni, dichiarazioni, nascita dell'UNESCO... tra le quali emerge il pensiero dello storico dell'arte John Ruskin, che nonostante sia stato difficile da accettare, ha inevitabilmente segnato la cultura del restauro in Italia. Ridefinito il paladino dell'anti-restauro, della totale opposizione 'al fare', Ruskin sostiene l'importanza del rudere come momento di perfezione e di fusione con la natura, quindi la sua connotazione romantica, da lasciare plasmare allo scorrere

¹³ Summeson, *Il linguaggio classico dell'architettura*, 15.

¹⁴ Loos, "Ornamento e delitto".

¹⁵ Summeson, *Il linguaggio classico dell'architettura*.

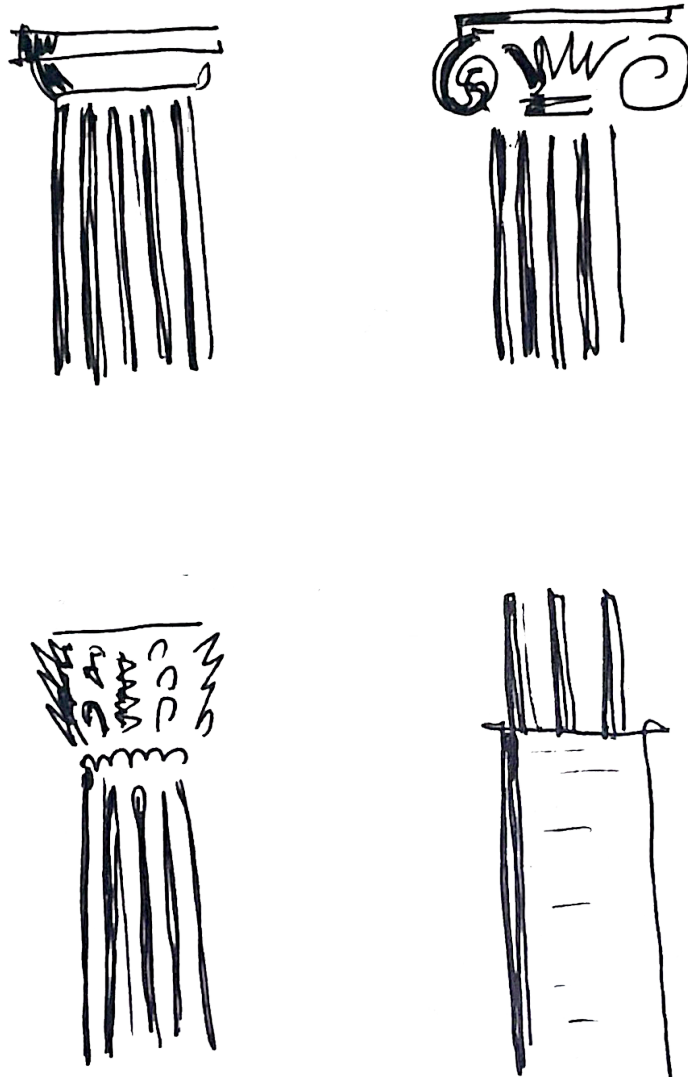


Fig.60 – Elena Paccagnella, *Ordini architettonici*, 2023;

del tempo¹⁶. Ruskin mette in relazione in modo esplicito i temi della rovina e del restauro, ricordandoci che prima della situazione di urgenza emersa con gli esiti dei conflitti mondiali, la conservazione nasceva con diversi e plurimi obiettivi da quella che è invece inevitabilmente diventata ‘necessità di riutilizzo’. Provando a ricostruire il valore e i presupposti alla base della disciplina del restauro emerge l’eterogeneità dei pensieri, della teoria: nasce «fra le ceneri dell’ottocentesca crisi dello stile»¹⁷ portando avanti un’idea di storicismo in opposizione alle avanguardie e al modernismo dei primi anni del Novecento. In queste circostanze germina l’idea che il restauro sia una disciplina differente e soprattutto autonoma rispetto alla progettazione architettonica, quando, in realtà, afferisce a contesti storici ben consolidati rispetto alla progetto ‘manifesto’ su ‘tabula rasa’ riportato in auge dal Movimento Moderno (tra fine Ottocento e inizio Novecento). La peculiarità della disciplina di essere mantenuta da un organismo di carattere pratico porta alla ricerca di risposte principalmente alla domanda ‘come’ prima dei ‘perché/cosa’. Sviluppi teorici vengono approfonditi con il lavoro pubblicato da Paolo Torsello con il libro “Che cos’è il restauro?”¹⁸ dove sono esposti pensieri dei più importanti esponenti della materia a confronto. Infatti, personaggi come Amedeo Bellini, Giovanni Carbonara, Stella Casiello, Marco Dezzi Bardeschi... vengono interpellati nel tentativo di rispondere a domande finora minimamente considerate, rimarcando la forte distinzione tra il restauro e la progettazione architettonica, che però, rispetto alle questioni attuali, non viaggiano più su due rette parallele, ma si inclinano sempre più una verso l’altra, nella speranza prima o poi di incontrarsi. L’avvicinamento di queste due rette è motivato dal periodo storico e rappresenta lo stesso avvicinamento temporale al patrimonio che oggi ci permane: possiamo concordare unitariamente che il principio fondamentale a cui fare appello è quello dichiarato da Brandi nel suo libro “Teoria del Restauro” ossia che il dovere della conservazione, anche se riguarda in generale l’opera nella sua intera complessità, si concentra in particolare sulla materia concreta attraverso cui l’immagine prende forma¹⁹.

¹⁶ L’interpretazione storica (siamo nel Diciannovesimo secolo) ha faticato a riconoscere la validità di questo pensiero, soprattutto dal momento che è di matrice principalmente teorica: gli aspetti fortemente tecnici e pratici propri della disciplina del restauro acquisiscono un ruolo marginale rispetto una teoria basata sull’idea del Sublime, che non sembra porsi gli interrogativi corretti rispetto alla realtà concreta. Verso la fine degli anni ’70, periodo di grande fermento intellettuale, Dezzi Bardeschi propone un seminario sul restauro al Politecnico di Milano, dove la rilettura delle parole ruskiniane avviene attraverso una differente apertura critica, soprattutto in virtù di una traduzione attualizzata nel campo applicativo (Pesenti, 2019).

¹⁷ Bellini et al., *Che cos’è il restauro? Nove studiosi a confronto*, 10.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Brandi, *Teoria del restauro*.



Fig.61 – Autore sconosciuto (attribuito ad Andrea del Verrocchio e bottega), *Vergine in adorazione del Bambino* ('The Ruskin Madonna'), 1470 circa;

Il restauro – con la voce di Cesare Brandi – ci ricorda che, se pur declinato rispetto alle differenti ideologie, l’obiettivo condiviso è la valorizzazione dell’opera architettonica intesa nel senso più generico e materico, ossia la trasmissione del valore complessivo del manufatto. Nonostante l’intento di John Summerson, parlando della ‘morte’ del linguaggio dell’architettura, fosse chiaramente di carattere provocatorio, ci troviamo oggi a dover affrontare la fragile situazione su cui si stanno muovendo i ragionamenti legati agli interventi di restauro del moderno. Da quando Raffaello scriveva a Leone X preoccupandosi di dover trovare un modo per tutelare le antichità di Roma (vedi capitolo 1.1) ad oggi, la situazione del patrimonio nazionale non è mai stata approfondita e accuratamente definita; o meglio, il “Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio” (approvato con d.lgs. 42 del 2004, novellato con i d.lgs.nn. 156 e 157 del 2006 e poi con i d.lgs.nn. 62 e 63 del 2008) è il riferimento principale e completo delle norme di tutela che abbiamo oggi a disposizione. Secondo il “Codice dei beni culturali e del paesaggio”, un’opera può essere vincolata per il suo valore soltanto dopo aver compiuto i settant’anni d’età e/o come opera di autore non più in vita. Le varianti rimangono definite dagli articoli 10 e 13 del Codice, quando l’opera «riveste un interesse particolarmente importante a causa del suo riferimento con la storia e la politica, militare, della letteratura, dell’arte, della scienza, della tecnica, dell’industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell’identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose»²⁰ o per le sue caratteristiche e qualità paesaggistiche²¹. È, inoltre, possibile che un’opera contemporanea venga sottoposta a tutela per protezione diretta dell’autore (o dopo il decesso dello stesso, dagli eredi) mediante la messa in atto della legge 633 del 1941, artt. 20 e 23 attraverso la quale diventa possibile rivendicare la paternità dell’opera, opponendosi agli interventi che possono pregiudicare la reputazione dell’architettura, nonché del suo autore.

Basiamo la gestione dei nostri beni culturali e paesaggistici su un codice che ha circa vent’anni, da poco ha raggiunto la maggior età e quindi apparentemente giovane, ma già lacunoso alle origini, fatica a contestualizzarsi al tempo attuale, soprattutto dando conto della velocizzazione delle trasformazioni su tutti i fronti. Il problema della poca attualizzazione fa rientrare una macrocategoria fondamentale che non sta più nella scatola delle cose ‘a cui si può non pensare’, ma che spinge per uscire e urlare al mondo una richiesta di attenzione: (già sta succedendo) e si tratta del patrimonio contemporaneo. Il patrimonio contemporaneo è un tema di recente interesse, soprattutto nell’ambito dell’architettura. Non esiste una definizione ufficiale, ma si consi-

²⁰ Decreto 22 gennaio 2004, n. 42. Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell’articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n.37.

²¹ *Ibidem*.

dera patrimonio contemporaneo ciò che è produzione artistica, letteraria, pittorica, architettonica etc... databile da circa la seconda metà del XX secolo ad oggi, rimarcando per l'ennesima volta (vedi capitolo 5) la rilevanza inequivocabile – non solo storico-economica, ma soprattutto artistico-culturale – dei due conflitti mondiali. Quando si parla specificatamente di architettura moderna ci si riferisce ad una parte di patrimonio contemporaneo; molte fasi della storia si definiscono moderne rispetto alle precedenti, ma nell'ambito architettonico è comune fare riferimento al periodo storico del Novecento²². Se infatti il Movimento Moderno fa riferimento all'inizio del Novecento, l'architettura del secondo Dopoguerra, proprio per il legame più o meno indiretto con la cultura collegata ai grandi maestri come Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright, include una componente che ancora oggi fa corrispondere l'opera moderna con quella contemporanea.

Il paradosso che si crea rispetto ai mezzi a disposizione per la tutela delle opere della seconda metà del Novecento è legato al secondo e secondario punto cardine del “Codice dei beni culturali e paesaggistici”: l'autorialità. Dati i limiti evidenti che l'idea di valore storico trova in questa circostanza, il mezzo condiviso e condivisibile ad ora da comune denominatore è proprio l'autorialità, distinguendo il limite temporale delle opere in favore del riconoscimento del diritto d'autore legge 633 del 1941 e del relativo regolamento di esecuzione R.D. n. 1369 del 1942. Si tratta di definire un percorso di tutela autoriale spostando l'attenzione dall'oggetto al soggetto ideatore. Gli architetti che operano nel secondo Dopoguerra, perseguendo il clima culturale e intellettuale della ricerca di un nuovo linguaggio espressivo nazionale, che esplicitamente mettono in discussione il tema dell'autorialità, ci lasciano un'eredità che può venire riconosciuta come bene da conservare proprio per la firma che porta. Come, quindi, i maestri del Movimento Moderno «ci trasmettevano l'energia di un metodo che toccava a noi di perpetuare nel continuo mutare dell'esistenza»²³, il valore che oggi viene riconosciuto, anche se ancora a fatica, è legato all'intenzionalità. La ‘perdita’ del linguaggio nell'architettura moderna²⁴ diventa un problema dal momento che sembra necessario dover cercare una codifica, una regola specifica universale per affrontare il tema del restauro del contemporaneo, ma proprio i punti sopra descritti rendono la questione controversa. La disciplina del restauro sta affrontando un passaggio terribilmente delicato con il tema del moderno (per quanto riguarda la ricerca di linee guida di intervento). Risulta discordante poter accomunare delle

²² Il Movimento Moderno ha innescato dei cambiamenti e delle dinamiche sul piano teorico sulle quali si sono fondati gli sviluppi successivi, diventando un riferimento che si pone oltre la terminologia ‘contemporaneo’, spesso coincidendo con la stessa.

²³ Rogers, *L'esperienza dell'architettura*, 23.

²⁴ Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura*.

modalità di intervento sul contemporaneo che deve la sua qualità principalmente al progettista: la varietà di interpretazioni che, nonostante in quel contesto storico superi l'autoreferenzialità a favore di logiche analitiche, rimane indeterminabile rispetto a delle regole comuni. L'intenzione di restaurare il moderno riguarda il riconoscimento della qualità espressiva del bene come manifestazione di un insegnamento metodologico e morale, dimostrando appunto la volontà di poter trasmettere i valori espliciti ed impliciti alle generazioni future²⁵. Il cortocircuito che continua a ripetersi faticando a risolversi rispetto al tema del restauro del moderno sta nel rapporto tra la tutela e il progetto, accomunati dall'obiettivo della valorizzazione. Ad oggi, i metodi di tutela a disposizione non corrispondono ad una semplificazione delle scelte progettuali, anzi, evidenziano forse la necessità di considerare i singoli casi in quanto specifici e unici, pertanto, diventa fondamentale la sovrapposizione tra il restauro e la progettazione architettonica, che, come veniva scritto precedentemente, sembrano sulla giusta strada per essere riconosciuti come teorie e pratiche facilmente compatibili (per non dire analoghe).

7.3 IL MITO DEL RECUPERO

La tutela che ci sta particolarmente a cuore ha un valore fondamentalmente simbolico in quanto ufficiale: l'atto di riconoscere, attraverso un sistema legislativo consolidato (anche troppo), ciò che viene considerato un bene dalle comunità, rende giustizia rispetto alle operazioni strettamente operative messe in atto nel secondo Dopoguerra. Esistono circostanze abbastanza frequenti in cui, il ruolo di 'elemento primario' (vedi capitolo 1.1) viene associato ad architetture contemporanee, rispetto alla posizione che assumono nel sistema urbano e al riferimento temporale (anche se recente) di cui portano testimonianza. Il primo passo per la valorizzazione è quindi la tutela, ossia il riconoscimento ufficiale del bene come parte del patrimonio pubblico e condiviso. Molti degli interrogativi emersi riguardo l'eredità contemporanea trovano espressione concreta attraverso l'istituzione di associazioni ed enti volti alla ricerca e valorizzazione dell'architettura del Novecento. Docomomo è la prima istituzione relativa alla tutela del contemporaneo²⁶. Gli obiettivi di questo progetto sono l'approfondimento del patrimonio architettonico recente nel territorio nazionale, la sua tutela e l'indagine di strategie di possibile intervento rispetto al valore che la singola opera esprime. Docomomo rappresenta una macchina enorme precisamente strutturata, che si muove in sinergia a livello mondiale, declinata nel contesto terri-

²⁵ Sciascia, "Restauro del moderno. Restauro del metodo".

²⁶ Nasce nel 1995 a scala internazionale ed è l'esempio principale di mobilitazione culturale per il riconoscimento del patrimonio attuale, ha come obiettivo la documentazione, la valorizzazione e la conservazione degli edifici e dei complessi urbani del Novecento.

toriale dei singoli paesi. In parallelo, in Italia, questa tipologia di lavoro viene specificatamente approfondita dalla collaborazione tra la Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura e la Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali. Da un progetto di ricerca (con la collaborazione di alcune università) che ha origine nel 2002 con l'obiettivo di censire le architetture italiane dal 1945 ad oggi, nasce nel 2024 una pubblicazione rappresentativa che ha come tema l'eredità del presente e l'urgenza di affrontarne la conservazione e la trasmissione al prossimo, «praticando quel difficile esercizio di visione e memoria che superi la rassicurante pratica di cercare solo nel passato le certezze per il futuro»²⁷. Come ultimo riferimento fondamentale, è giusto segnalare un caso altrettanto significativo: *"Forgotten Architecture"* è un'esperienza che nasce attraverso un gruppo Facebook su idea dell'architetta Bianca Felicori (ai tempi forse ancora studentessa universitaria), dove vengono segnalate, in un gruppo composto da più di 27.000 utenti, opere d'architettura trascurate e lasciate nell'ombra. Questo esempio dimostra come il carattere informale di questa metodologia testimoni che l'interesse per il patrimonio recente supera spesso i temi unicamente architettonici, diventando invece manifesto identitario quotidiano, pregno di significati legati alla sensibilità e alla memoria collettiva.

I lavori citati e altri modelli analoghi aprono gli occhi sull'effettivo impatto e coinvolgimento – individuabile in intere comunità – per l'eredità 'architettonica' (più genericamente prodotti di operazioni progettuali) contemporanea: la scelta di raccogliere i casi considerati di interesse patrimoniale si configura come un'operazione essenziale per legittimare e rendere evidente l'entità del fenomeno e, di conseguenza, la sua dimensione critica. Molti dei beni contemporanei non sono riconosciuti dalla legge in quanto tali, perché i mezzi a disposizione non sono stati predisposti come adattabili a circostanze 'storiche' differenti (più recenti); pertanto, diventa ammissibile l'opzione di poter individuare direttamente una nuova tipologia patrimoniale. L'obiettivo da perseguire deve essere la ricerca del riconoscimento delle opere contemporanee che rappresentano un elemento latente dell'abitare e la conseguente riattivazione. Se la tutela conosciuta fin ora ha come primo scopo la protezione del bene comune, regolando eventuali iniziative di progetto, il patrimonio contemporaneo si contraddistingue in quanto materiale disposto al cambiamento e alla trasformazione. Il carattere trasformativo – rappresentato dalle scelte progettuali – si troverebbe a valorizzare l'opera per un riconoscimento sul piano emotivo condiviso e, allo stesso tempo, a (ri-)abitare uno spazio con del potenziale funzionale e simbolico. In periodo storico dove la condizione d'abbandono è sovrana, 'abitare' dovrebbe essere una

²⁷ Vittorini, "Ereditare dal presente, disegnare il futuro", p. 13.

priorità rispetto a ‘costruire’ e, seppur superficialmente abbiano riferimenti comuni dettati principalmente dalla lingua²⁸, si trovano, in più di molte occasioni, a non coincidere²⁹.

Nel 2015 è stata sottoscritta dai governi dei 193 Paesi membri delle Nazioni Unite, e approvata dall’Assemblea Generale dell’ONU, l’Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile, costituita da 17 obiettivi per, appunto, lo sviluppo sostenibile inquadrati all’interno di un programma d’azione più ampio riferito a circa 170 traguardi da raggiungere in ambito ambientale, sociale, economico e istituzionale entro il 2030. La transizione ecologica è ciò che avviene (e che si deve far avvenire) al fine di poter raggiungere gli obiettivi preposti: la sostenibilità è quindi il traguardo di carattere provvisorio che dovrebbe garantire direttamente una condizione di miglioramento ambientale, sociale ed economico a scala globale, che sia valida al tempo presente, ma anche nell’ottica di un futuro più o meno prossimo. *Sustinere* dal latino, ci rievoca quella condizione di stabilità a lungo termine assimilabile alla *firmitas* dell’architettura, che va a contraddire però l’impatto del progetto architettonico ‘classico’. L’accelerazione che contraddistingue la stratificazione del paesaggio urbano contemporaneo fatica a dialogare con la *firmitas* architettonica, che proprio in questo periodo storico porta come conseguenza la rilevante ‘produzione’ di aree in stato di abbandono. Il dialogo che si crea tra l’ambiente naturale e la eredità architettonica recente nei ‘terzi paesaggi’ (vedi capitolo 1.1) rappresenta occasione di studio della salvaguardia e del recupero degli ecosistemi spontanei e della biodiversità, potendo intervenire con il progetto di allestimento del paesaggio come strumento di mediazione tra natura e artificio. La continuità espressa dal ‘sostenere sostenibile’ va a manifestarsi attraverso la paradossale impermanenza dell’architettura effimera, che si riappropria dell’importanza storica in quanto atto di riattivazione di spazi fantasmi riconosciuti per il loro valore simbolico ed emotivo.

²⁸ Heidegger, “Costruire abitare pensare”.

²⁹ Questa ipotesi operativa è stata indagata attraverso il progetto “*Recycle Italy*”, iniziato con un Prin triennale (2013-2016) che continua ad essere occasione di ricerca e condivisione tra una rete di studiosi costantemente attiva e aggiornata. L’obiettivo, che è cercare nuovi cicli di vita per le architetture e le infrastrutture della città e del paesaggio, viene mosso da tematiche legate alle necessità della società contemporanea. Contrastare il fenomeno del consumo di suolo e lo spreco delle risorse diventa un motivo per affermare l’approccio cosiddetto ecologico, richiamando i concetti espressi dalla triade *reduce, reuse, recycle*, affermati dalla *green economy*. I presupposti alla base dell’evoluzione di questo lavoro riguardano tematiche di carattere sociale, economico e ambientale, che nonostante la loro ‘apparente’ trasversalità, esercitano un impatto estremamente rilevante sulla progettazione dello spazio.



Fig.62 – Giada Baratti (foto di), *Arc the Triomphe Wrapped* - Christo et Jeanne-Claude, 2021;

L'architettura moderna è forse l'unico gruppo del patrimonio contemporaneo ufficialmente affermata, proprio perché rientra (al limite) tra le opere tutelabili e tutelate in ragione del riferimento autoriale. Questa etichetta implica effettivamente l'individuazione di valori qualitativo architettonici universalmente identificati e di conseguenza, l'intenzione che vengano trasmessi. Esiste una categoria specifica – diversa dall'architettura moderna – che si trova a rappresentare sia il patrimonio contemporaneo, sia il prodotto autoriale: l'incompiuto d'autore (vedi capitolo 4.3). Questa 'tipologia' non è mai stata approfondita come caso determinato, anzi, rientra in tutte le diverse circostanze in cui se ne parla, in quello che è il macro-gruppo del patrimonio contemporaneo e/o incompiuto. Infatti, l'incompiuto d'autore può riguardare quel tipo di eredità recente, volta a trasformazioni spaziali (dalle quali nasceranno conseguenze che abbracceranno ambiti sociali, economici, politici, culturali, ambientali...), allo stesso modo può essere oggetto di riconoscimento ufficiale in quanto veicolo di valore compositivo-architettonico (implicitamente temporale), necessitando un approccio volto alla valorizzazione simbolica.

L'allestimento può quindi essere considerato uno strumento propositivo e sperimentale che vede la collaborazione tra sostenibilità, temporalità, valorizzazione e riuso, come «alcuni dei nomi più illustri dell'architettura italiana che intervenendo in edifici storico-monumentali operano per 'empatia' identificandosi nei monumenti oggetto di intervento, rivivendone dall'interno i caratteri storici, architettonici, documentari, producendo capolavori dove nuovo e antico, storico e contemporaneo si fondono in un'opera interamente nuova arricchendosi a vicenda»³⁰. L'incompiuto d'autore costituisce paesaggi dalla imprescindibile rilevanza estetica e temporale che, simultaneamente, sono veicolo di manifestazione qualitativa di un prodotto architettonico autoriale. Queste componenti, ancor più da approfondire rispetto ai singoli fatti architettonici, trovano un'efficace espressione sintetica attraverso la narrazione del valore estetico, simbolico, di memoria, qualitativo, compositivo, architettonico, morfologico. L'allestimento, nel relazionarsi con il patrimonio, indipendentemente dalla scala, rappresenta il punto di incontro tra il restauro e la progettazione architettonica grazie alla caratterizzante componente temporanea. L'impermanenza fisica dell'allestimento si pone come compromesso per eludere la rigidità legislativa che regola l'orizzonte della 'possibilità' rispetto al nostro patrimonio, ponendosi come occasione per mettere a sistema la dimensione reale con quella immaginaria attraverso «la socializzazione dell'esperienza estetica»³¹, dalla quale può emergere un linguaggio unitario che stimola ragionamenti e pensieri per mezzo del progetto.

³⁰ Bordogna, "Costruire la tutela del secondo Novecento. Una questione generazionale", 47.

³¹ Portoghesi, *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*, 28.



Fig.63 – Autore sconosciuto, *Superattico quadruplex di Stewart Rawlings Mott con vista su Central Park*, 1975;

- Fig. 64.a - Erazo Pugliese, *Habitar el Rio*, 2025;
 Fig. 64.b - MVRDV Architects, *Rotterdam Rooftop Walk*, 2022;
 Fig. 64.c - Franco Raggi, *La Tent Noir*, 1976;
 Fig. 64.d - Gijs van Vaerenbergh, *Inverse Ruin*, 2025;
 Fig. 64.e - Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio*, 1474-1475;
 Fig. 64.f - Grau Architects, *Tea House*, 2022;
 Fig. 6.g - Nuno Reis Pereira, *Flying Doric*, 2024;

Fig. 64.a



Fig. 64.b



Fig. 64.c



Fig. 64.d



Fig. 64.e



Fig. 64.f



Fig. 64.g



8.0

**ROVINA COME INCOMPIUTO
INCOMPIUTO COME ROVINA
La Favorita**



«Lo scheletro di tutte le case è bellissimo, è l'ipotesi di una possibile bellezza, ti sembra uno strumento musicale, una cetra immensa dalla quale poter trarre incanti: ed anche quando si alzano i muri esterni e si lasciano i vuoti perimetrali per le finestre ogni cosa è ancora bellissima; una casa che si può sognare è bellissima, è una speranza o una promessa, o una possibilità, o una ipotesi di bellezza, ancora: e se tu giri dentro la costruzione a questo punto, nei suoi vasti perimetri indivisi, tu vedi, leggi, cose bellissime, aria, spazio, cielo, sole che ne entrano dai grandi portali delle finestre, e le scale che giocano tra piano a piano.»¹

Quello che rimane di Villa La Favorita nell'omonimo parco rappresenta uno dei casi di opera autoriale senza tempo: a Valdagno, percorrendo via Marzotto Vittorio Emanuele, dopo aver attraversato il fiume Agno che divide in due parti la città, veniamo accompagnati, prima con lo sguardo e successivamente con il movimento, a raggiungere una grande massa di vegetazione, protagonista di uno spettacolo che vede come scenografia le montagne e come attore (preferiamo attrice) principale il sedime di quella che sarebbe dovuta essere la residenza della famiglia Marzotto. L'esperienza di Gio Ponti con il progetto di allestimento scenico, se concretamente trova sintesi nella progettazione di sette scenografie teatrali², concettualmente viene trasposta nella narrazione spaziale che incornicia il progetto di "Villa La Favorita". L'architetto disegna un edificio su cui evidentemente dovevano essere puntati i riflettori, integrandosi con il programma urbano della Città Sociale del collega Francesco Bonfanti; anche se la sua presenza non è dominante, la Villa continua a comunicare con la città tramite relazioni visive che valorizzano la morfologia del paesaggio.

