15 | collana
Patrimonio Culturale e Territorio

in-discipline
dialoghi sul patrimonio culturale

a cura di
Michele Beccu, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta, Francesca Romana Stabile

RomaTrE-Press
2023

in-discipline

dialoghi sul patrimonio culturale

atti del ciclo di conferenze 2016-2020

a cura di
Michele Beccu, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta, Francesca Romana Stabile

Roma TrE-Press
2023

collana
Patrimonio culturale e territorio

Comitato scientifico
Carlo Baggio
Liliana Barroero
Caudio Cerreti
Claudio Facenna
Luigi Franciosini
Maurizio Gargano
Guido Giordano
Daniele Manacorda
Maura Medri
Anna Laura Palazzo
Elisabetta Pallottino
Riccardo Santangeli Valenzani
Giovanna Spadafora

---

volume n° 15

Cura scientifica
Michele Beccu, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta, Francesca Romana Stabile

Progetto grafico
Alessio Agresta

Cura redazionale
Alessio Agresta
Cecilia Cicconi
Sara D'Abate

Coordinamento editoriale
Gruppo di lavoro *Roma TrE-Press*

Edizioni *Roma TrE-Press* ©
Roma, maggio 2023
ISBN 979-12-5977-183-4
http://romatrepress.uniroma3.it

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.
This work is licensed under the license Creative Commons Attribution-NonCommercial NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0

L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185, Roma

In copertina: Palazzo del Comune ICP, prospetto sull'attuale piazza Giacomo Matteotti, Guidonia, 1935-37; in primo piano un appunto autografo di Giuseppe Nicolosi (AGN, GN 2.1.31).

I caratteri tipografici utilizzati sono Helvetica Neue e Bembo.

Sommario

9 Michele Beccu, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta, Francesca Romana Stabile
Introduzione

11 Francesco Giovanetti
Restauro in pillole. Una testimonianza della varietà dei restauri nelle strutture pubbliche curatrici di un vasto patrimonio architettonico e archeologico

39 Guy Devreux
Il restauro delle superfici di pregio in materiale lapideo. Dalla statua al Colonnato di San Pietro

53 Mao Benedetti e Sveva Di Martino
Musei nell'Italia minore

67 Enrico Da Gai
Interpretare e restaurare gli edifici storici

81 Anna Bruna Menghini
La tensione verso il "metodo" in Saverio Muratori

91 Valerio Palmieri
Lo spazio inquieto di Saverio Muratori

101 Antonio Forcellino, Elisabetta Pallottino
Il Cortile del Belvedere e il Palazzo Vaticano, al passato e al presente

117 Elena Tinacci
Tracce di una storia condivisa: la sinergia Scarpa/Olivetti nel progetto per il negozio di piazza San Marco a Venezia

135 Osama Hamdan, Carla Benelli
Siti archeologici e patrimonio culturale palestinese tra minacce e opportunità. L'attività delle associazioni Pro Terra Sancta e Mosaic Centre di Gerico

151 Pietro Ruffo
Riflessioni sulla stratificazione dell'immagine

167 Stella E. Nair
**Inca architecture in two Empires:
history, identity and the challenges for historic conservation
in the Andean built environment**

187 Emilia Rosmini
Loft, what's left?

199 Tullia Iori
La scuola italiana di ingegneria tra ortodossia e identità

211 Giorgia De Pasquale
Paesaggi rurali tradizionali. Metodi di ricerca e strumenti di conoscenza

225 Luca Arcangeli
**Giuseppe Nicolosi:
città, architettura e linguaggio**

249 Enrico Rinaldi
Ostia Antica tra Ottocento e Novecento

261 Marco Grimaldi
**Ricerche per il restauro:
il progetto di Enrico Del Fa per la casina sportiva del dopolavoro postelegrafonico
al Lungotevere Flaminio**

275 Paola Porretta
**Il cantiere-scuola lungo la via Clodia:
un'esperienza interdisciplinare di ricerca, scavo e restauro archeologico
nell'area extraterritoriale di Santa Maria di Galeria (Stato della Città del Vaticano)**

301 Sara D'Abate
**La formazione dell'*architetto integrale*.
Il modello didattico della Scuola superiore di architettura di Roma
sotto la direzione di Gustavo Giovannoni (1927-1935)**

325 Francesca Romana Stabile, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta
**Il centenario della borgata giardino Garbatella
tra arte e architettura (1920-2020): ricerca e divulgazione**

in-discipline
dialoghi sul patrimonio culturale

Introduzione

Michele Beccu, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta, Francesca Romana Stabile

Il ciclo di conferenze, di cui pubblichiamo gli atti, rivolto agli studenti dell'ultimo anno delle lauree magistrali in Architettura-Progettazione Architettonica e Architettura-Restauro del Dipartimento di Architettura di Roma Tre, è stato organizzato dai corsi congiunti di *Progetto del restauro architettonico* e *Laboratorio di restauro del patrimonio architettonico* (docenti Michele Beccu, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta, Francesca Romana Stabile, con la collaborazione di Cecilia Cicconi e Sara D'Abate) e si è svolto dal 2016 al 2020.

Il titolo, *in*-discipline, sta per "tra" e "nelle" discipline e vuole dar conto delle potenzialità di una visione trasversale e integrata dei saperi e delle progettualità nelle discipline dell'architettura e del restauro, in tutti quei casi in cui gli specialismi non rimangono chiusi nei loro confini e la tensione interdisciplinare e creativa non dimentica le specifiche competenze.

Le conferenze, aperte al pubblico, sono state pensate per mettere a confronto diversi temi legati alla cultura e al progetto del patrimonio negli ambiti della storia dell'architettura e dell'ingegneria, del restauro, della progettazione architettonica e dell'arte visiva, della museografia, dell'archeologia e degli studi sul paesaggio consolidato.

Con la partecipazione di numerosi relatori, abbiamo voluto promuovere un percorso formativo finalizzato a offrire agli studenti un panorama di diverse letture disciplinari, riconoscibili in un *excursus* di ricerche approfondite e di esperienze professionali. L'obiettivo di questi incontri era quello di verificare la vitalità di un insieme di specialismi disciplinari propri delle culture del patrimonio, nella loro interrelazione dinamica e nella loro capacità di attivare un dialogo (nel senso etimologico del termine, incrocio di due *logoi*, due discorsi) e un confronto operativo fondato sulla centralità e sull'identità dei luoghi e delle loro diverse tradizioni: una trasversalità che, soprattutto negli ultimi decenni, ha sempre più caratterizzato la visione patrimoniale, liberandola dai dogmatismi e dalle astrattezze che nel corso della seconda metà del Novecento l'avevano progressivamente costretta a un destino di separatezza culturale.

I saggi che presentiamo sono stati selezionati anche con l'intento di mettere in evidenza le potenzialità di un rapporto cogente tra progettazione e lettura del contesto storico (culturale, insediativo, formale, costruttivo). Leggere, raccontare e progettare "in dialogo" con il contesto: gli scritti di questo volume offrono una sequenza a più voci di questo processo e possono essere paragonati a una mappa geografica, una sorta di percorso-palinsesto che vuole presentare agli studenti strade diverse di conoscenza e di riconoscimento valoriale, perché possano imparare a muoversi in diversi ambiti metodologici, e a individuare competenze puntuali ed esperienze plurali.

Mappa degli usi del Circo Massimo, Maffei 1684, ASR, Disegni e piante

Restauro in pillole.
Una testimonianza della varietà dei restauri nelle strutture pubbliche curatrici di un vasto patrimonio architettonico e archeologico

Francesco Giovanetti
architetto, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali-Roma Capitale

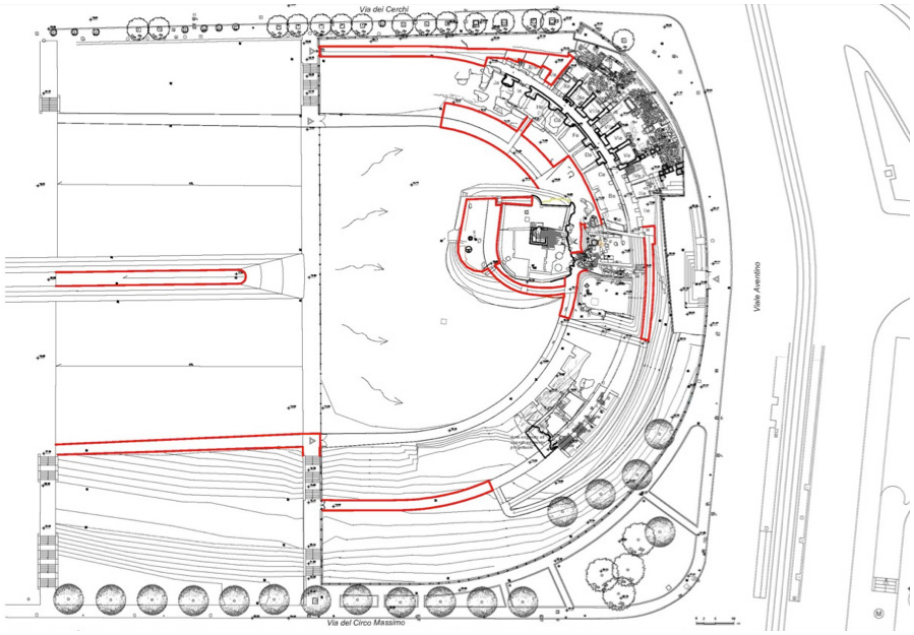
Premessa

La struttura pubblica è il Comune di Roma (al secolo: Roma Capitale) e, particolarmente, l'unità organizzativa Monumenti di Roma. Scavi restauri e siti UNESCO della Sovrintendenza Capitolina, animata da un'ottantina di persone tra archeologi, storici dell'arte, architetti, ingegneri, geometri e personale amministrativo, capaci e appassionate, che ho diretto fino al 2015.
Questo gruppo, al quale ho partecipato con passione, ha il compito di vigilare sul patrimonio, studiare i singoli monumenti, progettarne i restauri, preparare gli appalti e dirigere i lavori.
Tra i molti ho scelto sei interventi che ho ritenuto interessanti per la varietà delle situazioni di partenza e esiti conseguiti.
Ho immaginato di rivolgermi agli studenti che negli anni scorsi hanno avuto la pazienza di ascoltarmi in aula, che spero possano ricavarne spunti per le loro scelte professionali.

Circo Massimo - Opere complementari archeologiche (2012-2015)

Progetto definitivo	Zètema progetto Cultura s.r.l. per incarico di Roma Capitale
direzione lavori	arch. G. Ingrao (Zètema), ing. S. De Bellis (R.U.P.), dott. G. Caruso (archeologo responsabile), d.ssa M. Buonfiglio (responsabile scientifica e direttore operativo per l'archeologia), S. Pergola e G. (archeologi), geom. G. Fiorini (contabilizzatore)
impresa	Costruzioni Celletti Giambattista s.r.l.
finanziamento	€ 1.372.086,58

All'avvio dei lavori, voluti con tenacia da Paola Ciancio Rossetto, l'aspetto dei luoghi era quello risultante dagli sterri che tra il 1911 e il 1930 avevano rimesso in luce le strutture dell'emiciclo Nord-Est del Circo Massimo, le più conservate in altezza ed estensione.
Per la cronaca, alcuni lavori inconclusi erano stati condotti negli anni '80 dalla Soprintendenza Archeologica di Roma con i fondi della legge Biasini (L.23.3.1981 n.92).



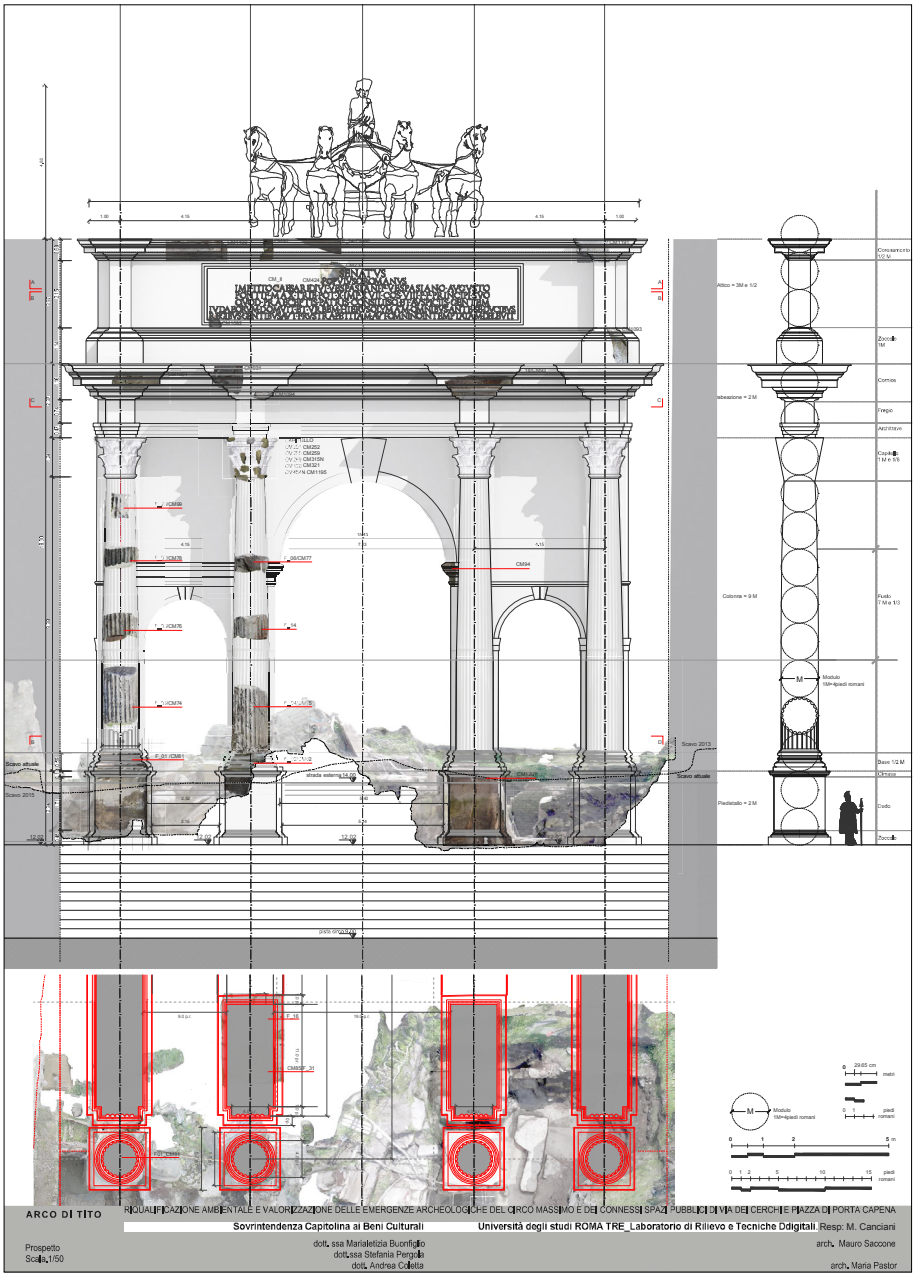
1 Planimetria dell'area interessata dal progetto

2 Veduta del cantiere. Si rimuove il soprasuolo moderno, al centro la Torre della Moletta (XII sec.)

Il programma della Sovrintendenza Capitolina prevedeva la ripresa degli scavi e il restauro delle strutture emerse bisognose, nei molti punti critici, di integrazioni murarie necessarie ad assicurarne la stabilità. Scopo finale era la delimitazione di un'area archeologica aperta al pubblico, recintata e attrezzata con percorsi di visita e cartelli didattici capaci di dare il giusto valore a un luogo seminale di formazione della città, più tardi trasformato nel più grande circo del mondo antico destinato alle gare dei carri equestri (m 620x120). Impaludato nel Medioevo per l'occlusione dei drenaggi dell'Acqua Mariana era stato destinato infine a zona coltiva.
L'area dei ruderi era dominata dalla Torre della Moletta, parte residua di una fortezza dei Frangipane (XII sec.). I due obelischi egiziani eretti in origine sulla spina centrale (il primo da Augusto, il secondo da Costanzo II) erano stati trasferiti sotto Sisto V (XVI sec.) rispettivamente a piazza del Popolo e a S. Giovanni in Laterano.

Condotto precedentemente dall'Ufficio Città Storica, che aveva realizzato la recinzione perimetrale, gli sterri e rimosso le fondazioni in calcestruzzo residuate delle manifestazioni del regime fascista, nel 2013 la responsabilità del cantiere è stata assegnata alla Sovrintendenza Capitolina competente per le opere specialistiche di scavo, restauro delle strutture e allestimento del complesso.
La parte interessata dai nuovi lavori corrisponde a un quinto dell'area del Circo [fig. 1] che comprende tutte le strutture emerse. Era stata valutata la possibilità di ulteriori scavi nella parte restante del circo, destinato a parco urbano, oggi piuttosto trascurato.
Dal 2013 al 2015 scavi e restauri sono proceduti di pari passo [fig. 2], ostacolati dalla falda acquifera superficiale. Sono state installate pompe di drenaggio che hanno migliorato la situazione senza poterla risolvere definitivamente poiché, considerati i periodici allagamenti del Circo per le forti precipitazioni prive di uno sbocco adeguato al Tevere, non è stato possibile raggiungere il suolo originario.
La pulitura delle emergenze murarie ha messo in luce testimonianze oscurate dal degrado, facendo emergere un intonaco dipinto recante percorsi interni al Circo e orinatoi in travertino molto danneggiati dei quali, a scopo didattico, è stato ricostruito un modello al vero.
Nelle gradinate della curva di Nord-Est, le volte cementizie e laterizie presentavano discontinuità murarie e vistose lacune, causa di precarietà statica e penetrazione delle acque meteoriche. Si è perciò ritenuto di procedere a parziali ricostruzioni con materiali analoghi agli originali contigui, resi distinguibili da vicino e marcati dalla datazione.
Per le diffuse integrazioni di minore entità necessarie a stabilizzare le integrazioni laterizie novecentesche è stato confermato il sottosquadro in uso all'epoca, per evitare l'eccesso di entropia visiva tra diversi apporti costruttivi.
Nelle murature in elevazione [fig. 3], dove occorrevano ricostruzioni di maggiore entità per ridare consistenza alla struttura, le cortine sono state invece allineate al filo originario. Nelle volte dell'emiciclo, le vaste lacune pregiudizievoli della stabilità hanno richiesto importanti ricostruzioni realizzate con tecnica tradizionale su armatura lignea, ottenendo in tal modo una buona copertura degli ambienti sottostanti prima esposti alle intemperie, ricreando la continuità del percorso superiore della gradinata.

3 Ricostruzione di archi e volte della gradinata nord



4 Restituzione ipotetica dell'Arco di Tito sulla base dei frammenti rinvenuti

La Torre della Moletta, da cui si può avere una visione generale del complesso è stata restaurata e resa accessibile.
Un tema che non è stato possibile affrontare, perché non previsto dal progetto, è l'imponente Arco trionfale a tre fornici di Tito (81 d.C.), collocato al centro delle gradinate. È stato scavato ben oltre il livello di falda stabilito facendo emergere parti significative della struttura, che sono state misurate e analizzate. La carenza dei fondi ha imposto il rinvio di ulteriori campagne di scavo e perciò, documentato lo stato dei luoghi, lo scavo è stato ricoperto, sistemando sul posto elementi tali da suggerire l'estensione del monumento. La collaborazione tra la Sovrintendenza e l'Università Roma Tre (M. Canciani, M. Saccone, M. Pastor, C. Falcolini), ha permesso di ipotizzare possibili configurazioni dell'Arco per una futura e graduale ricomposizione [fig. 4].
Per il suo forte valore simbolico è stata messa in evidenza la catasta di colonne rovinate su sé stesse.
Lo scavo dell'intera area ha portato in superficie una massa di frammenti archeologici (elementi dell'Arco di Tito e numerose sedute del Circo), che la Sovrintendenza ha catalogato e sistemato nell'area, separandoli dai frammenti anonimi che, reperti archeologici comunque vincolati, sono stati seppelliti sul posto. Con semplicità, le sedute in marmo delle gradinate sono state adagiate sul terreno a segnare il limite delle gradinate ancora sepolte.
Oltre a un tesoro di monete oggi conservato nel tesoriere capitolino, l'esplorazione delle fogne ci ha consegnato una flagrante testimonianza dell'attività circense: la figura del cavallo Numitore, incisa con tracce dorate nel frammento di una coppa di cristallo che ne celebra la vittoria.

Da ultimo, non possiamo tacere il poco onorevole conflitto insorto tra le sovrintendenze statali competenti rispettivamente ai monumenti antichi e moderni, che hanno impiegato quattro anni per decidere la collocazione della biglietteria-bookshop, elemento indispensabile per gestire l'area archeologica. La Sovrintendenza Capitolina ha prodotto un numero iperbolico di progetti che si è tradotto, a quattro anni dall'inaugurazione, nel miserabile compromesso che oggi si osserva.

Convento dei Filippini (2009-2011)

progetto	Sovrintendenza Capitolina: arch. V. Proietti, ing. P. Ruggeri (strutturista), d.ssa C. Cancellieri (storica dell'arte), ing. S. De Bellis (R.U.P.)
direzione lavori	arch. V. Proietti, geom. G. Fiorini (contabilizzatore)
impresa	Gherardi ing. Giancarlo s.p.a.
importo dei lavori	€ 1.794.450.00 (opere complementari)

Realizzato da Francesco Borromini tra il 1637 e il 1667, il Convento dei Filippini è uno dei più interessanti monumenti della Roma Barocca che oggi ospita diverse entità culturali dello Stato e del Comune: la Biblioteca Vallicelliana; l'Istituto stori-

5 I mattonatori tagliano i nuovi pavimenti laterizi con fasce perimetrali e campi centrali a spina-pesce (ottobre 2010)

6 Balaustrata della nicchia centrale con gli eleganti balaustri alternati a dritto e rovescio, prima del restauro

7 Cortina ordinaria con giunti di malta stilati (a sinistra) e, a destra, cortina di mattoni arrotati e tagliati (qui invero con giunti non proprio sottili, ma la vista è da lontano)

co italiano per il Medioevo; la Casa delle letterature; il Teatro dell'Orologio; la sala dell'Oratorio dei Filippini e l'Archivio Storico Capitolino che, dal 1878, ha iniziato a radunare le serie archivistiche prima conservate in Campidoglio, e che comprende l'estesa biblioteca e l'emeroteca.
Il restauro, circoscritto agli ambienti dell'Archivio Capitolino, è stato attuato in due fasi. La seconda, che ho seguito e concluso, ha completato le sale di studio, le dotazioni impiantistiche, le pavimentazioni, l'Oratorio e, infine, il restauro integrale dei prospetti.
Delle quattro gallerie al primo piano affacciate sul cortile, due erano state toccate dai restauri. I lavori sono proseguiti dall'ingresso principale per restituire l'originario carattere distributivo alle due gallerie (Sud e Ovest) rimuovendone le superfetazioni. Sul fianco Sud della galleria, che prospetta il sottostante Oratorio, i Vigili del Fuoco hanno richiesto un maggiore isolamento delle belle finestre a pettorale, ottenuto integrando la struttura con i mancanti controsportelli.
I pavimenti in cotto industriale di gallerie e sale di studio, usurate e sconnesse, sono state sostituite con mattonati di mattoni ordinari a fasce perimetrali allineate alle pareti e campo centrale a spina-pesce [fig. 5]. Per ottenere una squadratura dei mattoni tale da rendere minimo lo spessore dei giunti - come è nella tradizione premoderna - non sono stati utilizzati laterizi artigianali carenti nella squadratura, ma laterizi semiindustriali: mattoni trafilati, ben squadrati, e successivamente trattati con sabbia per assimilarli all'aspetto dei laterizi premoderni. Una buona squadra di mattonatori ha ottenuto il risultato che si desiderava.
La grande sala ovale, caratterizzata dall'imponente camino pazientemente restaurato, è stata allestita come sala di consultazione con una riuscita tinteggiatura dìcroma alle pareti e gli scaffali perimetrali sottoposti alle finestrature.
Nell'Oratorio, la pavimentazione originaria, complessivamente in buono stato, è stata revisionata sostituendo alcune pezzature di sostituzione concentrate nella zona dell'accesso dall'androne. L'impianto di climatizzazione globale inizialmente previsto in progetto è stato abbandonato a causa dell'eccessiva invasività delle canalizzazioni a tutt'aria necessarie, rivelatesi incompatibili con l'assetto architettonico della grande sala a doppia altezza.
Ma quello che più mi interessa illustrare è il restauro dei tre prospetti di piazza della Chiesa Nuova, via dei Filippini e via del Governo Vecchio, che ha posto interrogativi circa i modi del restauro, affrontati dai funzionari della Sovrintendenza Capitolina in accordo con la Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici (statale). I prospetti, realizzati in laterizio, pietra travertino e intonaco resi scuri dall'inquinamento atmosferico a causa di una lunghissima assenza di manutenzione [fig. 6], sono stati esaminati in ogni loro parte.
Di frequente si rileva, nell'edilizia premoderna, che la qualità delle lavorazioni nei prospetti diminuisca al crescere del numero di piani, cioè della distanza dell'osservatore. Il nostro convento non fa eccezione e mostra non poche trascuratezze della costruzione: blocchi di travertino difettosi e malamente dissimulati, apparecchi laterizi realizzati sommariamente, frammenti laterizi e zeppe di legno a sostenere punti critici delle modanature.
L'opera di rimozione dei depositi carboniosi è stata molto impegnativa, con ripetute

8 Gli intagli della nicchia centrale sono stati riproposti in color travertino

irrorazioni di acqua atomizzata, non sempre efficaci, per cui si sono rese necessarie applicazioni di polpa di cellulosa imbevute di carbonato di ammonio e, infine, la rimozione meccanica a bisturi nei punti resistenti.
La visione ravvicinata dai ponteggi ha suscitato, prima e dopo i restauri, una vivace discussione circa i caratteri delle finiture laterizie osservate sul monumento. In particolare, sono stati rilevati i seguenti casi di cortine prevalenti:

- la cortina di mattoni ordinari di media regolarità con giunti e comenti di un certo spessore rasati a filo parete (tipo a); questo tipo reca sovente una leggera stilatura in punta di cazzuola; un trattamento che prelude generalmente a una leggera coloritura color mattone, per neutralizzare visivamente l'effetto della malta che tende a occupare le irregolarità dei laterizi [fig. 7];
- la cortina di mattoni arrotati e tagliati, (tipo b) che presentano in superficie una faccia liscia e giunto molto sottile, ma che nella parte interna al muro sono stati sagomati a cuneo per assicurare buona presa nella malta di allettamento, nel nostro caso sono presenti nelle membrature architettoniche [fig. 7];
- una cortina che simula bugne lisce (tipo c), presente nelle membrature e che, priva di stilature, sembra destinata a ricevere i colori del travertino, in coerenza con le basi e i capitelli realizzati in autentico travertino.

9 Veduta del prospetto principale in piazza della Chiesa Nuova (aprile 2011)

È apparso, in vari punti della fabbrica borrominiana, come queste diverse finiture sembrino aver confuso i rispettivi ruoli quali sono testimoniati da tanti esempi presenti nell'edilizia cittadina coeva e successiva. Osserviamo infatti che:

- la cortina di mattoni ordinari stilata (a) che ci si aspetterebbe colorita con il color mattone a simulare una cortina di migliore qualità che non sia, si presenta colorita color del travertino applicato a mattoni e giunti (dove si è meglio conservato);
- la cortina tagliata e arrotata (b) presente nelle membrature, che di norma verrebbe colorita a travertino, è lasciata invece a vista, contraddicendo l'unitarietà cromatica delle paraste;
- le paraste bugnate abbozzate in cortina ordinaria (c), le prime ai lati del corpo centrale, sono lasciate grezzamente a vista, laddove ci si aspetterebbe una finitura a travertino.

Queste e altre apparenti aporìe, hanno suscitato interrogativi che non siamo riusciti a decifrare compiutamente, incerti se ipotizzare uno stato di non finito, l'intervento di manipolazioni successive, oppure una scelta meditata.

In assenza di una comprensione piena della fabbrica, la scelta ritenuta più opportuna è stata la conservazione. Perciò, a parte pulitura e rimozione delle manipolazioni locali accertate, le tracce materiali delle apparenti contraddizioni riscontrate sono state conservate, a beneficio di migliori accertamenti futuri.
Negli stucchi della nicchia centrale, l'ocra sovrapposta nel Novecento (applicata in omaggio ai toni scuri adottati all'epoca per non stonare con il contesto circostante) risultava indiscutibilmente sovrapposta alla coloritura a travertino di un impianto remoto se non proprio originario.
Qui è stato facile sopprimere le tinte ocra in favore di un ritrovato color travertino [fig. 8].

Infine, dopo aver valutato dall'edificio frontista l'insieme del lavoro, in contatto telefonico con chi sui ponteggi raccoglieva i teli protettivi intorno alle aste delle cavalle, e dopo le opportune velature, il prospetto è stato disvelato [fig. 9].

La Villa Torlonia (2004-2013)

Il terreno su cui sorge Villa Torlonia, ultima importante villa nobiliare dell'era pontificia, viene acquisito dal banchiere Giovanni Torlonia nel 1797, a celebrazione delle ricchezze accumulate durante l'occupazione napoleonica di Roma e nell'aspettativa di assumere il rango di Principe che otterrà nel 1814. A compensare il ridotto appezzamento della villa, se paragonato alle grandi estensioni delle ville dei Pamphilj e dei Borghese, il futuro principe avvia, e i suoi discendenti continuano, un programma intenso di costruzioni e per primo, nel 1806, il Casino Nobile che Giuseppe Valadier ricava dalla trasformazione di una preesistenza, rimaneggiato negli anni 1840 da Giovan Battista Caretti.
È la villa di un nuovo ricco, presto affollata di edifici eterogenei che si traguardano tra loro: il Casino dei Principi (G. Battista Caretti, 1835) collegato da una galleria al Casino Nobile; la Casina delle Civette di Giuseppe Jappelli (1840), trasformata mirabilmente nel 1917 da Vincenzo Fasolo; la Serra Moresca (circa 1842) di Jappelli, uno straordinario aggregato edilizio di stile arabo-ispanico. Ancora il Teatro di corte (Quintiliano Raimondi, 1841) che proietta a Sud un magnifico emiciclo che mostra alla base le serre in ghisa e al livello superiore le serre verticali colonnate.
Infine la Limonaia (Q. Raimondi, circa 1840) e l'adiacente Villino Medievale (Enrico Gennari, 1907), ultimo tra gli edifici maggiori realizzati.
Il resto della villa è un museo all'aperto che il principe punteggia di obelischi, colonne, la miniatura del lago del Fucino e fontane, falsi ruderi antichi, il campo dei tornei, le scuderie, le catacombe ebraiche ed altre costruzioni minori.
Utilizzata da Mussolini dal 1929 al 1943 come residenza ufficiale e domestica, nel 1944 la Villa è occupata dal comando angloamericano che ne fa usi di campo militare fino al 1947. Edifici e parco vengono utilizzati e trasformati senza risparmio dagli alleati per casermaggio e officina di manutenzione mezzi, arrecando non pochi danni al parco e agli edifici.
Dopo un lungo abbandono, la villa riconquista la scena nel 1975, quando lo Stato

10 Il Casino Nobile di Villa Torlonia, G. Valadier e G.B. Caretti (1806-1840), dopo il restauro (2006)

11 Il Teatro di Villa Torlonia (Q. Raimondi, 1841-1871), dopo il restauro (2013)

l'assegna al Comune di Roma per farne un parco pubblico, riservando al Ministero per i Beni Culturali e Ambientali un diciottesimo indiviso di proprietà.
Nel 1978 il Comune apre la Villa al pubblico ma gli edifici maggiori, inutilizzabili o pericolanti, sono puntellati e recintati, e solo negli anni 1990 si avviano i restauri. I primi interventi importanti riguardano la Casina delle civette (1992-1997) e il Casino dei principi (1993-2002). Nel 2000, assegnati 20 miliardi di Lire dei fondi del Giubileo, il Comune può procedere alla progettazione e al restauro degli altri edifici maggiori: il Casino Nobile [fig. 10], 2003-2006; il Teatro [fig. 11], 2004-2013; la Serra Moresca [fig. 12], 2007-2013.

Casino Nobile di Villa Torlonia (2003-2006)

Progetto preliminare	arch. V. Proietti, d.ssa A. Campitelli, d.ssa A. Agati (Sovrintendenza Capitolina), arch. F. Giovanetti (R.U.P.)
definitivo - esecutivo	arch. F. Marzullo, ing. C. Urzì
direzione lavori	arch. F. Marzullo
imprese	I.A.B. dell'ing. P. Buzzetti, ing. B.Vecchia (direttore tecnico), F. Anello (direttore di cantiere)
restauratori	J. Rughini e C. Tomasi, Consorzio ROMA, C. Usai, Co.Re. Ar, M. Demmelbauer, Magrelli - Carbonaro, Marmoridea - Studio Forme s.n.c. Roma, G.M. Funaro, A. Cassio
finanziamento	€ 5.013.417,41

L'edificio, che tra il 1806 e il 1840 aveva subito importanti aggiunte e trasformazioni, risultava nel 2008 integralmente puntellato e degradato dentro e fuori, specie a causa della lunga penetrazione delle acque meteoriche.
L'obiettivo del Comune prevedeva di fare dei primi due piani, in origine dedicati rispettivamente ai ricevimenti e alla residenza del principe, un museo di sé stesso, con il restauro degli ambienti integralmente decorati da differenti motivi stilistici. I piani superiori, a carattere utilitario, sono stati poi destinati a sede del Museo della scuola romana del Novecento, grazie a quadri provenienti dalle istituzioni romane donati o concessi in comodato, e aperto anche a mostre temporanee.
Sul piano tecnico si è subito manifestata la difficoltà di adeguare l'edificio, fermo per gli impianti agli anni 1930, ai livelli di comfort e sicurezza necessari all'apertura al pubblico. Ci si è subito convinti che il contesto della sfarzosa sala da ballo non risultava compatibile con impianti a vista. Perciò, dopo un accurato lavoro di rimozione e successivo rimontaggio delle lastre di marmo del pavimento, si è deciso per l'installazione di un pavimento radiante.
Anche le strutture murarie hanno richiesto interventi rilevanti. Una pronunciata rotazione della facciata laterale ha reso necessarie importanti opere di *scuci-cuci* per riconnettere i giunti murari a martello. Era inoltre crollata, per un eccesso di carico durante l'occupazione alleata, la volta di mattoni in foglio sovrastante la sala di Bacco. Il direttore tecnico ha accolto con entusiasmo la richiesta del Comune di ricostruire la volta come era dove era, affidando a maestranze esperte il rimontaggio

12 Serra e torre moresca (G. Jappelli, circa 1840), dopo il restauro (2013)

dei medesimi laterizi reperiti in loco. Un terzo intervento ha comportato la ricostruzione integrale di un solaio ligneo tra piano terreno e piano nobile.
Sul piano architettonico, una vistosa superfetazione aveva obliterato la grande finestra termale della sala da ballo, sfigurando l'assetto originario del fronte posteriore. Tema delicato, trattandosi di un'elegante sala da bagno e ambienti accessori voluti dal Capo del Governo e dunque rilevante sotto un profilo storico che, ancorché domestico, sarebbe stato cancellato. Le stanze sono state rimosse e i raffinati sanitari e le rubinetterie di marca britannica sono stati trasferiti nella collezione permanente del Casino dei Principi insieme ad altri elementi testimoni della presenza del Duce.
Un cruciale tema di restauro sono state le coloriture dei prospetti. Confermando l'esistente dicromìa, è stata dismessa la coloritura ocra dei fondi murari tipica del Novecento che, tra l'altro, era stata inopportunamente estesa ai paramenti bugnati. La scelta delle coloriture attestate da numerosi descialbi è caduta sulla dicromìa color giallo paglierino per i fondi e color travertino per le membrature (incluse le bugne), cercando di assimilare il più possibile travertino autentico e simulato, purtroppo in modo non del tutto soddisfacente.
Quanto agli infissi di porte e persiane nei prospetti, i descialbi ne confermavano la coloritura marrone. Non convinti, abbiamo insistito nella ricerca di residui di verniciatura negli elementi più antichi trovando esili tracce di verniciatura verde, come sembrava più logico, che hanno giustificato il verde per le persiane. Più tardi, l'intu-

13 Sala di Bacco, restauro dei dipinti

izione è stata accertata dalla rimozione dei bagni mussoliniani da cui sono emerse, intatte, persiane verdi obliterate dagli intonaci.
Rare volte come in questo restauro il dialogo tra committenza, impresa di restauro architettonico OG2 e impresa di restauro specializzato OS2a è stata condotta all'unisono, con capacità e continuità nella conduzione dei lavori, grazie all'impresa aggiudicataria dell'appalto che è apparsa talvolta quasi più interessata al lavoro che al guadagno. Questo grazie al titolare Paolo Buzzetti, al direttore tecnico Bruno Vecchia e al direttore di cantiere Francesco Anello.
Particolarmente impegnativo è stato il compito dei capacissimi restauratori: per il restauro del frontone in terracotta; per la titanica rivitalizzazione delle pitture murarie, spente dal degrado e da riprese malfatte [fig. 13]. Degna di menzione la reintegrazione delle lacune nei rivestimenti interni realizzati in marmoridea, la tecnica che simula tipi diversi di marmo con la manipolazione di stucchi diversamente colorati da applicare alle pareti in fogli sottili tagliati controvena: un'arte ritrovata che dall'edilizia sembra sconfinare nell'opera di pasticceria.

Teatro di Villa Torlonia (2004-2013)

progetto preliminare - arch. V. Proietti, d.sse A. Campitelli, A. Agati, archh. M. De Carolis, E. Scetti (R.U.P.)

definitivo - esecutivo	arch. P. Crachi, ing. A. Michetti
direzione lavori	Zètema Progetto Cultura srl, ing. F.D. Rossi (direttore lavori), arch. G. Iachini,
impresa	SAC Società appalti costruzioni s.p.a. arch. A. Draghini (direttore tecnico), ing. F. Parrini (direttore operativo)
restauratori	N. Salini, Eures Arte, A. Franceschi (marmi intarsiati), IAAR, Tecnicon (dipinti murali), I Guzzini (corpi illuminanti), Vivai Mari (piante), TMA (arredi teatro)
finanziamento	6.505.291,10

Il Teatro di Villa Torlonia è un grande edificio neoclassico che nel prospetto N-O si presenta massiccio, mentre a S-E si apre in un arioso emiciclo. Contiene un piccolo e grazioso teatro di corte [fig. 14] circondato da un articolato complesso di ambienti sfarzosi destinati ai ricevimenti con gallerie, sale, salette, salottini e vestiboli decorati da una popolazione statuaria (con grande prevalenza di gessi).
Inaugurato nel 1871, e da allora scarsamente utilizzato, il suo stato di conservazione risultava migliore a confronto con lo stato deplorevole del Casino Nobile e della Serra Moresca.
Il restauro è stato finanziato da Pirelli Cultura, che ne ha affidato progettazione e direzione lavori all'arch. Crachi, che aveva previsto lo sbassamento del livello interrato per inserirvi caffetteria e bookshop, una proposta poi abbandonata in fase di attuazione dopo averne constatato l'incompatibilità con la natura del sottosuolo.
Prima dell'appalto, è stata eseguita un'opera estesa di presidio e restauro delle decorazioni pittoriche, specie all'intradosso della volta centrale. In seguito, lo stato delle decorazioni interne a lungo trascurate ha impegnato particolarmente i restauratori specialisti OS2a.
Quanto agli aspetti più rilevanti del restauro architettonico, meritano menzione gli interventi al delicato prospetto dell'emiciclo affacciato sul parco, di cui sono state rinnovate le grandi finestrature, interamente vetrate, della galleria delle serre verticali interne che del prospetto costituiscono il registro superiore. Anche le rovinatissime serre esterne sporgenti alla base dell'emiciclo sono state ricostruite. La fontana circolare che fronteggia il prospetto è stata pure restaurata reintegrandone la vasca e il perimetro: i pochi elementi in ghisa traforata a contorno della vasca sopravvissuti sono stati replicati in ghisa verniciata di bianco.
Per gli aspetti strutturali, è stata condotta un'accurata verifica dello stato delle coperture e delle magnifiche capriate lignee risalenti alla fase di impianto, e della mezza cupola laterizia, senza che si rendessero necessari interventi esulanti da una buona manutenzione.
Più impegnativo è stato il tema dell'introduzione degli impianti necessari al benessere e alla sicurezza del pubblico. Lungo la pendenza verso Sud del sedime di giacitura del Teatro erano stati in origine realizzati ambienti di sostruzione che hanno facilmente accolto l'importante impianto di climatizzazione plurisezionato per consentire l'attivazione indipendente delle aree funzionali dell'edificio. L'impianto offre aria primaria trasportata da canalizzazioni che usano gli ampi spazi dei sottotetti e che appaiono in vista solo nel soffitto del palcoscenico del teatrino. Altre parti del

14 Il piccolo teatro nella fase finale dei lavori

complesso sono condizionati da ventilconvettori serviti dai fluidi provenienti dalla centrale.
Dopo sei anni di gestione di Pirelli Cultura, oggi il complesso è entrato a far parte dell'Associazione Teatro di Roma, che ne gestisce particolari rappresentazioni teatrali rese preziose dai posti limitati del piccolo elegante teatro restaurato.

Complesso della Serra moresca di Villa Torlonia (2007-2013)

progetto definitivo	arch. V. Proietti, d.sse A. Campitelli e A. Agati, archh. M. De Carolis e B. Del Pio (R.U.P.)
direzione lavori	arch. V. Proietti, geo. F. Maruotti (direttore operativo), d.sse A. Campitelli e A. Agati (indirizzo storico artistico)
imprese restauratori	I.A.B. dell'ing. Paolo Buzzetti, direttore tecnico ing. B. Vecchia, Neri s.p.a (restauro elementi in ghisa); Vetrate Artistiche Pigreco; Fumagalli Maurizio (rivestimenti in piombo); Nadia Di Pascali (simulazione dei drappeggi sulla parete controterra della serra);
importo dei lavori	€ 4.947.737,17

Dell'affollato insieme di edifici della villa il complesso della Serra e della Torre Moresca è l'elemento più eccentrico, commissionato intorno al 1840 dal principe Alessandro a Giuseppe Jappelli e Giacomo Caneva ispirati dal repertorio britannico di antichità arabo-ispaniche pubblicato nel 1816 da James C. Murphy. Era già in rovina nel primo decennio del Novecento e tale è rimasto, abbandonato a sé stesso e peggiorato, fino al 2008 [fig. 15].
L'impegnativo restauro ha profittato della testardaggine di Valter Proietti, progettista e direttore dei lavori affiancato, non senza qualche contrasto, dalle storiche dell'arte Alberta Campitelli e Anna Paola Agati, tutti professionisti del Comune, sostenuti anche dalla non comune passione del direttore tecnico dell'Impresa Bruno Vecchia e da un'ottima squadra di restauratori.
Alla progettazione sono stati di aiuto i disegni della tesi di laurea sostenuta di Barbara Di Tanna e Marco Pesciarelli nel 2001-2002, relatore Paolo Marconi, correlatori Giorgio Della Longa e Michele Zampilli.
La Serra era destinata ai ricevimenti e la separata Torre Moresca a incontri riservati.
L'edificio della serra presenta il fronte al parco, mentre un accesso laterale attraversa l'arco moresco, istoriato da caratteri esotici. Del complesso, all'avvio dei lavori, erano rimaste in piedi le sole strutture murarie soffocate dalla vegetazione. Ancora in opera le colonne in ghisa sostenenti i nodi a parete delle capriate e gli scheletri delle finestrature. Il suolo era cosparso di spezzoni delle partiture delle vetrate e di frammenti di vetro, pazientemente raccolti per essere riprodotti in forme analoghe agli originali.
Il restauro delle stupefacenti decorazioni ha qui assunto il carattere di una replica. Le nuove capriate, trattenute da tiranti metallici, sono state riprodotte in castagno come le originali [fig. 16], deducendone la forma dagli elementi superstiti, mentre il perduto manto di copertura è stato rinnovato per una duratura resistenza alle acque meteoriche.

15 Veduta del complesso della Serra dal sommo della Torre moresca

16 La ricostruzione delle nuove capriate della Serra prima delle coloriture

17 La sala del banchetto, una vetratura circolare segnala il foro centrale
da cui appariva la tavola imbandita

18 La Torre moresca, intonacata e colorita in base al risultato dei descialbi.
La muratura della grotta artificiale è stata lasciata al vivo

L'intero involucro della serra è stato ripristinato nei colori e nei decori desunti dalle tracce rinvenute.
La coloritura delle pareti murarie è stata desunta da lievi tracce presenti sulle superfici murarie, che spesso offrivano indicazioni contraddittorie.
La bonifica della parete Nord pervasa e infradiciata dalla collina addossata ha costituito una sfida. Dopo ripetuti tentativi un buon esito è stato conseguito da un sistema di elettrosmosi suggerito dall'impresa, bisognoso però di aggiustamenti periodici che nel periodo di abbandono in attesa di una destinazione (tuttora non assegnata) non mi risultano esser stati eseguiti.
Nell'emiciclo opposto all'accesso sono stati conservati la struttura muraria e qualche apparecchio della cucina dismessa. Per la gestione del monumento è stato necessario realizzare un servizio igienico, scavato nel terreno addossato a Sud-Est.
Anche la Torre Moresca, in muratura piena, versava in uno stato miserevole.
Sono stati ripristinati i cancelli in ghisa all'ingresso, ricostruiti i pochi gradini mancanti della scala elicoidale in peperino e ripresa l'originaria coloritura del vano scala costellata da *pois* gialli degni di Lewis Carroll.
La scala in penombra sbarca sotto una cupola a cipolla istoriata da cui si accede alla sala sfarzosa e luminosissima interamente finestrata e affrescata. Qui un meccanismo a vite senza fine offriva agli ospiti la sorpresa di un tavolo da pranzo imbandito emergente dal pavimento [fig. 17]. Purtroppo, la carenza di fondi non ci ha permesso di ripristinare il meccanismo che faceva apparire un banchetto pronto all'uso (l'intervento non era incluso in progetto). Anche le strutture della cupola a cipolla sono state ripristinate con una generosa copertura in piombo [fig. 18].

E infine la grotta artificiale, di cui restano ruderi la cui importanza non era stata compresa in fase di progetto a causa della fitta vegetazione. Si trattava di una vasta copertura lignea che univa la serra alla torre e che all'interno ospitava, in un simulato ambiente grottesco-pastorale, sentieri scoscesi, ruscelli, laghetti e altre amenità arcadiche per lo stupore degli ospiti. Demolita ai primi del Novecento, priva di descrizioni attendibili ed esclusa dal progetto, la grotta completava il parco delle meraviglie intensamente voluto dal principe Alessandro per il proprio divertimento.
Rimossa la terra accumulata, le strutture superstiti sono state riportate in luce nella prospettiva di interventi futuri che possano suggerirne, almeno in parte, i connotati.