I fatti che rientrano in una cronologia facilmente ricostruibile ci raccontano che Valdagno, comune in provincia di Vicenza, è caratterizzato da una forte vocazione produttiva, sulla quale la famiglia Marzotto, dal tardo Ottocento, si impone istituzionalmente. Il nucleo imprenditoriale familiare viene rappresentato dai tre esponenti – tre generazioni che si susseguono – Gaetano senior, Vittorio Emanuele e Gaetano junior. L'industria tessile sfrutta l'acqua del fiume come risorsa primaria, diventando elemento urbano fondamentale nella costituzione del centro di insediamento: le dinamiche sociali e soprattutto economiche di Valdagno ruotano attorno ai poli industriali della famiglia Marzotto, tanto che, vista la numerosa presenza di operai abitanti della città, emerge la necessità di favorire la costruzione di strutture e servizi sufficienti a mantenere e perseguire un livello di qualità della vita ottimale. Per questo la famiglia sceglie di investire in un programma ambizioso che, appun-

¹ Ponti, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, 202.

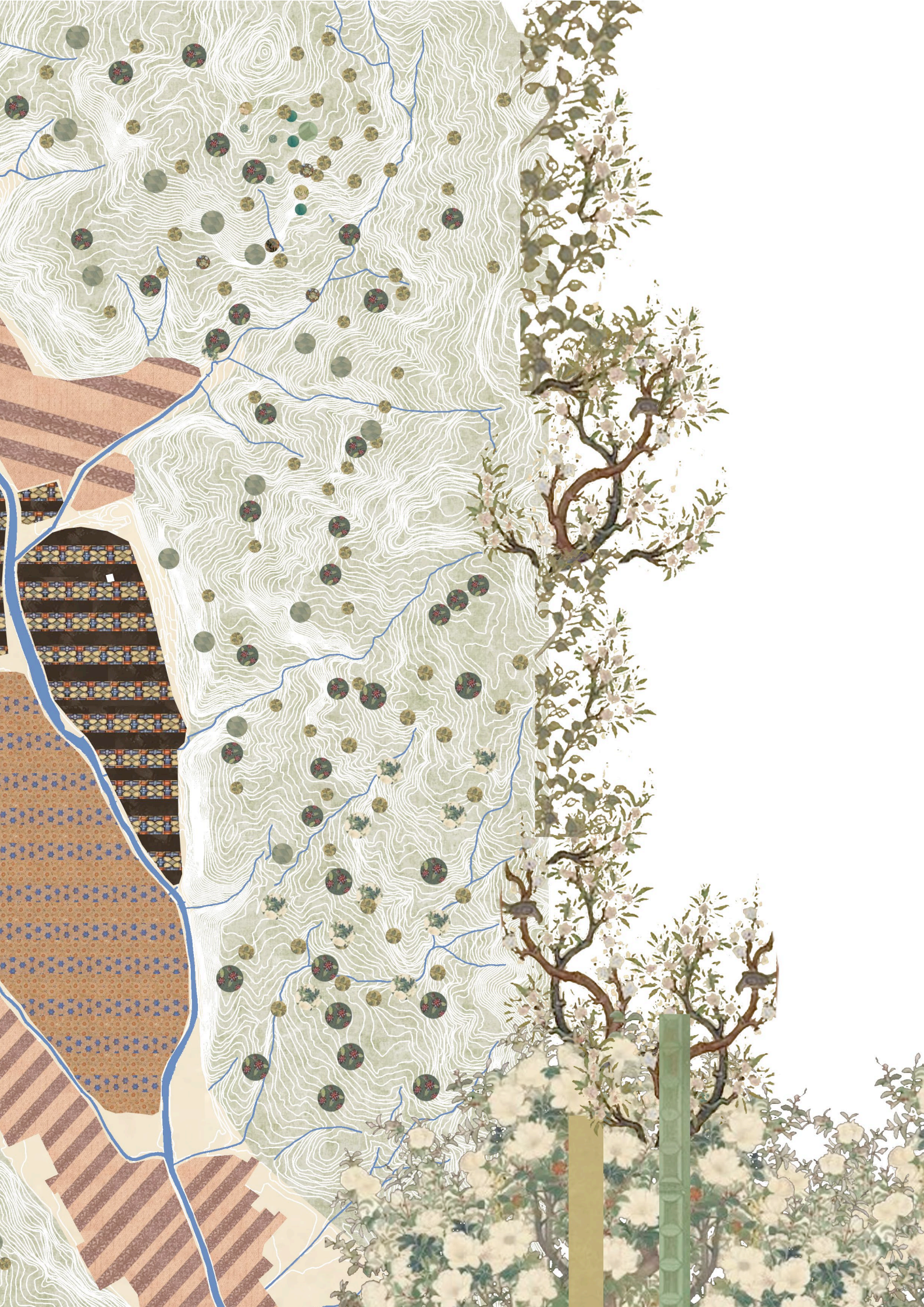
² Cattidoro, *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo*.

to, riguarda la costruzione della Città Sociale su progetto dell'architetto Francesco Bonfanti con la collaborazione di Gino Zardini. Sul modello 'Olivetti' quindi, nel 1928, nasce il progetto per la Città Sociale, una struttura insediativa disposta principalmente lungo la riva sinistra del fiume Agno, volta ad accogliere alloggi e servizi per i lavoratori, messi a sistema dalla compresenza di spazi pubblici definiti in funzione di valorizzare le caratteristiche paesaggistiche del luogo. «Non è un villaggio operaio, ma la città dell'industria»³: si tratta di un organismo urbano autosufficiente, organizzato da un sistema vegetale che, sostanzialmente rappresenta il filo rosso sopradescritto. L'elemento simbolicamente centrale della struttura urbana della Città Sociale doveva essere la residenza dei Marzotto – Villa La Favorita – per la quale venne chiamato l'architetto Gio Ponti, che, in cooperazione con Bonfanti, presenta nel tempo cinque versioni di progetto, comprendendo anche le ipotesi di disegno del giardino. Queste informazioni ci vengono trasmesse solamente attraverso la testimonianza dei disegni del progetto, dal momento che con l'avvento della Seconda guerra mondiale l'edificio è rimasto incompiuto.

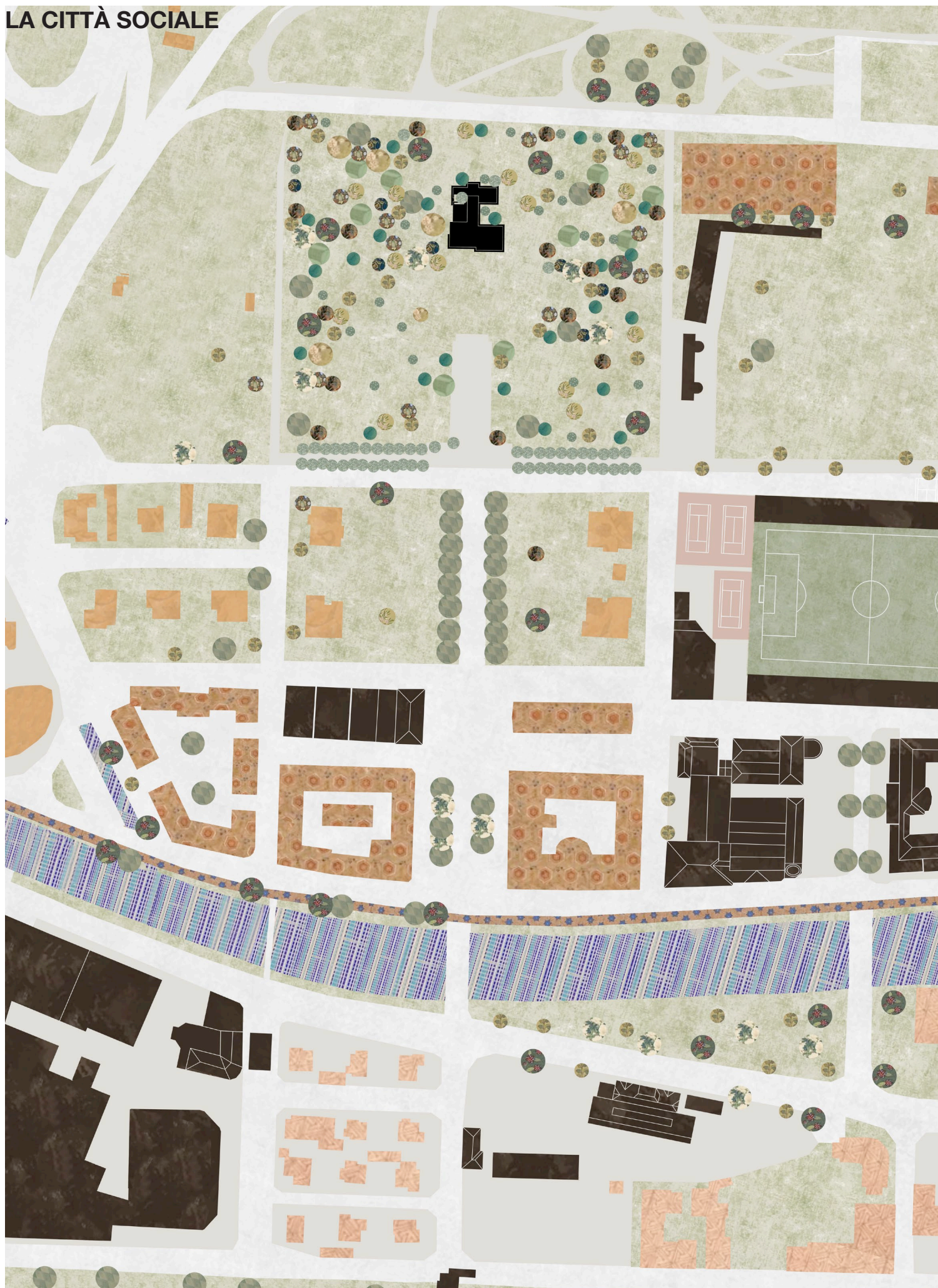
³ AA. Vv., *Valdagno. Patrimonio Industriale e Città Sociale*.

INQUADRAMENTO TERRITORIALE DELLA VALLE DEL FIUME AGNO

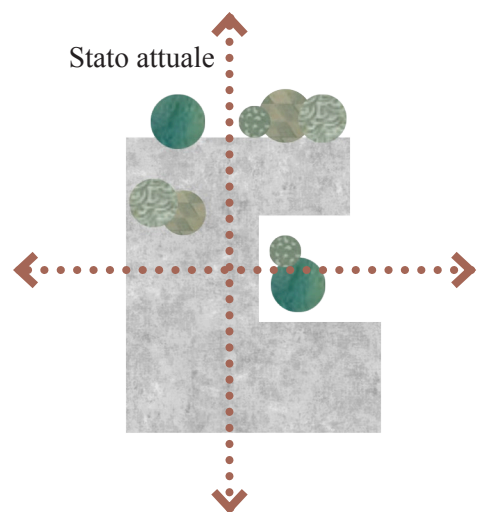
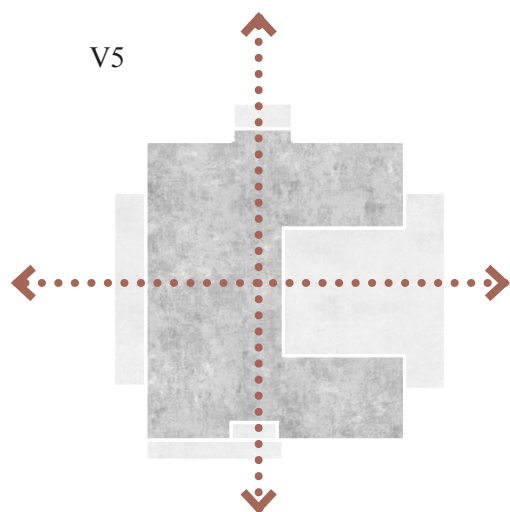
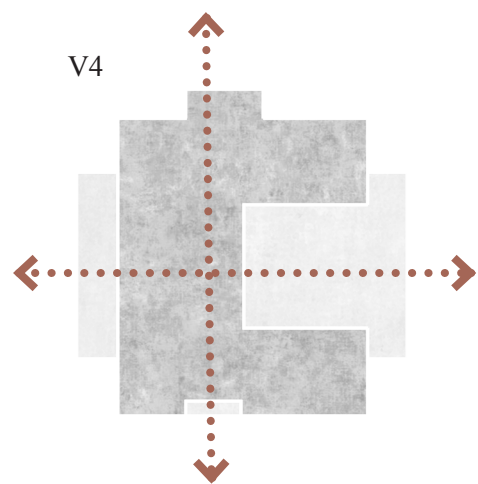
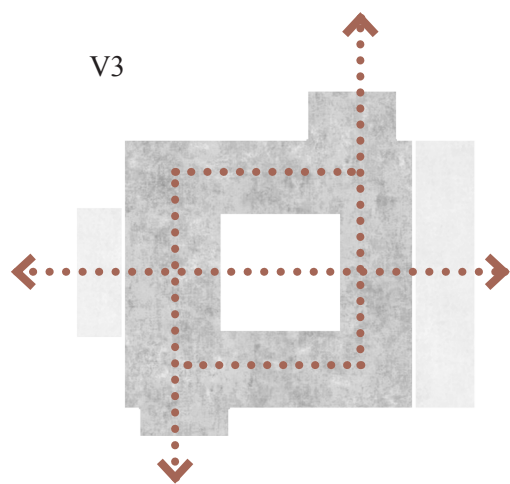
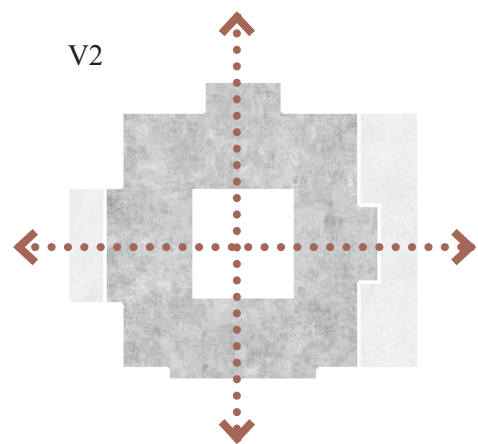
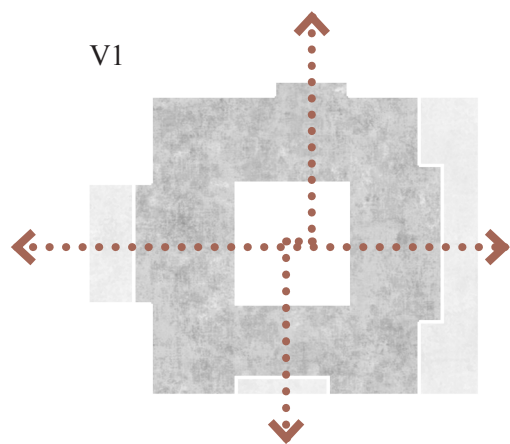