Villa Farinacci (2003-2013)

progetto definitivo	arch. R. Rosati, dott. A. Cremona (storico dell'arte), ing. A. Incerti, ing. Paolo Grillo (Risorse per Roma s.p.a.), ing. F. Cipriani (impianto di geoscambio), d.ssa E. Ronchetti (archeologa)
direzione lavori	arch. R. Rosati,
impresa	Edilman Costruzioni di Biagio Ruperto (OG2)
finanziamento	€ 2.582.284,50

19 Villa Farinacci, veduta dal giardino

La villa, in aperta Campagna romana, era stata realizzata per Roberto Farinacci (1892-1945) a celebrazione del proprio status di gerarca fascista. Concepita surrettiziamente, nella licenza edilizia del 1940, come "casa rurale con deposito di cereali e abitazione padronale", fu invece realizzata con i caratteri della residenza signorile: un abuso edilizio nella zona agricola del Piano Regolatore del 1931. Situata in viale Rousseau 90, colmo di un poggio boscato da pini, dove termina un viale alberato dalla via Nomentana [figg. 19, 20], è oggi circondata da insediamenti recenti.
Il tipo dell'edificio vuole richiamare i casali storici dell'agro romano basati su preesistenze - rovine o torri - ampliati e arricchiti in tempi successivi. L'impianto simula infatti l'unione di episodi costruttivi successivi nel tempo: un tema architettonico tipico dei primi decenni del Novecento, che si osserva in alcune ricostruzioni in fregio al lungotevere, quali il nuovo palazzo Altoviti tra ponte S. Angelo e ponte Vittorio Emanuele. L'abuso non ha impedito la riuscita del progetto, frutto del colloquio tra il gerarca quarantottenne e il trentenne architetto Lorenzo Chiaraviglio. L'aspetto della villa è insieme cittadino e rurale. I materiali sono quelli tipici dell'edilizia romana: travertino e cortina laterizia: autentici nelle parti in vista e simulati nelle parti meno esposte, secondo l'uso dell'arte di costruire premoderna all'epoca ancora praticati. L'ornato alterna modanature classiche semplificate ed elementi *razionalisti*, all'insegna di quel compromesso tra modernismo e casto classicismo che segna l'architettura romana dagli anni Trenta fino ai primi anni Cinquanta.
Non è stato difficile, in fase di progetto, mettere a punto le scelte del restauro, grazie a un gruppo di progettazione ben equilibrato. Sulla base dei documenti messi a disposizione dal prof. Alfredo Passeri è stato possibile ricostruire le vicende della concezione dell'edificio, la sua realizzazione, la precoce decadenza dopo la morte del gerarca, gli usi impropri e le trasformazioni di cui è stato oggetto, fino all'acquisizione al patrimonio del Comune di Roma nel 1978, e il vincolo del MIBAC intervenuto nel 1996.
Chi scrive, in veste di responsabile del procedimento, ha avviato e condotto il progetto negli anni 2003-2005 fino alle soglie dell'appalto. Un accordo con il Ministero per l'Ambiente, finanziatore maggioritario dell'opera, aveva destinato i piani superiori della villa e il giardino a proprio Centro Parchi, il Comune, con propri fondi, aveva previsto di insediare al piano terreno una Biblioteca municipale.
Il complesso era stato sfigurato dall'insediamento del ristorante "La Torre" che vi aveva praticato trasformazioni brutali nella piena incoscienza dei valori presenti. Dismesso il ristorante, l'occupazione abusiva da parte del centro sociale "La Torre" ne aveva accelerato il degrado.
Iniziati i lavori, le manomissioni che avevano stravolto l'impianto sono state rimosse e sono state avviate le opere per ripristinare l'assetto originario dell'edificio. Il restauro delle pavimentazioni - molte in marmi pregiati - è stato impegnativo: alcune, obliterate, sono state recuperate, mentre i pavimenti con lacune hanno richiesto un'accurata ricerca dei tipi adatti; nella sala che aveva ospitato la cucina del ristorante, le grandi lastre di marmo traslucido difficile a ritrovarsi sono state conservate anche se impregnate di oli alimentari.
Nei prospetti, il restauro è proceduto senza troppi dubbi, a causa delle minori manomissioni subite. Restauratori e maestranze hanno realizzato una buona armonia

20 Villa Farinacci, prospetto principale che guarda la via Nomentana

tra pulitura della pietra, le integrazioni alla cortina e le coloriture degli intonaci.
L'accesso alla villa, dotato di accorgimenti discreti per il superamento delle barriere, è stato organizzato senza frazionare l'atrio, assegnato in comune alle due distinte attività. In posizione defilata è stato inserito un ascensore in vetro e acciaio.
Gli impianti, le nuove reti e l'antincendio sono stati realizzati con discrezione.
La climatizzazione, con il contributo dell'ingegner Franco Cipriani, consulente di Risorse per Roma s.p.a., è stata realizzata con il principio del geoscambio. L'impianto di captazione occupa un quadrato di m 60x60 nel potente masso di tufo adiacente la villa, in cui sono stati carotati 60 piccoli pozzi ciascuno spinto a 60 metri di profondità per ospitare le 60 tubazioni riempite di acqua che attivano la pompa di calore. L'energia rinnovabile sfrutta il differenziale termico tra il suolo profondo e gli ambienti serviti, alimentando una semplice pompa di calore. All'epoca, e a nostra conoscenza, l'unico realizzato a Roma nel settore pubblico e uno dei pochi in Italia.

Il restauro di Villa Farinacci rappresenta un caso convincente di restauro del moderno, le cui scelte sono state affrontate con semplicità. Le aggiunte improvvide sono state rimosse e l'immagine della villa risulta oggi pienamente ritrovata. Si è potuta ricostruire anche la geometria del giardino, se pure scorciato nel lato Sud-Ovest per la cessione di una parte al podere adiacente il complesso.

Gli apporti costruttivi e le innovazioni impiantistiche necessarie alla nuova funzione sono stati introdotti con delicatezza, anche dove è stato necessario creare separazioni funzionali, come è accaduto per il porticato al piano terreno proiettato nel paesaggio, le cui arcature sono state dotate di vetrate a tutto sesto per la biblioteca comunale.

Conclusione

Gli esempi di restauro del patrimonio che abbiamo trattati, disomogenei tra di loro per epoca di appartenenza, stato di conservazione, caratteri costruttivi e destinazioni d'uso, sono stati condotti e portati a termine all'insegna di un dialogo continuo tra gli apporti disciplinari coinvolti.
Accade spesso, purtroppo, che il progetto sia confezionato in fretta e a spezzoni da specialisti autoreferenziati, come fosse il risultato di una catena di montaggio priva di una visione unitaria.
Per il successo di un restauro occorre invece, come nei casi illustrati appare, che specialisti portatori di saperi e pratiche specifiche possano amalgamare i propri contributi, senza troppa fretta, all'insegna di una condivisione (meglio ancora: di un'affinità intellettuale) basata sulla comprensione globale delle potenzialità dell'edificio.
Solo in questo modo l'edificio può essere reimmesso in una funzione che lo tenga vivo nel tempo presente, senza la quale il restauro non raggiunge il proprio scopo.

–

Restoration in a nutshell.
A testimony to the variety of restorations carried out by the Rome Municipality's Cultural Heritage Department, which looks after a vast architectural and archaeological heritage

The items of heritage restoration that we have dealt with differ in terms of age, state of preservation, building features and purpose.
They have been carried out under a continuous dialogue between the proper disciplinary contributions involved.
Too often it happens, unfortunately, that projects are hastily put together in fragments by self-referenced specialists, so resulting as the output of an assembly line without a shared vision.
In the case studies we proposed, we tried to point out that a good restoration project requires the work of specialists with specific knowledge and practices, eager to share their contributions.
Possibly an unhurried sharing, in the name of an intellectual affinity based on a full understanding of the building's potential.
This is the only way so the building can be reintroduced into a function apt to keep it alive in the present time and in the proper use.
Otherwise, restoration does not achieve its purpose.

Il Colonnato Berniniano dopo il restauro

Il restauro delle superfici di pregio in materiale lapideo. Dalla statua al Colonnato di San Pietro

Guy Devreux
Restauratore, Laboratorio di Restauro Materiali lapidei-Musei Vaticani

Perché un restauratore viene a parlare della propria esperienza professionale in un Dipartimento di Architettura?
Per molti anni ho lavorato nei cantieri di restauro monumentale e, nella totalità di questi cantieri, mi sono confrontato con architetti che, nella maggioranza dei casi, ne avevano la direzione. Il confronto è stato quasi sempre interessante e costruttivo, anche se talvolta complicato dalle differenze linguistico-professionali. Con questo non mi riferisco solo al puro linguaggio tecnico, ma anche all'esplicita visione che ognuno ha della conservazione e di come questa va interpretata. Per rispondere ad uno studente di Roma Tre, che mi ha chiesto quale fosse il ruolo di un architetto in un cantiere di restauro monumentale, sento di potere rispondere, ricorrendo ad un'analogia con la musica: "il direttore d'orchestra". Si tratta di un ruolo complesso: richiede la conoscenza approfondita dello strumento suonato da ogni membro dell'orchestra e non solo; allo stesso modo l'architetto deve sapere quale parte possa essere affidata a ciascuno, sulla base delle specifiche competenze, rispettandone il ruolo, l'attitudine e l'esperienza. Solo in questo modo potrà far dialogare tutte le componenti professionali del cantiere e ottenere l'assieme indispensabile per raggiungere il risultato voluto.
Volendo essere più pratici: qual è la parte o la porzione di un'architettura storica che dovrà essere affidata al restauratore? Qui si entra nello spinoso argomento delle superfici di pregio, ossia di quelle parti che, per via della loro importanza storica e materica, dovrebbero essere trattate esclusivamente da mani esperte, ovvero quelle dei restauratori. Ma non mi addentro in questo tema che richiederebbe, da solo, un interessante ma lungo scambio di opinioni a riguardo. Per provare ad entrare in quella che è la vera professione del restauratore, in questo caso di materiali lapidei, cercherò di descriverne le varie

1 Il laboratorio Restauro Marmi e Calchi dei Musei Vaticani

sfaccettature, cosicché si possa capire meglio in che cosa consista la sua professionalità e quali siano le mansioni a lui spettanti.
I restauratori di materiali lapidei che lavorano nei Musei Vaticani, per via dell'ambiente straordinariamente articolato in cui si trovano, hanno la fortuna di ricoprire tutte le mansioni di loro competenza. Questo vuol dire che non lavorano solo sulle opere presenti all'interno dei Musei, ma svolgono un ruolo diretto o di controllo sul lavoro effettuato su manufatti o su superfici di pregio in tutto il territorio della Città del Vaticano, "*intra* ed *extramoenia*". Basti pensare che devono potere agire sulla statuaria collocata all'interno dei palazzi così come all'esterno, nei cortili, nei giardini, sugli scavi archeologici e nei cantieri di restauro monumentali. Parlando del lavoro svolto da questi professionisti cercherò, non senza difficoltà, di farvi accedere con la mente a tutti questi luoghi, facendovi scoprire ogni sfaccettatura di questo complesso mestiere.
Il Laboratorio di Restauro Materiali Lapidei (già Laboratorio di Restauro Marmi e Calchi) [fig. 1] è uno dei sette laboratori di restauro dei Musei Vaticani, suddivisi secondo il materiale costitutivo delle opere trattate. Il fatto che, oltre ai marmi, vengano contemplati anche i calchi, è legato alle origini di questo laboratorio[1]. In passato, si realizzavano numerose copie delle sculture dei Musei, con lo scopo di inviarle in tutto il mondo per favorire la divulgazione dell'arte classica. I formatori, con il passar del tempo, sono stati sostituiti dai restauratori. Le ragioni di questo mutamento sono riconducibili soprattutto al fatto che i mezzi di trasporto e le tecniche di imballaggio, con il tempo, hanno permesso lo spostamento delle opere originali per la realizzazione di mostre itineranti. L'altra ragione è conservativa: i calchi a contatto [fig. 2], pur essendo ancor oggi il sistema

[1] Devreux, Felice 2009.

2 Una fase di realizzazione del calco del Laocoonte

3 Apollo Citaredo, idea di un restauro settecentesco

migliore per la realizzazione di copie[2], potrebbero avere interazioni negative con alcune superfici, soprattutto se queste sono interessate dalla presenza di policromie o da patine particolarmente delicate.

Anche nel settore del restauro dei materiali lapidei sono avvenuti nel tempo importanti cambiamenti, dovuti *in primis* all'approccio filologico e, di conseguenza, a quello metodologico. Mentre prima una scultura veniva ricomposta in tutte le sue parti, ricorrendo ad integrazioni scultoree, in molti casi cospicue, oggi viene conservata esaltando, se necessario, anomalie e tracce del passato, testimonianze della storia vissuta e della sua autenticità. Nel primo caso, il restauro veniva affidato a uno scalpellino oppure, nel migliore dei casi, a uno scultore; oggi la persona incaricata è il restauratore-conservatore, supportato da un team di storici, archeologi e diagnosti.

Ritengo sia importante conoscere l'evoluzione che questa disciplina ha avuto nel tempo, perché permette di leggere la storia di un'opera con una semplice analisi autoptica. Il 90% delle sculture presenti all'interno delle gallerie dei Musei Vaticani sono il frutto di rimaneggiamenti avvenuti nel corso della storia, condotti nei restauri precedenti [fig. 3], ricorrendo prevalentemente a soluzioni creative, quando non arbitrarie[3]. Se a una scultura, per esempio, mancava un braccio, la prassi comune prevedeva che il restauratore/scultore incaricato, in accordo con l'erudito, decidesse di rifarlo di sana pianta, oppure utilizzasse il braccio di un'altra scultura come integrazione (in questo caso, si parla di braccio

[2] Devreux 2016, Devreux *et al.* 2014.

[3] Piva 2007.

4 Indagine UV che evidenzia la presenza localizzata di una preparazione

antico non pertinente). Nei due casi il restauratore, per facilitare l'operazione, era costretto a manomettere porzioni originali, rimuovendo definitivamente parte del marmo o della pietra posta in corrispondenza del punto di giunzione con il nuovo braccio. Questi rimaneggiamenti sono alla base di numerose mutilazioni di sculture, anche molto importanti. Il caso più noto è quello del Laocoonte, la cui articolata storia conservativa è illuminante per comprendere la prassi operativa nel corso dei secoli[4].

Quando le braccia o altri dettagli di una scultura venivano completamente rifatti, le superfici delle nuove integrazioni erano successivamente patinate per uniformare esteticamente i nuovi elementi con il resto delle superfici originali, ricoperte da una patina storica.

La patina è all'origine degli importanti cambiamenti avvenuti nel campo della metodologia applicata al restauro delle superfici in materiale lapideo. Dato che nella patina originale di un'opera si condensano tutti gli elementi necessari per risalire alla sua storia, l'intervento di pulitura si concentra soprattutto sulla conservazione e sullo studio di questo prezioso dato.

La sequenza delle operazioni che generalmente si effettuano oggi in corso di restauro sono: l'accurata analisi autoptica dell'opera, le indagini diagnostiche, la pulitura delle superfici, il restauro strutturale.

Nella prima fase, si studia l'opera in ogni dettaglio, scandagliandone la natura, i metodi utilizzati per la sua realizzazione, lo stato di conservazione ed i vari interventi che si sono succeduti cronologicamente. Le indicazioni si palesano nei segni di vario genere presenti sulla superficie. Per accertarsi della veridicità dell'interpretazione di tali dati, è necessario

[4] Rebaudo 1999.

5 Pulitura con apparecchiatura Laser

un confronto dialogico tra il restauratore, lo storico e il laboratorio di diagnostica. Se, per esempio, sulla superficie di un'opera si dovessero riscontrare delle tracce di formatura, la concomitanza di ricerche archivistiche ed analisi scientifiche potrebbe avvalorare l'ipotesi che di questa scultura siano state eseguite delle copie, risalendo magari all'esatto momento della loro realizzazione. Tutte le informazioni raccolte durante lo studio preliminare dell'opera saranno determinanti per l'impostazione dei metodi di restauro da adottare. L'attenzione riservata alla conservazione di una scultura e, in particolare, alle sue superfici, è fortemente condizionata dai gravi errori effettuati in passato, causa dell'irrimediabile perdita di dettagli fondamentali. Per evitare il ripetersi di questi errori, la diagnostica ci ha sostenuto operativamente, aiutandoci a svelare e interpretare la natura degli strati che si sovrappongono su una superficie. Il chiodo fisso per i restauratori dei materiali lapidei è la ricerca di tracce anche infinitesimali di policromia sulla superficie, o magari di uno strato di colore ben conservato, nascosto da strati soprammessi di varia natura. Spesso un'indagine preliminare non distruttiva, effettuata con luce UV, può essere sufficiente per rilevare la traccia di una preparazione, altrimenti invisibile ad occhio nudo [fig. 4]. È chiaro, in questo specifico caso, che tale informazione condizionerà l'operato del restauratore relativamente al metodo da utilizzare per la pulitura e al livello da non oltrepassare.

Le due regole principali che devono essere rispettate in un restauro sono quella della reversibilità di un intervento e quella della compatibilità dei materiali utilizzati. La prima è abbastanza semplice da comprendere, ma non altrettanto facile da applicare. La seconda determina che, per alcune metodologie, vengano utilizzati materiali perfettamente compatibili con la materia costitutiva dell'opera perché, in un passato non del tutto remoto, sono stati utilizzati prodotti organici di sintesi che nel tempo si sono

6 Nuovo sistema di ancoraggio meccanico reversibile

7 Operazioni di restauro nello scavo di Santa Rosa

rivelati anche irreversibili e dannosi per le opere. L'utilizzo di un prodotto compatibile garantisce un invecchiamento in linea con la natura dell'opera trattata.
Un efficace intervento di pulitura, che sia anche rispettoso di patine e patinature, oltre a dover seguire le indicazioni fornite dalla diagnostica, deve essere realizzato seguendo una particolare linea metodologica. *Conditio sine qua non*, la professionalità del restauratore, che sia in grado di progettare e condurre un restauro sensibile. Per il restauro di materiali lapidei, le metodologie da noi più utilizzate sono quelle basate sull'uso di soluzioni acquose a ph controllato, generalmente in sospensione, con impacchi o gel di varia natura che mantengano la soluzione acquosa sulla superficie del materiale lapideo. Solo in casi specifici e localizzati si ricorre ai solventi organici, ma con l'accortezza di evitare quelli tossici per l'operatore. È previsto anche l'utilizzo di sistemi meccanici e/o abrasivi, come per esempio, la strumentazione per odontotecnica (trapanino, ablatore ad ultrasuoni ecc.) oppure la micro-sabbiatura. Questa metodologia è applicata, localmente, per rimuovere incrostazioni localizzate o vecchi restauri. I metodi di riduzione con getti controllati di acqua, polveri e aria (metodo Jos) sono più comunemente in uso su superfici di pregio monumentali. La vera novità è l'uso del laser per la pulitura [fig. 5]. Si tratta di un sistema di ablazione fisica degli strati da rimuovere da una superficie. Il vantaggio fornito da questo strumento è la possibilità di rimuovere con estrema precisione elementi soprammessi, anche insolubili, da una superficie anche fragile o decoesa senza interferire con gli strati sottostanti, come patine e patinature. Agli inizi, questa nuova tecnologia consentiva solo la rimozione delle parti più scure. Grazie all'evoluzione della tecnologia laser, ora

si possono pulire intere superfici anche policrome senza interferire con l'originale[5].
Per la parte strutturale di un restauro il principio di reversibilità è estremamente importante, anche se non sempre facile da rispettare. In passato, se un'opera presentava un elemento parzialmente staccato, si procedeva allo smontaggio, con la sostituzione del vecchio perno ossidato con uno inossidabile, facendo poi riaderire il tutto con abbondante impiego di resina epossidica. Attualmente ciascuna situazione viene attentamente valutata per fare in modo che l'operazione di riassemblaggio degli elementi staccati sia perfettamente reversibile, ovvero smontabile. Seguendo questo criterio, nel laboratorio Restauro Materiali Lapidei abbiamo deciso di modificare il nostro approccio, distinguendo in modo chiaro la funzione adesiva di un intervento da quella meccanica: la parte adesiva si applica solo sui punti di contatto tra le porzioni da assemblare, mentre la parte meccanica, pur essendo solidale con gli elementi da raccordare, viene applicata senza l'uso di adesivi. Così facendo si riesce ad attuare il criterio di reversibilità anche nel restauro strutturale di una scultura. Vi sono tuttavia casi limite, dove è necessario studiare un sistema dedicato[6] [fig. 6].
Il restauratore di materiali lapidei oltre a dovere intervenire direttamente su un'opera, deve saperla movimentare in sicurezza, senza danneggiarla. Si tratta senz'altro dell'operazione più rischiosa per un'opera, sia quando ha dimensioni e pesi elevati, sia nel caso di opere più piccole e leggere. La movimentazione non si limita agli spostamenti operativi interni ad un museo o ad un laboratorio, ma si occupa anche delle opere inviate in prestito a mostre temporanee, in Italia o all'estero. Potrà sembrare strano, ma non esistono ancora manuali che spieghino, in modo accurato, le operazioni da effettuare per eseguire una movimentazione in sicurezza per l'opera d'arte. Si tratta, ancor oggi, di un vero e proprio mestiere tramandato tra restauratori o operatori specializzati grazie all'esperienza acquisita sul campo. Per effettuare questo lavoro vengono perlopiù utilizzati metodi empirici che si sono evoluti nel tempo e perfezionati grazie all'avvento di nuove apparecchiature e strumenti più performanti[7].
Uscendo dai Musei Vaticani, i margini di azione dei restauratori del Laboratorio Restauro Materiali lapidei si estendono a tutto il territorio della Città del Vaticano. Una delle problematiche principali di questo piccolissimo stato è la mancanza di spazio, ma qui, a differenza di altri stati di eguali dimensioni, non è possibile, per ovvie ragioni, espandere il proprio spazio realizzando superfetazioni architettoniche di qualsivoglia tipologia. Nel corso degli anni ci sono stati dei tentativi di ampliamento, scavando nel sottosuolo. Il territorio della Città del Vaticano tuttavia si estende su un'ampia necropoli romana che, a seguito di operazioni di scavo, è riemersa, mettendo in luce i suoi preziosi reperti. Ogni qual volta è stato intrapreso uno scavo archeologico, i restauratori di tutti i laboratori, sono stati chiamati ad effettuare le prime operazioni di pronto intervento sui ritrovamenti, secondo le loro specifiche competenze [fig. 7].
Nella seconda fase di questo lavoro, oltre al restauro delle opere più rilevanti, è stato realizzato un progetto di manutenzione dei reperti, in linea con la conservazione dei siti

---

5 Brunetto 2017.
6 Devreux, Spada 2010, Devreux, Spada 2013.
7 Devreux *et al.* 2018.

8 Grifone in marmo collocato nei giardini Vaticani, prima e dopo il trattamento con i biocidi naturali

archeologici. In questi casi si effettua un lavoro di restauro archeologico che consiste in operazioni strettamente conservative, cercando di alterare il meno possibile lo stato dei reperti ritrovati, e seguendo le logiche di intervento già descritte sopra.
Uscendo dagli scavi, ci troviamo direttamente all'interno dei Giardini Vaticani. Al loro interno, oltre ad innumerevoli piante rare donate ai Papi nel corso del tempo, sono collocate un numero considerevole di opere d'arte di vario genere e di varie epoche che fanno parte di un ampio progetto di restauro, iniziato alcuni anni fa. Osservando le opere collocate all'interno di un giardino, la prima cosa che si nota è la massiccia presenza di attacchi biologici che ricoprono tutte le superfici esposte e non solo. Si tratta generalmente di patine biologiche composte da alghe, funghi, muschi e licheni. Pur chiamandosi patine, differiscono completamente da quelle che sono le patine naturali del tempo, che vanno assolutamente conservate. Anzi, questi agenti biologici (litofagi), nutrendosi dei minerali presenti nelle pietre che li ospitano, le indeboliscono sino a provocare dei veri e propri decoesionamenti superficiali. Solitamente per rimuovere questi agenti infestanti si utilizzano dei biocidi chimici di sintesi, che possono essere tossici sia per l'operatore, sia per l'ambiente. Il timore di arrecare danno al fragile ecosistema dei Giardini Vaticani ci ha fatto seriamente riflettere sulle metodologie da adottare. Il caso ci è venuto incontro, poiché proprio agli inizi di questo progetto ci è stato proposto un prodotto innovativo atossico per la rimozione selettiva dei muschi dai campi sportivi. Una volta testato e constatato il risultato sorprendente ottenuto, abbiamo fatto analizzare il prodotto, che è a base di olio essenziale di origano a bassa concentrazione. In accordo con il Gabinetto di Ricerche Scientifiche dei Musei Vaticani, è stato costituito un gruppo di ricercatori che, insieme ai restauratori, ha intrapreso una fruttuosa ricerca per la realizzazione di un biocida alternativo basato sull'uso di sostanze naturali atossiche[8]. Il risultato di questa ricerca è un biocida composto da un'emulsione acquosa con tre diversi oli essenziali a bassa concentrazione, che si è rivelato molto efficace [fig. 8]. Con quest'ultimo esempio, vorrei rimarcare quanto sia importante nel nostro lavoro essere disponibili al cambiamento,

[8] Devreux *et al.* 2015; Devreux *et al.* 2016.

9 Colonnato, consolidamento con malta idraulica

modificando e migliorando continuamente il nostro operato con la speranza di trovare dei rimedi sempre più idonei alla conservazione. La consapevolezza che, come affermo spesso tra il serio e il faceto, "il peggior nemico delle opere d'arte sia proprio il restauratore", fa comprendere l'importanza di porsi continuamente in discussione, cercando di agire al meglio per interrompere gli errori del passato.

Oltre alla rimozione delle patine biologiche, il lavoro intrapreso sulle opere esposte in esterno differisce poco con la pratica in uso sulle superfici di pregio di un restauro monumentale. Il cantiere senza dubbio più significativo intrapreso dal nostro laboratorio in questi anni è quello del colonnato berniniano in piazza San Pietro[9]. Data l'ampiezza dell'argomento, e non potendo quindi entrare nel dettaglio del lavoro in oggetto, vorrei soffermarmi sui punti salienti.

Prima di tutto le dimensioni, in questo caso veramente imponenti, non devono in nessun modo condizionare la qualità del lavoro da effettuare. Infatti i principi che si applicano per le opere da restaurare in laboratorio sono gli stessi adottati per un'opera monumentale. Nel caso del colonnato, abbiamo ritenuto opportuno, prima di tutto, realizzare un cantiere pilota per mettere a punto il progetto di restauro in tutti i suoi elementi. Si è detto che "non potendo portare il colonnato in laboratorio, si doveva portare il laboratorio sul colonnato". Abbiamo iniziato con un attento esame autoptico del monumento nel suo insieme, per poi valutare nel dettaglio ogni segno: di lavorazione, del tempo e del degrado. L'aspetto da non sottovalutare quando si lavora su delle grandi architetture storiche è quello strutturale; se sottostimato, può essere causa di gravissimi danni. In questo caso e per questo motivo, le diverse figure professionali che si confrontano sul campo devono avere le idee molto chiare sulla natura del monumento, in modo da capirne equilibri strutturali ed estetici. Il colonnato come molti monumenti dell'epoca è stato realizzato con una sapiente logica costruttiva basata su un insieme di equilibri metodologici condizionati dalla, se si può dire, povertà degli elementi costitutivi utilizzati. Anche io, come semplice restauratore, mi sono emozionato ogni giorno che ho passato in questo cantiere di fronte alla grandezza del Bernini, sentimento condiviso da ogni singolo restauratore che vi ha lavorato. Molti aspetti costruttivi sono stati svelati osservando le superfici, le stilatura, gli incastri tra i blocchi, per non parlare delle sculture e degli stemmi. L'insieme è stato concepito rispettando

[9] Devreux, Porzio 2018.

10 Colonnato, dettaglio di una scultura, prima, durante e dopo il restauro

11 Colonnato Berniniano dopo il restauro

regole che trasmettono un senso di solidità e leggerezza allo stesso tempo. Noi sappiamo che tuttavia basta poco, molto poco, per rovinare questo equilibrio, questa poesia architettonica.
Anche in questo caso, la ricerca scientifica ci ha supportato in ogni fase: con la diagnostica strumentale siamo riusciti a capire sia quello che era presente sulla superficie del travertino, sia taluni aspetti strutturali degli elementi architettonici che lo compongono; ci ha anche permesso di sperimentare nuovi prodotti compatibili con le superfici da trattare, sostituendo così molti prodotti organici di sintesi [fig. 9].
In questo cantiere sono stati fatti notevoli passi avanti sia per la scelta dei prodotti, sia per le tecniche utilizzate, grazie alla collaborazione tra i diversi professionisti coinvolti che, pur discutendo a volte in modo accorato, sono riusciti ad utilizzare il confronto a vantaggio di tutti, ma soprattutto della conservazione del monumento. Non meno importante è stata la presenza sui ponteggi di circa 80 restauratori che, talvolta in condizioni estreme, hanno effettuato un lavoro difficile; è proprio grazie alla loro passione, maestria e esperienza, che oggi possiamo ammirare questo monumento sotto una nuova luce[10] [figg. 10 e 11].

Abbreviazioni bibliografiche

Brunetto 2017: A. Brunetto (a cura di), APLAR 5. *Applicazioni laser nel restauro*, Atti del convegno (Città del Vaticano, 18-20 settembre 2014), Nardini, Firenze 2017.

Devreux, Felice 2009: G. Devreux, A. Felice, *Il Laboratorio Restauro Marmi e Calchi: cenni storici*, in A. Paolucci, C. Pantanella (a cura di), *I Musei Vaticani nell'80° anniversario della firma dei Patti Lateranensi 1929-2009*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2009, pp. 345-351.

Devreux, Spada 2010: G. Devreux, *Esperienze nei sistemi di ancoraggio nel restauro dei materiali lapidei*, in «Lo Stato dell'Arte», 8, Atti del congresso nazionale annuale IGIIC (Venezia, 16-18 settembre 2010), pp. 283-290.

Devreux, Spada 2013: G. Devreux, S. Spada, *Nuove esperienze nei sistemi di ancoraggio nel restauro dei manufatti lapidei*, in «Lo Stato dell'Arte», 11, Atti del congresso nazionale annuale IGIIC (Bologna, 10-12 ottobre 2013), pp. 39-46.

Devreux *et al.* 2014: G. Devreux, A. Felice, U. Santamaria, F. Morresi, *Le copie a supporto del restauro*, in G. Devreux (a cura di), *La Pietà di San Pietro. Storia e restauro 40 anni dopo*, Atti della giornata studio (Città del Vaticano, 21 maggio 2013), Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano 2014, pp. 135-158.

[10] L'autore ringrazia tutti i componenti del Laboratorio Restauro Materiali Lapidei dei Musei Vaticani: Massimo Bernacchi, Stefano Spada, Patrizia Rossi, Andrea Felice, Michela Gottardo, Anna Lea Mattozzi, Valentina Felici, Giampiero Salvatorelli, Fabio Mastrolorenzi, per il lavoro condiviso in questi anni con l'obiettivo di crescere e migliorare con professionalità e passione. Un ringraziamento particolare alla collega Valentina Lini per la cura del testo.

Devreux *et al.* 2015: G. Devreux, U. Santamaria, A. Rodolfo, R. Reale, F. Fratini, N. Barbabietola, F. Morresi, *Fitoconservazione. Trattamenti alternativi sulle opere in materiale lapideo nei giardini vaticani*, in «Lo Stato dell'Arte», 13, Atti del congresso nazionale annuale IGIIC (Torino, 22-24 ottobre 2013), pp. 199-206.

Devreux 2016: G. Devreux, *La scansione 3D e il restauratore: alcune applicazioni*, in «Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie», XXXIV, 2016, pp. 21-29.

Devreux *et al.* 2016: G. Devreux, U. Santamaria, R. Reale, F. Fratini, S. Bani, M. Di Vito, *Biodegrado e metodi alternativi per la conservazione di superfici lapidee*, in «Natural 1», Atti del IV congresso nazionale S.I.R.O.E. (Roma, 25-26 novembre 2016), pp. 47-48.

Devreux, Porzio 2018: G. Devreux, F. Porzio, *Il Restauro del Colonnato di San Pietro*, in F. Borghi, T. Calvano, M. Serlupi Crescenzi (a cura di), *Restauro e architettura: problemi di tutela e conservazione*, Atti del V seminario A.N.I.S.A. di formazione per gli insegnanti (10-11 novembre 2016), Anisa, Roma 2018, pp. 65-85.

Devreux *et al.* 2018: G. Devreux, U. Santamaria, F. Morresi, R. Ciabattoni, L. D'Avila, *La movimentazione dell'Augusto di Prima Porta*, in «Lo Stato dell'Arte», 16, Atti del congresso nazionale annuale IGIIC (Trento, 25-27 ottobre 2018), pp. 321-328.

Piva 2007: C. Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del Museo Pio-Clementino*, Edizioni Quasar, Roma 2007.

Rebaudo 1999: L. Rebaudo, *I restauri del Laocoonte*, in S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli, Roma 1999, pp. 231-258.

-

The restoration of valuable stone surfaces. From the Statue to the Colonnade of St. Peter's

The head of the stone restoration laboratory in the Vatican Museums describes all the tasks of a restorer working in a very small but extremely rich in culture and works of art state. This particularity means that the restorer's work, in this context, covers all possible variations in this field. These range from the restoration of statues in galleries (Museum) and the outdoors (gardens and fountains) to an archaeological restoration (the excavation of Santa Rosa) and a monumental restoration (Bernini's Colonnade). Over the last fifteen years, the laboratory completely revised and modified the methodological approach applied to the conservation of stone materials. Thanks to new methods and the most advanced technologies, the laboratory is trying to achieve the application of the objectives of reversibility and compatibility that are in line with restoration philology.

Hidetoshi Nagasawa, *Ulivo Viaggiante* (foto A. Nanni)

Musei nell'Italia minore

Mao Benedetti e Sveva Di Martino
architetti, Spazi Consonanti Architettura

Il museo dell'olio della sabina di Castelnuovo di Farfa

Il sindaco di Castelnuovo di Farfa – un borgo di fondazione medievale di soli mille abitanti in provincia di Rieti – aveva il desiderio di realizzare nel palazzo, già sede municipale, un museo per onorare la civiltà dell'ulivo ancora viva dopo secoli grazie al lavoro degli olivicoltori. Questo desiderio era nato in assenza di una collezione vera e propria, che sarebbe stata acquisita dopo, nelle more dell'allestimento del museo, grazie alla consulenza scientifica di Tersilio Leggio. Fu dunque d'obbligo rivolgere innanzi tutto lo sguardo al paesaggio, a quell'inscindibile unità di testimonianze tangibili e intangibili nella quale la civiltà millenaria dell'ulivo ancora si manifestava. Innanzi tutto, procedemmo con le opere di restauro di palazzo Perelli, già sede municipale, che avrebbe dovuto accogliere il nuovo museo e della chiesa rurale altomedievale di San Donato.
Il palazzo, di origini rinascimentali, era l'unico corpo di fabbrica che sviluppava su quattro piani dalle pendici nord del borgo medievale fino alla sua sommità, il solo che avrebbe potuto accogliere una risalita meccanizzata tale da consentire a tutti i cittadini di raggiungere facilmente la chiesa cattedrale di S. Nicola di Bari in cima al centro storico. Il progetto di restauro, che fu realizzato nei primi anni '90 del secolo scorso, dovette perciò rispondere al duplice valore, architettonico e urbano, che ad esso veniva ora attribuito dalla committenza.

Il palazzo era gravemente fatiscente e internamente aveva subito molti rimaneggiamenti nel corso dei secoli. Modesti collegamenti verticali ai diversi piani connettevano di volta in volta diversi punti dell'edificio ma senza rispondere a una logica distributiva unitaria.
Un muro perimetrale dalla forma absidata percorreva verticalmente il corpo di fabbrica ad est, ma internamente era visibile solo come fondale della sala consiliare al secondo piano. Si scelse di recuperare proprio quell'impronta muraria absidata a tutti e quattro i piani per ubicarvi il nuovo sistema di risalita, in scala e in ascensore. Il declivio inerbito, ai piedi del palazzo, fu rimosso per svuotare il piano terra dal

1 Il centro storico di Castelnuovo di Farfa, sulla torre il *Logo* ceramico di Maria Lai (foto A. Nanni)

2 Atrio del museo: sulla destra *Albero del poeta* di Maria Iai,
sullo sfondo *Frammenti di fonderia di un'opera incompiuta* di Alik Cavaliere

riempimento di terreno che lo rendeva inaccessibile e al suo posto fu realizzata una rampa esterna dalla quale si sarebbe potuto raggiungere agevolmente l'ingresso al nuovo museo.
Nel corso dei restauri del palazzo iniziammo già a riflettere su come avremmo potuto legare museograficamente i luoghi dispersi del patrimonio, nel borgo e nella campagna, per garantire loro una cura futura grazie all'appartenenza al nuovo museo. Fu per noi un modello di riferimento la tradizione delle *sacre rappresentazioni* che per secoli si erano svolte nei paesaggi italiani ed europei allo scopo di rinarrare, rivivendola comunitariamente, una storia da tutti condivisa. Ogni *sacra rappresentazione* (che spesso, ma non solo, aveva come tema la Passione di Cristo) era allestita in modo sempre diverso, perché diverse erano le aspettative degli animatori – cittadini e attori – morfologicamente diversi i luoghi nei quali prendeva corpo, diversi i linguaggi artistici che erano chiamati alla sua realizzazione, diversi i tempi del suo svolgimento nello spazio.
Questa tradizione che si era esaurita nei secoli ha avuto una profetica ripresa nel XX secolo grazie al *Poéme Électronique*, il padiglione della Philips allestito da Le Corbusier, insieme con altri artisti, per l'Esposizione Universale di Bruxelles del 1957. Il *Poéme*, definito uno "*stomaco*" dal suo autore, era un volume con un ingresso e uscita obbligati nel quale il visitatore si trovava ad essere assorbito da un'esperienza trasformativa: nello spazio prendeva vita una celebrazione dell'avventura umana narrata in sette scene temporalmente susseguenti che regolava l'ingresso nello scenario architettonico dei diversi linguaggi artistici: immagini videoproiettate, campi

3 *Casa dell'Oca*: sala della didattica, a terra il mosaico del *Gioco del volo dell'oca* di Maria Lai

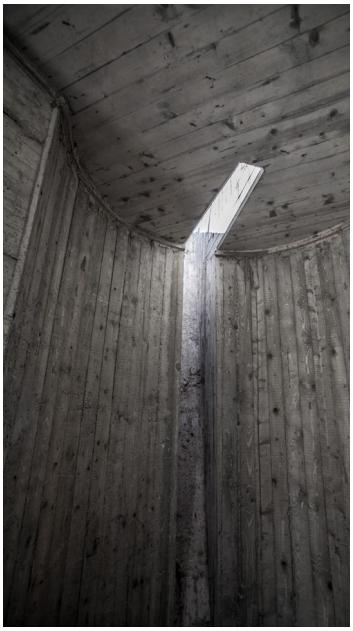
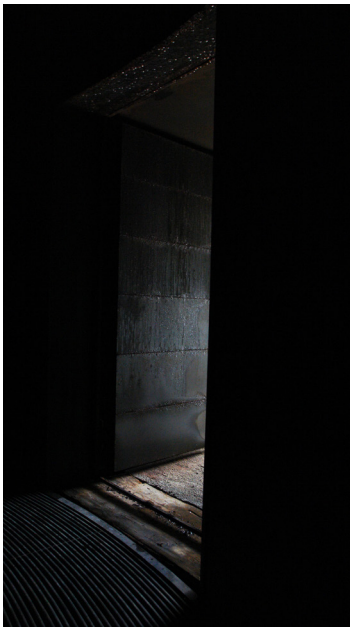
4 Chiesa altomedievale di San Donato (foto P. Thiébaut)

di colore, luci, suoni *concreti* distribuiti lungo le linee architettoniche della copertura. Era una "polifonia" spaziale, non così diversa da quella delle tante chiese della tradizione esaltata qui dalla forma architettonica appositamente concepita per accogliere le potenzialità espressive dei nuovi mezzi digitali. Così commentava l'opera corale di Le Corbusier un giovanissimo Michel Butor, mettendo l'accento sulla necessaria corrispondenza tra architettura, linguaggi artistici e luce nell'esperienza trasformativa di una celebrazione: «[nel Poema elettronico] il legame tra lo spettacolo e l'architettura è tale che può essere paragonato solo al legame tra gli edifici religiosi e le celebrazioni che vi si svolgono. […] in un tempio o in una chiesa è possibile eseguire delle cerimonie diverse, ma queste, a causa della loro precisa relazione con le parti e la decorazione dell'edificio, devono necessariamente appartenere alla stessa religione; allo stesso modo […] un'opera veramente diversa richiederebbe un diverso guscio e una diversa installazione […]»[1].

La sequenza spaziale del museo avrebbe avuto inizio lungo un percorso di risalita che si sviluppava dentro il palazzo associato a una progressione luminosa dalla penombra del piano terreno allo spazio aperto e in piena luce alla sommità del centro storico. Cinque artisti: Gianandrea Gazzola, Maria Lai, Hidetoshi Nagasawa, Alik Cavaliere, Ille Strazza ed il fotografo Franco Vergine aderirono con entusiasmo al progetto e realizzarono le loro opere negli spazi della storia creando una continuità "di fatto" tra patrimonio e contemporaneità.

La rampa esterna, frutto dei restauri, avrebbe mediato il passaggio dalla luce naturale

[1] *Le Poéme Èlectronique* 1958, pp. 106-107.

5. In alto a sinistra: cisternone ottocentesco: l'ingresso
6. In alto a destra: taglio di luce nell'ambiente dedicato alla macchina scrittoria
7. in basso a sinistra: vestibolo d'ingresso alla cisterna
8. in basso a destra: immagine interna, in alto il pane di terra con le radici di olivastra

alla realtà della penombra nel museo. Lungo il parapetto interno, la rampa accolse l'opera *Preambolo* di Maria Lai: delle metafore graffite su un cemento colorato in pasta che catturano gli occhi dei visitatori distraendoli dal paesaggio circostante e orientandoli ad un paesaggio interiore. Nel museo, al piano terra, quattro opere, ciascuna immersa in uno suo proprio e significativo spazio, accolgono il visitatore. L'*Albero del poeta*, di Maria Lai nell'atrio [fig. 2]; quindi i tre ambienti concamerati introdotti dalle *Cinque Esse* – le cinque parole chiave dell'olivicoltura e dell'arte – dell'opera *Olio di Parole* sempre di Maria Lai; poi i *Frammenti di fonderia di un'opera incompiuta* di Alik Cavaliere: sette fusioni in bronzo di un albero d'ulivo poste su un letto di sabbia; infine *Ulivo viaggiante* di Hidetoshi Nagasawa: una grotta storica dove delle barchette – alimentate a olio – che galleggiano liberamente sul fondo allagato e che vengono accese e spente manualmente ogni giorno, illuminano in modo sempre diverso un ulivo di rame appeso al soffitto. Al piano primo, dove gli ambienti hanno una luce naturale, è esposta una rara collezione di presse olearie sabine (XVII-XX); dopo questa si giunge all'opera sonora *Oleophona* di Gianandrea Gazzola, di nuovo nella penombra. L'opera impiega delle giare datate al XVII secolo – ritrovate durante i restauri – e un tronco di un ulivo centenario per comporre una sonorità tutta contemporanea; sempre al piano primo è la *Sala della memoria* di Franco Vergine che racconta il paesaggio sabino e i suoi abitanti e una *Sala Multimediale,* un approfondimento sul territorio di Castelnuovo di Farfa, la sua storia, l'olivicoltura, il variare del paesaggio nelle stagioni. Al piano secondo, il visitatore prima di uscire alla luce piena del borgo incontra l'ambiente musealizzato di un frantoio del XVIII secolo fortunosamente contiguo al palazzo e quindi la visita si conclude nel centro storico con l'installazione nell'antico forno cittadino di Maria Lai: *Olio al pane e alla terra il sogno*; ogni spazio del museo nel borgo è segnato dal *Logo ceramico* dell'artista [fig. 1]. Il percorso museale si dirige quindi nella campagna per raggiungere la chiesa altomedievale restaurata di San Donato per la quale Ille Strazza ha composto il canto *U.I.O.* con le parole latine dell'inno di Sant'Efrem Siro sulla consacrazione degli olii nel Giovedì Santo. La progressione dalla penombra alla luce si compie definitivamente nell'abside vetrato della chiesa che "porta" il paesaggio dentro la navata.
La regia temporale della visita è affidata ai "narratori": giovani del posto formati ad una profonda conoscenza del museo e delle sue collezioni, esercitati al dialogo simbolico che immancabilmente il museo suscita nei i visitatori di diverse età, culture, lingue e abilità.

Il restauro della chiesa di San Donato [fig. 4], condotto dopo le indagini archeologiche dell'università di Sheffield, aveva recepito le indicazioni degli studiosi e si era sviluppato sull'idea di realizzare una copertura sull'area archeologica che potesse rendere l'ambiente della chiesa fruibile e la cui architettura fosse in sintonia con il paesaggio circostante.
Le murature antiche furono prima liberate dalle superfetazioni recenti e poi restaurate conservandole nella loro originale consistenza. Una nuova copertura leggera, rivestita con coppi di recupero, aderiva ai profili murari irregolari grazie a un "giunto d'ombra", realizzato con profili metallici e specchiature vetrate, gli stessi che davano vita alla ricostruzione volumetrica dell'abside andato perduto.

9. Museo della terra e dell'olivastra di Seggiano: ambiente del frantoio restaurato

Quindici anni dopo l'inaugurazione del 2001, il museo fu completato realizzando un nuovo edificio in uno spazio urbano degradato adiacente al palazzo: la *Casa dell'Oca*. Questa architettura, inizialmente progettata con l'artista Maria Lai, rispondeva all'esigenza di disporre di una sala da destinare alle attività didattiche.
Il museo era luogo di silenzio e al tempo stesso di dialogo e fu questa particolarità che fece maturare in Maria Lai il desiderio – da lei sempre coltivato – di realizzare delle opere performative che offrissero a tutti un percorso di alfabetizzazione alla lettura delle immagini e dell'arte. Nacque così l'opera i *Luoghi dell'arte a portata di mano,* quattro mazzi di carte che propongono una serie ordinata di domande da porsi di fronte alle immagini e all'arte. Il numero dei partecipanti al gioco cresceva e fu perciò necessario dotare il museo di una sala dedicata alla didattica che avrebbe ospitato anche un altro gioco di Maria Lai: il *Gioco del volo dell'oca*, presente nell'ambiente in forma di mosaico a pavimento.