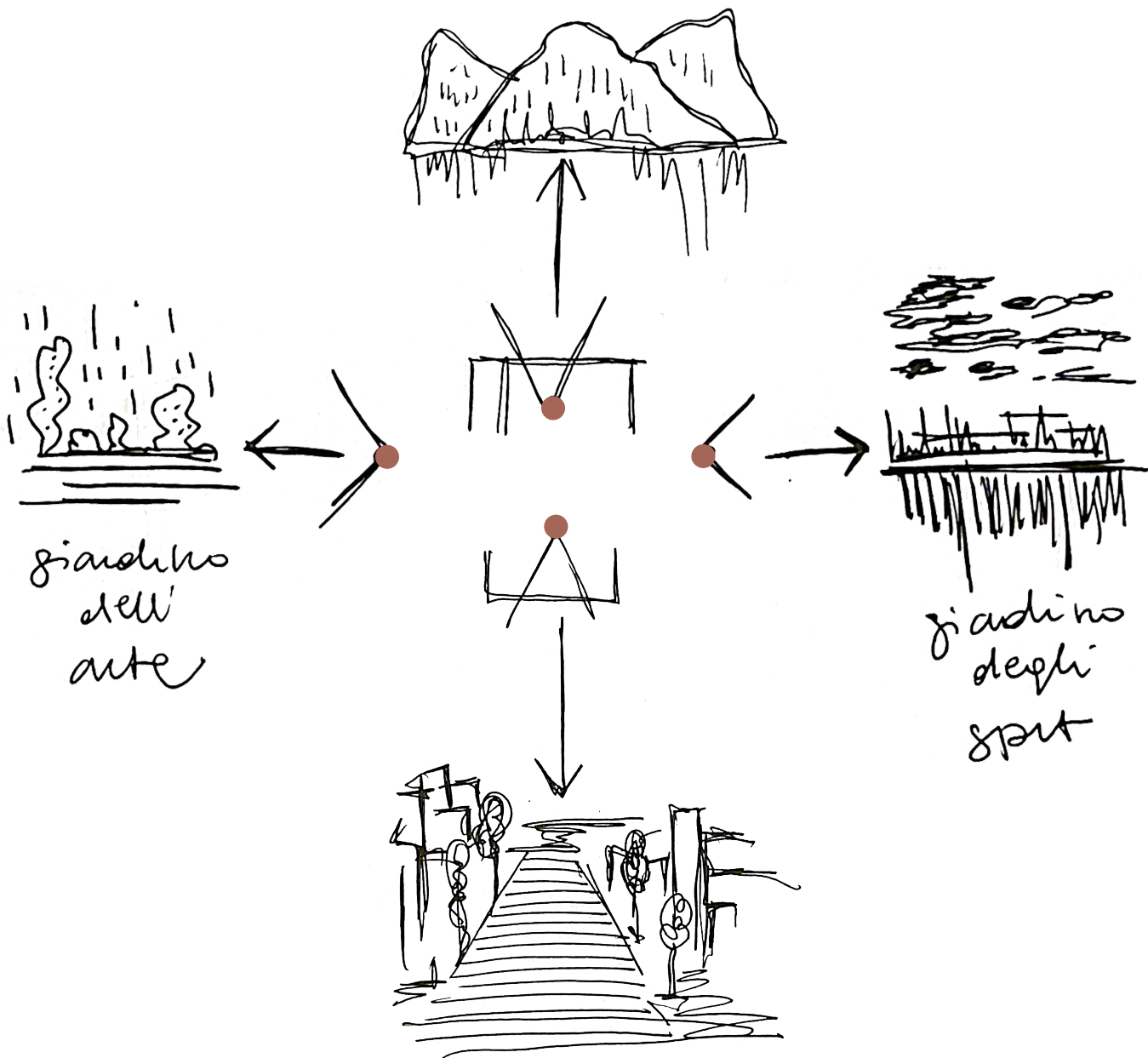


LA CITTÀ SOCIALE

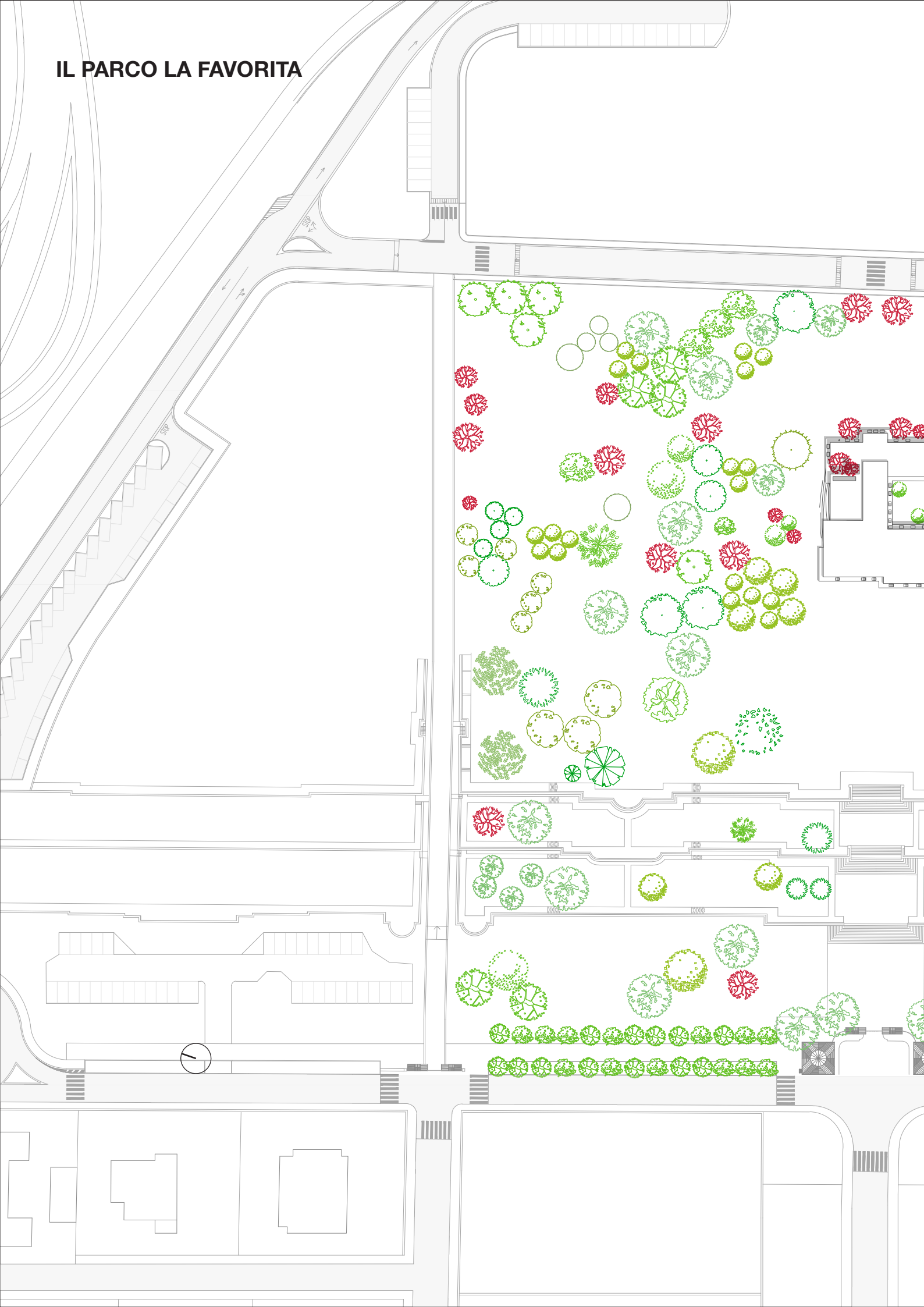


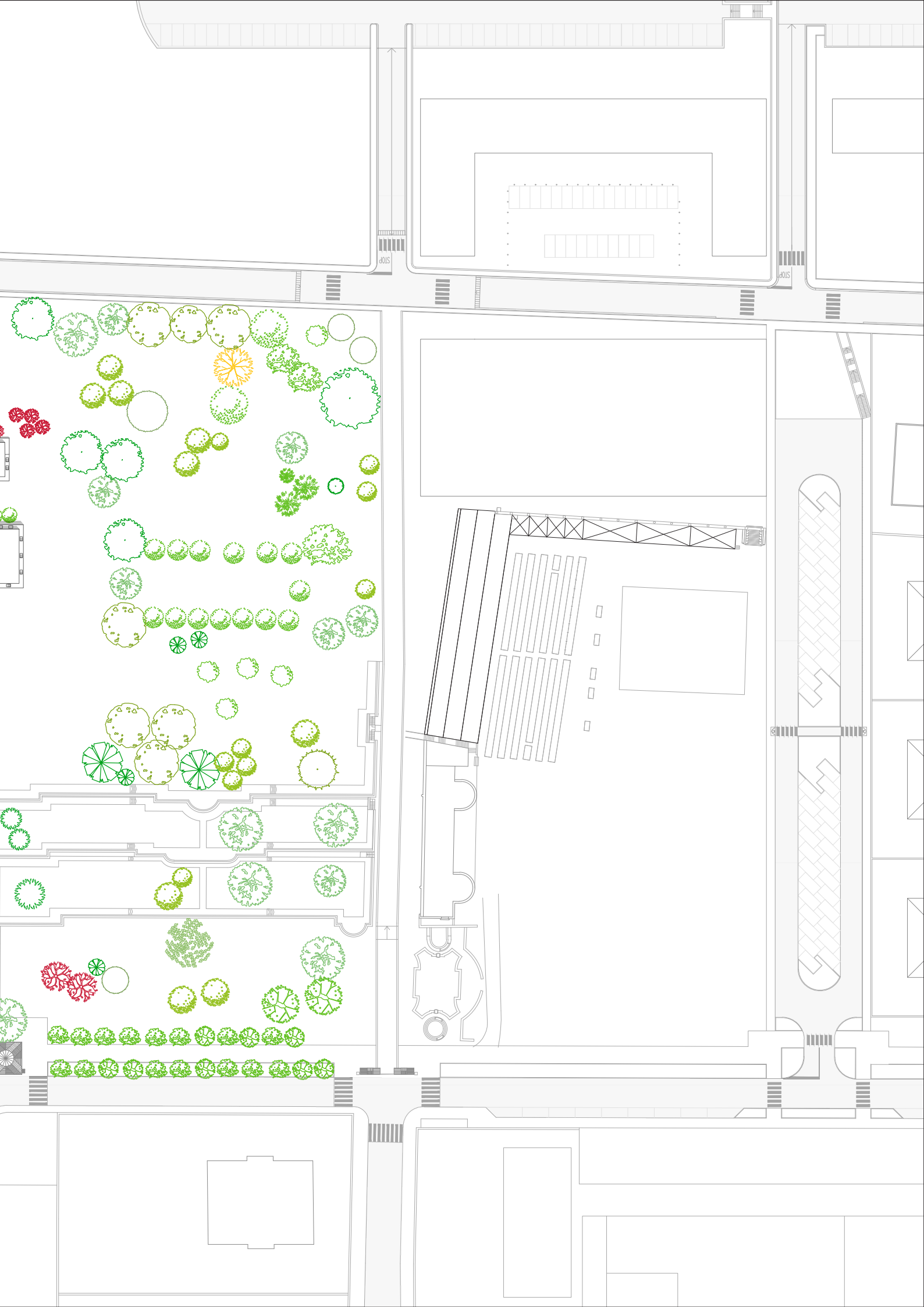


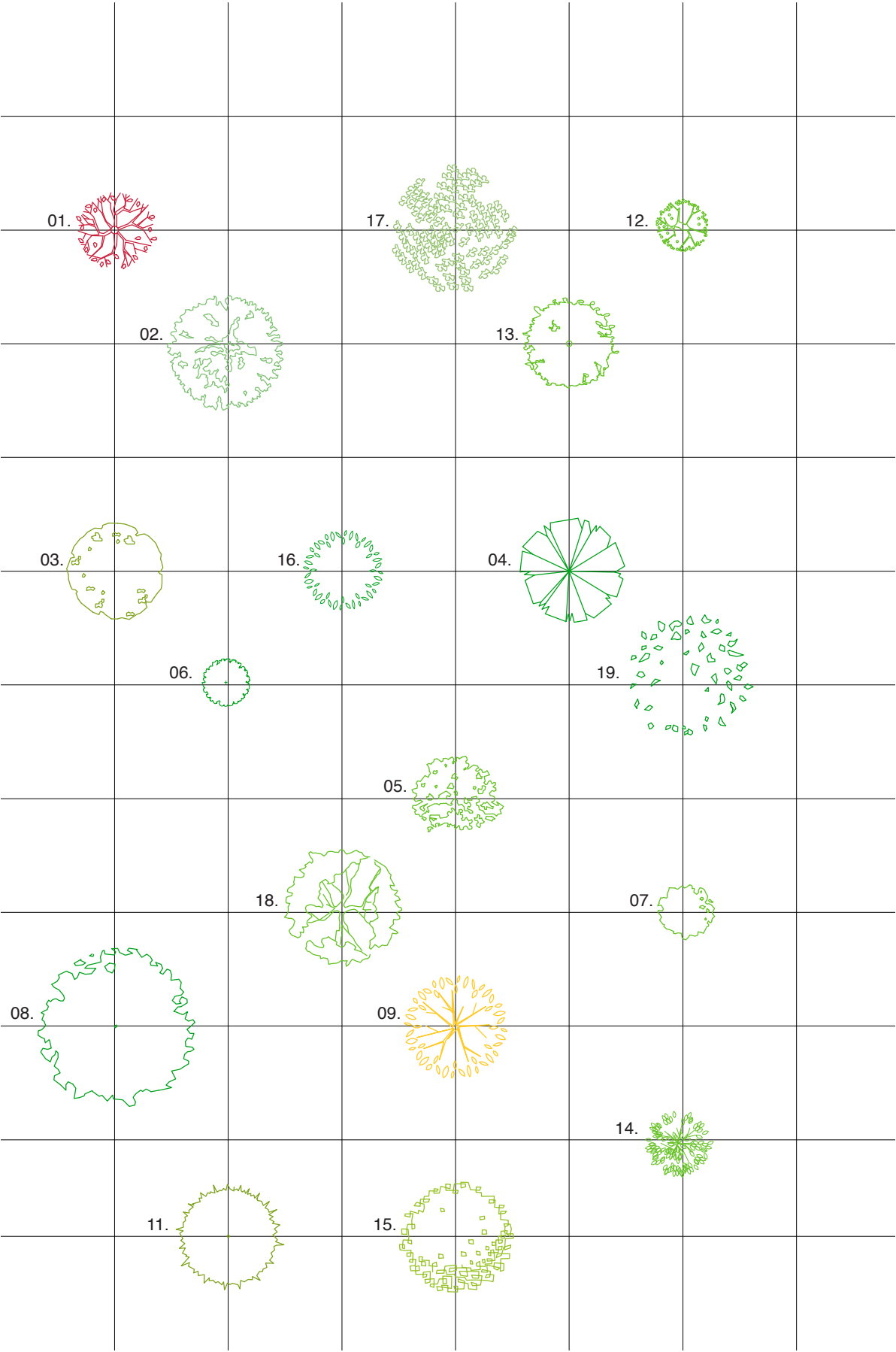


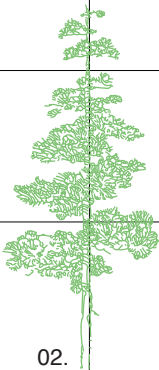
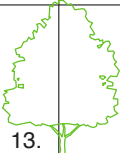
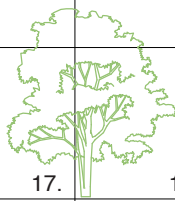
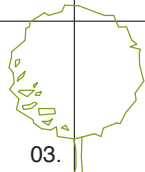
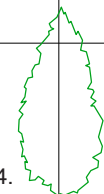
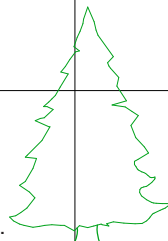
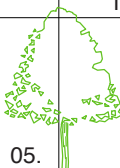
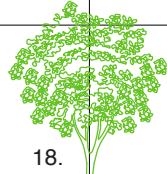
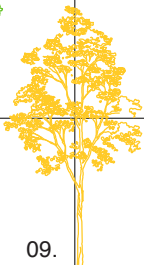
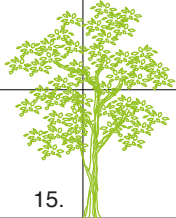


IL PARCO LA FAVORITA







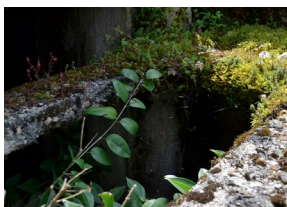
 01.		 02.	 13.	 17.	 12.	Acero Giapponese_01 Cedro Atlantica_02	
						Faggio_03 Tasso_04	
						Ippocastano_05 Sequoia_06	
 03.		 16.	 04.			Liriodendro_07 Cedro dell'Himalaya_08	
 06.				 19.		Ginkgo Biloba_09 Pino dell'Himalaya_10	
			 05.			Cedro Argentato_11 Tiglio_12	
 08.		 18.	 09.	 07.		Quercia_13 Bagolaro_14	
	 11.	 14.			 15.	Magnolia_15 Pino Nero_16	
						Leccio_17 Gelso Bianco_18	
						Criptomeria Elegante_19 Platano_20	





8.1

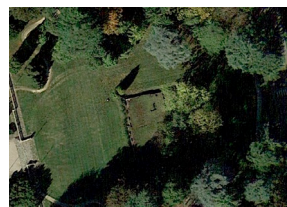
NARRARE LA TEMPORALITÀ **Tre racconti**



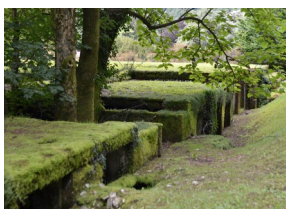
SUGGERIZIONE



DIALOGARE



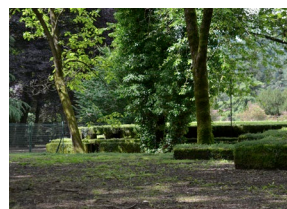
FRAMMENTO



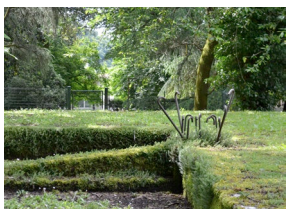
MEMORIA



RACCHIUDERE



BASAMENTO



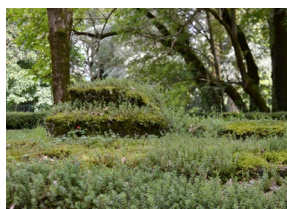
OPPOSIZIONE



REGOLARE



EFFIMERO



CONTATTO

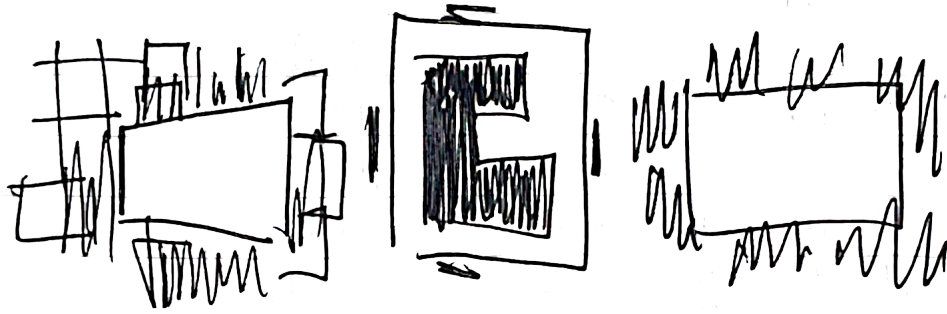


CELARE



NARRAZIONE

8.2 INCOMPIUTO COME POETICA

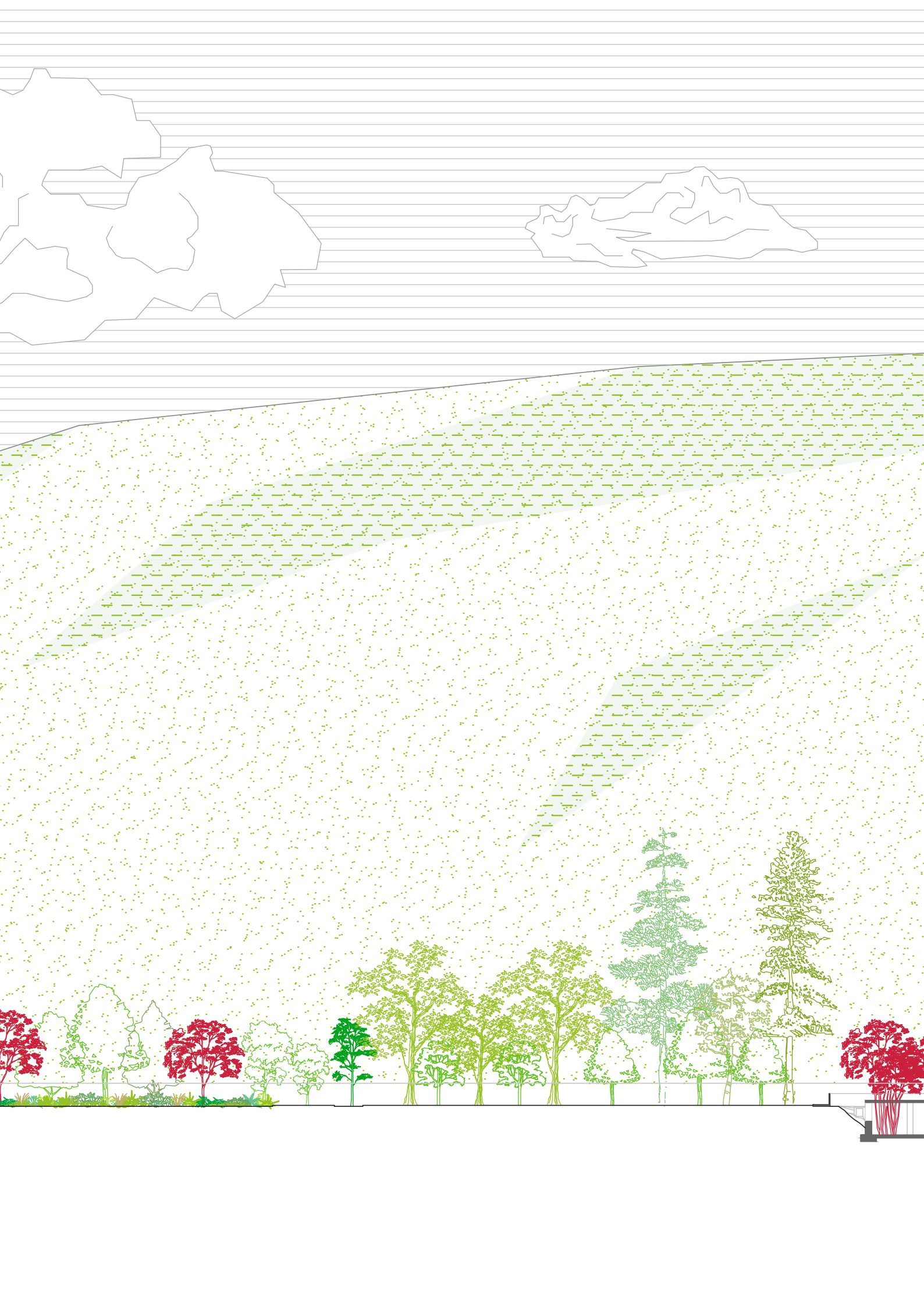


**SUGGESTIONE
DIALOGARE
FRAMMENTO**











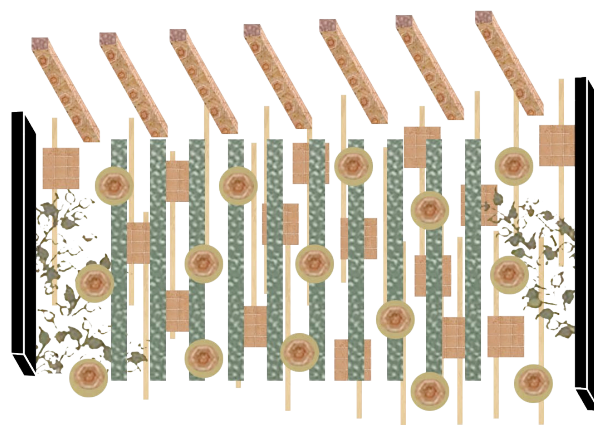






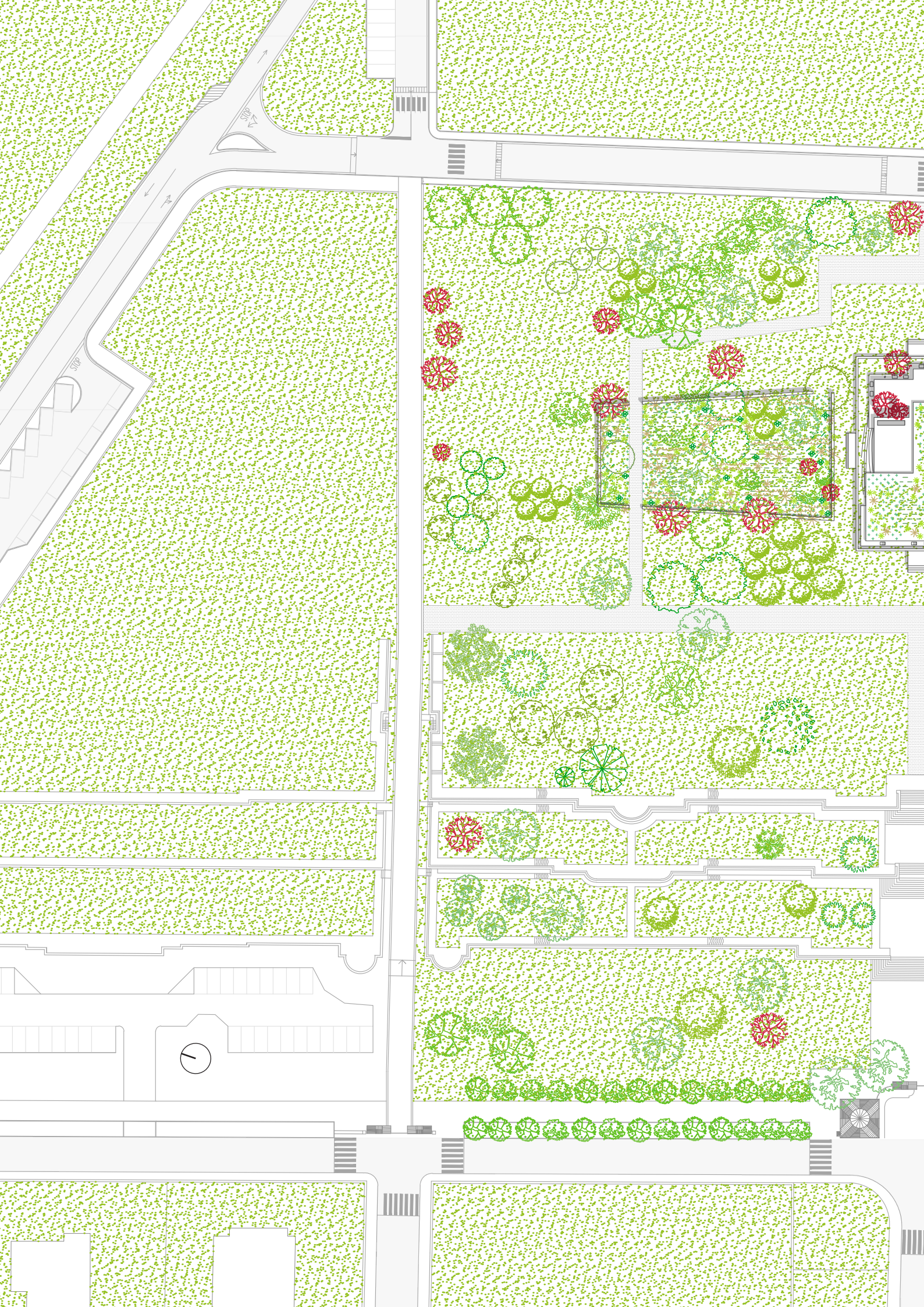


8.3 INCOMPIUTO COME LINGUAGGIO



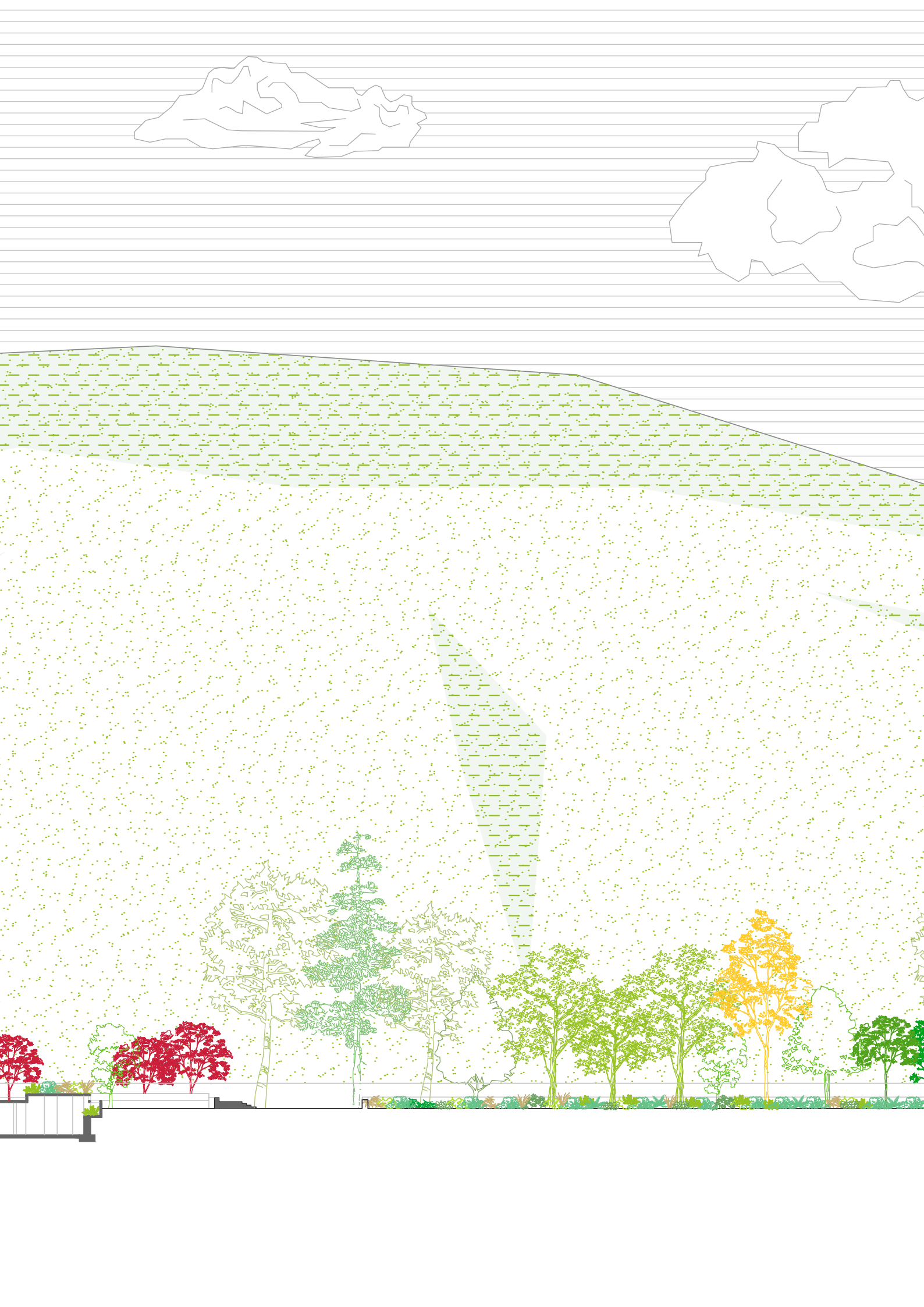
**MEMORIA
RACCHIUDERE
BASAMENTO**











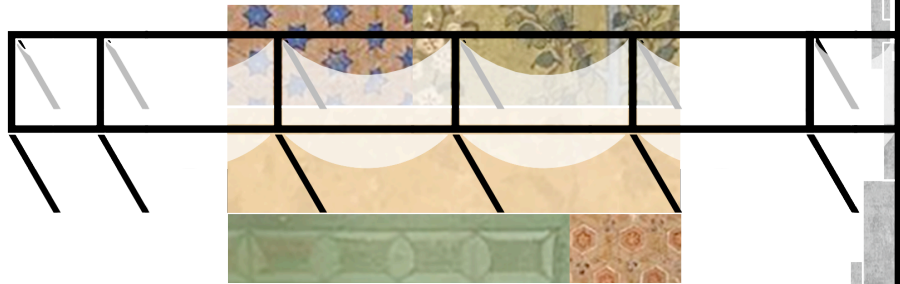
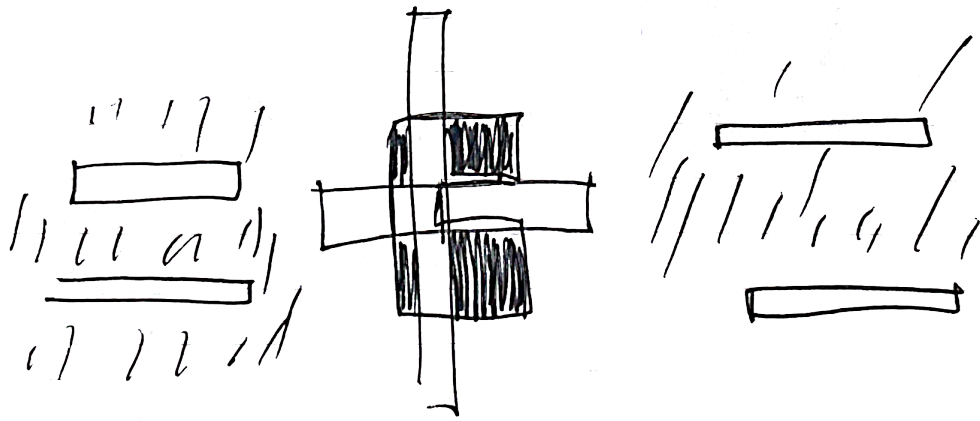




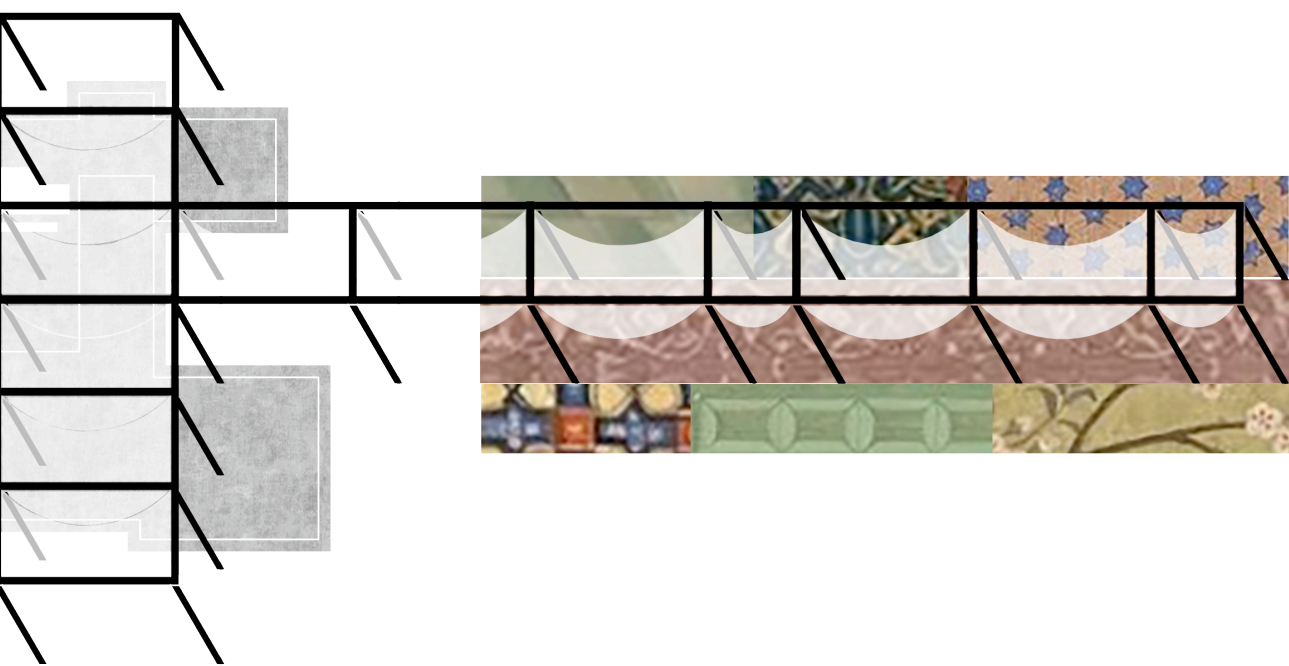


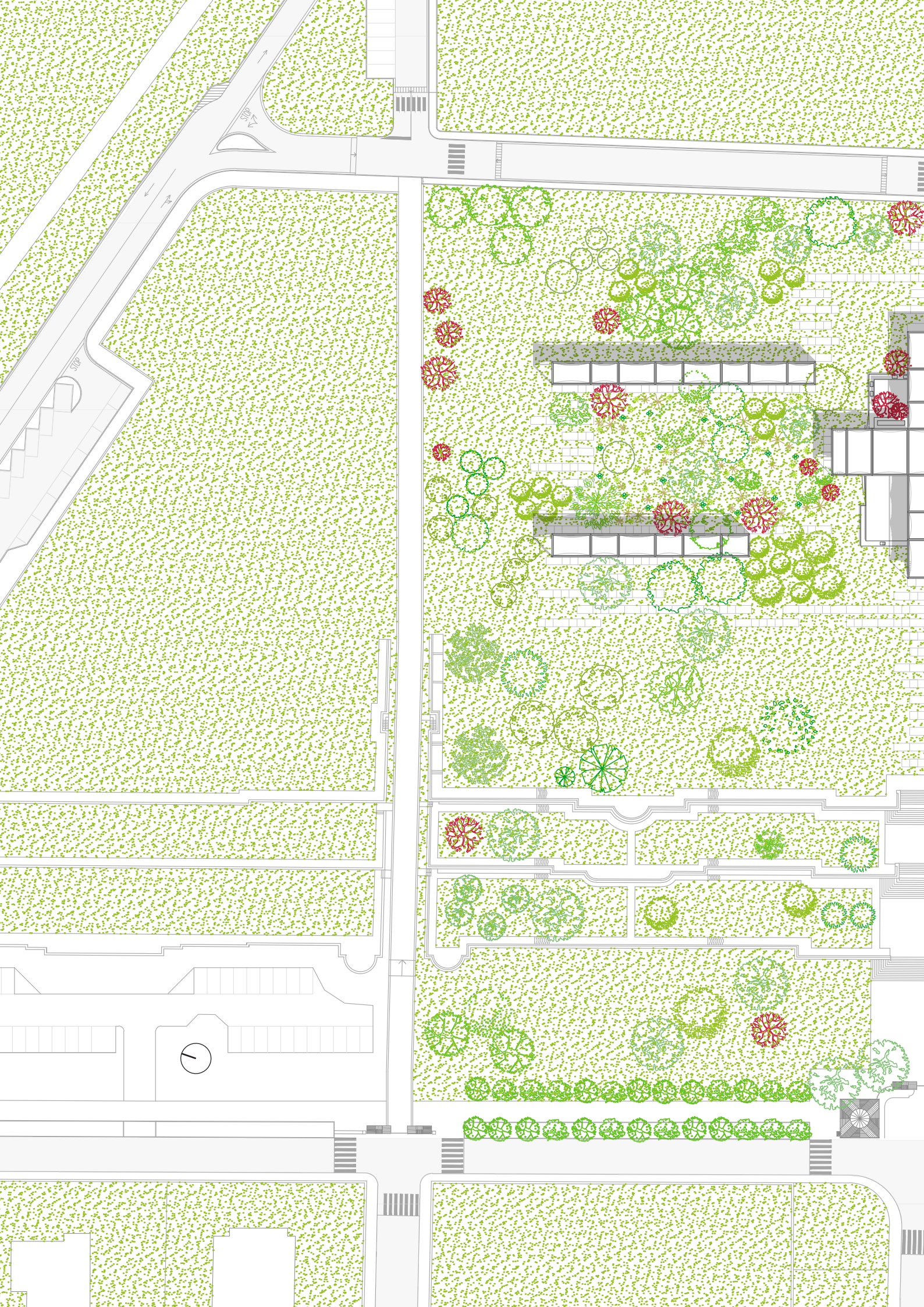


8.4 INCOMPIUTO COME SINTESI



**OPPOSIZIONE
REGOLARE
EFFIMERO**



















9.0

CONCLUSIONI

CONCLUSIONI

«Buon lavoro dell'architetto è quello che può essere argomento d'un paesaggio per un pittore: la sua architettura non è allora scenografia (nessun pittore farebbe un quadro da una scenografia: che è già dipinta; sarebbe un quadro dipinto due volte), ma è scena e paesaggio nella vita e nella natura.»¹

Nella sua condizione di manchevole presenza, Villa La Favorita dialoga con il sistema urbano attraverso relazioni visuali che enfatizzano le caratteristiche morfologiche del territorio, come se ci fosse un filo rosso che, indipendentemente dal percorso che si intraprende, non viene mai spezzato: è anche in questo che possiamo leggere la capacità espressiva della poetica progettuale dell'autore. È proprio nel contesto storico in cui Gio Ponti opera, che prende forma un processo di messa in discussione degli ideali architettonici canonici del Novecento, legato alla ricerca consapevole di un'autonomia intellettuale da parte degli architetti dell'epoca: un'eredità raccolta dai maestri ai quali questa ricerca dottorale affida la costruzione della struttura metodologica. Quando si leggono e si descrivono i lavori di Francesco Venezia, Gabetti e Isola e Costantino Dardi, non si parla di archeologia, di restauro, o di architettura rispetto a degli schemi disciplinari rigidi, perché il progetto si pone al di sopra. L'archeologia è frutto di un processo progettuale volto alla ricomposizione minima dei manufatti, nella forma sufficiente alla comprensione del significato storico, mentre il restauro sviluppa tendenzialmente un passaggio ulteriore: la ricostruzione completa è finalizzata anche al riutilizzo; all'opera viene attribuita una nuova temporalità, quella del presente, immettendosi nuovamente nello scorrere lineare del tempo dell'architettura. La lettura sinottica del quadro tassonomico però, fa emergere dall'analisi interpretativa dei progetti, i modelli, le linee guida, che suggeriscono riferimenti precisi per le azioni di ipotesi progettuale, enfatizzando la centralità della temporalità come elemento qualitativo da valorizzare: il tempo è tanto strumento, quanto soggetto. Infatti, la temporalità trasmessa dall'estetica dei paesaggi di rovine e incompiute, non può essere chiusa in una struttura ordinata, deve essere narrata nella sua forma caotica di sovrapposizioni e sospensioni. In particolare, nel caso dei progetti incompiuti d'autore, il programma non ha avuto modo di costruirsi, manifestarsi ed esaurirsi nella sua completezza formale, rafforzando attraverso tale percorso il significato e la necessità di una valorizzazione, finendo per escludere queste occasioni architettoniche da quello che viene riconosciuto come patrimonio contemporaneo.

Il tempo diventa il grande artefice del paesaggio, capace di ridefinire sia la materia costruita che quella naturale, ma al contempo lascia spazio all'intervento dell'uomo,

¹ Ponti, *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, 113.

che può inserirsi in questa trasformazione con un gesto di valorizzazione. Questo dialogo tra permanenza e mutamento non si consuma soltanto a lungo termine – negli anni, nei secoli –, ma si manifesta anche nei cicli brevi: il paesaggio del giorno, delle stagioni, della luce. È in questi intervalli che l'architettura rivela la sua inaspettata natura temporanea, effimera, istantanea, facendosi progetto in continuo divenire, testimonianza viva del tempo che l'attraversa. In questa direzione, l'allestimento del paesaggio emerge come strumento progettuale sperimentale: un atto effimero che consente di riabitare questi luoghi caduti in oblio, agendo nella sostenibilità per la narrazione della temporalità e la trasmissione della memoria.

In una circostanza storica in cui il fenomeno dell'abbandono domina i nostri paesaggi, abitare dovrebbe costituire una priorità rispetto al costruire. L'allestimento del paesaggio è l'azione di narrare lo spazio attraverso il progetto, che può essere espresso con un ventaglio di occasioni operative, da quella di vocazione più architettonica a quella che possiamo definire anche installazione artistica. Si possono progettare spazi che ci portano semplicemente alla valorizzazione dell'esistente attraverso la possibilità di un reale utilizzo, oppure attivare operazioni artistiche per raccontare e trasmettere valori emotivi di forte impatto, dalle denunce sociali e politiche a messaggi aperti ad interpretazioni più libere, legate principalmente alle singole sensibilità. In uno spettro che si muove tra progetti come quelli di Studio Orizzontale, e lavori per esempio come le installazioni di Christo e Jeanne-Claude, l'allestimento del paesaggio rappresenta un'azione progettuale dello spazio e nello spazio con l'obiettivo di valorizzare il contesto stesso: l'apparente impermanenza si fortifica proprio attraverso la memoria che ne rimane a posteriori.

Nella scelta di riconoscere l'incompiuto d'autore come un patrimonio appartenente ad una categoria specifica, l'analisi supportata dalla fondamentale relazione analogica con la rovina contemporanea ci porta alla conclusione che l'allestimento del paesaggio costituisce lo strumento narrativo necessario alla chiarificazione della leggibilità, fino alla disponibilità di raggiungere la sfera intellettuale ed emotiva, riferendosi a contenuti di attitudine più profonda e intangibile come, in questo caso, la temporalità. Nel caso di Villa La Favorita, il tempo, si è imposto facendo emergere una qualità estetico-spaziale che nessun progetto (ri)costruito potrebbe eguagliare: l'obiettivo di valorizzazione si orienta rispetto alla trasmissione dell'espressione di uno dei più importanti architetti del Novecento Italiano e proprio alla peculiarità della sua opera di mostrare un valore che supera la forma architettonica nella sua completezza.

«Compiango gli uomini che si lamentano tanto della transitorietà delle cose e si perdono nella contemplazione della vanità terrena. Noi esistiamo proprio per rendere eterno ciò che è passeggero; e questo può avvenire solo qualora si apprezzi sia il transuente che l'eterno.»²

² Goethe, *Massime riflessioni*, 60.

Fig. 65 - Joseph Michael Gandy, *A Bird's view of the Band of England*, 1830;





10.0

GLOSSARIO

10.1 ALLESTIMENTO DEL PAESAGGIO

Azione progettuale di vocazione artistica volta alla narrazione

- di un luogo, di determinate caratteristiche, di un messaggio specifico -

Il fine è la trasmissione attraverso il progetto temporaneo;

10.2 ARCHEOLOGIA

Scienza che studia l'antichità

- Le rovine archeologiche hanno una indiscutibile rilevanza

storico-simbolica consolidata e riconosciuta con il tempo -

259

10.3 INCOMPIUTO

Architettura - più genericamente costruzione - rimasta sospesa alla fase di cantiere

- indipendente rispetto alla temporalità che si sviluppa

successivamente al suo stato di 'stallo' -

es. un'architettura incompiuta può trovarsi allo stato di rovina;

10.4 MORFOLOGIA

Studio delle forme

*- sintesi dialettica tra natura e cultura: relazioni formali
contestualizzate nello spazio e nel tempo -*

10.5 NARRAZIONE

Esposizione sistematica;

*- mezzo di trasmissione e comunicazione che si sviluppa e
si indirizza rispetto alla volontà del narratore -*

10.6 PAESAGGIO

‘Ciò che si trova alla portata del nostro sguardo’

(e di tutti gli altri sensi) - percezione -

Per ogni luogo, vi sono tanti paesaggi quanti sono gli individui che lo interpretano

10.7 ROVINA CONTEMPORANEA

La rovina non abbastanza storica per essere archeologia,

non abbastanza 'veloce' da essere maceria;

- architetture recenti caratterizzate da uno stato di disfacimento lento -

10.8 SCENARIO

Strumento pratico di rappresentazione della narrazione della temporalità

- il fine non è necessariamente di carattere progettuale -

261

10.9 TASSONOMIA

classificazione sistematica;

- raccolta ordinata sinotticamente di elementi e/o relazioni di diversa natura -

11.0

REGESTO MATERIALI D'ARCHIVIO

11.1 Ricerca d'archivio - Tassonomia

11.1.1 Francesco Venezia

MUSEO DI GIBELLINA - PALAZZO DI LORENZO

Francesco Venezia

1987 - Gibellina (TP), Italia

TEATRINO ALL'APERTO A SALEMI

Francesco Venezia, Marcella Aprile, Roberto Collovà

1986 - Salemi (TP), Italia

GIARDINO SEGRETO 1

Francesco Venezia

1987 - Gibellina (TP), Italia

263

Archivio Comunale di Gibellina

(Progetti di Francesco Venezia)

Gibellina (TP)

11.1.2 Gabetti & Isola

PALAZZO DELLA BORSA VALORI

Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Giorgio Ranieri, Giuseppe Ranieri

1953-1956 - Torino (TO), Italia

UFFICI GIUDIZIARI

Roberto Gabetti, Aimaro Isola

1981-1987 - Alba (CN), Italia

MUSEO DI ARTE CONTEMPORANEA E SISTEMAZIONE DI PIAZZA DUOMO E PIAZZA ORSINI

R. Gabetti, A. Isola, S. Isola, V. Morbidelli

2000 - Benevento (BN), Italia

Archivio Isolarchitetti

(Progetti di Gabetti e Isola)

Torino

11.1.3 Costantino Dardi

AVANGUARDIA/TRANSAVANGUARDIA ALLE MURA AURELIANE

Costantino Dardi, Andreas Sedler, Donata Tchou
1982 - Roma (RO), Italia

VALLE DI FAUL - VITERBO

Costantino Dardi, Massimo Colocci, Giuliano Fausti, Giovanni Posani,
Ariella Zattera
1980 - Viterbo (VT), Italia
(non realizzato)

265

ROMA CAPITALE/ARCHITETTURA E URBANISTICA - MERCATI TRAIANEI

Costantino Dardi, Ariella Zattera, Franco Bagli
1984 - Roma (RO), Italia

Archivio Progetti Iuav

(Progetti di Costantino Dardi)
Venezia

Centro archivi di architettura - MAXXI

Museo Nazionale delle arti XXI secolo
(Progetti di Costantino Dardi)
Roma

11.0

REGESTO MATERIALI D'ARCHIVIO

11.2 Ricerca d'archivio - La Favorita

Archivi consultati

Archivio storico comunale

(Progetto La Favorita di Gio Ponti)

Valdagno (VI)

Gio Ponti Archives

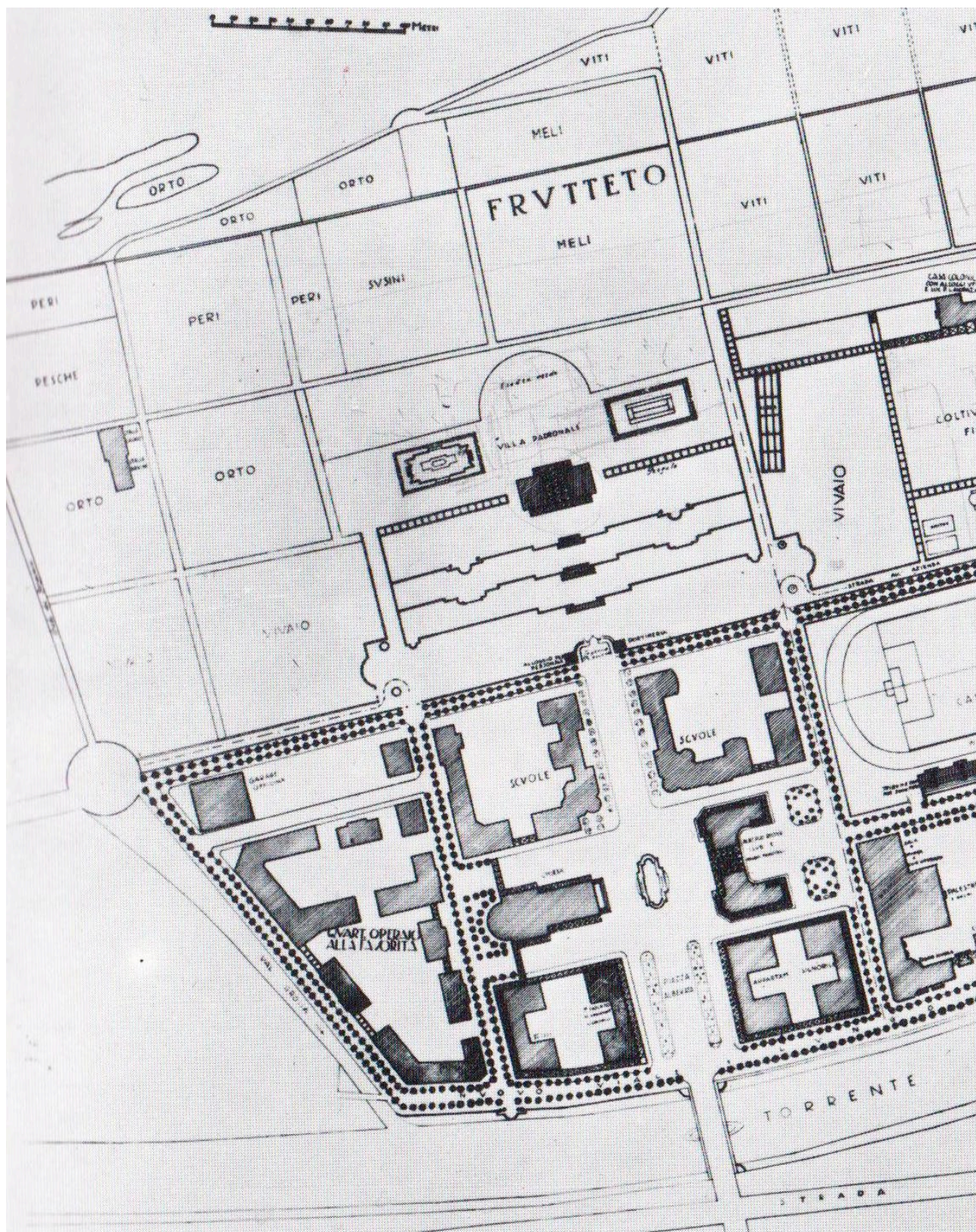
(Progetti di Gio Ponti)

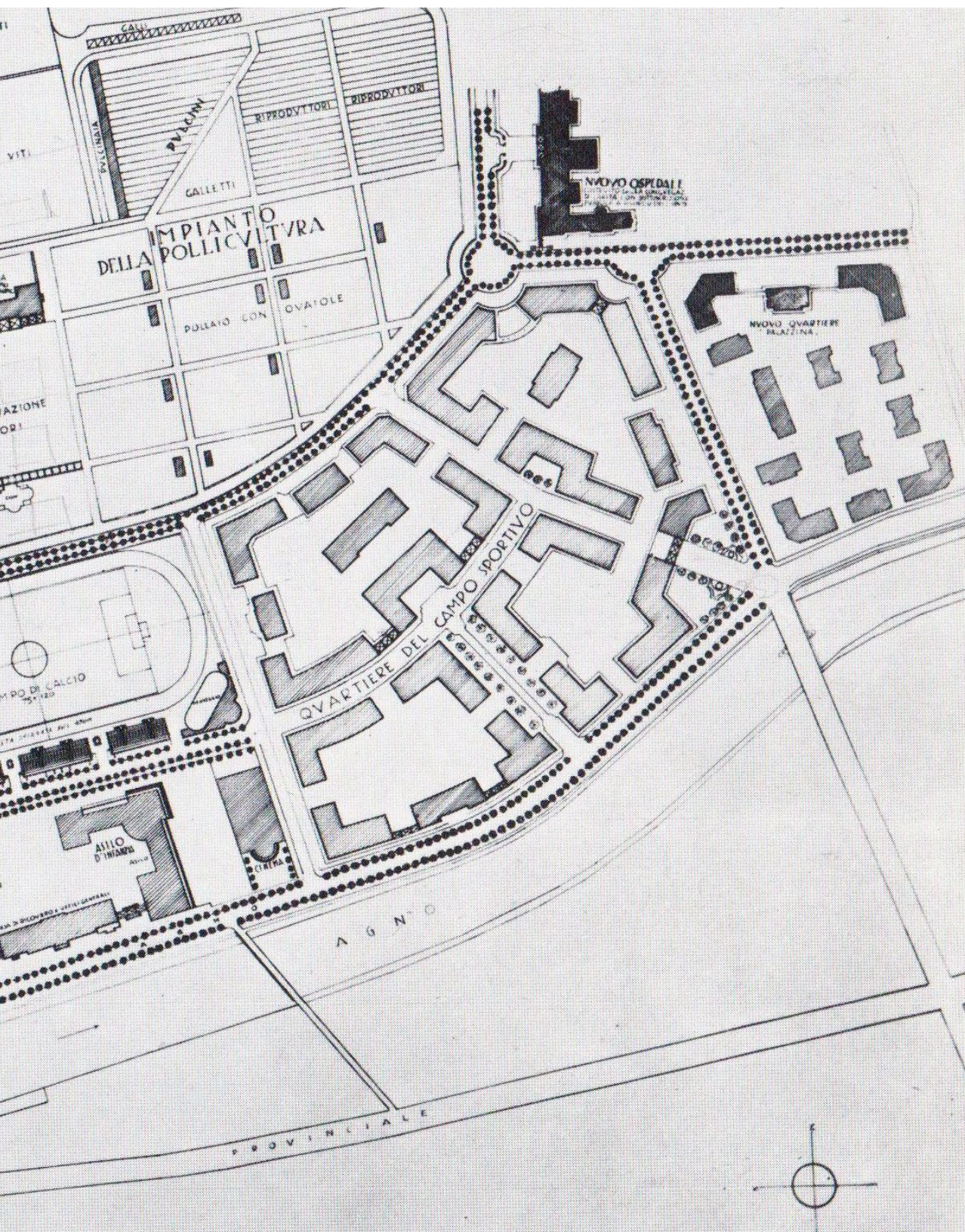
Milano

CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione

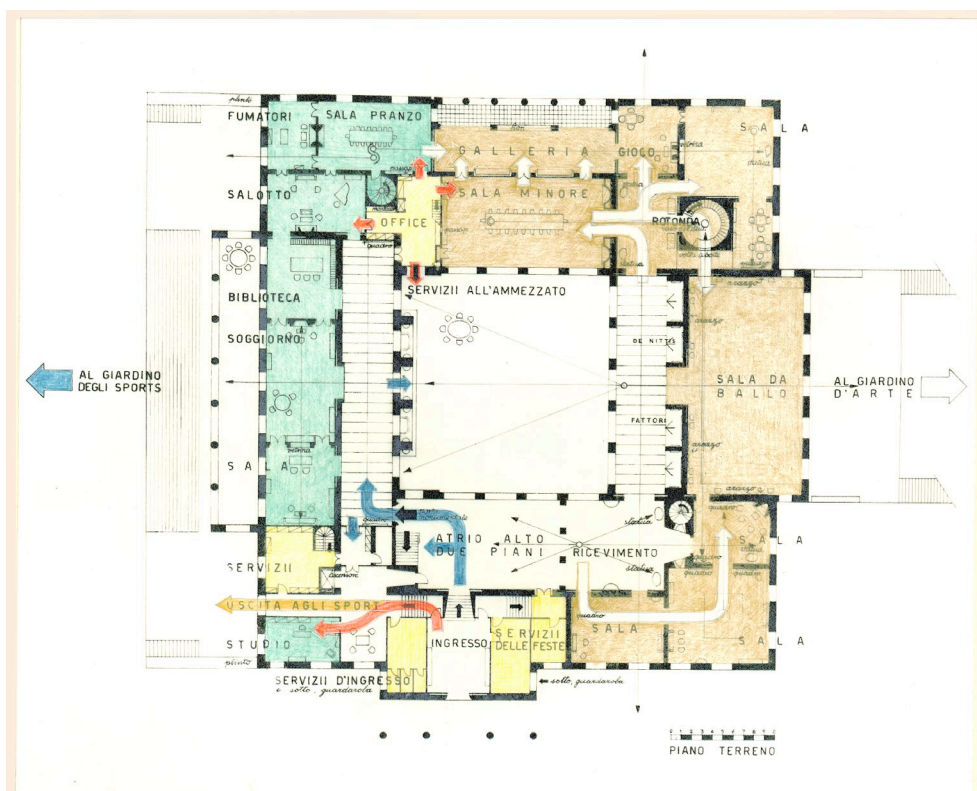
(Progetti di Gio Ponti)