A differenza del palazzo, il nuovo edificio si proiettava verso l'ambiente esterno [fig. 3]; si potrebbe dire che metaforicamente inaugurava un nuovo capitolo della vita del museo, ora rivolto al paesaggio dal quale tutto aveva avuto origine. Nel 2018 in occasione della celebrazione del centenario della nascita di Maria Lai fu anche tracciato nella campagna un itinerario pedonale, dal centro storico di Castelnuovo di Farfa alla chiesa di San Donato, lungo il quale l'interpretazione visiva degli scenari attraversati era associata alla lettura di testi poetici: Versi cari a Maria[2].

Il museo della terra e dell'olivastra di Seggiano

Quando il sindaco di Seggiano, in provincia di Grosseto, ci chiese di progettare anche per il suo piccolo comune un museo dell'olivicoltura, l'esperienza fatta a Castelnuovo di Farfa ci fu di grande aiuto perché eravamo consapevoli che non saremmo incorsi nell'errore di ripetere un modello già realizzato, e ciò perché se un museo nasce da un paesaggio, dalle sue architetture, dalle sue tradizioni, dal suo patrimonio, ogni volta l'interpretazione che ne siamo chiamati a fare è di necessità diversa.
Eravamo questa volta ai piedi dell'Amiata, in Val d'Orcia, terra mineraria e siderurgica fin dai tempi più remoti, dove l'olivastra seggianese (una cultivar autoctona, molto resistente alle basse temperature) cresce fino alle pendici della montagna. Anche in questo caso un frantoio, posto alla sommità del centro storico – come a Castelnuovo di Farfa –, era la testimonianza patrimoniale più significativa del futuro museo; si trattava di un edificio al quale si accedeva scendendo sotto il livello della piazza principale e che si sviluppava in discesa su ulteriori cinque livelli.
L'architettura del frantoio è una chiave essenziale per capire come la tradizione olivicola si innesti nella complessità del paesaggio: in questo caso il frantoio restituiva l'eco della presenza dei luoghi minerari.

---

[2] Benedetti 2018.

10 Vista d'insieme dell'area dopo l'intervento: a sinistra le sostruzioni archeologiche, a destra il casale

da sinistra,

11 Vista interna del casale al piano terra: ingresso

12 Vista interna del casale al primo piano: lo spazio di studio della foresteria archeologica

13 Dettaglio dell'infisso che colma la lacuna muraria del crollo

Questa chiave interpretativa ci portò a dirigere lo sguardo al particolare paesaggio ipogeo dell'apparato radicale delle piante.
Le radici sono la parte "pensante" delle piante, come già Darwin aveva suggerito, e dunque anche una potente metafora per alludere alla profondità della tradizione e della cultura dei luoghi. Molta letteratura aveva anche indagato quel mondo sotterraneo in termini simbolici ed esso appariva cruciale anche per i nostri tempi che affidavano la rappresentazione del Web proprio all'immagine della crescita "vegetale" della sua miriade di nodi.
La stessa chiave metaforica suggerì di dare forma fisica a una rete europea alla quale Seggiano apparteneva, comparando tra loro le attività nervose delle diverse "intelligenze" vegetali simbolo di ciascun paesaggio.
Anche a Seggiano l'ultima stazione del museo si sarebbe aperta sul paesaggio nel convento francescano del Colombaio, immerso nella natura e in abbandono.
Con la partecipazione scientifica al progetto dell'Accademia dei Georgofili di Firenze e della LINV (International Laboratory for Plants Neurobiology) dell'Università di Firenze e quella degli artisti Gianandrea Gazzola e Stefano Scialotti, si procedette a dare corpo alla realizzazione progetto.

Una cisterna ottocentesca, un volume cilindrico di circa dodici metri di altezza, fu scelta come ingresso al nuovo museo, ma poiché il volume non era accessibile se non dalla sommità fu necessario realizzare un varco [figg. 5, 7] nelle mura ottocentesche adiacenti per entrare nel volume alla quota del calpestio interno.
Dal vano d'ingresso di sommità, posto al centro di una piazzetta panoramica, fu quindi calata una pianta giovane di olivastra con l'intento di rendere le radici libere di crescere nello spazio vuoto della cisterna: queste sarebbero state alimentate per via aeroponica e i parametri ambientali sarebbero stati beneficiati dall'allagamento di parte del calpestio dell'ambiente. Il visitatore sarebbe entrato nella cisterna avrebbe potuto vedere l'apparato radicale libero [fig. 8], mentre il tronco e la chioma insistevano alla quota del coperchio superiore, all'aria aperta.
L'apparato radicale fu collegato a dei sensori elettrici e la sua attività fu registrata rivelando una frenetica e insospettabile risposta all'ambiente circostante.
I rilevamenti dei sensori furono affidati alla registrazione scientifica degli studiosi e resi fisicamente visibili al visitatore nell'interpretazione artistica di Gianandrea Gazzola: una *macchina scrittoria* [fig. 6] che traduce l'attività elettrica dell'olivastra in segni calligrafici. L'esperienza del mondo invisibile delle piante si faceva così globale per il fruitore.
Diversi approcci furono impiegati nei recuperi e nei restauri degli edifici monumentali destinati al museo. Se l'intervento sul cisternone aveva comportato una significativa trasformazione dei luoghi circostanti per accedere all'interno del volume idraulico, l'antico frantoio fu restaurato con spirito puramente conservativo [fig. 9].
Oggi si sta realizzando l'allestimento dell'edificio dell'ex municipio dove è presentata la profonda natura coreutica dei gesti dell'agricoltura che si perpetuano immutabili nei secoli, dalla civiltà attica a quella etrusca e fino ai tempi attuali.

Il centro di documentazione delle terme di Tito sull'antica civiltà dell'acqua in Sabina

I ruderi della cosiddetta Villa di Tito sono un sistema imponente di sostruzioni che si elevano sulla piana sottostante. Le sostruzioni archeologiche furono consolidate negli anni '80 del secolo scorso e si ritiene che esse fossero parte di un edificio d'acqua, probabilmente appartenuto all'imperatore Tito. Il territorio della piana di San Vittorino, sulla quale il monumento archeologico si affaccia, è ricco di acque carsiche e termali, nonché di testimonianze di epoca sabina e romana. Immediatamente al disotto del monumento si trova l'attuale lago di Paterno o di Cotilia, ma ancora è incerta l'ubicazione del *lacus cutiliae* antico presso il quale si narra che si celebrassero i riti del *ver sacrum* affidando i giovani – eccedenti numericamente – ad un animale totemico che li avrebbe condotti a colonizzare nuovi territori: molte popolazioni italiche ebbero origine grazie a tale rito.
Il paesaggio dell'area archeologica era caratterizzato dalla presenza di un casale seicentesco in larga parte diruto, documentato anche dall'incisione di Ludovico Prosseda contenuta nel volume di Giuseppe Guattani *Monumenti sabini* del 1827.
Si giungeva al complesso archeologico attraverso una passeggiata nella campagna alla fine della quale si era sorpresi per l'integrità del contesto. Un toponimo indicava che si fosse nei pressi del *lacus cutiliae* e una dolina, traccia di un antico lago, si trovava all'interno dell'area archeologica.
L'intento del sindaco era di tutelare il monumento e valorizzare l'area, ma fu da subito chiaro che le somme a disposizione del progetto non avrebbero potuto sostenere un'estesa e complessa campagna di scavo e il restauro dei reperti che ne sarebbero eventualmente emersi; inoltre, una pura conservazione della materia, senza una prospettiva di valorizzazione che ne consenta la cura nel tempo, destina il monumento a ricadere nel degrado.
Nei limiti di quanto consentito dal finanziamento, furono comunque commissionate delle indagini georadar dell'area e dei provvisori interventi di ripulitura del monumento archeologico. Le indagini rivelarono la presenza di elementi presumibilmente murari nella dolina, allineati con il casale e con il monumento archeologico. Le indagini furono poi interrotte, ma avevano fatto chiaramente emergere una relazione fisica tra le tre figure fondamentali del paesaggio: il monumento, il casale, la dolina.
Si decise perciò di intervenire sul casale senza alterarne la struttura profonda, conservando l'articolazione in due piani con ingressi separati: quella distribuzione certamente celava un particolare rapporto con il terreno e con il paesaggio circostante che non era stato possibile indagare pienamente.
Fu così realizzata una rampa accessibile esterna adagiata sul terreno per raggiungere il piano superiore del casale. Il volume murario fu risarcito e consolidato; il solaio intermedio e la copertura furono riedificati seguendo le imposte degli antichi.
I crolli della copertura si erano riverberati sulle facciate aprendovi delle brecce che furono musealizzate: il dettaglio architettonico del nuovo infisso [fig. 13] che tampona il crollo risarcisce la lacuna traducendola in un'ombra; questa soluzione ha permesso di conservare l'immagine del casale prima dei restauri, preservando l'atmosfera l'atmosfera di un tempo sospeso che si percepiva nell'area [fig. 10]. La successiva scoperta dell'allestimento interno al casale avrebbe fatto leva sulla curiosità dei visitatori: il

centro di documentazione [fig. 11] li avrebbe accolti e avvicinati a quel monumento archeologico, di per sé muto, attraverso tre diversi livelli di esperienza.
Un primo livello, che potremmo definire *didascalico*, è costituito dai *Volumina,* dei rotoli cartacei che si svolgono manualmente – sorretti da una struttura lignea progettata dall'artista Gianandrea Gazzola – e che documentano la storia della civiltà dell'acqua in Sabina, del suo territorio e delle sue testimonianze; accanto ad essi, a terra, vi sono delle vasche d'acqua dove sono proiettati degli estratti di fonti in latino che richiamano il valore dell'elemento naturale nell'antica civiltà. Un secondo livello, che potremmo definire *immersivo*, si incontra al centro del casale: una vasca d'acqua molto più grande è la base dalla quale spiccano quattro pannelli verticali dedicati ad accogliere delle immagini video proiettate del regista Stefano Scialotti che esplorano nei dettagli sculture e reperti, molti dei quali oggi lontani dal territorio di origine. Una linea d'acqua percorre tutto il piano terreno del casale, affiorando nello spazio in modo diverso richiamando il nesso simbolico che guida l'intero percorso conoscitivo.
Un terzo livello di esperienza, che potremmo definire *evocativo*, si incontra infine nell'ambiente voltato – ripristinato come corpo aggiunto non comunicante – al quale si accede solo dall'esterno. Qui l'installazione dell'artista Gianandrea Gazzola rievoca nello spazio il movimento dell'acqua e del vento, le forze naturali alla radice del mito delle ninfe *commotiles* che abitavano l'isola galleggiante al centro dell'antico lago.
Il piano primo del casale è stato attrezzato come foresteria archeologica [fig. 12] e dotato di un laboratorio esterno realizzato in corten: questa è stata la principale promessa per la cura e la tutela del monumento.
Oggi, proprio grazie a questa foresteria, di soli dodici posti letto, il sito vive e non è ricaduto nell'oblio: squadre di archeologi stranieri, per lo più americani e canadesi, scavano nell'area, accrescendo l'interesse la conoscenza e la cura del monumento.

Abbreviazioni bibliografiche

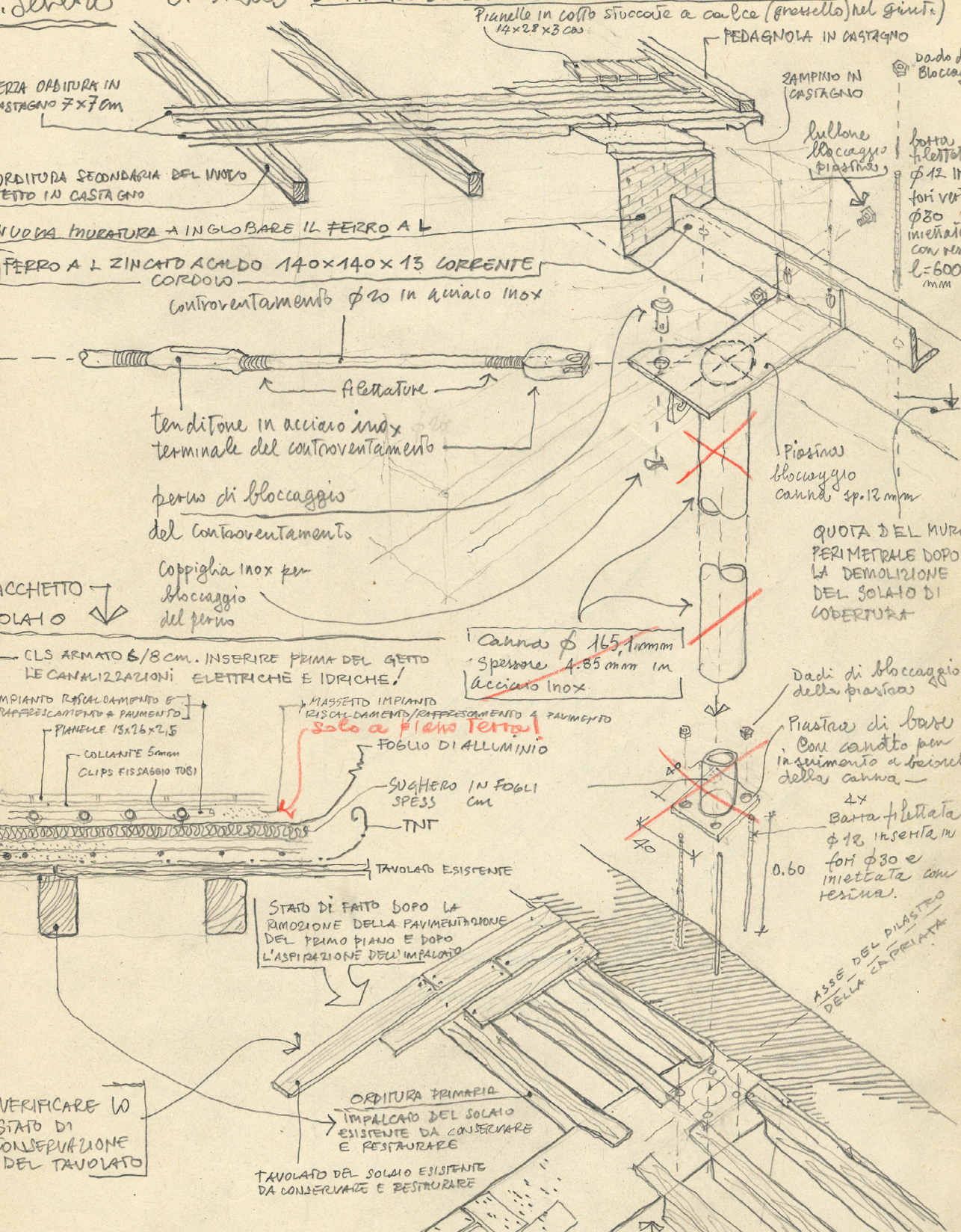
Benedetti 2018: J. Benedetti, *Versi cari a Maria*, con nota introduttiva di Marisa Dalai Emiliani, Roma 2018.

Le Poéme Èlectronique 1958: *Le Poéme Èlectronique. Le Corbusier*, a cura di J. Petit, Les Editions de Minuit, Paris 1958.

–

Museums in rural Italy

The text describes three projects carried out in rural – or minor – Italy, for three small municipalities. Two museums: the Museo dell'olio della Sabina *in Castelnuovo di Farfa, and the* Museo della terra e dell'olivastra *in Seggiano, in the Val d'Orcia; and a center for the study and interpretation of archaeology in Castel Sant'Angelo, in the province of Rieti.*
Through the example of these projects, we will try to argue that by patiently acknowledging the tangible and intangible features of a historic landscape, it is possible to develop truly contemporary narratives on its heritage, respecting the identity of each territory, and offering citizens and visitors alike the chance to experience a form of continuity between history and the present.



Santa Severa. Studi preliminari per il recupero e riuso delle strutture esistenti (disegno E. Da Gai)

Interpretare e restaurare gli edifici storici

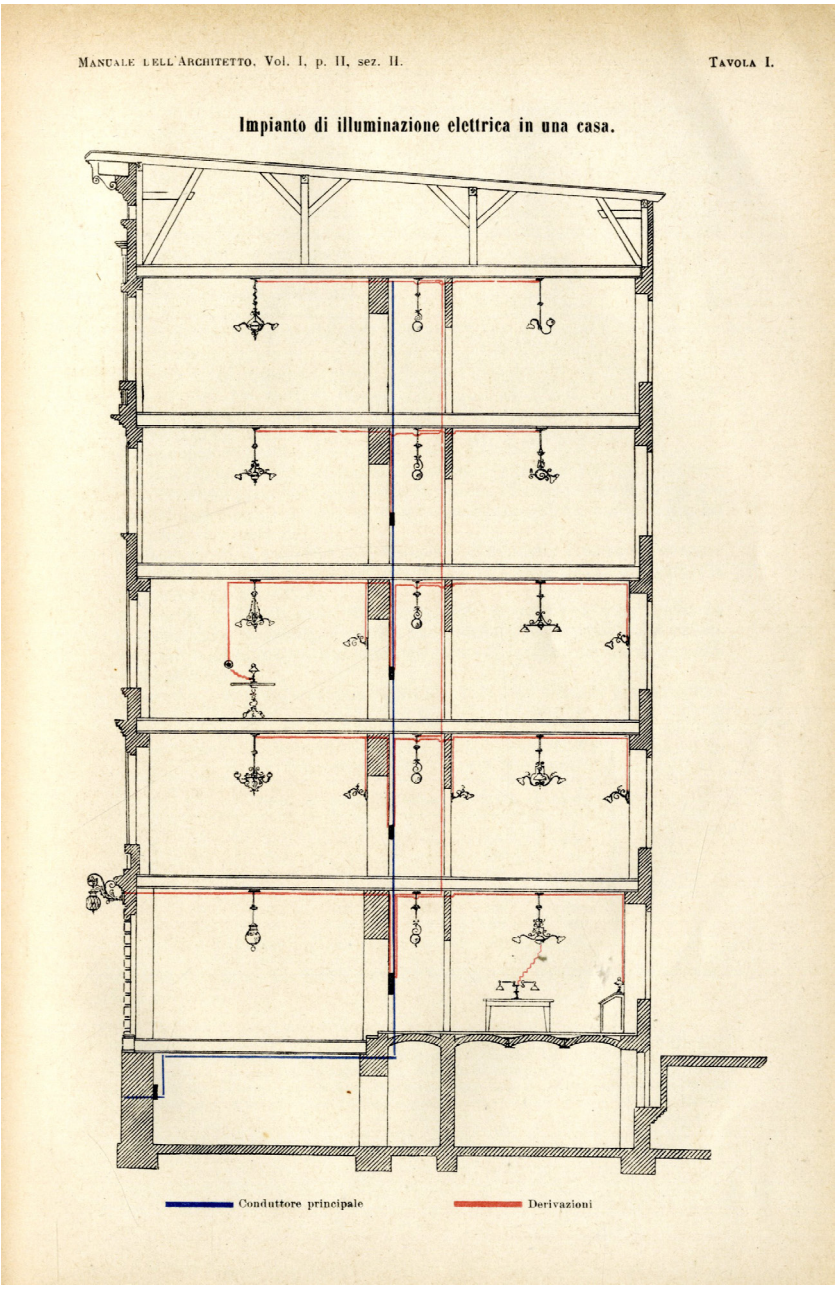
Enrico Da Gai
architetto, Studio Da Gai Architetti

Breve premessa

Questo breve scritto rappresenta una sintesi della mia lezione al ciclo di conferenze "in-discipline", dove ho illustrato agli studenti alcuni miei interventi di restauro architettonico e in particolare i progetti realizzati per la Bibliotheca Hertziana e per il borgo di Santa Severa.
Nelle righe che seguiranno vi sono alcuni riferimenti personali: non avendo queste note, evidentemente, alcun aspetto autobiografico mi sono utili a rappresentare le ragioni dell'approccio ai miei lavori impostati nel rispetto degli edifici storici e nell'assoluta riluttanza a modificarli pesantemente quando si presenta la necessità di dover realizzare complesse opere di adeguamento strutturale, funzionale e impiantistico.

Introduzione

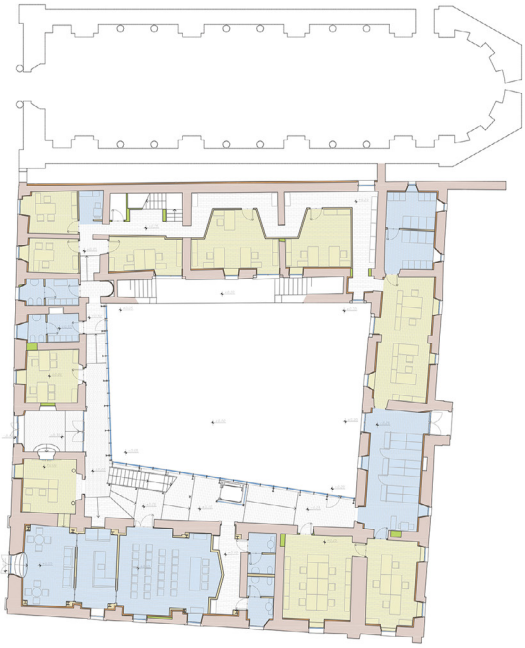
Salvo casi particolari e solitamente piuttosto rari, i manufatti storici giunti ai nostri tempi sono stati oggetto di un qualche tipo di trasformazione: dal limite estremo, nel caso siano stati totalmente distrutti e non sia rimasta alcuna traccia che non sia la sua memoria, al caso della loro completa conservazione. Purtroppo, esistono molti casi che ricadono nella categoria più estrema, si pensi alle distruzioni degli eventi bellici o a quelle dei terremoti, ed esistono pochissimi esempi della categoria opposta.
In ogni caso tutti i manufatti storici, anche quelli che non esistono più, sono stati oggetto di una qualche trasformazione e questo aspetto è materia di nostro interesse. Parliamo di manufatti storici, pensando a quelli classificati come beni culturali o monumenti, ma per capire meglio il loro passaggio attraverso il tempo voglio fare cenno alle abitazioni che tanti dei giovani cresciuti nelle città non hanno conosciuto ma che hanno avuto modo di conoscere, o ci sono cresciuti, molti di quelli che come me sono nati negli anni Sessanta.



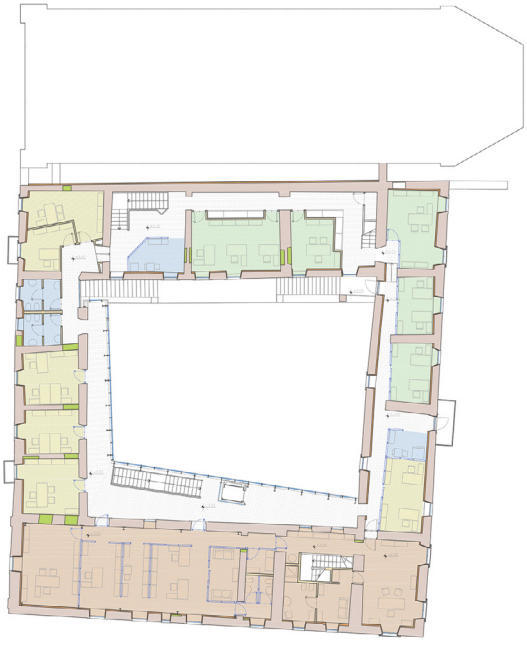
1 D. Donghi, *Manuale dell'architetto*, vol. I, par. 2a, sez. II, tavola L, Torino 1925

Ad esclusione dei casi citati che ricadono nelle categorie estreme, i manufatti realizzati dall'uomo per soddisfare le proprie esigenze, sono passati attraverso il tempo venendo adattati all'evoluzione della società. Per fare un esempio di immediata comprensione, basta pensare alla situazione relativa al clima interno di un'abitazione premoderna. Da quando l'uomo ha inventato il fuoco e per millenni, l'unica climatizzazione era quella dei camini o di una stufa a legna; questi "impianti" servivano per scaldare e cucinare e pertanto avevano una doppia funzione.
Chi ha memoria o ha vissuto, come chi scrive, nelle abitazioni di famiglia, che erano state dei genitori, dei nonni, dei bisnonni e dei loro predecessori, ben ricorda l'ambiente di accesso dell'abitazione, la cucina, dove d'inverno il fuoco era sempre acceso mentre negli altri ambienti non esisteva alcun riscaldamento. Poi potrà ricordarsi quando venne installato il primo impianto di termosifoni, alimentato da una caldaia a carbone e poi a nafta, posizionata nel locale interrato, e poi ancora quando venne distribuito il gas metano con il quale sono alimentati gli attuali impianti. E poi bisogna ricordare della sopravvenuta esigenza di proteggere gli ambienti domestici e quelli lavorativi dall'eccessivo caldo estivo e lo sviluppo, rapido e capillare, dei condizionatori e dei sistemi centralizzati di climatizzazione che hanno comportato la realizzazione di grandi e articolati condotti d'aria e di unità di trattamento per lo scambio con l'ambiente esterno.
Nel *Manuale dell'architetto* di Daniele Donghi (1925, volume Primo, parte 2ª), alla Tavola I, è rappresentato un bellissimo schema che illustra la distribuzione dell'elettricità in un palazzo: a quell'epoca rappresentava una rivoluzione nell'uso della casa ma se si osserva attentamente questo grafico [fig. 1] sopravviene un certo senso di tenerezza se lo si paragona con l'impiantistica moderna, i cablaggi e le apparecchiature di un attuale fabbricato.
Nelle vecchie abitazioni, qualcuno potrà ancora ricordarsi dell'unico servizio igienico, che spesso derivava dall'adattamento dell'originaria latrina (formata da un semplice foro in una tavola di legno, in una nicchia sul muro perimetrale), e di quando venne realizzato un secondo bagno, oppure dell'accorpamento dell'ingresso nel soggiorno per renderlo più ampio, etc. Alcuni aspetti fanno sorgere nei giovani la domanda spontanea di come si fosse potuto vivere senza le attuali condizioni abitative e lavorative, essendo queste ormai talmente assimilate psicologicamente che sembrano essere sempre esistite. Voglio qui citarne ancora una, che mi pare molto significativa del modo di abitare premoderno, la mancanza dei corridoi nelle vecchie case che faceva sì che gli ambienti fossero passanti e per andare da una stanza all'altra si doveva transitare per le stanze successive: così, per limitare al minimo i transiti in altre camere da letto durante la notte, per andare al gabinetto, gli arredi erano in un certo senso coordinati con l'uso della casa e i comodini erano configurati con un cassetto sopra e uno sportello sotto dove riporre il vaso da notte da utilizzare in caso di necessità [fig. 2].
Così era la casa della famiglia materna a Strevi, in Piemonte, e così erano quelle dei miei amici; così era la casa della famiglia paterna, sulle Dolomiti venete, con qualche differenza dovuta alla particolarità della zona climatica (a 1500 metri di altitudine faceva davvero freddo e gli inverni erano lunghissimi); così sono ancora molti palazzi storici che hanno mantenuto l'impianto originario per ragioni diverse.

Pianta piano terra



Pianta primo piano



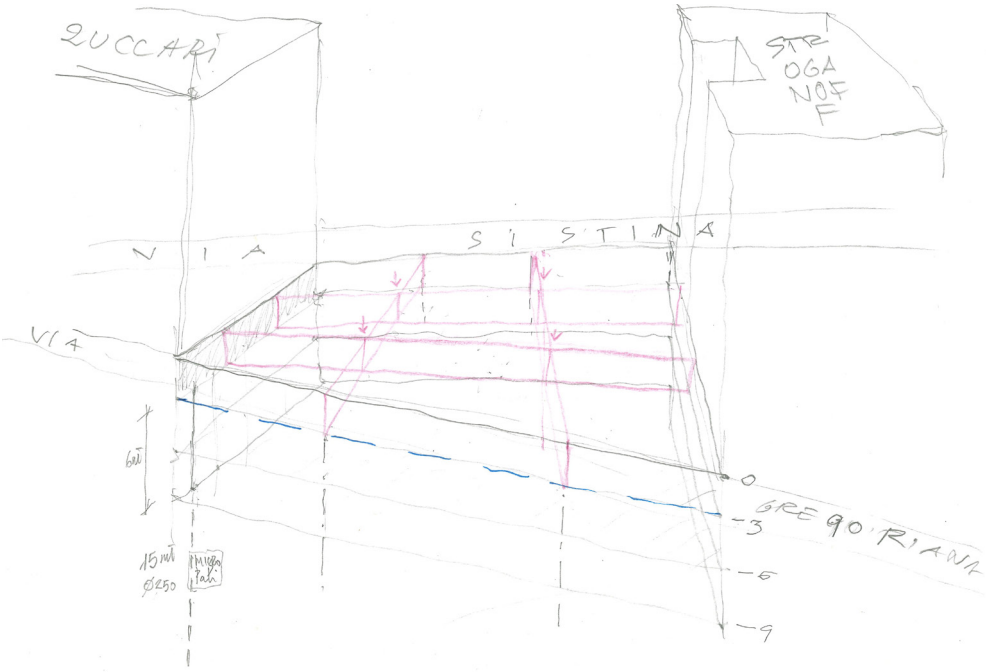
2 Piante dei piani terra e primo dell'ex Commenda dei Cavalieri di Malta a l'Aquila: il corpo di fabbrica vetrato previsto nel cortile ha consentito di risolvere il problema degli ambienti passanti

Interpretare gli edifici storici

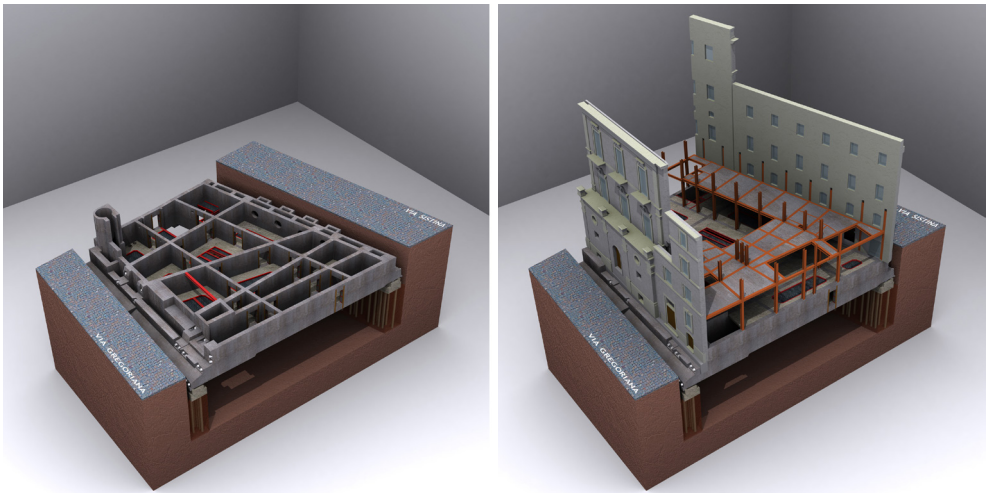
Mi sono laureato con Mario Manieri Elia che insegnava *Caratteri stilistici e costruttivi dei Monumenti* alla Sapienza, prima di passare alla Facoltà di Architettura di Roma Tre, e sono stato seguito durante la tesi di laurea da Giovanna Curcio che all'epoca era sua assistente; sono quindi uno storico dell'architettura di formazione, attività che ancora pratico. Tuttavia, prima della laurea avevo già iniziato a collaborare con Manieri Elia per il quale avevo redatto il progetto esecutivo di restauro dell'ex convento di San Francesco a Deruta: un complesso di epoca medievale da destinare a Museo Regionale della Ceramica Umbra. Immediatamente dopo la laurea, Tommaso Valle mi chiese di andare a lavorare da lui per il progetto di restauro dell'Ufficio Geologico a largo di Santa Susanna a Roma, un progetto che mi occupò presso lo Studio Valle per diverso tempo.
Così, l'amore per le vecchie case, la formazione di storico dell'architettura e i primi importanti lavori di restauro sono stati determinanti per indirizzare il mio approccio progettuale nel rispetto dei caratteri stilistici e costruttivi dei manufatti storici. Quella che segue è la descrizione di due interventi realizzati per importanti edifici storici.

La Bibliotheca Hertziana

Si tratta di un'opera di demolizione e ricostruzione della vecchia biblioteca dell'Istituto Max Planck per la Storia dell'arte, che apparentemente contraddice quanto appena detto. In realtà, la biblioteca, dopo la sua istituzione da parte della fondatrice Henriette Hertz nel 1913, era stata costruita attraverso la trasformazione di alcuni fabbricati esistenti ai margini dell'ex giardino di palazzo Zuccari, il quale fu poi progressivamente occupato con nuovi corpi di fabbrica a causa della continua necessità di spazi per la conservazione dei libri. Nel 1963-67 l'edificio della biblioteca subì una totale ristrutturazione finalizzata a organizzarla funzionalmente. Anche in questo caso non si riuscì a realizzare tale obiettivo, per diverse ragioni, la principale delle quali fu l'acquisto, durante i lavori, dell'adiacente palazzo Stroganoff che venne collegato alla nuova biblioteca. Questo collegamento, a causa dello sfalsamento dei solai e dei diversi livelli di interpiano, impegnò non poco l'architetto Silvio Galizia che dovette arrendersi a realizzare un fabbricato del tutto irregolare con solai di altezze diverse e una scala particolarmente articolata.
Divenuto inadeguato anche questo fabbricato, nel 1994 venne bandito un concorso a inviti per rinnovare la biblioteca e il concorso fu vinto dall'architetto spagnolo Juan Navarro Baldeweg. Il progetto, che prevedeva la demolizione e ricostruzione totale degli spazi interni, lasciando in piedi solo le facciate storiche, tuttavia, trovò l'impossibilità a essere realizzato in quanto il Piano Regolatore di Roma, allora vigente, prevedeva per la zona A (centro storico) il solo "Restauro e Risanamento conservativo" dei fabbricati. Così il progetto rimase sulla carta fino a quando, dopo un lungo processo tecnico e amministrativo, nel dicembre 1999, si riuscì a far approvare in via definitiva dal Consiglio Comunale il Piano di Recupero che avrebbe consentito l'esecuzione del progetto.



3 Schema del concetto iniziale del sistema statico per la nuova Biblioteca Hertziana (disegno E. Da Gai)



4 Il piano trave della nuova Bibliotheca Hertziana: Il sistema di travi con i cavi di compressione (sin.) e la struttura in acciaio che appoggia direttamente sul piano trave lasciando libero il sottosuolo archeologico (elaborazione grafica L. Cardellicchio)

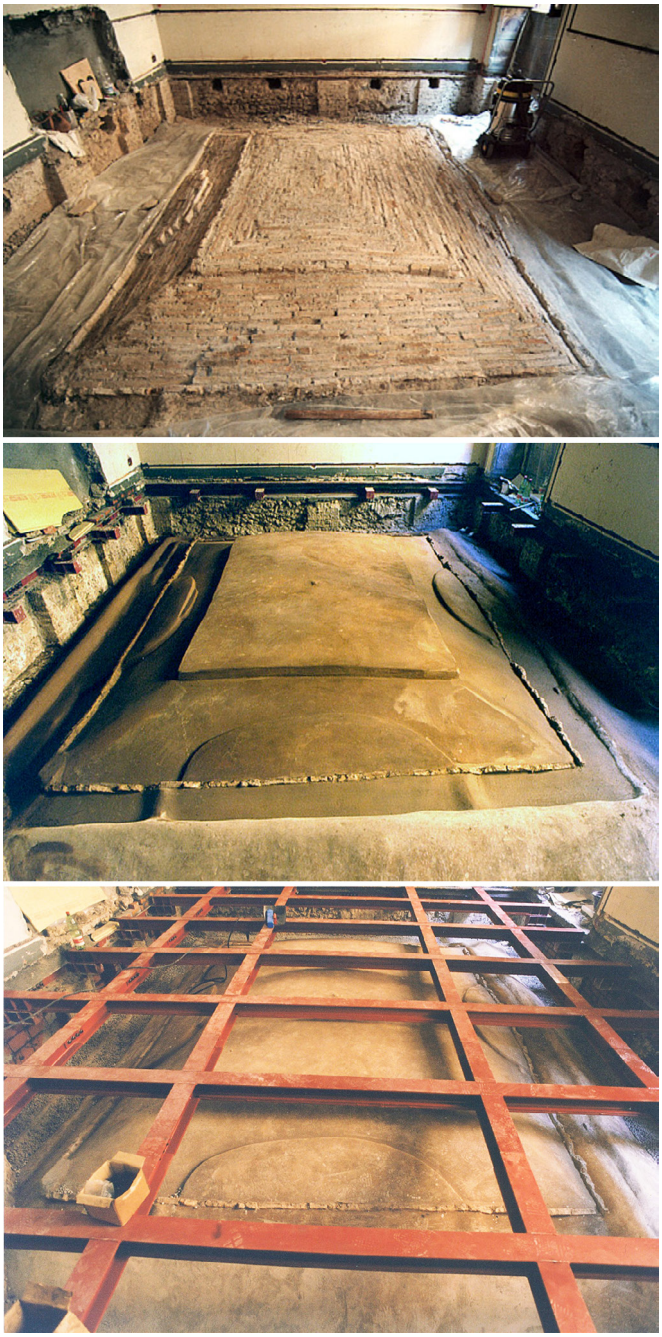
Rimaneva da affrontare l'immenso problema della presenza nel sottosuolo delle strutture antiche della villa di Lucullo. È bene ricordare fin d'ora che la riuscita di questa opera è il risultato della felice collaborazione tra Amministrazioni pubbliche, committenza, progettisti, direttore lavori e di tutto l'apparato allestito dalla società Max Planck per questa realizzazione.
Con Navarro Baldeweg si stabilì un grande rapporto di collaborazione per lo sviluppo progettuale che avrebbe dovuto affrontare enormi problemi tecnico-esecutivi. Come coordinatore generale proposi di affidare l'incarico per la progettazione delle strutture a tre ingegneri di immensa esperienza: Alberto Parducci, Sergio Olivero e Alfredo Marimpietri. Con loro si dovevano risolvere molte questioni a partire da quelle delle fondazioni sull'area archeologica che non dovevano interferire con le strutture antiche. Così, dopo aver affrontato il tema in tutti i suoi aspetti con Maria Antonietta Tomei della Soprintendenza Archeologica, proposi la costruzione di una grande piattaforma appoggiata sulle fondazioni rinforzate delle facciate esistenti su via Sistina e via Gregoriana e su cui appoggiare a loro volta il nuovo edificio [fig. 3]. L'audacia tecnica della richiesta non scompose tuttavia minimamente i tre ingegneri che realizzarono un capolavoro strutturale unico nel suo genere e ancora oggi non ben compreso nella sua genialità: ciò consentì di realizzare l'architettura progettata da Navarro Baldeweg nella sua completezza, senza alcun adattamento dalla quota del piano di ingresso del mascherone, fino in sommità [fig. 4].
Ma la complessità dell'intervento non si limitava alle sole fondazioni: la vecchia biblioteca si trovava, sfruttando le loro mura laterali, tra il cinquecentesco palazzo Zuccari e palazzo Stroganoff, un fabbricato che nel Seicento era stato l'abitazione del pittore Salvator Rosa e che nel 1883 il conte Gregorio Stroganoff aveva ampliato e ristrutturato come una delle più belle residenze romane: doveva essere trovata una soluzione che consentisse di non causare danni ai due palazzi storici le cui mura laterali avrebbero dovuto sostenere anche il peso dell'immensa incastellatura d'acciaio provvisionale che era necessaria per tenere in piedi le due facciate su via Sistina e via Gregoriana [fig. 5]. Prima dell'inizio dei lavori vennero quindi restaurati i due palazzi storici, Zuccari e Stroganoff, e preparati per le loro funzioni nel periodo del cantiere [fig. 6]. Quest'ultimo progetto, da realizzare a ridosso di piazza Trinità dei Monti, per le immense difficoltà realizzative, tecniche e logistiche è durato dieci anni.
Ciò che rende davvero straordinario l'intervento è che i tre palazzi dell'Istituto Max Planck sono stati collegati tra loro a ogni livello con aperture che permettono di attraversarli e avere effetti visivi davvero inaspettati e sorprendenti, determinati dal passaggio dagli ambienti tardo cinquecenteschi di palazzo Zuccari a quelli estremamente moderni della biblioteca e poi ancora a quelli ottocenteschi dell'elegantissimo palazzo Stroganoff [fig. 7].

Il borgo e il castello di Santa Severa

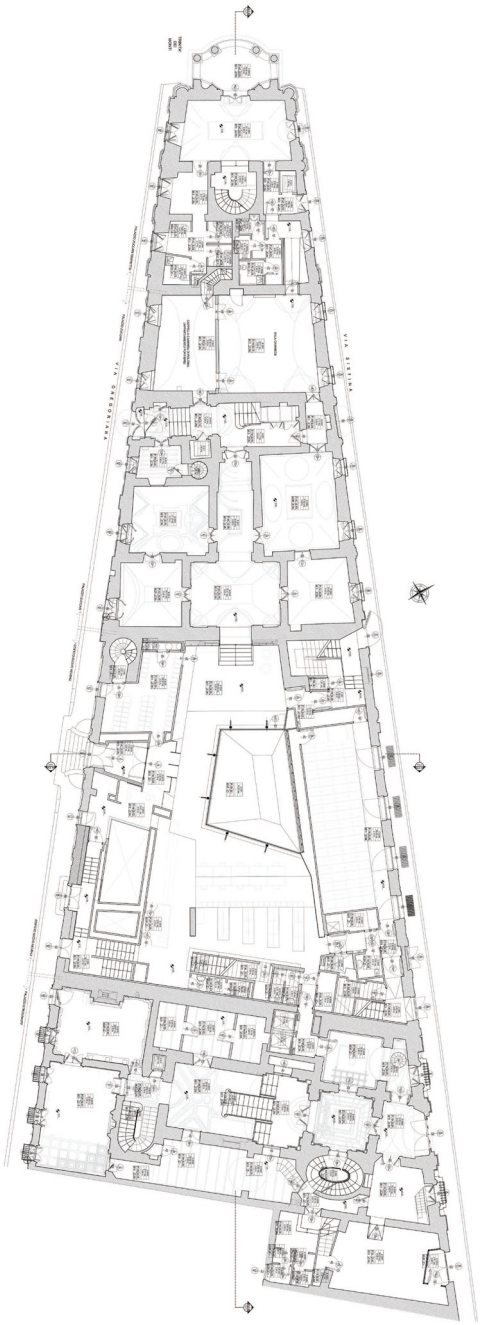
Nel 2003, quando venne redatto il progetto per il recupero delle parti principali del borgo di Santa Severa, il complesso storico si trovava in uno stato di degrado molto

5 Nuova Biblioteca Hertziana: sul piano trave in calcestruzzo armato si assembla la struttura in acciaio e si smontano progressivamente quelle provvisionali (foto studio Da Gai)

avanzato: i manufatti del castello medievale che formavano i tre lati della corte verso il mare, negli anni Sessanta, erano stati trasformati in appartamenti per le vacanze ad uso dei medici dell'Ospedale del Santo Spirito, proprietario dell'intero borgo; sul maschio rinascimentale, che chiude il quarto lato della corte, era ancora in essere un contratto di affitto privato; altri ambienti, a fianco e dietro la chiesa, di pertinenza della diocesi di Porto e Santa Rufina, erano invece inutilizzati, mentre altri ancora erano stati concessi dal comune di Santa Marinella ad associazioni diverse e piccole attività commerciali di artigianato. Salvo questi ultimi ambienti, comunque in condizioni di sottoutilizzo, tutto era in stato di abbandono da molti anni, preda di saccheggi, atti vandalici di ogni tipo e anche dimora stabile di un'immensa colonia di piccioni e animali diversi.
Nel 2003 il borgo era di proprietà della Regione Lazio che non esercitava e non aveva mai esercitato alcuna azione sul complesso monumentale il quale, come detto, era utilizzato per qualche parte (forse in ragione di qualche concessione d'uso) dal comune di Santa Marinella che, in alcuni ambienti all'ingresso, ne aveva ricavato il Museo civico archeologico. Un'altra consistente porzione era invece stata restaurata (per così dire) dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici del Lazio per destinarla a Museo Archeologico dell'Etruria Meridionale ed era stata lasciata in totale abbandono dopo il termine dei lavori.



6 Estradosso della volta della sala del disegno di palazzo Zuccari:
il restauro della volta e il nuovo orizzontamento in acciaio
realizzato per l'aumento dei carichi determinato dalle librerie (foto studio Da Gai)



7 Pianta dell'Istituto Max Planck per la Storia dell'arte: in alto palazzo Zuccari, al centro, la Bibliotheca Hertziana e sotto, palazzo Stroganoff

Nella sopradescritta entropia d'uso del borgo, la Provincia di Roma, che nulla aveva a che vedere con la proprietà del complesso monumentale, per quelle strane vicende che spesso caratterizzano la storia del nostro Paese, mise a concorso e finanziò i lavori di recupero e riuso della parte più consistente del borgo: il Castello rinascimentale e la Corte medievale, la Torre, una serie di ambienti alla sinistra della facciata della chiesa e quelli allineati dietro la sua abside [fig. 8].
Dopo molte vicende amministrative e senza che la Regione Lazio fosse presente in alcun passaggio decisionale o amministrativo, venne redatto il progetto di recupero e riuso: in sostanza una pubblica amministrazione (Provincia di Roma) finanziava ed eseguiva lavori in fabbricati appartenenti ad altra amministrazione (Regione Lazio) senza peraltro chiedere ad essa alcuna autorizzazione.
Fino alla redazione del progetto, l'importanza storica del complesso monumentale era stata attribuita alla sola parte relativa alla città di Pyrgi, il porto della città etrusca di Cerveteri, noto per i suoi rapporti con il mondo fenicio. Pochissime, invece, le fonti storiche riferite alla storia successiva del borgo. Difficile e assolutamente scorretto intraprendere un progetto di restauro e recupero senza un rilievo storico-critico e una documentazione storica approfondita. Pertanto, parallelamente alla redazione del progetto, fu avviata una raccolta di informazioni confluita poi in una ricerca documentaria.
Partendo da scarsi documenti storici, il progetto venne quindi preceduto da un numero impressionante di sopralluoghi e conseguentemente di raccolta di dati, finalizzata a individuare le strutture storiche residue e quelle storicizzate, differenziandole dalle recenti realizzazioni che avevano trasformato parte della struttura in case di vacanza.
Il lavoro, sulla base di sistematici elaborati sincronici, venne quindi organizzato secondo la successione di tre passaggi progettuali: eliminazione delle moderne partizioni e delle superfetazioni; interpretazione delle fasi costruttive del complesso monumentale e restauro architettonico-artistico; progettazione del centro congressi e della foresteria con una geometria d'impianto, materiali e colori che si differenziavano dalle parti originali del monumento [fig. 9].
I lavori, grazie all'inconsueta congiuntura favorevole tra impresa e committenza vennero condotti per la massima parte con grande qualità e fu possibile conservare la totalità della consistenza storica delle parti del complesso monumentale: fatto non scontato e nemmeno consueto.
Le parti più interessanti, sotto il profilo del rapporto tra l'antico edificio e le opere moderne, sono senz'altro quelle destinate a residenza del primo piano della Corte medievale e del lato sinistro della chiesa: qui, eliminate le superfetazioni, venne restaurato l'involucro storico (riutilizzato nel XV secolo come deposito di grano) e vennero realizzati i nuovi ambienti secondo una giacitura d'impianto differenziata da quella della struttura storica; le coloriture accese delle pareti, inoltre, accentuavano l'effetto di contrasto/confronto tra il manufatto storico e la rinnovata spazialità degli interni [fig. 10].
Naturalmente, dopo la conclusione dei lavori che hanno rimesso in pristino l'intero borgo, la Regione Lazio ha rivendicato la sua proprietà, puntualizzandone l'esclusivo possesso, e pretendendo la sua futura gestione. E così, attualmente, il borgo di Santa Severa è utilizzato da attività diverse gestite dalla Regione Lazio, dopo anni di

8 Porzione della planimetria del borgo di Santa Severa con il maschio rinascimentale, la torre e il primo piano del castello medievale prima dei lavori

9 Porzione della planimetria del borgo di Santa Severa con il maschio rinascimentale, la torre e il castello medievale: progetto per le nuove foresterie al primo piano

10 Il progetto per le foresterie al primo piano del castello medievale (sin. e centro) e dopo i lavori (a destra - foto A. Jemolo)

discussioni tra le due Amministrazioni, durante i quali il complesso monumentale, prospiciente il mare e sottoposto dunque alla forte azione erosiva determinata dal clima salmastro, non ha avuto alcuna forma di manutenzione e uso.