Parma

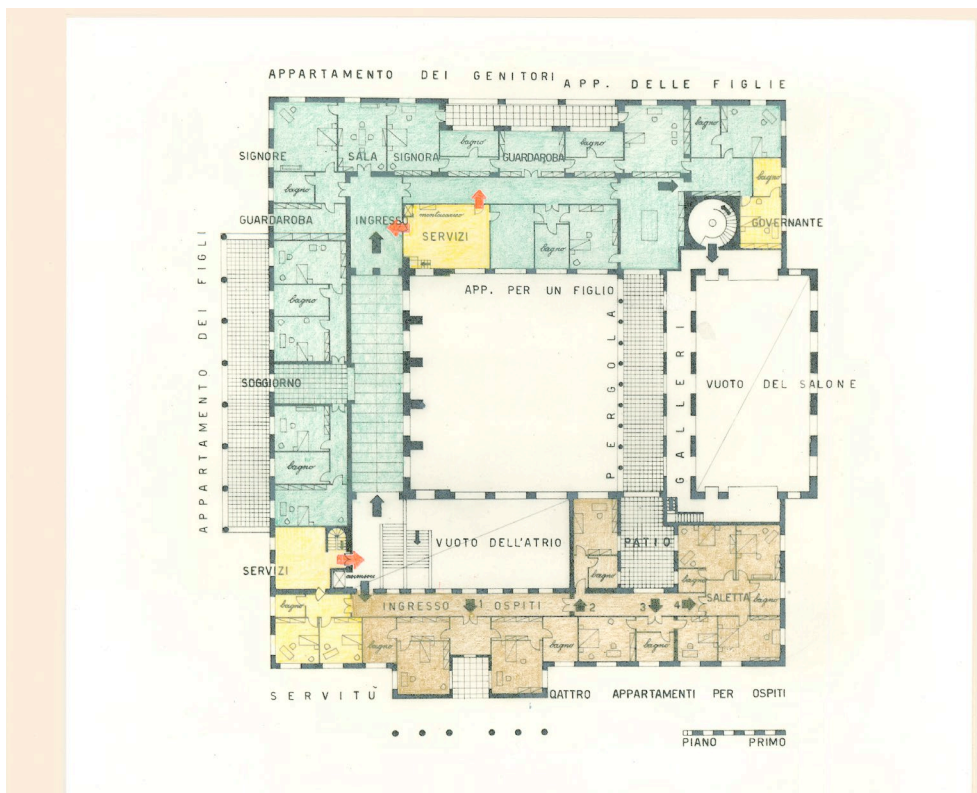




PRIMA VERSIONE DI PROGETTO

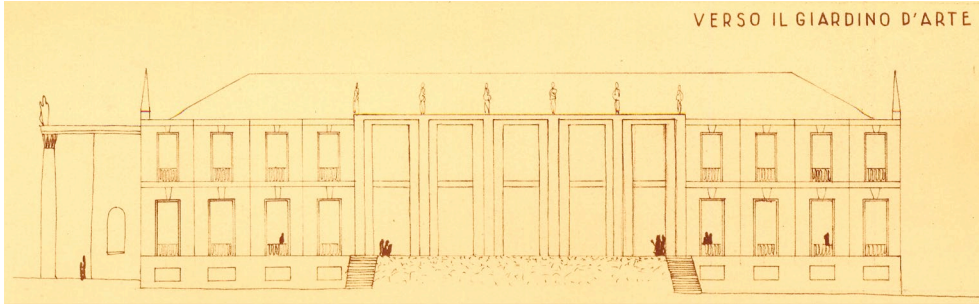


SVOLGIMENTO DELLA VITA

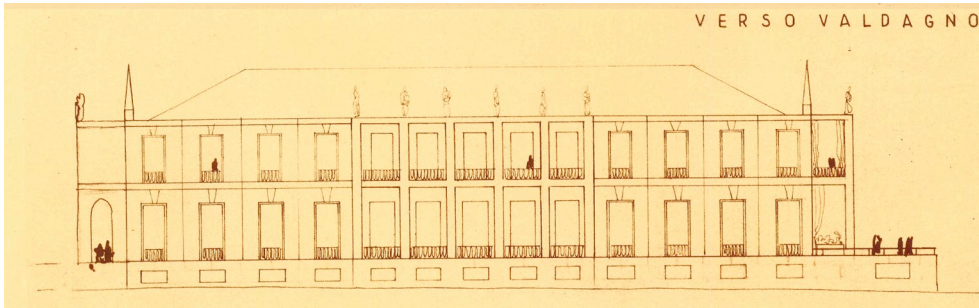


FAMIGLIA GIOVENTU INVITATI ESTRANEI SERVIZI

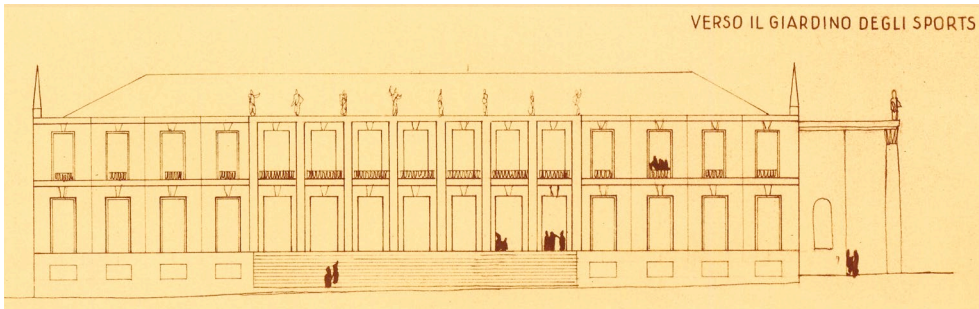
VERSO IL GIARDINO D'ARTE



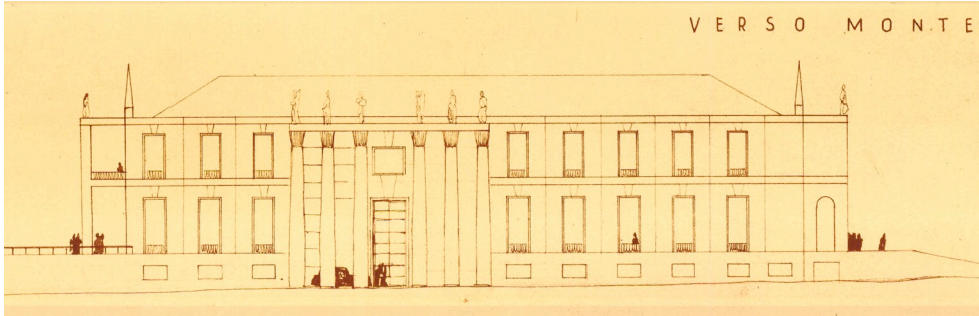
VERSO VALDAGNO



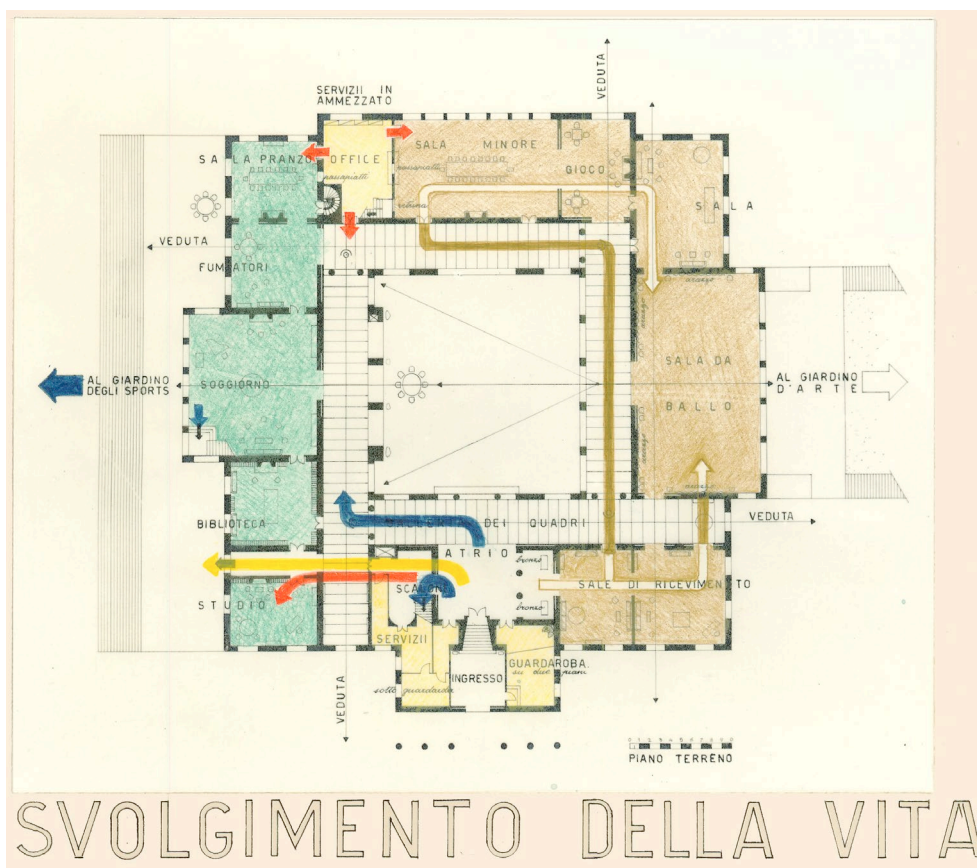
VERSO IL GIARDINO DEGLI SPORTS

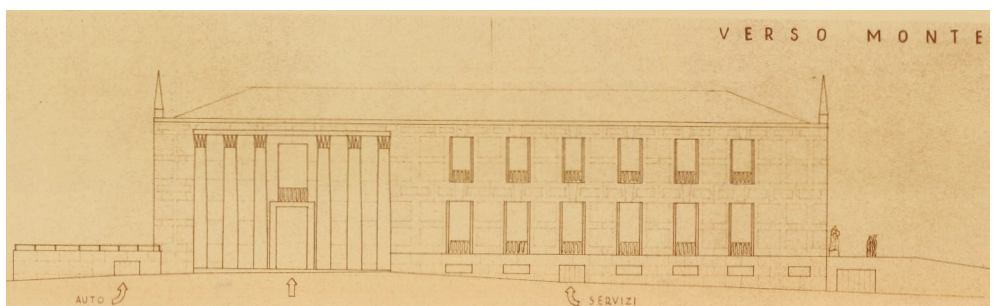
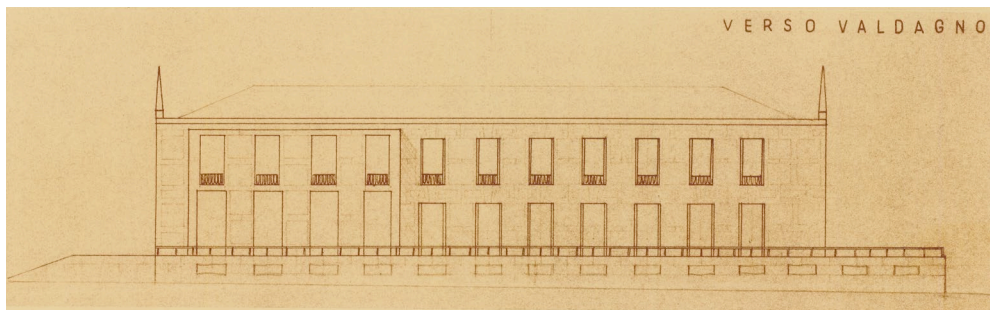
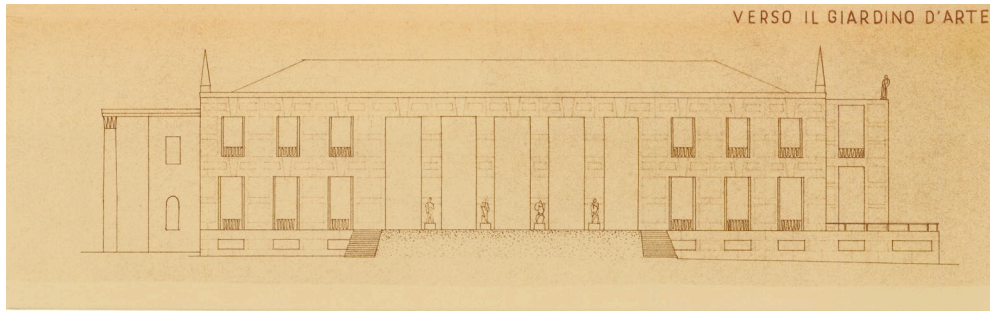


VERSO MONTE

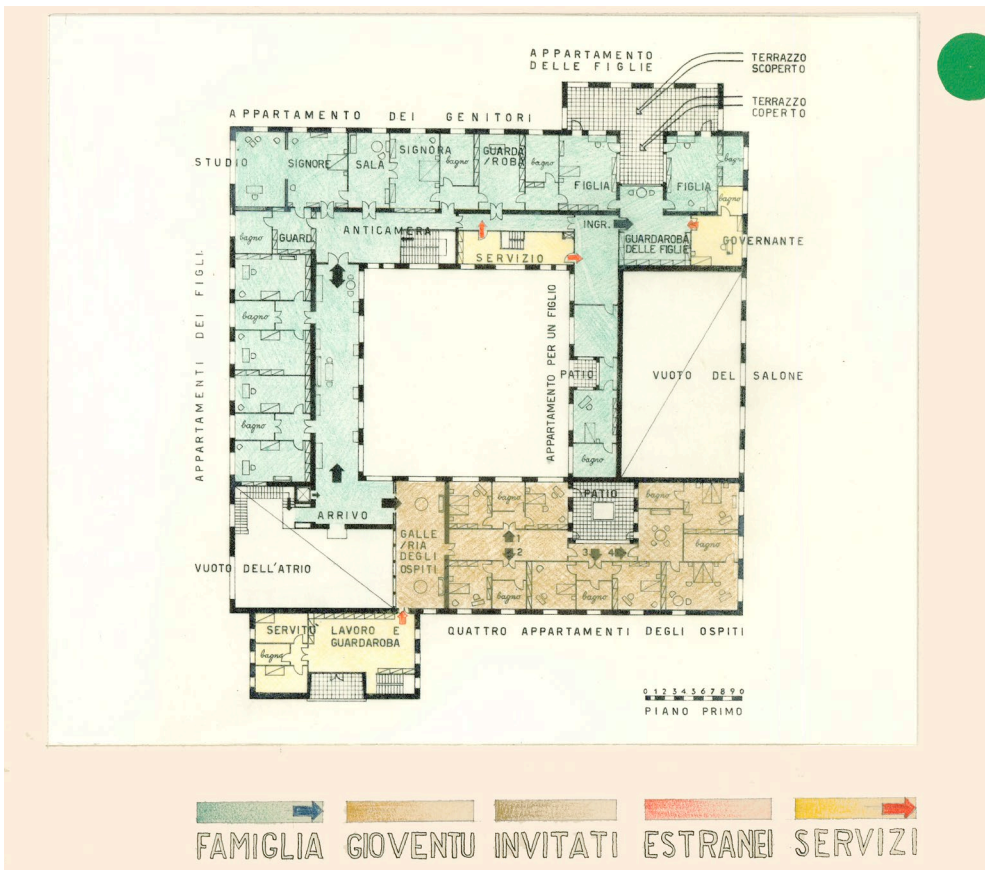


SECONDA VERSIONE DI PROGETTO

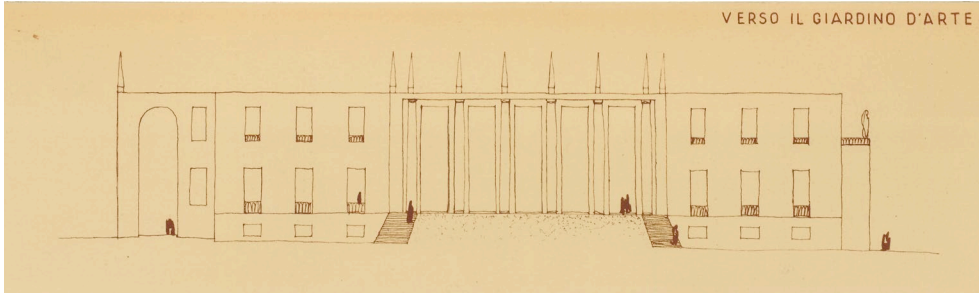




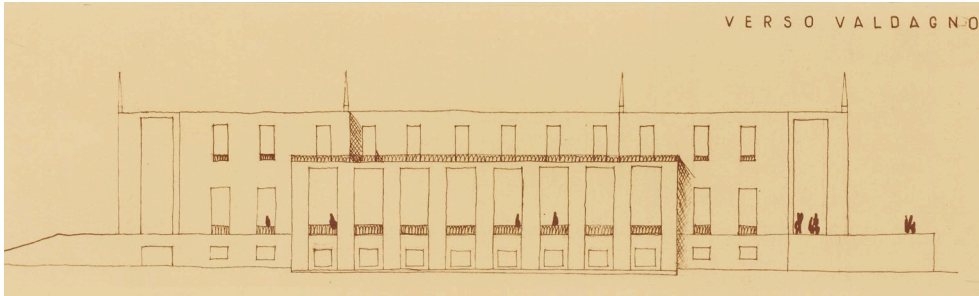
SVOLGIMENTO DELLA VITA



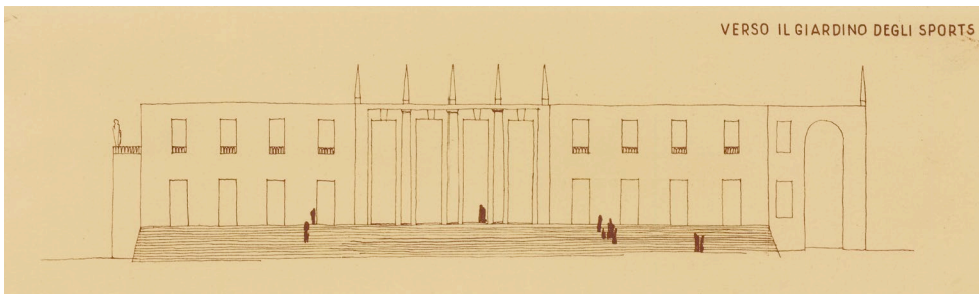
VERSO IL GIARDINO D'ARTE



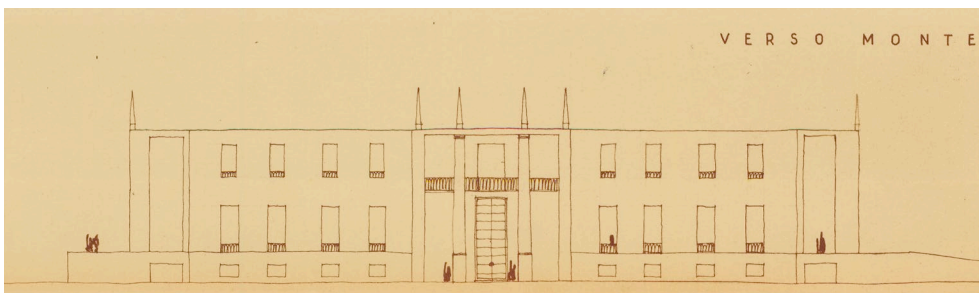
VERSO VALDAGNO



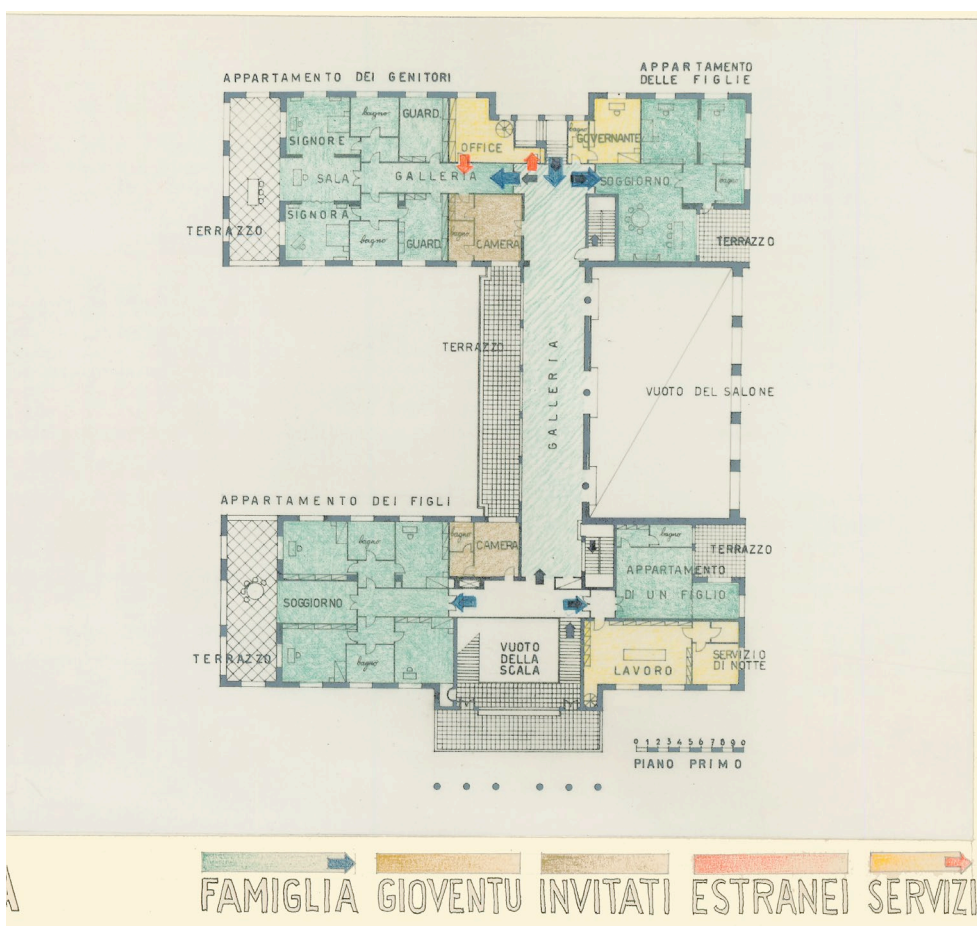
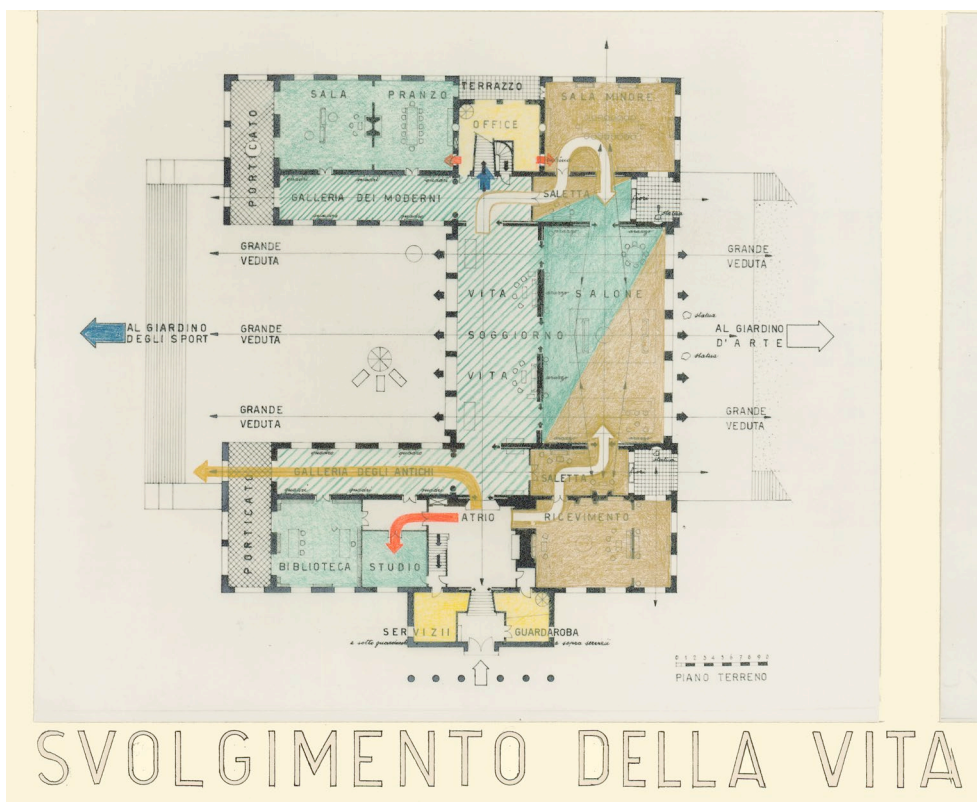
VERSO IL GIARDINO DEGLI SPORTS



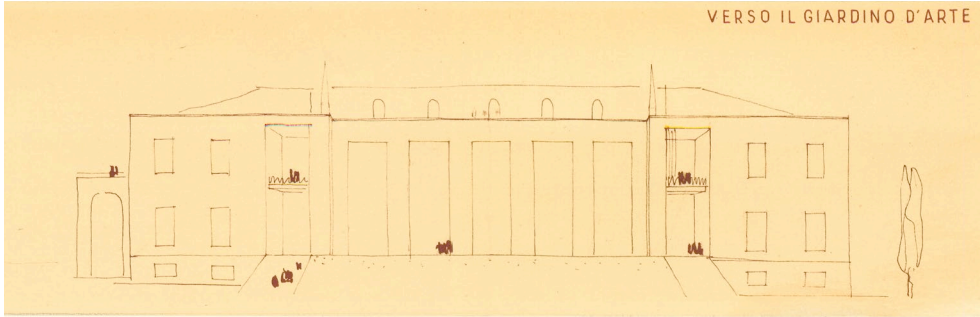
VERSO MONTE



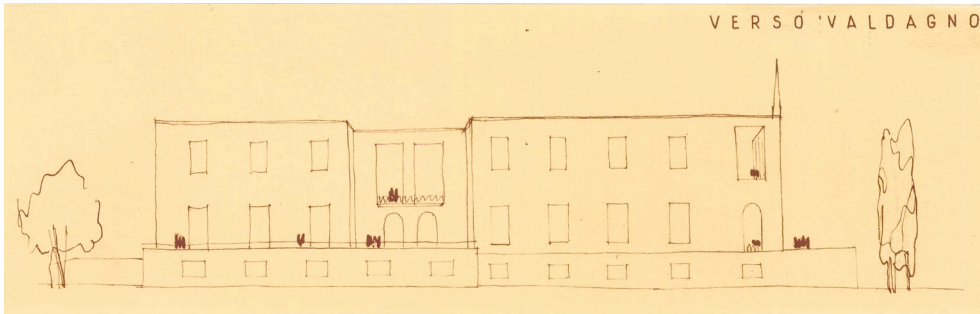
QUARTA VERSIONE DI PROGETTO



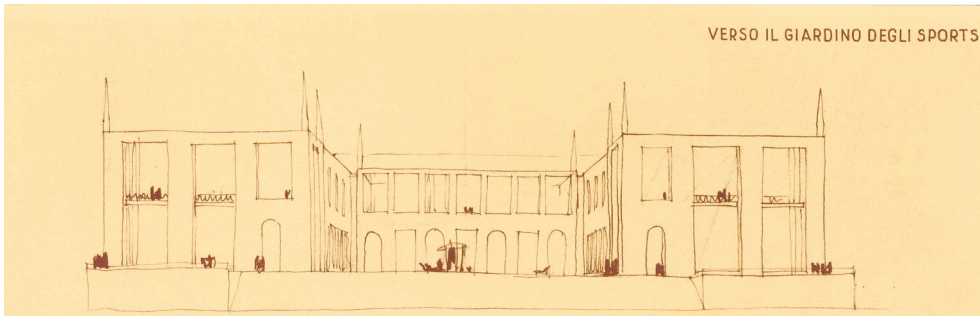
VERSO IL GIARDINO D'ARTE



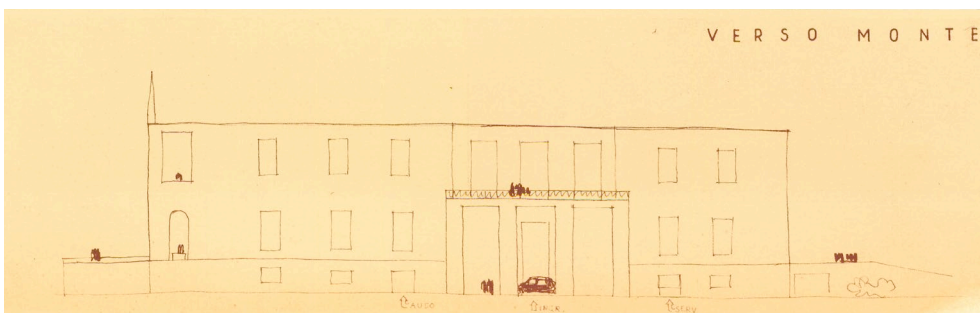
VERSO VALDAGNO



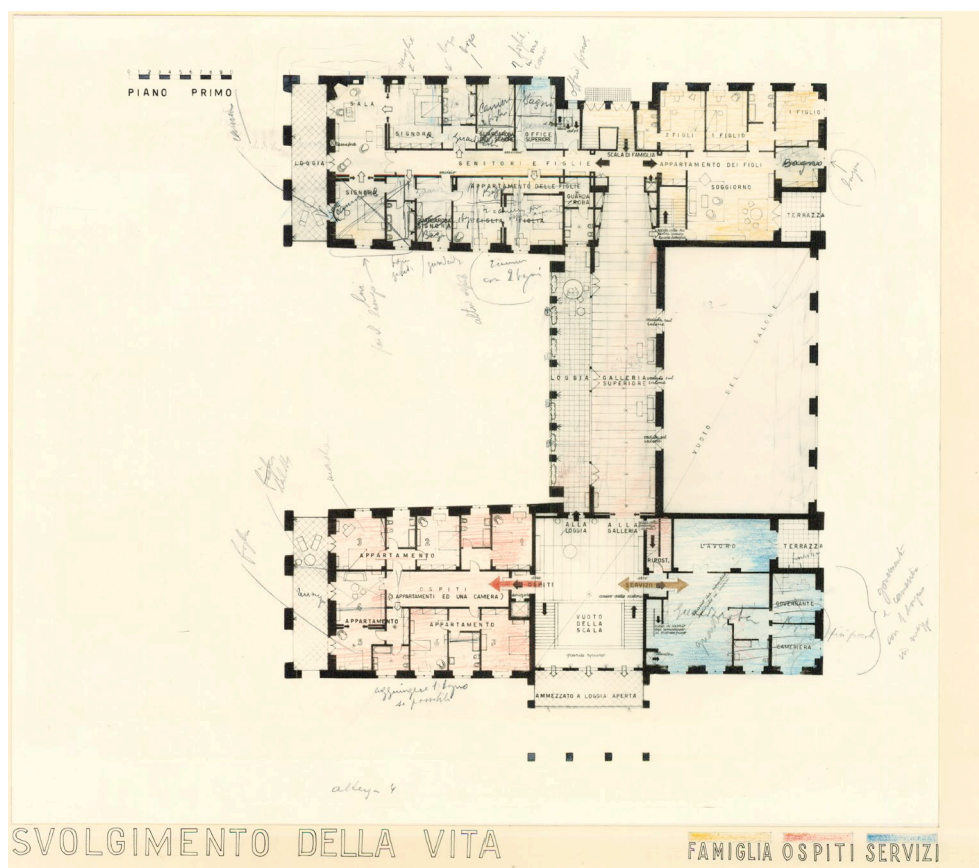
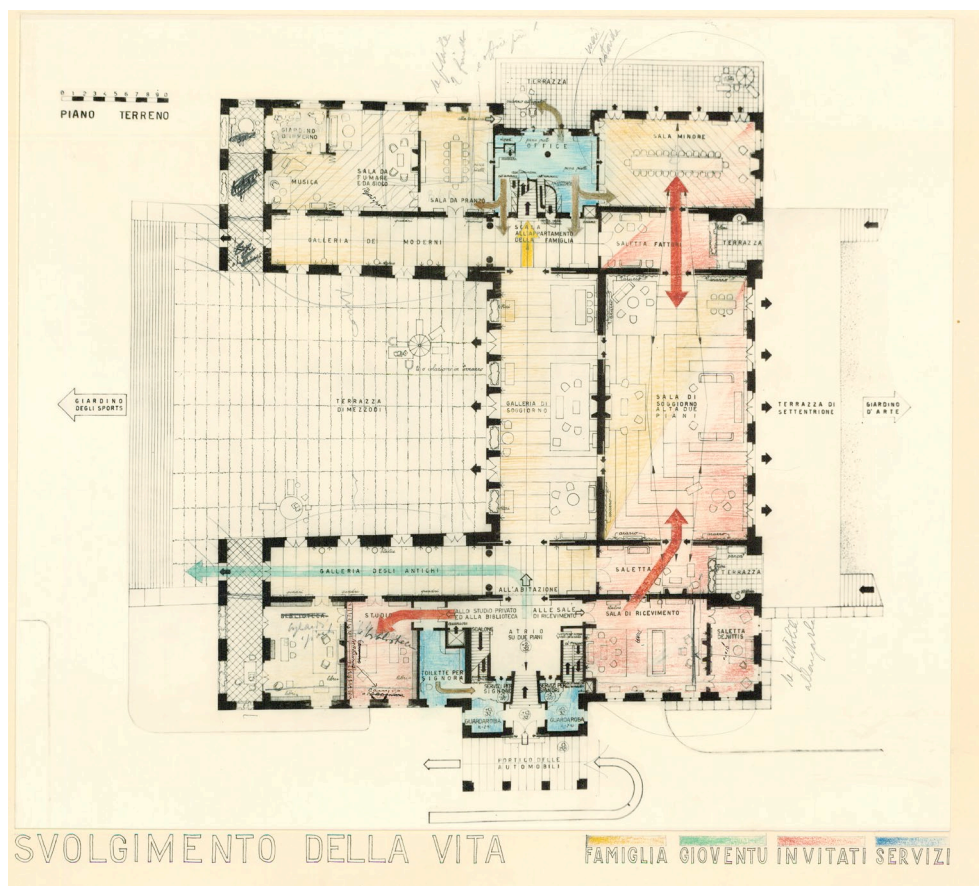
VERSO IL GIARDINO DEGLI SPORTS

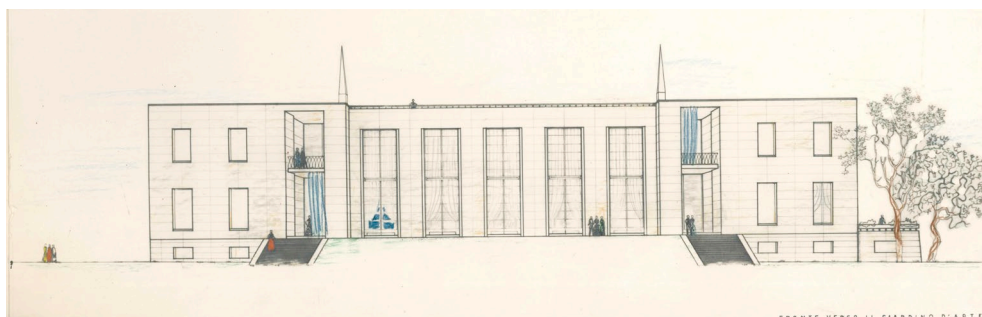
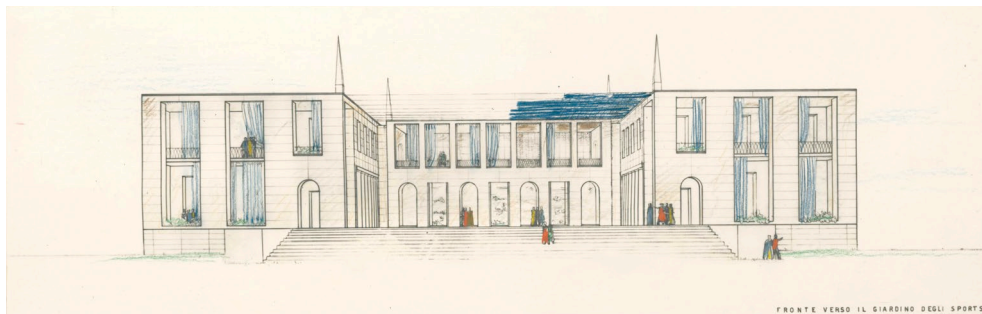


VERSO MONTE



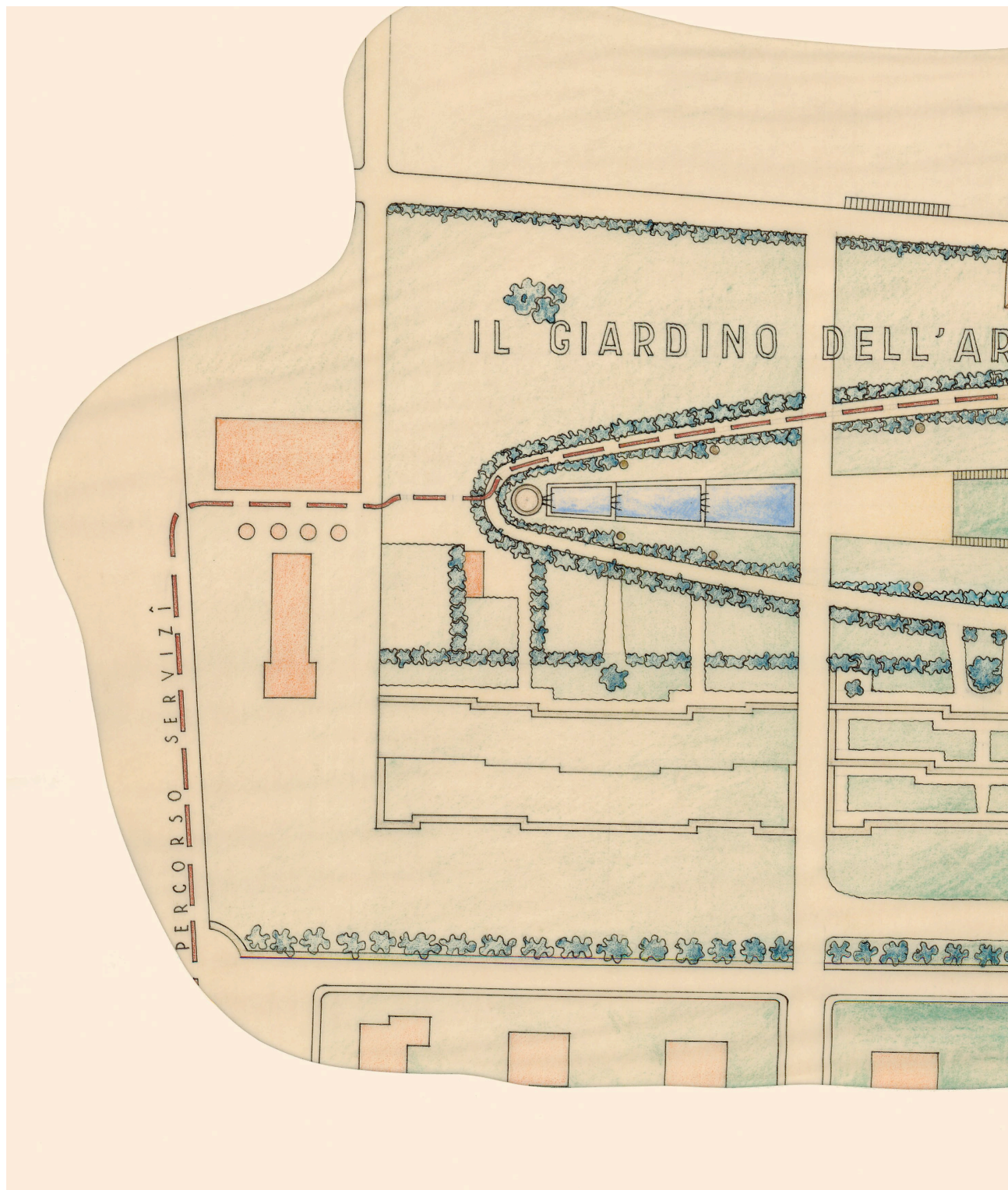
QUINTA VERSIONE DI PROGETTO

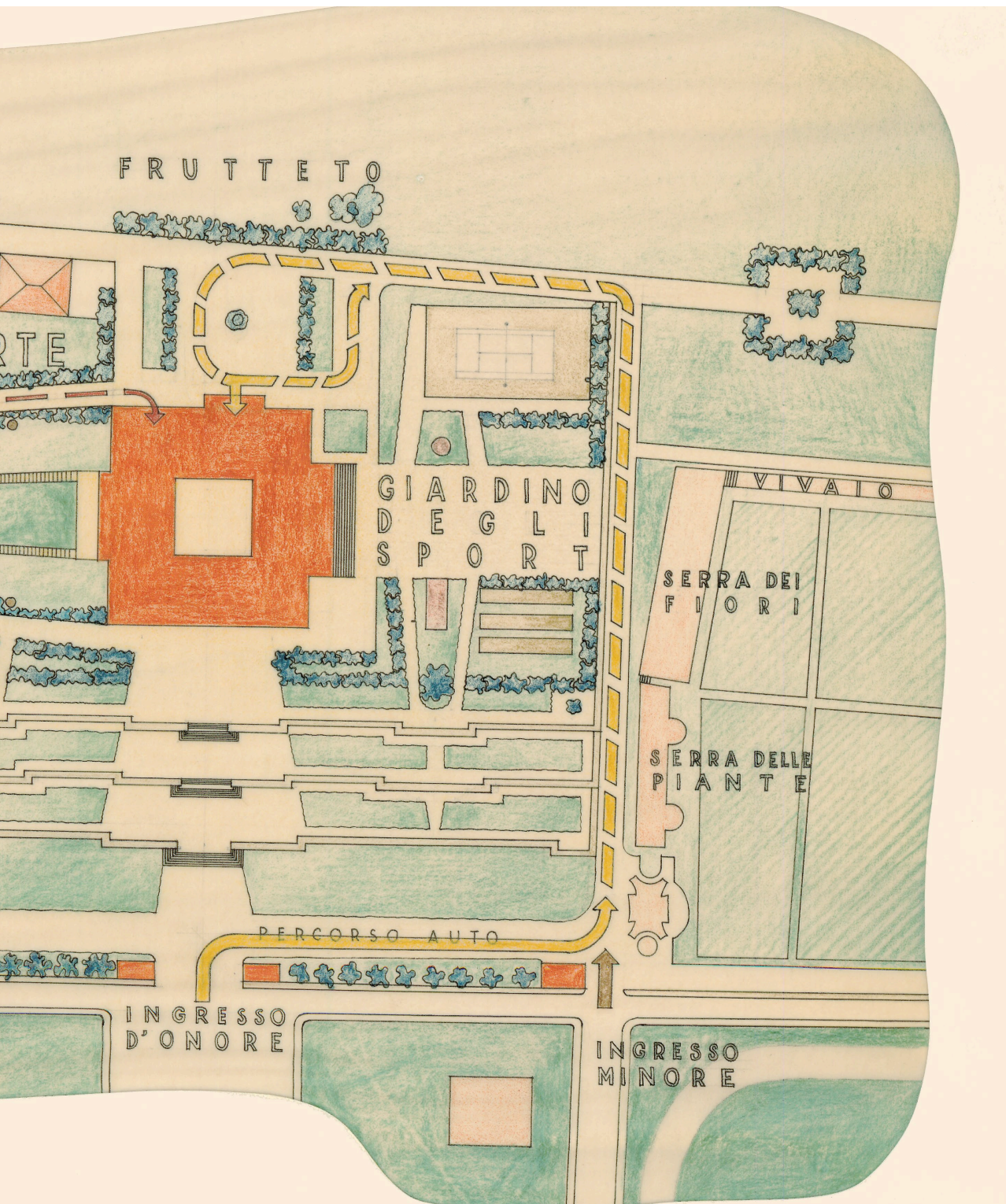




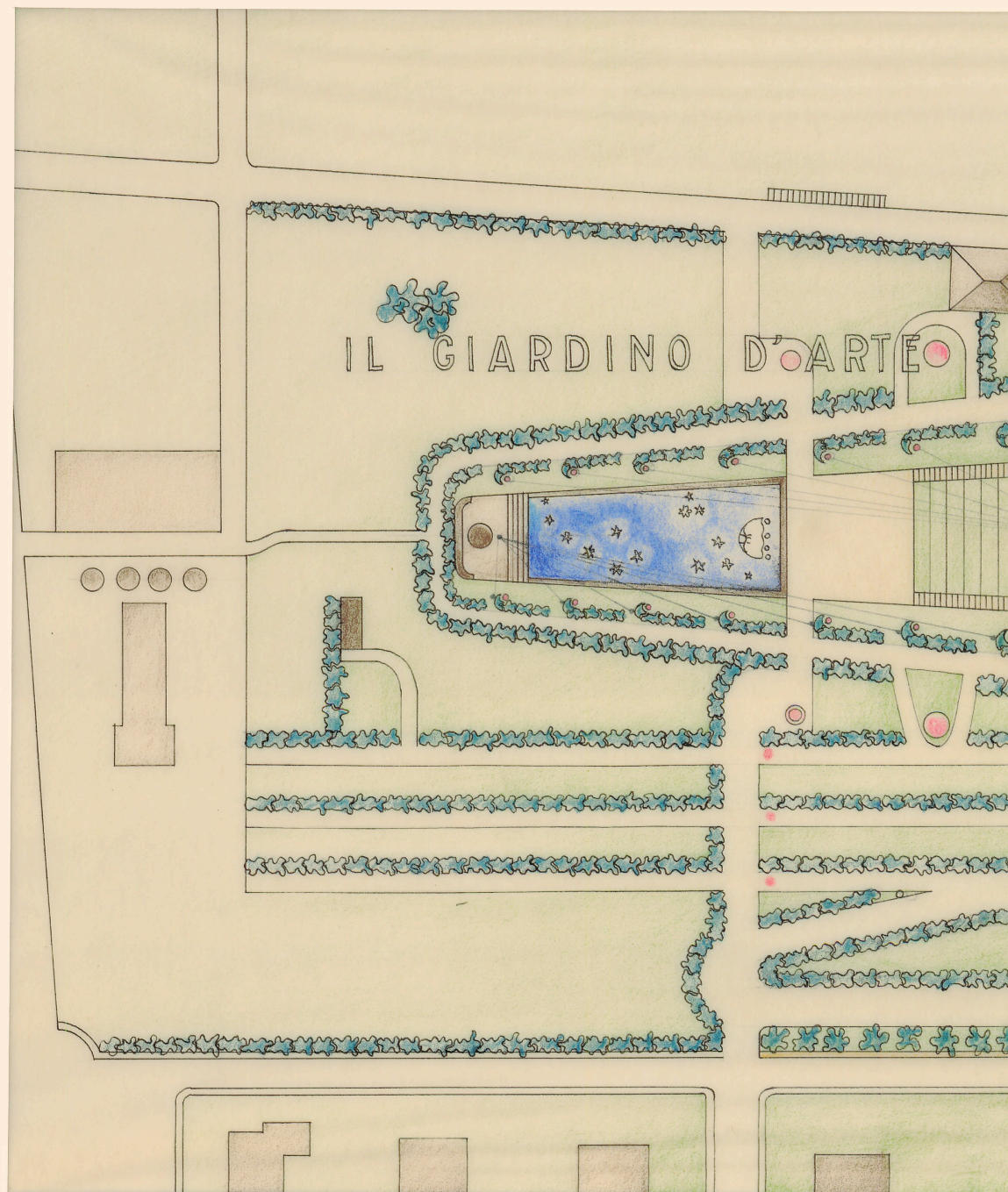
PRIMA VERSIONE - PROGETTO DEL GIARDINO

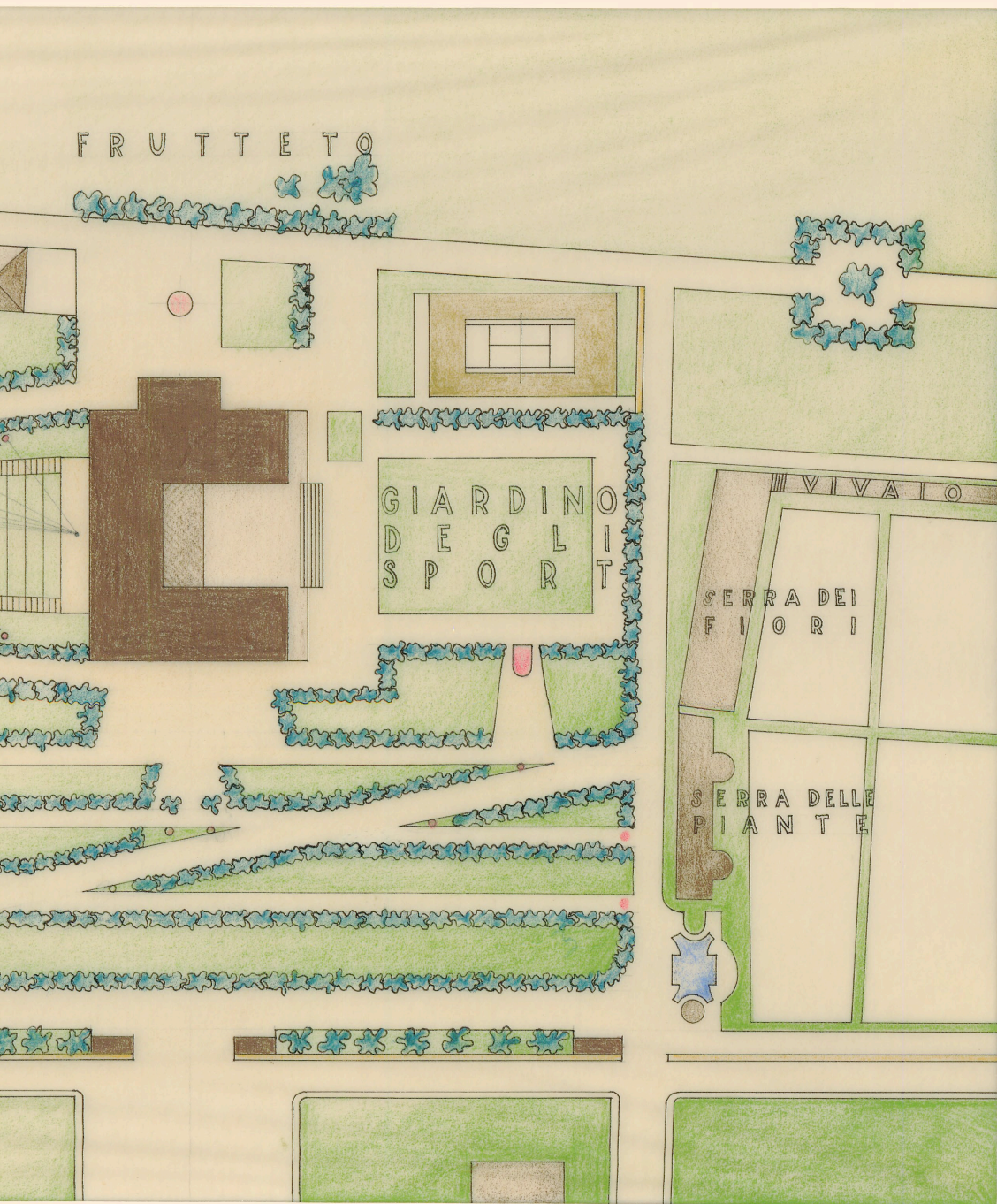
Presentata con prima versione di progetto della Villa