Conclusioni

I due lavori sopra illustrati sono stati selezionati tra quelli realizzati per una precisa ragione che si lega strettamente ai contenuti della premessa. Dare nuova funzionalità ai manufatti storici, adeguarli agli standard correnti di uso, tecnologici, impiantistici, etc. non è questione tecnica e nemmeno metodologica, aspetti che entrano in gioco in un secondo momento. Il progetto di restauro deve essere necessariamente preceduto da un'interpretazione importante e fondata sulla natura storica del manufatto, sulla sua materia, sui suoi significati, sulla sua fortuna materiale e letteraria che permetta di procedere in maniera colta e consapevole nell'articolata attività di conservazione del nostro patrimonio storico.

–

Interpreting and restoring historic buildings

This paper is a synthesis of my presentation at the In-discipline *cycle of lectures, where I showed some of my architectural restoration projects: Bibliotheca Hertziana and Santa Severa Castle. These works, completed a long time ago, are now working efficiently. The first is the careful and evocative juxtaposition of an important historical building and modern architecture; the other is the compatible reuse of a significant historical palimpsest, wrongly used in the last decades of the 20th century and then abandoned to degradation and vandalism.*

Pianta di Roma nei secoli V-XIII

(da S. Muratori, R. Bollati, S. Bollati, G. Marinucci, *Studi per una operante storia urbana di Roma*, Roma 1963)

La tensione verso il "metodo" in Saverio Muratori

Anna Bruna Menghini
architetto, Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale-Sapienza Università di Roma

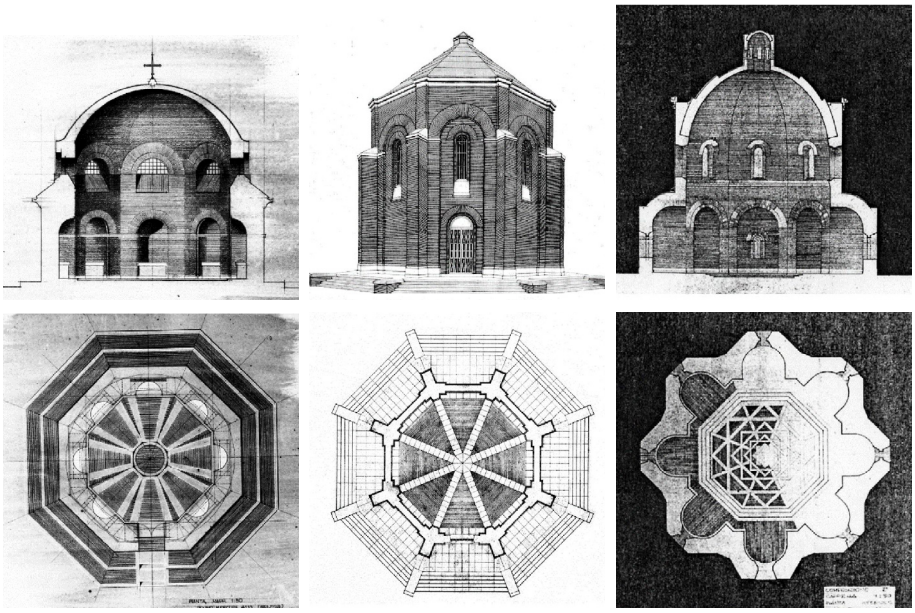
L'attività di Saverio Muratori si svolge in una tensione costante verso la sintesi di teoria, didattica e ricerca, inusuale per la sua epoca. Anche la prassi progettuale, benché abbandonata molto presto, costituirà indirettamente un terreno, stimolante quanto accidentato, di verifica teorico-critica. Lo si comprende dalla confrontabilità dei temi didattici con quelli professionali, sia nei contenuti che nell'approccio metodologico[1].
Quando, nel 1954 è chiamato nella Facoltà di Architettura di Roma – dove insegnerà presso la cattedra di *Composizione architettonica* fino al 1973[2], anno della sua scomparsa –, Muratori è una figura già affermata in ambito romano. Impegnato da più di vent'anni sul fronte progettuale, con la realizzazione, appena laureato, della Casa dello studente per la Città Universitaria di Roma, e poi della Piazza Imperiale all'E42 (insieme ai coetanei Quaroni e Fariello), con la partecipazione ai principali concorsi degli anni Trenta (tra cui il Palazzo del Littorio e il P.R. di Aprilia), e con il coinvolgimento, alla fine degli anni Quaranta, nel programma INA-Casa, in campo didattico ha alle spalle l'esperienza presso lo IUAV di Venezia – la scuola più innovativa del panorama italiano diretta da Samonà –, dove insegna dal 1950 la disciplina dei *Caratteri distributivi degli edifici*, e collabora a Roma dal 1945, tenendo i corsi liberi di *Storia dell'architettura contemporanea e dell'urbanistica* presso il corso di *Composizione* di Arnaldo Foschini.
Formatosi nel clima romano degli anni Trenta, aveva maturato dal punto di vista teorico e progettuale una visione personale della modernità, praticando il doppio registro monumentale e funzionale mutuato da Piacentini e ispirato all'asciuttezza e al lirismo del classicismo nordico, fino ad arrivare, con i suoi scritti della metà degli anni Quaranta, all'interpretazione del moderno come cultura della crisi[3].

---

1 Sul pensiero teorico e l'attività progettuale di Muratori cfr.: *Storia Architettura* 1984; Pigafetta 1990; Cataldi 1991; Cataldi 2013.

2 Cfr. Menghini, Palmieri 2009.

3 Gli scritti di storia e critica di quegli anni e alcune lezioni di architettura moderna del periodo successivo sono stati pubblicati postumi (Muratori 1980; Muratori 1990).



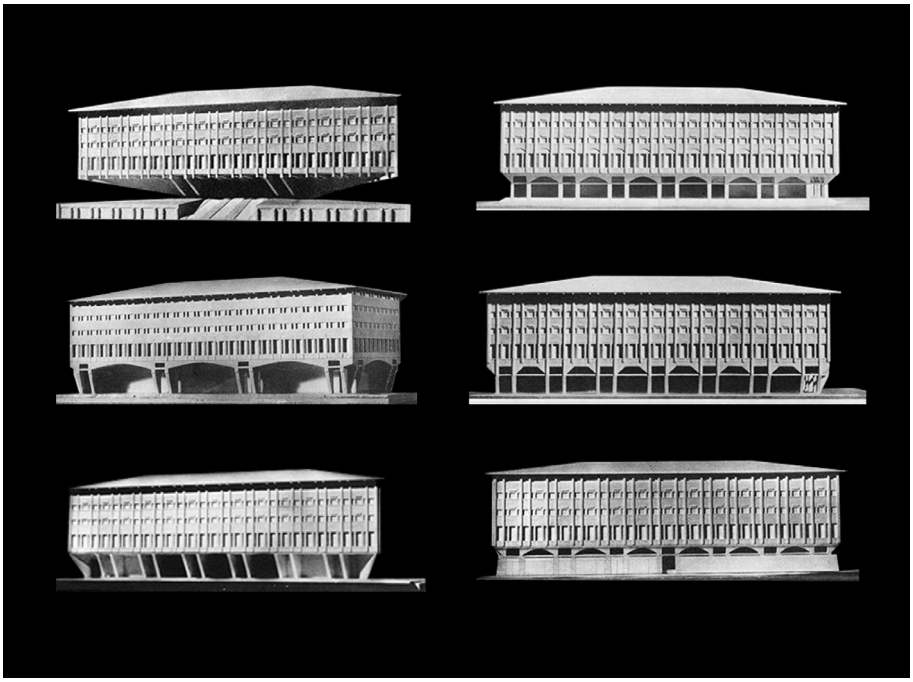
1 Esercizi sulla "cappella in muratura", svolti nei Corsi di Composizione architettonica di Saverio Muratori, aa.aa. 1954-63

Agli inizi del secondo dopoguerra, tra il 1945 e il 1947, aveva dato prova di originalità in alcuni interventi di ricostruzione delle città offese dalla guerra e in opere puntuali di ricucitura urbana in contesti consolidati e stratificati. Brani di città, piazze, innesti urbani (Messina, Amaseno, Cecina), ed edifici simbolici più o meno ambientati (le chiese di San Giovanni al Gatano di Pisa, di Francavilla a Mare e Recoaro Terme), sostituivano il programma dell'architettura "arte di stato" e le grandi visioni delle "città nuove", di cui Cortoghiana era stato l'ultimo caso esemplare nella produzione muratoriana. Alla fine degli anni Quaranta Muratori contribuiva al tema dei nuovi quartieri di espansione attraverso l'esperienza INA-Casa, tra cui sicuramente la più nota e originale realizzazione è il Tuscolano II.

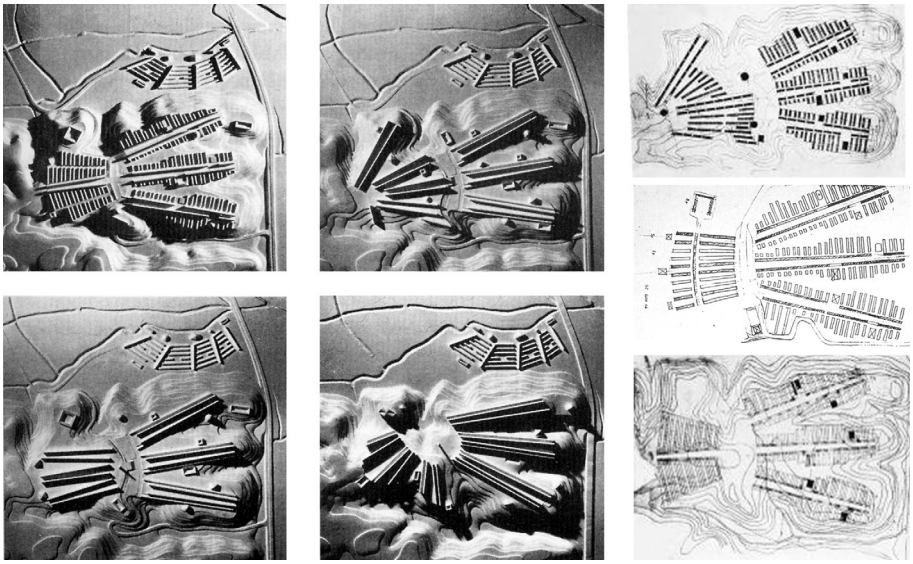
Muratori viene chiamato ad insegnare in un momento di transizione per la facoltà romana, dovuto al ricambio generazionale, con l'obiettivo di garantire una continuità nel rinnovamento. Tuttavia si rende conto che, riguardo ai contenuti didattici, nel processo revisionista operato all'interno della vecchia classe accademica, "stilemi" aggiornati stanno sostituendo gli stili classici, ma che si tratta di formalismi lontani da un lessico condiviso. Questo periodo corrisponde ad una fase di riflessione personale sul linguaggio dell'architettura contemporanea, e probabilmente di revisione critica delle esperienze INA-Casa fino ad ora condotte.

La consapevolezza di trovarsi in un momento di crisi della lingua tramandata e delle regole del mestiere, e l'impossibilità di perpetuare la trasmissione diretta – accademica o empirica – del sapere e del fare, spinge Muratori alla ricerca di un "metodo" consono

al pensiero analitico moderno, fondato sul giudizio critico, con l'obiettivo di rifondare un codice linguistico mediante un rinnovato rapporto con il tipo, la costruzione, l'ambiente.
Egli si trova a gestire un corso di *Composizione*, l'unico fino al 1962 nella Facoltà romana, strutturando una formazione organica e graduale al quarto e quinto anno, articolata in due esercizi progettuali per ciascuna annualità.
Tra il 1954 e il 1960 Muratori affronta in ambito didattico e professionale il "progetto dell'organismo architettonico". Gli esercizi si concentrano sui principi dell'organismo singolo, inteso come complesso di strutture organiche o seriali, e dell'organismo multiplo, inteso come parte di un insieme progettato e di un contesto preesistente. All'inizio del quarto anno si progetta un piccolo organismo a pianta centrale, la cosiddetta "cappella in muratura", con l'intento di comprendere il rapporto tra struttura, spazio e linguaggio partendo dall'atto fondativo del recingere e coprire [fig. 1]. La seconda parte dell'anno è dedicata ad un piccolo quartiere in un paese dell'Alto Lazio, adottando una grammatica insediativa elementare, al fine di analizzare il rapporto tra tipo edilizio, tessuto ed edificio speciale. Al quinto anno si progettano un edificio seriale per uffici o un edificio di grandi dimensioni in cemento armato e un edificio ambientato nel centro storico di Roma, scegliendo punti irrisolti nel tessuto consolidato.
Muratori ha vinto da poco la seconda fase del concorso per l'Auditorium di via Flaminia, sta costruendo la sede ENPAS a Bologna, sta elaborando la chiesa al Tuscolano ed è in procinto di progettare la sede della Democrazia Cristiana a Roma. Prove queste in cui affronta il tema dell'edificio specialistico tentando di interpretarne i caratteri in relazione al contesto ambientale, legato a sua volta alla scelta dei materiali e delle tecniche costruttive. Cerca così un approccio meno empirico ed estetizzante dell'"ambientamento" giovannoniano, inserendosi indirettamente nel coevo dibattito sulle "preesistenze ambientali". A Bologna reinterpreta i caratteri gotici utilizzando congruentemente una struttura in cemento armato in un palazzo per uffici; ma a Roma si pone il problema di come impiegare questo materiale in una città a carattere murario, per di più in un edificio rappresentativo. Svilupperà, così, uno studio molto articolato sulla reinterpretazione del "palazzo romano", ipotizzando l'uso del cemento armato in una forma plastica analoga al calcestruzzo delle antiche costruzioni romane, e svuotando la parte basamentale, pur mantenendo la solidità e compattezza del volume [fig. 2].
I progetti didattici prevedono esercizi compositivi sulla "plastica" architettonica, dispositivo insopprimibile, per Muratori, in assenza del codice classico, per esprimere il carattere degli edifici attraverso la grammatica del muro e del cemento armato.
Negli anni 1961-73, il tema portante diviene il "progetto dell'organismo urbano", il quale, ambito esclusivo dei corsi di *Edilizia cittadina* prima e *Urbanistica* poi, viene ora assunto come campo di indagine dei corsi compositivi.
Si registra in quegli anni una evoluzione dell'approccio di Muratori al progetto urbano, che lo porterà ad assumere come tema didattico un intervento di ricucitura nella città storica. Seguendo la linea giovannoniana, Muratori estende il suo interesse dal singolo "monumento" al "tessuto edilizio" dei centri storici (all'epoca privi di una valenza patrimoniale, economica o estetica): un'esperienza didattica particolarmente innovativa nella scuola romana, concentrata fino ad allora in prevalenza sul progetto a scala architettonica.



2 Modelli di studio elaborati da Muratori
per il Palazzo della Democrazia Cristiana a Roma-EUR, 1955-58



3 Alcune soluzioni elaborate da Muratori (con R. Bollati, S. Bollati, G. Figus, G. Marinucci, G. Mazzocca) per l'espansione del quartiere INA-Casa in Roma, 1957

Muratori prende le distanze, forse anche troppo ingenerosamente, dall'esperienza dei progetti INA-Casa realizzati negli anni 1949-50, espressione di un'idea di città composta di parti distinte e formalmente autonome, dove l'utopia dei modelli ideali delle avanguardie veniva sostituita da una mimesi della realtà, a suo giudizio altrettanto illusoria[4]. Nei progetti di Valco San Paolo, Stella Polare a Ostia e Tuscolano II, in sintonia con gli altri progettisti e in collaborazione diretta con De Renzi, Muratori aveva composto i tipi della casa a schiera, in linea e a torre, per creare un ambiente complesso e per rievocare la spazialità della città storica. Ma l'arbitrarietà di queste logiche e l'isolamento dei quartieri rispetto al contesto, saranno gli aspetti che più criticherà. Negli ultimi interventi INA-Casa, il particolare substrato orografico spingeva Muratori ad individuare un parallelismo con le logiche dei modelli insediativi storicamente consolidati. Ad esempio, gli impianti del quartiere della Loggetta a Napoli (1953) e del quartiere alla Magliana (1956) si sviluppavano in relazione alla morfologia del terreno, stabilendo una gerarchia tra gli spazi pubblici in posizione acropolica e il tessuto disteso nella quota più bassa. Un principio che verrà sperimentato in sede didattica nell'evoluzione dell'esercizio del "quartierino".

Al termine degli anni Cinquanta, Muratori rafforza ulteriormente la convinzione che la città è un fenomeno complesso, stratificato, dinamico, evolutivo, e che l'architetto può essere solo in piccola parte il regista di questo processo collettivo. Questo concetto innerverà il progetto per l'espansione urbanistica della Magliana (1957), ma soprattutto il concorso per le Barene di San Giuliano (1959) [figg. 3, 4]. La Magliana, un'evoluzione in senso "strutturalista" dei precedenti quartieri, sembra riprodurre *in vitro* l'espansione dei borghi italiani su promontorio. Muratori non fa altro che proporre un principio insediativo "aperto", suggerendo delle direttrici sulle quali si innesteranno gli sviluppi successivi, per innescare un processo che possa procedere autonomamente. Le soluzioni individuate per questa "mossa iniziale" – derivanti dall'interpretazione dei caratteri spaziali e formali dell'orografia – sono molteplici, dimostrando l'assenza di determinismo nella scelta compositiva. Le Barene, invece, ripercorrono lo sviluppo della città lagunare, presentando tre soluzioni che corrispondono alla "riprogettazione" di alcune fasi del tessuto storico di Venezia (la città fatta di isole, il tessuto che si sviluppa attraverso canali trasversali e successivamente attraverso corti chiuse)[5].

La convinzione, maturata con gli *Studi per una operante storia urbana di Venezia* (1959) e rafforzata con quelli di Roma (1963)[6], che lo sviluppo urbano procede secondo una continuità temporale e spaziale capace di assorbire nel suo lento processo ciclico scarti e cesure, e che la configurazione della nuova *forma urbis* possa trovare le sue logiche in principi immanenti alla morfologia stessa della città consolidata, conduce alla centralità del ruolo della lettura nell'*iter* progettuale.

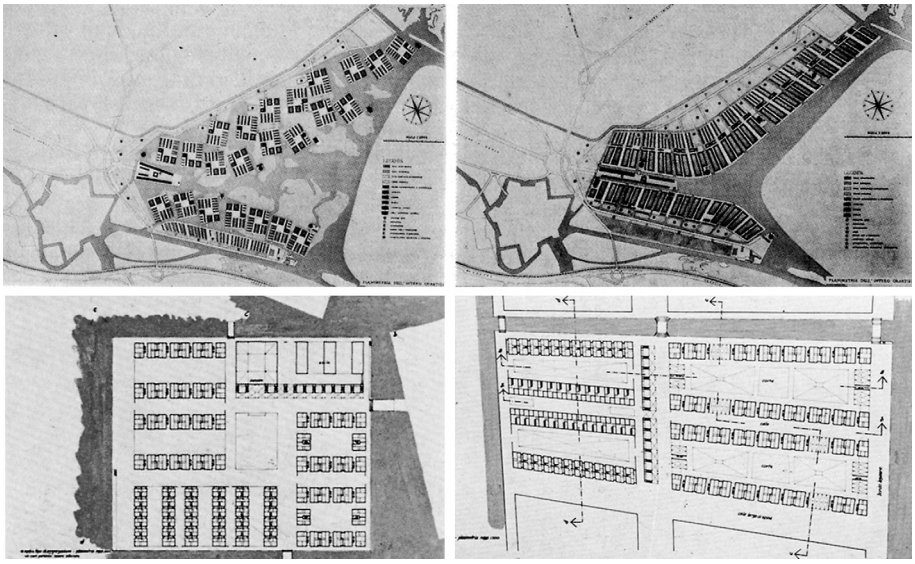
Dall'inizio degli anni Sessanta Muratori sceglie il quartiere romano di Tor di Nona per le esercitazioni didattiche, non casualmente lo stesso rione dove Giovannoni aveva cercato, più di quaranta anni prima, di adattare la città vecchia a quella nuova attraverso

---

[4] Muratori 1963b.

[5] Cfr. Maretto 2012.

[6] Muratori 1959; Muratori 1960; Muratori 1963a.



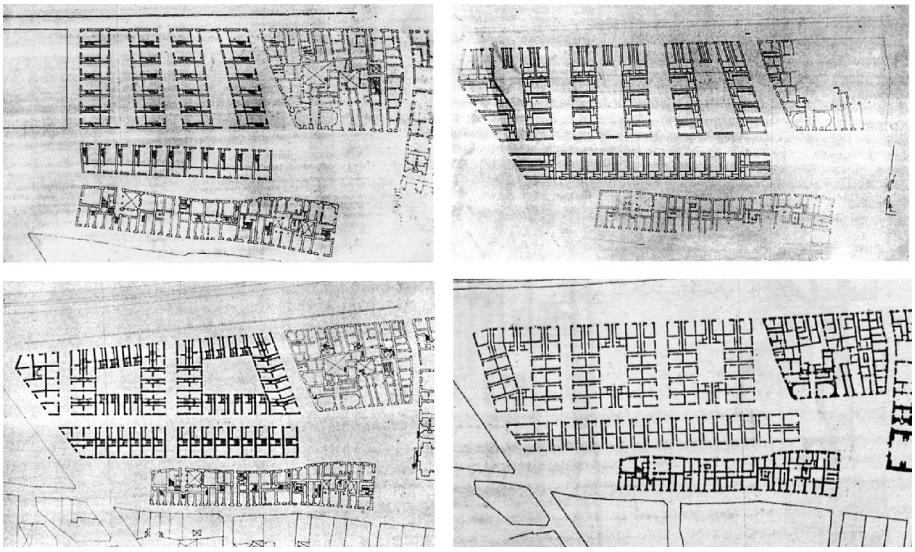
4 Il primo e il terzo progetto di concorso (Estuario I e Estuario III) elaborati da Muratori (con R. Bollati, S. Bollati, G. Figus, P. Maretto, G. Marinucci, G. Mazzocca) per il quartiere CEP alle Barene di San Giuliano a Venezia, 1958-59

la prassi del "diradamento edilizio" [fig. 5]. Qui Muratori propone la riprogettazione di un tessuto, supportato dagli "studi operanti" su Roma, passando da un'azione per punti ad un "riammagliamento" della struttura urbana, intesa come un *continuum*, un aggregato materico che cresce per addizione, gemmazione e concrezione, al pari di una struttura biologica. Applicando le regole dello sviluppo edilizio derivate dall'analisi urbana, gli esercizi didattici riproducono la complessità e l'apparente casualità dei tessuti storici, riconoscendone il nucleo generativo e ripercorrendone, per gradi, il processo trasformativo[7].