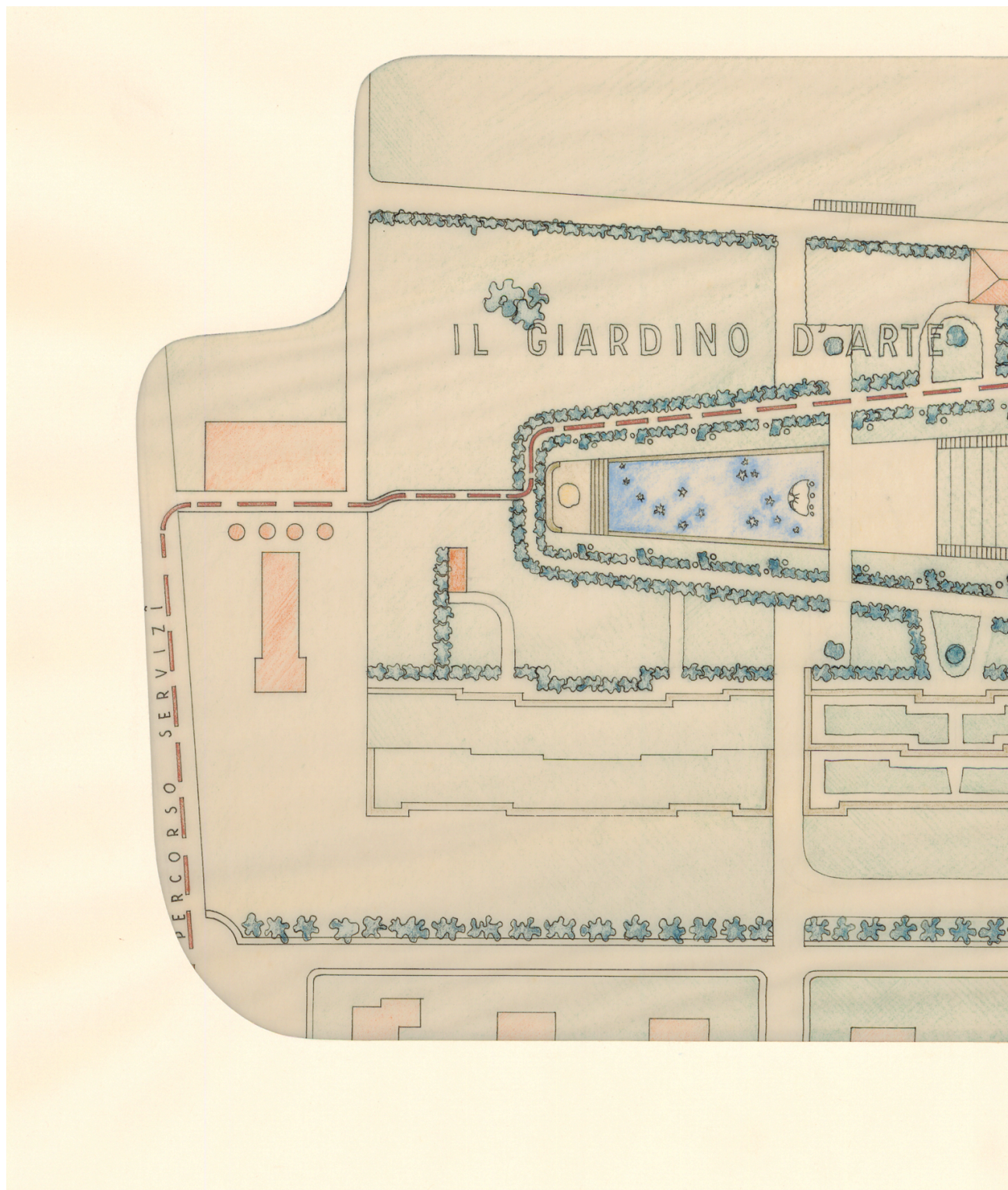
SECONDA VERSIONE - PROGETTO DEL GIARDINO
Presentata con quarta versione di progetto della Villa

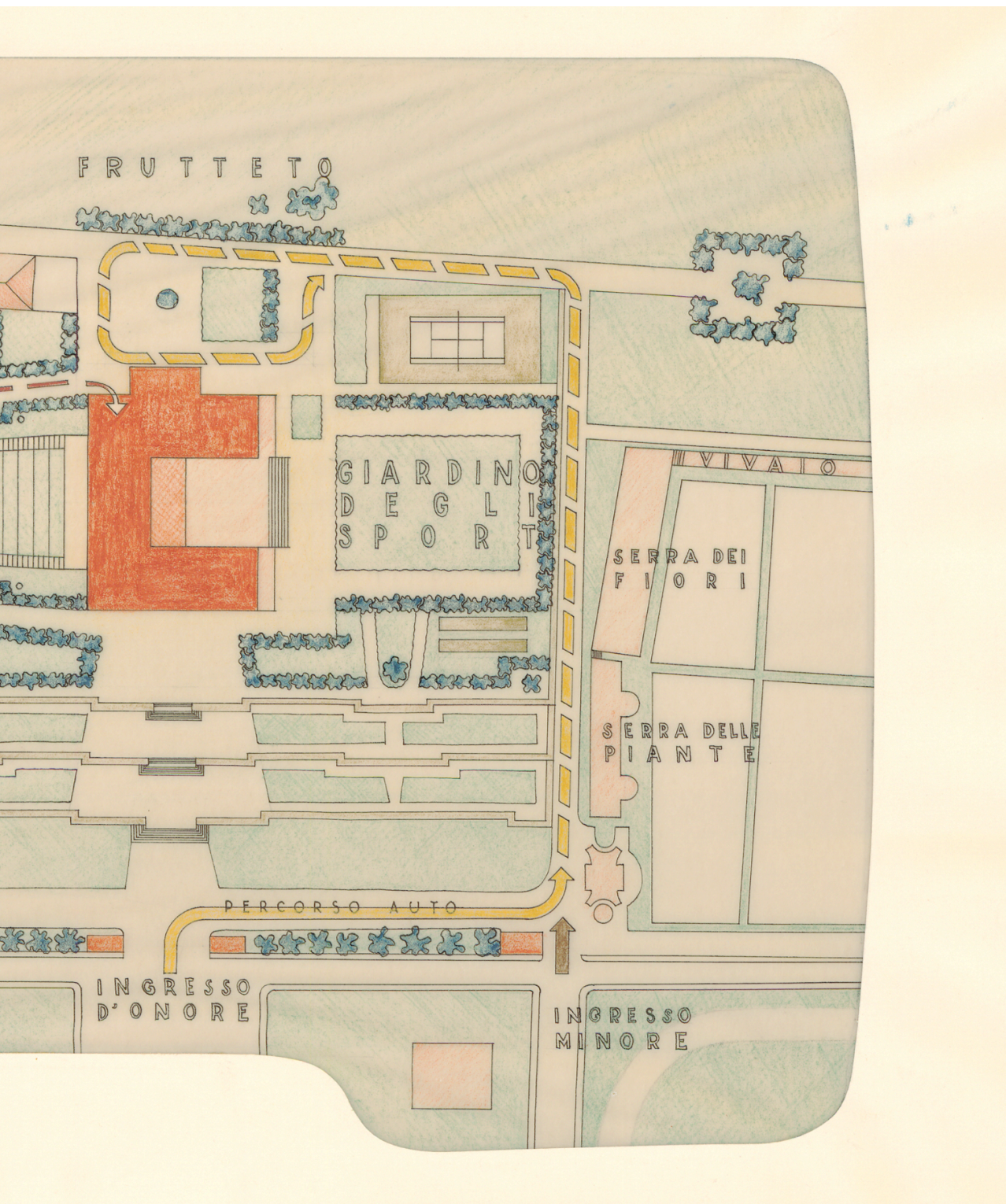




TERZA VERSIONE - PROGETTO DEL GIARDINO

Presentata con quinta versione di progetto della Villa





12.0

INDICE DELLE FONTI ICONOGRAFICHE

FONTI ICONOGRAFICHE

Fig.2.a – in Ferretti, Daniela, a cura di, 2018. *Futuruins*, Venezia: Grafiche Venete;

Fig.2.b, Fig.2.f – in Basso Perressut, Luca, Caliarì Pier Federico, Gentilini Carola, 2019. *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana*, Milano: Edibus;

Fig.2.c, Fig.2.d, Fig.2.e, Fig.2.g – in Hunt, John Dixon, Leatherbarrow David, 2022. *Book of ruins*, Londra: Lund Humphries;

Fig.3 – in Museo Louvre (Parigi)

287

Fig.4 – in Ammannati, Giulia, Settis Salvatore, 2022. *Raffaello tra gli sterpi. Le rovine di Roma e l'origine della tutela*, Milano: Skira;

Fig.5 – in Ficacci, Luigi, 2000. *Piranesi. The complete etchings*, Colonia: Taschen;

Fig.6.a – in Lanciani, Rodolfo, 1990. *Forma urbis Romae*, Roma: Edizioni Quasar;

Fig.6.b – in Carandini, Andrea, a cura di, 2012. *Atlante di Roma Antica*, 2 voll., Milano: Electa;

Fig.7.a, Fig.7.b – in Bevilacqua, Mario, 2019. *Piranesi Roma Basilico*, Roma: Roberto Koch;

Fig.8.a, Fig.8.b, Fig.8.c, Fig.8.d, Fig.8.e, Fig.8.f – in AA. VA., 1979. *Roma interrotta. Dodici interventi sulla Pianta di Roma del Nolli*, Milano: Johan & Levi;

Fig.9 – in Mnemosyne Atlas // https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php

Fig.10 – in Gautrand, Jean Claude, 2016. *Eugène Atget Paris*, Colonia: Taschen;

Fig.12 – in Madeleine de Scudéry, 1657. *Clélie. Histoire romaine*;

Fig.14 – in Allegretti, Greta, Caliarì Pier Federico, a cura di, 2024. *Piranesi Prix de Rome et d'Athènes. Progetti per l'Acropoli di Atene*, Roma: Accademia Adrianea Edizioni;

Fig.15 – in Altarelli, Lucio, a cura di, 2015. *La modernità delle rovine*, Roma: Prospettive Edizioni;

Fig.17.c, Fig.17.d, Fig.17.e, Fig.17.f, Fig.17.g – in <https://arquitecturaviva.com/works/mercado-de-caranda-8>

Fig.19.a – in AA. VV. 2025. *Atlas of Ruins*, Firenze: STH Press

Fig.20 – in <https://carloprati.net/2014/11/14/la-scoperta-delle-sette-rovine/>

Fig.23 – in Le Corbusier, 1995 (1923). *Vers un architecture*, Parigi: Flammarion;

Fig.24.a – in Cicognetti, Giovanni, Fava Domenico, Pellizzari Giovanni, 1992. *La limoniaia al Prà de la fam*, San Zeno Naviglio (BS): Grafo Edizioni;

Fig.24.b – in <https://www.elledecor.com/it/case/a27601547/dammuso-pantelleria-oscar-tusquets/>

Fig.25.a – in Portoghesi, Paolo, 1982. *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*, Milano: Electa;

Fig.25.b – in Portoghesi, Paolo, 1982. *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*, Milano: Electa;

Fig.26 – in Brusatin, Manlio, Prandi Alberto, a cura di, 1982. *Aldo Rossi. Teatro del Mondo*, Venezia: Cluva Libreria Editrice;

Fig.28.a – in Rossi, Aldo, 2023 (1981). *Autobiografia scientifica*, Milano: Il Saggiatore;

Fig.28.b – in <https://ordinearchitetti.mi.it/it/cultura/itinerari-di-architettura/48-aldo-rossi-e-milano/opere/1871-edificio-residenziale-in-zona-vialba/galleria>

Fig.29 – in Klein, Alexander, (a cura di Baffa Rivolta Matilde, Rossari Augusto), 1975. *Lo studio delle piante e la progettazione degli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957*, Milano: Mazzotta editore;

Fig.30 – in Carolus Linnaeus, 1735. *Systema Naturae*;

Fig.57 – in <https://www.artesvelata.it/cappella-scrovegni-giotto/>

Fig.58.a – in National Gallery (Londra)

Fig.58.b – in Pinacoteca Querini Stampalia (Venezia)

Fig.59.a, Fig.59.b – in Fava, Federica, 2017. *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Macerata: Quodlibet;

Fig.61 – in National Gallery of Scotland (Edimburgo)

289

Fig.63 – New York Times, 22 dicembre 1975

Fig.64.a – in <https://concentrico.es/en/habitar-el-rio/>

Fig.64.b – in <https://mvrdiv.com/projects/857/rotterdam-rooftop-walk>

Fig.64.c – in <https://www.francoraggi.com/project/la-tent-noire/>

Fig.64.d – in <https://www.gijsvanvaerenbergh.com/works/inverse-ruin>

Fig.64.e – in National Gallery (Londra)

Fig.64.f – in <https://grau.sk/project/tea-house-2>

Fig.64.g – in <https://www.archaic-studio.com/journal/2024/11/6/flying-doric-nuno-reis-pereira>

Fig.65 – in <https://collections.soane.org/object-p267>

13.0

INDICE DEI NOMI

Alberti, Leon Battista, 82;
Albini, Franco, 181;
Altarelli, Lucio, 122;
Ammannati, Giulia, 18;
Aprile, Marcella, 129;
Aravena, Alejandro, 87;
Argan, Giulio Carlo, 188;
Arís, Carlos Marti, 118, 119, 176;
Atget, Eugène, 42;
Aulenti, Gae, 91;
Aymo-Boot, Skafth, 86;
Bachelard, Gaston, 48;
Basilico, Gabriele, 29;
Bellini, Amedeo, 192;
Bellori, Giovanni Pietro, 22;
Berger, Patrick, 46;
Bergson, Henri, 62;
Boito, Camillo, 98;
Bonfanti, Francesco, 206, 207;
Braghieri, Gianni, 91,94;
Brandi, Cesare, 192,194;
Brinkmann, Rolf Dieter, 29, 32, 34;
Brunelleschi, Filippo, 98;
Burri, Alberto, 78;
Canaletto, 161, 186;
Carandini, Andrea, 24, 34, 50;
Carbonara, Giovanni, 192;
Carnicero, Iñiqui, 86;
Casiello, Stella, 192;
Castiglione, Baldassarre, 18, 21;

Christo e Jeanne-Claude, 254;
Clément, Gilles, 10, 15, 46, 47;
Collovà, Roberto, 129;
Consagra, Pietro, 91;
Corrao, Ludovico, 78;
Dal Co, Francesco, 34;
Dardi, Costantino, 11, 32, 124, 125, 161, 162, 163, 253;
De Carlo, Giancarlo, 111;
de Quincy, Quatremère, 118;
De Scudery, Madeleine, 10, 45;
Dezzi Bardeschi, Marco, 192;
Di Lavardin, Ildeberto, 18;
Du Belley, Joachim, 18;
Eco, Umberto, 97;
Einstein, Albert, 62;
Felici, Benoit, 86;
Felicori, Bianca, 197;
Focault, Michel, 55;
Frutaz, Pietro Amato, 24;
Gabetti, Roberto, 11, 90, 111, 124, 125, 145, 147, 253;
Gaudì, Antoni, 97;
Grassi, Giorgio, 66, 67, 75, 118;
Greenaway, Peter, 32;
Gregotti, Vittorio, 102;
Grip, Emil, 86;

Isola, Aimaro, 11, 90, 111, 124, 125, 145, 147, 253;
Izenour, Steve, 104;
Jodry, Jean Francois, 46;
Kahn, Louis, 114;
Kant, Immanuel, 114;
Klein, Alexander, 120;
Lalou, Maria, 86;
Lanciani, Rodolfo, 21, 23, 24, 28;
Laseau, Paul, 114;
Le Corbusier, 114, 131, 195;
Lewerentz, Sigurd, 131;
Licata, Gaetano, 86;
Marzotto, Gaetano junior, 206;
Marzotto, Gaetano senior, 206;
Marzotto, Vittorio Emanuele, 206;
Mies Van der Rohe, 188, 195;
Mollino, Carlo, 145;
Muzio, Giovanni, 145;
Nicolini, Renato, 188;
Nolli, Giovanni Battista, 22, 34;
Papa Benedetto XIV, 22;
Papa Leone X, 18, 21, 39, 194;
Perec, George, 50;
Perret, August, 10, 95;
Petit Frère, Dominique, 86;
Petrarca, Francesco, 18;

Petroselli, Luigi, 188;
Piranesi, Giovanni Battista, 21, 22, 23, 28, 29, 44, 46, 47, 50, 51, 55, 71, 75, 122,
161;
Ponti, Gio, 12, 64, 100, 206, 207, 253;
Portaceli, Manuel, 66;
Portoghesi, Paolo, 104, 106, 108, 184;
Provost, Allain, 46;
Purini, Franco, 62;
Carlos Quintáns, Carlos, 84;
Ranieri, Giorgio, 146;
Ranieri, Giuseppe, 146;
Robert, Venturi, 104;
Rogers, Ernesto Nathan, 102;
Rossi, Aldo, 15, 58, 91, 94, 106, 108, 109;
Rudofsky, Bernard, 100;
Ruskin, John, 66, 190, 192;
Samonà, Giuseppe, 111, 119, 161, 162;
Sanzio, Raffaello, 18, 20, 21, 23, 35, 194;
Sartre, Jean-Paul, 87;
Scarpa, Carlo, 181;
Schinkel, Karl Friedrich, 59, 114;
Scott Brown, Denise, 104;
Settis, Salvatore, 18;
Simmel, Georg, 15, 79;
Souto de Moura, Eduardo, 70, 114;

Summerson, John, 194;
Torricelli, Angelo, 58;
Torsello, Paolo, 192;
Ugo, Vittorio, 62, 122;
Van Heemskerck, Marten, 111;
Vasari, Giorgio, 97;
Venezia, Francesco, 11, 124, 125, 129, 130, 131, 253;
Viguiet, Jean Paul, 46;
Viollet-le-Duc, Eugène, 190;
Warburg, Aby, 39, 42, 44, 45, 48;
Wright, Frank Lloyd, 131, 195;
Zardini, Gino, 207;
Zevi, Bruno, 34.

14.0

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Metodologia di ricerca

Arís, Carlos Martí, 2006 (1990). *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Torino: Città Studi Edizioni;

Bachelard, Gaston, 1997. *Il mondo come capriccio e miniatura*, Milano: Gallone;

Barale, Alice, 2009. *La malinconia dell'immagine. Rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg*, Firenze: Firenze University Press;

Biraghi, Marco, 2019. *L'architetto come intellettuale*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi;

297

Buonfantino, Francesco Felice, “Francesco Venezia. La complessività delle stratificazioni”, *ANAFKH Cultura, storia e tecniche della conservazione*, 1994:8;

Clemente, Ildebrando, “Immagini che innamorano”, *FAmagazine* n.27-28, maggio-agosto 2014: 11-20;

Corboz, André, 1998. *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Milano: Franco Angeli;

Del Bo, Adalberto, 2017. “Tipologia e progetto architettonico”. In *Tipo Architettura Città. Undici lezioni*, pp.15-27, Santarcangelo di Romagna (RN): Maggioli Editore;

Di Benedetto, Giuseppe, 2010. *Parole e concetti dell'architettura. Note sui caratteri tipologici e morfologici*, Marsala: Itinera Lab Editrice;

Eco, Umberto, 1976 (1962). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani;

Eco, Umberto, 2018 (1994). *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano: La Nave di Teseo;

Ferlenga, Alberto, “Imparare dalle rovine”, *Engramma* n.103 [online], ottobre 2013;

Ferrari, Massimo, “Il tempo e la memoria. Warburg, Cassirer e Panofsky in una recente interpretazione”, *Rivista di storia della filosofia* vol.42 n.2, 1987: 305-319;

Gabetti, Roberto, 1971. “Introduzione”. In *Politica e forma*, p.18, Firenze: Vallecchi Editore;

Grassi, Giorgio, 2008 (1967). *La costruzione logica dell'architettura*, Milano: FrancoAngeli s.r.l.;

Gregotti, Vittorio, 2014 (1966). *Il territorio dell'architettura*, Milano: Feltrinelli Editore;

Heidegger, Martin, 1976. “Costruire abitare pensare”. In *Saggi e Discorsi*, pp.96-108, Milano: Mursia;

Klein, Alexander, 1957. *Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957*, Milano: Mazzotta editore;

Laseau, Paul, 1988. *Graphic thinking for architects and designers*, New York: Van Nostrand Reinhold;

Le Corbusier, 1995 (1923). *Vers une architecture*, Parigi: Flammarion;

Lynch, Kevin, 1969 (1969). *L'immagine della città*, Venezia: Marsilio Editori;

Menchetelli, Valeria, 2024. *Forma immagine. Pratiche dello sguardo*, Alghero: Publica;

Norberg-Shulz, Christian, 2023 (1979). *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Milano: Electa;

Olmo, Carlo, 1993. *Gabetti e Isola. Architetture*, Torino: Allemandi Editore;

Paci, Enzo, 1966. *Relazioni e significati. Critica e dialettica*, Milano: Lampugnani Nigri;

Perec, Georges, 2000 (1985). *Penser/Classer*, Parigi: Edition du Seuil;

Ponsi, Andrea, 2013. *L'architettura dell'analogia*, Siracusa: LetteraVentidue;

Purini, Franco, 2000, *Franco Purini. Le opere, gli scritti, la critica*, Milano: Electa;

Rogers, Ernesto Nathan, 1997. *Esperienza dell'architettura*, Milano: Skira;

Rossi, Aldo, 1995 (1966). *L'architettura della città*, Torino: CittàStudiEdizioni;

Rossi, Aldo, 2023 (1981). *Autobiografia scientifica*, Milano: Il Saggiatore;

Scelsi, Valter, 2022. *Osservazioni su architettura e analogia*, Macerata: Quodlibet;

Schwartz, Peter, 1991. *The art of the Long View: Planning for the future in an Uncertain World*, New York: Currency Doubleday;

299

Tafuri, Manfredo, 1985. *Venezia e il rinascimento*, Torino: Einaudi Editore;

Ugo, Vittorio, 1991. *I luoghi di Dedalo. Elementi teorici dell'architettura*, Bari: Edizioni Dedalo;

Ugo, Vittorio, 1994, *Fondamenti della rappresentazione architettonica*, Bologna: Società Editrice Esculapio S.r.l.;

Ungers, Oswald Mathias, 2023 (1982). *Morphologie City Metaphors*, Milano: Walther Konig;

Venturi, Robert, 1980 (1966). *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Bari: Edizioni Dedalo;

Zindato, Danila, 2012. "Design scenarios. Approcci e strumenti per individuare traiettorie di innovazione", (tesi di laurea magistrale), Politecnico di Milano;

Fonti storiche

Marco Vitruvio Pollione, 15 a. C.. *De Architectura libri X*;
ed. Consultata: Migotto, Luciano, traduzione di, 1999. Pordenone: Edizioni Studio Tesi;

Sant'Agostino, 393-398 d. C.. *Le confessioni*;
ed. Consultata: Tessore, Dag, a cura di, 2024. Roma: Newton Compton editori;

Biondo Flavio, 1444. *Roma instaurata*;
ed. Consultata: Della Schiava, Fabio, a cura di, 2020. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medioevo;

Leon Battista Alberti, 1485. *De re aedificatoria*;
ed. Consultata: Bonelli, Renato, Portoghesi Paolo, a cura di, 1966. Milano: Il Polifilo;

Baldassarre Castiglione, Raffaello Sanzio, 1519. *Lettera a Papa Leone X*;
ed. Consultata: Ammannati, Giulia, Settis Salvatore, 2022. Milano: Skira;

300

Giorgio Vasari, 1550. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*;
ed. Consultata: 2015. Roma: Newton Compton editori;

Joachim Du Belley, 1558. *Les Antiquités de Rome*;
ed. Consultata: Tucci, Patrizio, a cura di, 2005. Roma: Carocci Editore;

Madeleine de Scudéry, 1657. *Clélie. Histoire romaine*;
ed. Consultata: Denis, Delphine, a cura di, 2006. Parigi: Editions Gallimard;

Madeleine de Scudéry, 1669. *La promenade de Versailles, dédiée au Roi: Et l'histoire de Célanire*;
ed. Consultata: 2024. Parigi: Mon Autre Librairie;

Carolus Linnaeus, 1735. *Systema Naturae*;
ed. consultata: M., S., J., Engel-Ledeboer, H. Engel, 1964. Amsterdam: Nieuwkoop B. De Graaf;

Giovanni Battista Piranesi, 1756. *Le antichità romane*;
ed. Consultata: Piranesi, Giovanni Battista, 1991. Milano: Leonardo;

Johann Joachim Winkelmann, 1764. *Geschicthe der Kunst des Alterthums (storia dell'arte nell'antichità)*;

ed. Consultata: Pampaloni, Maria Ludovica, a cura di, 2022. Milano: Abscondita;

Quatremère de Quincy, 1832. *Dictionnaire historique d'architecture*;

ed. Consultata: Teyssot, Georges, Farinati Valeria, a cura di, 1985. Milano:

Abscondita;

Johann Wolfgang Goethe, 1833. *Massime riflessioni*;

ed. Consultata: Giammetta, Sosio, a cura di, 2013. Milano: Rizzoli;

Rovine e incompiuto

AA. VA., 1979. *Roma interrotta. Dodici interventi sulla Pianta di Roma del Nolli*,

Milano: Johan & Levi;

Aymo-Boot, Skafte, Lalou Maria, 2023. *[UN]FINISHED: Atlas of Athens'*

Incomplete Buildings – A Story of Hidden Antimonuments, Prinsenbeek (NL): Jap

Sam Books;

Allegretti, Greta, “La trascrizione topografica della temporalità. Dalla teoria delle carte locali alle mappe per sistemi discreti, dalla descrizione alla narrazione della città antica”, *Arcduecittà* n.9, gennaio 2021:14-15;

Allegretti, Greta, Caliri Pier Federico, 2024. “Appoggiare lo sguardo sul plateau”.

In *Piranesi Prix de Rome et d'Athènes. Progetti per l'Acropoli di Atene*, pp.11-13,

Roma: Accademia Adrianea Edizioni;

Altarelli, Lucio, 2022. *L'immaginario delle rovine. Da Piranesi al Moderno*,

Siracusa: LetteraVentidue;

Alterazioni Video, Fosbury Architecture, 2018. *Incompiuto. La nascita di uno stile*,

Milano: Humboldt books;

Ammannati, Giulia, Settis Salvatore, 2022. *Raffaello tra gli sterpi. Le rovine di*

Roma e l'origine della tutela, Milano: Skira;

Aravena, Alejandro, Arteaga Gonzalo, Cerda Juan et Alii, 2018. *Elemental: The*

Architecture of Alejandro Aravena, Milano: Phaidon;

Augé, Marc, 2004 (2003). *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino: Bollati e Boringhieri;

Barbanera, Marcello, 2013. *Metamorfosi delle rovine*, Milano: Electa;

Barbanera, Marcello, 2015. *Storia dell'archeologia classica in Italia*, Urbino: Editori Laterza;

Barbanera, Marcello, Capodiferro Alessandra, 2015. *La forza delle rovine*, Milano: Electa;

Basso Perressut, Luca, 2019. "Rovine e allegorie. L'invenzione moderna del paesaggio classico". In *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Grande Villa Adriana*, pp.13-44, Milano: Edibus;

Bellori, Giovan Pietro, 2021 (1673). *Forma urbis Romae: i frammenti farnesiani della pianta marmorea severiana: Fragmenta vestigii veteris Romae, ex lapidibus Farnesiani*, Roma: Arbor Sapientae S.r.l.;

302

Bevilacqua, Mario, 2004. *Nolli, Vasi, Piranesi: immagine di Roma antica e moderna*, Roma: Artemide Edizioni;

Bevilacqua, Mario, 2019. *Piranesi Roma Basilico*, Roma: Roberto Koch;

Bigi, Francesca Romana, de Caprariis Francesca, Papi Caterina, et Alii, 2023. *Parco archeologico del Celio. Museo della Forma Urbis*, Roma: De Luca Editori d'Arte;

Brinckerhoff Jackson, John, 2005 (1980). *De la nécessité des ruines et autre sujets*, Parigi: Éditions du Linteau pour la traduction française;

Brunazzi, Pietro, 2024. "Re-Architecture. Reconstruction of Models, Models of Reconstructions", tesi di dottorato, Politecnico di Milano;

Caliari, Pier Federico, 2015. "Rovina e modernità. Dialettica dell'illuminismo". In *La modernità delle rovine*, pp.64- 69, Roma: Prospettive Edizioni;

Caliari, Pier Federico, Cattiodoro Silvia, “Ricostruire/riedificare dopo la fine del moderno. Il progetto di architettura sulle vestigia dell’antico”, *Anfione e Zeto rivista di architettura e arti* n.30, 2020: 116-123;

Cao, Umberto, Romagni Ludovico, a cura di, 2016. *Scheletri. Riciclo di strutture incompiute*, Roma: Aracne Editrice;

Capuano, Alessandra, 2014. *Paesaggi di rovine, paesaggi rovinati*, Macerata: Quodlibet;

Carandini, Andrea, a cura di, 2012. *Atlante di Roma Antica*, 2 voll., Milano: Electa;

Carandini, Andrea, 2012. “Roma in volo e in picchiata”. In *Atlante di Roma Antica*, vol.1, Milano: Electa;

Carandini Andrea, 2017. *La forza del contesto*, Bari: Editori Laterza;

Cristallini, Elisabetta, Giancotti Alfonso, Morgia Federica, Marino Giulia, a cura di, 2020. *Paesaggi incompiuti. Verso un nuovo glossario*, Roma: Aracne Editrice;

303

De Silvey, Caitlin, Edensor Tim, “Reckoning with ruins”, *Progress in Human Geography* n.37, Agosto 2013: 465-485;

Di Teodoro, Francesco Paolo, 2020. *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassarre Castiglione*, Firenze: Leo S. Olschiki Editore;

Ferretti, Daniela, a cura di, 2018. *Futuruins*, Venezia: Grafiche Venete;

Ficacci, Luigi, 2000. *Piranesi. The complete etchings*, Colonia: Taschen;

Freud, Sigmund, 2021 (1929). *Il disagio della civiltà*, Milano: Feltrinelli;

Frutaz, Amato Pietro, a cura di, 1962. *Le piante di Roma*, 3 voll., Roma: Istituto di studi romani;

Garofalo, Francesco, a cura di, 2008. *L’Italia cerca casa. Housing Italy*, Milano: Electa;

Germanà, Maria Luisa, “Il tempo sospeso del processo interrotto: oltre la rimozione, un futuro per l’incompiuto / The suspended time of the interrupted process: beyond repression, a future for unfinished buildings”, *Techne* n.20, 2020: 89-97;

Ghazi, Elnaz, 2015. “La rovina come palinsesto”. In *La modernità delle rovine*, pp.58-59, Roma: Prospettive Edizioni;

Giancotti, Alfonso, 2018. *Incompiute, o dei ruderi della contemporaneità*, Macerata: Quodlibet;

Giancotti, Alfonso, 2019. *(non finito) Disegni di architetture incompiute*, Siracusa: LetteraVentidue;

Harvey, David, 2002 (1990). *La crisi della modernità*, Milano: Il Saggiatore;

Huyssen Andreas, “Nostalgia of ruins”, *Grey Room* n.23, Primavera 2006: 6-21;

Hunt, John Dixon, Leatherbarrow David, 2022. *Book of ruins*, Londra: Lund Humphries;

Isola, Aimaro, “Talponia, rovine, un mondo”, *Firenze Architettura* vol. 26 n.1, 2022: 34- 41;

Lacroix, Sophie, 2007. *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Parigi: L’Harmattan;

Lanciani, Rodolfo, 1989 (1902-1912). *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, 7 voll., Roma: Quasar;

Lanciani, Rodolfo, 1990. *Forma urbis Romae*, Roma: Edizioni Quasar;

Licata, Gaetano, 2014. *Mai finito*, Macerata: Quodlibet;

Longoni Tommaso, 2022. “Architettura d’Autore. Una riflessione sul ruolo dell’autore in architettura e la sua crisi come occasione di rilancio dell’attività progettuale. Progetto di allestimento ed esposizione dell’opera (incompiuta) di Roberto Gottardi”, tesi di laurea magistrale, Politecnico di Milano;

Makarius, Michel, 2011 (2004). *Ruines: Représentation dans l'art de la renaissance à nos jours*, Paris: Flammarion;

Malcovati, Silvia, “Architettura e Archeologia. A proposito di alcuni progetti di Giorgio Grassi”, *Engramma* n.103 [online], gennaio/febbraio 2013;

Manarcorda, Daniele, 2008. *Lezioni di archeologia*, Bari: Laterza;

Marzo, Mauro, “Schizzi e rovine. Relazioni tra cose nascenti e cose in via di estinzione nella didattica di Francesco Venezia”, *Engramma* n.96 [online], gennaio/febbraio 2012;

Melograni, Carlo, 2015. *Architettura nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Macerata: Quodlibet;

Messina, Bruno, a cura di, 1993. *Francesco Venezia. Architetture in Sicilia 1980-1993*, Napoli: Clean Edizioni;

Mosco, Valerio Paolo, “Naked Architecture. Naked, nude and Bare”, *IQD*, gennaio/marzo 2022: 72-73;

305

Olsen, Bjørnar, Pétursdóttir Þóra, 2014, “An archaeology of ruins”. In *Ruin Memories. Materialities, Aesthetics and Archaeology of the recent past*, pp.3-29, Londra: Routledge;

Portoghesi, Paolo, 1982. *Postmodern. L'architettura nella società post-industriale*, Milano: Electa;

Portoghesi, Paolo, 1987 (1980). *Dopo l'architettura moderna*, Bari: Editori Laterza;

Purini, Franco, 2008. *L'attualità di Giovanbattista Piranesi*, Melfi: Libria;

Purini, Franco, 2015. “Il nuovo e tre forme dell'antico”. In *La modernità delle rovine*, pp. 76-81, Roma: Prospettive Edizioni;

Roma, Chiara, 2020. *Le Corbusier e le suggestioni dei ruderi*, Macerata: Quodlibet;

Sbacchi, Michele, “Distruzione/costruzione/decostruzione. Il flusso continuo dell’architettura contemporanea”, *Tecla* n.10, dicembre 2014: 88-98;

Schnapp, Alain, 2023. *Storia universale delle rovine*, Torino: Einaudi;

Simmel, Georg, 1985 (1919). “Le rovine”, in *Saggi di cultura filosofica*, pp.65-80, Milano: Longanesi;

Tschudi, Victor Plahte, 2022. *Piranesi and the Modern Age*, Massachusetts: MIT Press;

Ugolini, Andrea, 2010. *Ricomporre la rovina*, Firenze: Alinea;

Venezia, Francesco, 2011. *Che cos’è l’architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Milano: Electa;

Vitello, Maria, “Gibellina: né “completamenti né “ricostruzioni” per il grande Cretto di Alberto Burri”, *Ananke* n.76, settembre 2015:107-110;

306

Zevi, Bruno, “Roma se la facessimo oggi”, *L’espresso* n.21, 28 maggio 1978:110-111;

Paesaggio

Assunto, Rosario, 2005 (1994). *Il paesaggio e l’estetica*, Palermo: Edizioni Novecento;

Augé, Marc, 2012. *Natura e paesaggio*, Modena: Consorzio Festivalfilosofia;

Baldi, Maria Elsa, 2007. *Per una cultura del paesaggio. Formazione e coinvolgimento, per il diritto alla bellezza dell’ambiente di vita*, Palermo: Grafill;

Bernardi, Sandro, 2002. *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia: Marsilio Editori;

Braghieri, Nicola, 2012. “Mito e sortilegio dell’architettura senza architetti”. In *Le radici anonime dell’abitare contemporaneo*, pp.135-143, Milano: Franco Angeli;

Clément, Gilles, 2005. *Manifesto del terzo paesaggio*, Matera: Quodlibet;

Clément, Gilles, 2023 (2011). *Il giardino in movimento*, Macerata: Quodlibet;

De Marco, Rosa, Poulot Monique, a cura di, 2023. *Dessin, Design, Projet. Représenter et reconfigurer les espaces ouverts*, Firenze: Firenze University Press;

Franchi, Franca, Pagani Francesca, 2022. *Il giardino come macchina delle emozioni. Dalla antichità alla sostenibilità contemporanea*, Macerata: Quodlibet;

Klein, Alexander, (a cura di Baffa Rivolta Matilde, Rossari Augusto), 1975. *Lo studio delle piante e la progettazione degli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957*, Milano: Mazzotta editore;

Lassus, Bernard, 1998. *The landscape approach*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press;

Marini, Sara, 2010. *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Macerata: Quodlibet;

Metta, Annalisa, “Il paesaggio agisce, dunque esiste”, *Studi di estetica – Sensibilia* IV serie n.2, 2023: 75-89;

307

Metta, Annalisa, Olivetti Maria Livia, a cura di, 2019. *La città selvatica. Paesaggi urbani contemporanei*, Melfi: Libria;

Nigrelli, Fausto Carmelo, a cura di, 2021. *Paesaggi scartati. Risorse e modelli per i territori fragili*, Genova: Manifestolibri;

Purini, Franco, “Un paese senza paesaggio”, *Casabella* n.575-576, gennaio-febbraio 1991: 40-47;

Purini, Franco, “Questioni di paesaggio”, *Contesti: città, territori, progetti* n. 1/2 “Paesaggio versus Territorio” [online], 2009: 17-23;

Rossi, Ugo, 2016. *Bernard Rudofsky Architetto*, Napoli: CLEAN;

Sbacchi, Michele, 2023. *L'architettura e il pianeta malato*, Roma: Tab edizioni;

Settis, Salvatore, 2010. *Paesaggio costituzione e cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino: Einaudi;

Tempo e temporalità in architettura

Canziani, Andrea, “Gio Ponti: architettura, tempo, materia”, *Restauro Archeologico RA* vol. 30 n.1, 24 luglio 2022: pp.74-89;

Di Benedetto, Giuseppe, 2017. “Gabetti e il tempo del cantiere”. In *Roberto Gabetti 1925- 2000*, pp.385-389, Milano: Franco Angeli;

Focault, Michel, 1971 (1966). *L'archeologia del sapere*, Milano: Rizzoli;

Giacchetta, Andrea, 2004. *Architettura e tempo. La variabile della durata nel progetto di architettura*, Milano: CLUP;

Gabetti, Roberto, Isola Aimaro, “Il tempo del cantiere”, *Hinterland* n.27, 1983: 8-11;

Gregotti, Vittorio, 2020. *Tempo e progetto*, Milano: Skira Editore;

Marzo, Mauro, “Francesco Venezia. L'azione del tempo”, *Firenze Architettura* vol.21 n.2, 2017: 92-101;

Ponti, Gio, 2022 (1957). *Amate l'architettura. L'architettura è un cristallo*, Macerata: Quodlibet;

Purini, Franco, 2009 (2000). *Comporre l'architettura*, Bari: Laterza;

Purini Franco, 2022. *Discorso sull'architettura. cinque itinerari nell'arte del costruire*, Venezia: Marsilio Editori;

Torricelli, Angelo, 2022. *Il momento del presente del passato. Scritti e progetti di architettura*, Milano: FrancoAngeli;

Ugo, Vittorio, 2007. *Architettura e temporalità*, Milano: Unicopli;

Venezia, Francesco, 2010 (2006). *La natura poetica dell'architettura*, Pordenone: Giavedoni Editore;

Patrimonio

Aymonino, Carlo, 1989. "Soluzioni, non più modelli". In *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, pp. 1-16, Bari: Editori Laterza;

Alois, Riegl, 2003. *Le culte moderne des monuments: sa nature, son origine*, Paris: L'Harmattan;

Barres, Renaud, 2000. *Essai d'une théorie de restauration active du patrimoine moderne et contemporain*, Montpellier: Edition de l'Espérou;

Bellini, Amedeo, Carbonara Giovanni, Casiello Stella, et Alii, 2024 (2005). *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Venezia: Marsilio Editori;

Bordogna, Enrico, 2019. "Costruire la tutela del secondo Novecento. Una questione generazionale". In *Il diritto alla tutela. Architetture d'autore del secondo Novecento*, pp.44-53, Milano: FrancoAngeli;

Brandi, Cesare, 2000 (1973). *Teoria del restauro*, Torino: Einaudi Editore;

Canella, Gentucca, Mellano Paolo, a cura di, 2019. *il diritto alla tutela: architettura d'autore del secondo novecento*, Milano: Angeli;

Christillin, Evelina, Greco Christian, 2021. *Le memorie del futuro*, Torino: Giulio Einaudi Editore;

Ciucci, Giorgio, 1989. *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Bari: Editori Laterza;

Ciucci, Giorgio, Dal Co Francesco, 1990. *Architettura italiana del Novecento*, Milano: Electa;

De Feo, Vittorio, 1989. "L'architettura negata". In *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, pp. 69-92, Bari: Editori Laterza;

De Notarpietro Stefania, 2024. "Architettura e riflessioni contemporanee". In *Ereditare il presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad oggi*, pp.44-45, Arezzo: Magonza Editore srl;

Durbiano, Giovanni, 2000. *I nuovi maestri. Architetti tra politica e cultura nel dopoguerra*, Venezia: Marsilio Editori;

Durbiano, Giovanni, 2014. *Etiche dell'intenzione. Ideologia e linguaggi nell'architettura italiana*, Milano: Christian Marinotti Edizioni s.r.l.;

Felicori, Bianca, a cura di, 2024. *Forgotten architecture: An Archive of Overshadowed Projects*, Roma: Nero editions;

Gabetti, Roberto, Isola Aimaro, 1957, "L'impegno della tradizione", *Casabella* n.215, aprile/maggio 1957:63-76;

Menziotti, Giulia, 2017. *Amabili resti d'architettura. Frammenti e rovine della tarda modernità*, Macerata: Quodlibet;

Montanari, Tommaso, 2015. *Privati del patrimonio*, Torino: Giulio Einaudi Editore;

Palazzotto, Emanuele, a cura di, 2013. *Esperienze nel restauro del moderno*, Milano: FrancoAngeli;

Palazzotto, Emanuele, 2019. "Il Restauro del Moderno. Un'esperienza di ricerca nel Dottorato". In *Il diritto alla tutela. Architetture d'autore del secondo Novecento*, pp.360-365, Milano: FrancoAngeli;

Pesenti, Serena, "Il pensiero di Ruskin nella storia del restauro architettonico: quale eredità per il XXI secolo?", *Restauro Archeologico RA* special Issue n.1, 29 novembre 2019: pp.114-121;

Samonà, Giuseppe, 1959. *L'urbanistica e l'avvenire delle città negli stati europei*, Bari: Laterza;

Sciascia, Andrea, 2007. "Restauro del moderno. Restauro del metodo". In *Il progetto nel restauro del moderno*, pp.53-64, Palermo: Epos;

Settis, Salvatore, 2007. *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino: Giulio Einaudi Editore;

Settis, Salvatore, 2004. *Futuro del "classico"*, Torino: Giulio Einaudi Editore;

Settis, Salvatore, 2004. *Architettura e democrazia*, Torino: Giulio Einaudi Editore;

Sorbo, Emanuela, 2024. *Rovina. Incompiuta. Chiesa di San Michele Arcangelo a Brendola. Strumenti di conoscenza, valorizzazione e conservazione*, Venezia: Marsilio Editori;

Summerson, John, 2000 (1979). *Il linguaggio classico dell'architettura*, Torino: Giulio Einaudi Editore;

Tafuri, Manfredo, 1986. *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino: Giulio Einaudi Editore;

Vittorini, Alessandra, 2024. "Ereditare dal presente, disegnare il futuro". In *Ereditare il Presente. Conoscenza, tutela e valorizzazione dell'architettura italiana dal 1945 ad oggi*, p.13, Arezzo: Magonza;

Allestimento e museografia

Albiero, Roberta, "Costantino Dardi. L'arte della configurazione", *Firenze Architettura* n.2, 2018: 82-89;

Branzi, Andrea, "L'allestimento come metafora di una nuova modernità, *Lotus* n.115, 2002:96-101;

Brusatin, Manlio, Prandi Alberto, a cura di, 1982. *Aldo Rossi. Teatro del Mondo*, Venezia: Cluva Libreria Editrice;

Cattiodoro, Silvia, 2012. *Il fondamento effimero dell'architettura*, Roma: Aracne editrice;

Cattiodoro, Silvia, 2016. *Gio Ponti. Scena e design, un unico modo*, Vicenza: Edibus comunicazione s.r.l.;

Cattiodoro, Silvia, "Mettere in mostra, mettere in scena. Il linguaggio del palcoscenico nella pratica dell'esporre", *Stratagemmi* n.46, 2024:61-77;

Centineo, Santi, 2008, “Allestimento come interno di paesaggio”. In *Allestire il paesaggio*, pp.37-44, Palermo: GRAFILL S.r.l.;

Dal Co, Francesco, “Ora questo è perduto. Il Teatro del Mondo di Aldo Rossi alla Biennale di Venezia”, *Lotus* n.25, 1979: 70;

Dardi, Costantino, 1987. *Semplice, lineare, complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Roma: Edizioni Kappa;

Dardi Costantino, 2009. *Architettura in forma di parole*, Macerata: Quodlibet;

Fava, Federica, 2017. *Estate romana. Tempi e pratiche della città effimera*, Macerata: Quodlibet;

Huber, Antonella, 2024. *Io, mostro*, Sesto San Giovanni (MI): Mimesis Edizioni;

Izenour, Steven, Scott Brown Denise, Venturi Robert, 1977. *Learning from Las Vegas*, Massachusetts: MIT press;

312

Martinelli, Carolina, 2014. “Il futuro delle rovine”, tesi di dottorato, Politecnico di Milano;

Mies van der Rohe, “Zum Thema Ausstellungen”, *Die Form* n.3, 1928:121;

Polano, Sergio, 1988. *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano: Edizioni Lybra Immagine;

Portoghesi, Paolo, 1989. “L'architettura dell'ascolto”. In *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, pp. 179-206, Bari: Editori Laterza;

Portoghesi, Paolo, 2005. “Microarchitetture”. In *Allestire*, p. 60, Roma: Palombi & Partner;

Samonà, Giuseppe, “Un contributo alla museografia”, *Casabella* n.211, 1956:51-62;

Tafari, Manfredo, “L'éphémère est éternel. Aldo Rossi a Venezia”, *Domus* n.602, 1979:7-8;

Altre fonti

Agnese, Roberta, “Vedere Parigi con Eugène Atget”, *Doppiozero* [online], 18 agosto 2021;

Argan, Giulio Carlo, 1955. *Brunelleschi*, Milano: Mondadori;

Bachelard, Gaston, 2006 (1957). *La poetica dello spazio*, Bari: Edizioni Dedalo;

Bergson, Henri, (a cura di Pessina Antonio), 2022 (1996). *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Bari: Editori Laterza;

Brinkmann, Rolf Dieter, 1979, *Rom, Blicke*, Amburgo: Rowohlt;

Calvino, Italo, 2017 (1972). *Le città invisibili*, Milano: Mondadori Editore S.p.A;

Di Bella, Roberto, 2011. ““...das wildgefleckte Panorama eines anderen Traums”. Rolf Dieter Brinkmanns spätes Romanprojekt”, tesi di laurea, Università di Colonia;

Gautrand, Jean Claude, 2016. *Eugène Atget Paris*, Colonia: Taschen;

Perec, Georges, 2008 (1974). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Parigi: Christian bourgeois éditeur;

Perec, Georges, 1989. *Specie di Spazi*, Torino: Bollati Boringhieri;

Poe, Edgar Allan, 2023 (1837-1838). *La caduta della casa degli Usher*, Milano: Garzanti editore;

Sartre, Jean-Paul, 2007 (1940). *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino: Giulio Einaudi Editore;

Dethlefsen, Thorwald, 1995 (1985). *Il destino come scelta*, Roma: Edizioni Mediterranea;

Sitografia

Re-cycle Italy

<https://recycleitaly.net/>

Do.co.mo.mo_ International

<https://docomomo.com/>

Mnemosyne Atlas – Engramma

https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php

Studio Albori – Ecomostro addomesticato

<https://www.albori.it/portfolio-item/ecomostro-addomesticato/>

Limbo Accra - The Liminal archive

<https://www.theliminalarchive.online/>

Benoit Felici – Unfinished Italy

<http://www.unfinished-italy.com/>

314

Mostre ed esposizioni

Roma Interrotta, Mercati Traianei – Roma, 1978, a cura di Piero Sartogo;

Avanguardia Transavanguardia '68-'77, Mura aureliane - Roma, 1982, a cura di Costantino Dardi (per l'allestimento) e Achille Bonito Oliva;

Roma capitale / Architettura e Urbanistica, Mercati Traianei - Roma, 1984, a cura di Costantino Dardi;

L'Italia cerca casa. Housing Italy, Padiglione Italia giardini della Biennale – Venezia, 14 settembre – 23 novembre 2008, a cura di Francesco Garofalo;

Unfinished, Padiglione Spagnolo giardini della Biennale - Venezia, 28 maggio – 27 novembre 2016, a cura di Inaqui Carnicero e Carlos Quintas;

Futuruins, Palazzo Fortuny – Venezia, 19 dicembre 2018 – 24 marzo 2019, a cura di Daniela Ferretti, Dimitri Ozerkov con Dario Dalla Lana;

Piranesi Roma Basilico, Palazzo Cini, La Galleria – Venezia, 20 giugno – 22 novembre 2020, a cura di Luca Massimo Barbero;

Normativa

- Decreto 22 gennaio 2004, n. 42. *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n.37;

- Decreto 13 marzo 2013, n. 42. *Regolamento recante le modalità di redazione dell'elenco-anagrafe delle opere pubbliche incompiute*, ai sensi dell'articolo 44-bis del decreto-legge 6 dicembre 2011, n. 201, convertito, con modificazioni, dalla legge 22 dicembre 2011, n. 214.