Lo stesso principio regola i progetti dei quartieri di espansione a Centocelle, l'ultima prova richiesta agli studenti del quinto anno. Quest'area strategica in cui il PRG del '62 prevedeva la realizzazione dell'Asse Attrezzato, viene studiata con la convinzione che le regole di sviluppo della città nuova debbano ricercarsi nelle tracce storiche e fisiche del sostrato originario. Partendo dalle vie consolari, che ne determinano le direttrici e la misura, questa "città ammagliata" appare lontana dalla "città arcipelago" proposta nei precedenti piani INA-Casa, e ancor più si distanzia dai temi coevi della "grande dimensione".

In queste sperimentazioni sembra esserci una rinuncia al controllo della forma urbis attraverso l'applicazione di un disegno urbano unitario, a favore della concezione del progetto della città come risultato di un processo in gran parte spontaneo e mutevole,

7 Si vedano le dispense didattiche curate dagli assistenti: Bollati *et al.* 1963.



5 Esercizi di "riammagliamento edilizio" nell'area di Tor di Nona a Roma, svolti nei Corsi di Composizione architettonica di Muratori, aa.aa. 1961-64

come la vita che vi si svolge[8]. Non c'è neppure la volontà di prefigurare la spazialità dei vuoti urbani: ciò è testimoniato dal fatto che nei progetti per Tor di Nona e per Centocelle non si chiedono rappresentazioni prospettiche, in assoluta controtendenza rispetto all'impostazione della scuola romana. Questo, forse, perché si ritiene che lo "spazio aperto cavo" – come appare nelle piante del Nolli – e lo "spazio percepito" di sittiana memoria, paradigmi con cui Muratori sembra comunque porsi in continuità, possano derivare direttamente dalle logiche aggregative dei tessuti.
Quella di Muratori è una didattica fortemente guidata; i progetti vengono sviluppati gradualmente, parzializzando i problemi, lavorando per comparazione e con minime variazioni in un campo limitato di possibilità, attraverso la messa a sistema di esperienze individuali in un processo collettivo.
Nella seconda metà degli anni Sessanta Muratori inizierà a studiare i grandi sistemi territoriali, in consonanza con un interesse ormai diffuso nel contesto italiano, intrepretando il territorio come "totale registro conservativo delle azioni umane"[9]; anche in questo caso con l'ansia di giungere ad una sistematizzazione attraverso un "atlante del territorio", mai realizzato[10].

---

8 Muratori 1950.

9 Muratori 1967.

10 *Studi per una operante storia del territorio* è un atlante inedito elaborato tra il 1969 e il 1973 da Muratori in collaborazione con R. Bollati, S. Bollati, G. Marinucci, A. Giannini. Cfr. Giannini 2002; Ravagnati 2016.

Lo sforzo finale di Muratori si concentrerà sul grande tema filosofico del rapporto "realtà-autocoscienza", con l'obiettivo di sviluppare una strategia per affrontare con un principio logico l'incertezza dell'azione umana insita nella condizione contemporanea[11]. Su questa base speculativa metterà a punto uno strumento classificatorio di tutto il sistema del reale, nella convinzione che l'uomo, attraverso la sua ragione, possa comprenderne la complessità e aderirne criticamente. La didattica di fine anni Sessanta si caratterizzerà infatti per l'uso dei "tabelloni", una sorta di grande matrice che intende unire in un rapporto preciso i "fini" e i "mezzi" del processo architettonico, secondo un processo scalare, partendo dai materiali e giungendo al territorio[12].
C'è da rilevare che nell'ultimo periodo dell'insegnamento muratoriano il "metodo" viene assimilato ad un semplice strumento operativo e ad una tecnica progettuale, piuttosto che ad un mezzo di conoscenza del reale; se ne svilisce, così, la portata creativa e innovatrice riducendolo ad un automatico meccanismo applicativo di modelli formali aridi e ripetitivi. Tuttavia Muratori ha saputo lasciare aperte tante strade, fruttuosamente incerte, grazie alla sua incontenibile ansia conoscitiva.

Abbreviazioni bibliografiche

Bollati *et al.* 1963: S. Bollati, G. Caniggia, S. Giannini, G. Marinucci, *Esperienze operative sul tessuto urbano di Roma*, Roma 1963.

Bollati, Bollati, Giannini 1978: R. Bollati, S. Bollati, A. Giannini, *Quadro generale delle strutture architettoniche in 16 tabelle casistiche*, Roma 1978.

Cataldi 1991: G. Cataldi (a cura di), *Saverio Muratori architetto (Modena 1910-Roma 1973). Il pensiero e l'opera*, Firenze 1991.

Cataldi 2013: G. Cataldi (a cura di), *Saverio Muratori architetto (Modena 1910-Roma 1973). A cento anni dalla nascita*. Atti del convegno itinerante, Firenze 2013.

Giannini 2002: A. Giannini (a cura di), *I disegni dell'Atlante del Territorio di Saverio Muratori alla biblioteca Poletti di Modena. Studi per una operante storia del territorio*, 2002.

Maretto 2012: M. Maretto, *Saverio Muratori. Il progetto della città*, Milano 2012.

Menghini, Palmieri 2009: A.B. Menghini, V. Palmieri, *Saverio Muratori. Didattica della Composizione architettonica nella Facoltà di Architettura di Roma 1954-1973*, Bari 2009.

Muratori 1950: S. Muratori, *Vita e storia delle città*, in «Rassegna critica di architettura», 11-12, 1950, pp. 3-52.

Muratori 1959: S. Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia I. Quadro generale dalle origini agli sviluppi attuali*, in «Palladio», 3-4, 1959, pp. 97-209 [poi in vol., Roma 1960].

Muratori 1960: S. Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia II. Il problema critico dell'età gotica*, in «Palladio», 3-4, 1960, pp. 97-122.

Muratori 1963a: S. Muratori, S*tudi per una operante storia urbana di Roma*, con R. Bollati, S. Bollati, G. Marinucci, Roma 1963.

Muratori 1963b: S. Muratori, *Architettura e civiltà in crisi*, Roma 1963.

[11] Le trascrizioni delle ultime lezioni sono state pubblicate postume a cura di Guido Marinucci (Muratori 1976; Muratori 1978).

[12] Cfr. Bollati, Bollati, Giannini 1978.

Muratori 1967: S. Muratori, *Civiltà e territorio*, Roma 1967.

Muratori 1976: S. Muratori, *Autocoscienza e realtà nella storia delle ecumeni civili. Lezioni dell'anno accademico 1971-72*, a cura di G. Marinucci, Roma 1976.

Muratori 1978: S. Muratori, *Metodologia del sistema realtà autocoscienza. Dalle ultime lezioni 1972-73*, a cura di G. Marinucci, Roma 1978.

Muratori 1980: S. Muratori, *Storia e critica dell'architettura contemporanea. Disegno storico degli sviluppi architettonici attuali (1944), Saggi di critica e di metodo nello studio dell'architettura (1946)*, a cura di G. Marinucci, Roma 1980.

Muratori 1990: S. Muratori, *Da Schinkel ad Asplund. Lezioni di architettura moderna 1959-1960*, a cura di G. Cataldi e G. Marinucci, numero monografico di «Studi e documenti di architettura», 17, 1990.

Pigafetta 1990: G. Pigafetta, *Saverio Muratori architetto. Teoria e progetti*, Venezia 1990.

Ravagnati 2016: C. Ravagnati, *L'invenzione del territorio. L'atlante inedito di Saverio Muratori*, Milano 2012.

Storia Architettura 1984: «Storia Architettura», n. 1-2, 1984 (numero monografico su Muratori).

–

The tension towards the "method" in Saverio Muratori

The experience carried out by Saverio Muratori between the mid of the Thirties and the end of the Sixties is characterised by the coherence of the theoretical contents, by the tension towards the synthesis of theory and practice, and by the search for a unitary method extended to the speculative, didactic and design activities. In his Architectural Composition courses in Rome, where he dealt with all scales of intervention (from the architectural one, with the "masonry chapel", the building in reinforced concrete and the one in a historical environment, to the urban one, with the small neighbourhood, the projects of "urban mending" and urban expansion), he verified the experiments he was conducting in parallel in his project design activity (the interventions at E42, the projects for reconstruction, the INA Casa neighborhoods, the specialised buildings in Bologna and Rome) and in his research (the " studies for an operating history" of Venice and Rome). He looked for a method based on critical judgement, which, in his view, should make up for the loss of the spontaneous approach that characterised systems of knowledge and practice in the pre-modern period.

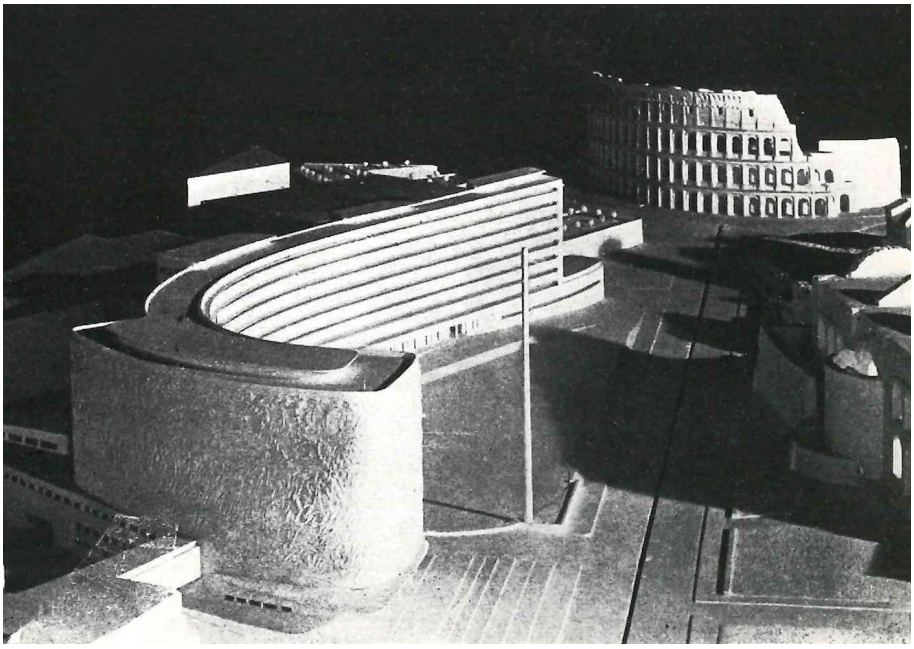
Saverio Muratori, chiesa di San Giovanni al Gatano, Pisa (1947-57)

Lo spazio inquieto di Saverio Muratori

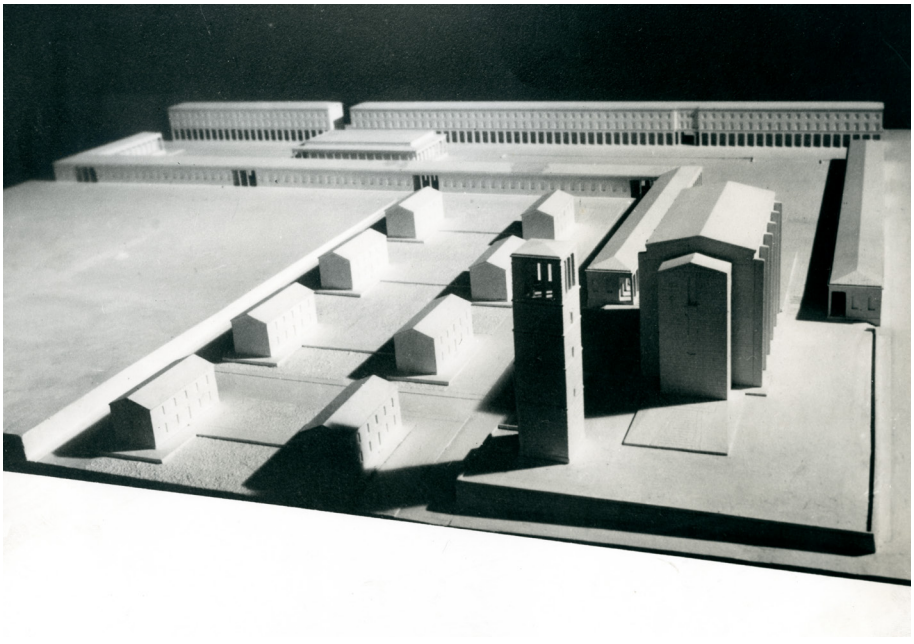
Valerio Palmieri
architetto, Dipartimento di Architettura-Università Roma Tre

Saverio Muratori è stata una personalità di primissimo piano nel panorama dell'architettura italiana del '900; una figura di progettista, teorico e didatta tanto importante quanto rimossa dalla cultura architettonica successiva.
Ciò è accaduto sebbene molte delle sue analisi e delle sue formulazioni metodologiche siano divenute patrimonio della cultura contemporanea sia nel campo della conservazione e della tutela dei nuclei urbani sia, in termini più generali, in quello dell'interpretazione ecologica del rapporto tra uomo e territorio. Una personalità complessa di intellettuale-architetto che dai primi anni '40, con un'analisi critica circostanziata, individua i punti deboli della cultura architettonica del moderno, pur essendo, per formazione, un moderno.
Un architetto nella cui complessità di pensiero si annida una divaricazione tra lo studioso, capace di elaborare un metodo didattico, supportato da un apparato teorico olistico, e il progettista la cui prassi è caratterizzata da una vena sostanzialmente anticlassica. Il pensatore analitico, teso a trovare sintesi che ricompongano la separazione dei saperi del suo tempo, convive infatti con l'architetto che predilige tecniche conformative vicine ai canoni dell'espressionismo. Nella sua carriera progettuale, infatti, raramente Muratori concepisce opere dalla spazialità pacificata, inscrivibile in uno spirito classico. Una sensibilità vicina, pur nelle differenze dei modi, a quella di Ridolfi, che lavora sull'alterazione delle forme archetipe e degli elementi architettonici della tradizione, sebbene la scrittura muratoriana sia più compassata e meno concentrata sul dettaglio architettonico. Questa dicotomia tra progettista e teorico-didatta, sempre più accentuata col passare del tempo, finirà per cancellare il primo a favore del secondo.
Laureato nel '33, Muratori appartiene a quella generazione che si forma nella Scuola di Architettura di Roma, guidata da protagonisti della scena professionale romana come Piacentini, Giovannoni, Del Debbio e Foschini.

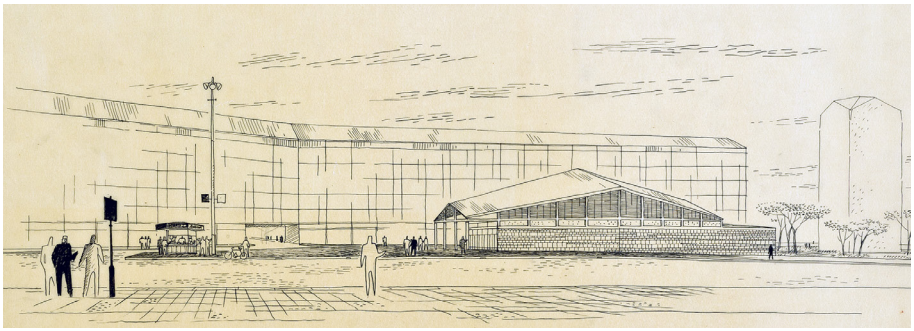
Le sue prime prove progettuali attestano un approccio spiccatamente moderno: nella Colonia XXVIII ottobre al Lido di Roma (1934) ripercorre gli stilemi miesiani del Weissenhof, dove l'oggettività strutturale si sposa con un principio aggregativo paratattico che nel panorama romano trova un parallelo solo nelle prime opere di Ridolfi; così come nella proposta presentata al concorso per la stazione Santa Lucia a Venezia (1935), vicina alla sensibilità dei giovani colleghi milanesi.
Ma due progetti della sua carriera prebellica prefigurano più chiaramente di altri quello che sarà il suo percorso maturo, e soprattutto l'interesse per la manipolazione delle masse edilizie volto a definire spazialità urbane complesse. Nel progetto di primo grado del concorso per il Palazzo del Littorio (1934), l'edificio si piega ad accogliere nella sua dinamica concavità una piazza delle adunate di fronte alla Basilica di Massenzio [fig. 1]. Una lama snella, la cui dinamicità è accentuata dalla sequenza serrata delle finestre a nastro che la incidono orizzontalmente. Una soluzione mendelsohniana che anticipa di vent'anni, anche per la rugosità dell'involucro, il Moretti delle ville di Santa Marinella e rende conto di come Muratori plasmi i volumi edilizi in relazione alle esigenze suggerite dal contesto urbano. Un carattere immanente nell'approccio di molti architetti romani del Novecento, come attestano ad esempio, dopo la guerra, le sottili deformazioni degli edifici del Villaggio Olimpico e del quartiere INCIS di Decima a evocare le spazialità proprie della città storica.
Del 1940 è il progetto per il centro operaio di Cortoghiana, in Sardegna, nel quale l'adozione di un impianto cardo-decumanico relativamente comune per una città di nuova fondazione, viene dilatato dimensionalmente nei suoi elementi costitutivi. La lunga quinta edilizia, cadenzata da un portico reiterato ai limiti dell'ossessione, si apre in tre piazze concatenate che ospitano gli edifici pubblici, chiesa, mercato e uffici comunali. Uno spazio metafisico, che l'architetto potrà realizzare solo parzialmente per lo scoppio della guerra [fig. 2].
Questa attitudine alla deformazione, alla dilatazione, all'adozione di ritmi sincopati e dissonanti ricorre costantemente nel lavoro progettuale postbellico di Muratori, sia alla scala strettamente architettonica, sia a quella urbana, trovando declinazioni non di rado sviluppate con toni radicali.
Nel progetto per il recupero di piazza Cairoli a Messina (1945), questa "stanza" urbana viene sottoposta ancora una volta a uno stress dimensionale, tema presente anche nel di poco successivo progetto per il piano regolatore di Cecina.
Una costante messa in tensione dello spazio attraverso la deformazione degli invasi spaziali caratterizza anche quasi tutti i progetti dei quartieri redatti in collaborazione con Mario De Renzi nell'ambito del primo settennio INA-Casa. Qui la deformazione non ha mai le intenzionalità pittoresche comuni a molti interventi coevi, ma punta a definire insiemi urbani nei quali le assialità del tessuto edilizio vengono sottoposte a processi di torsione che coinvolgono singoli edifici o interi settori di tessuto. Nel quartiere del Valco San Paolo (1949), la presenza di un collettore al di sotto di uno degli assi viari principali dell'insediamento, determina la deformazione di una larga parte degli edifici, dalle torri trilobate, ai fabbricati in linea, al blocco del mercato, tutti condizionati dalla tensione tra le direzionalità divergenti della via Ostiense e di via Corinto, puntata sul campanile polettiano della vicina basilica.



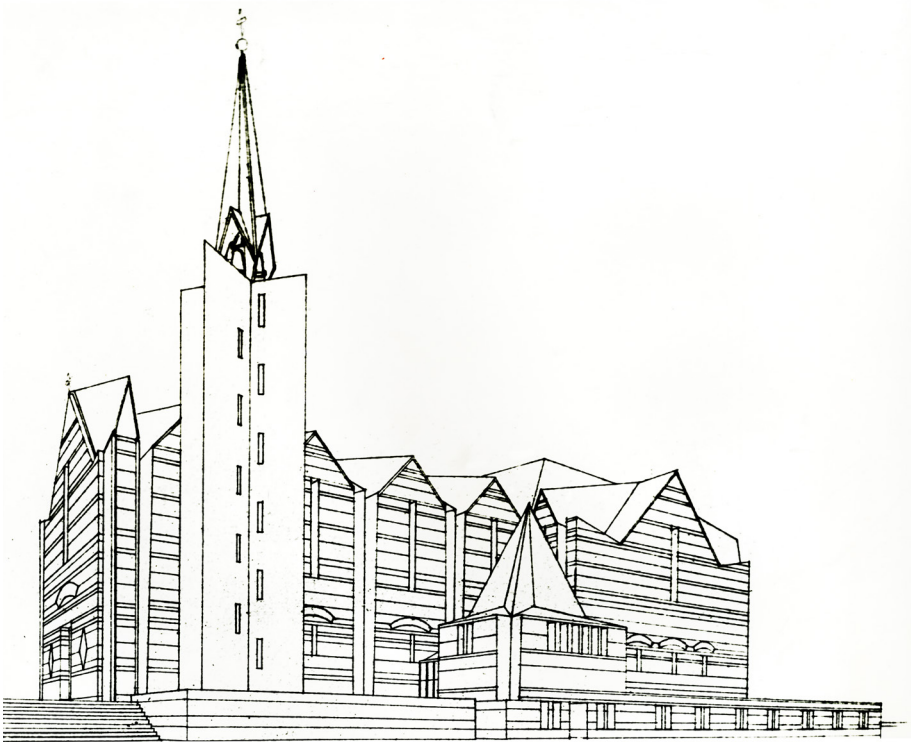
1 S. Muratori, F. Petrucci, E. Tedeschi, concorso di primo grado per il Palazzo del Littorio in via dell'Impero (1934)



2 S. Muratori, progetto per il centro operaio di Cortoghiana (1940)



3 S. Muratori, M. De Renzi, progetto per l'edificio residenziale e il cinema del quartiere INA-Casa Tuscolano II su viale Spartaco (1949-50)



4 S. Muratori, concorso per la chiesa parrocchiale di S. Maria Maggiore a Francavilla a Mare (1948)

Nel quartiere Tuscolano II, ancora con De Renzi, concepisce un sistema di strade-piazze allungate, determinate dalla coesistenza degli allineamenti agli assi perimetrali di viale Spartaco e via Selinunte. Gli invasi vengono conformati da edifici che, figurativamente realisti, registrano nella loro organizzazione tipologica il conflitto senza mediazione di assialità contrastanti, con esiti apertamente espressionisti[1] che anticipano alcune soluzioni planimetriche aaltiane dei tardi anni Cinquanta. Anche qui l'incompleta realizzazione dell'intervento, con l'assenza del cinema previsto [fig. 3] e la costruzione della sola cripta della chiesa, permette di cogliere solo in parte i caratteri spaziali originari pensati dai due architetti.
Nei successivi quartieri La Loggetta a Napoli (1955) e alla Magliana (1956), se la deformazione del tessuto edilizio si fa meno drammaticamente evidente, per una scansione dei fabbricati in cellule edilizie riconoscibili, fa la sua comparsa un principio organizzativo radiale policentrico, incentrato sugli edifici specialistici dei quartieri, che rilegge un carattere tipico di molte città storiche. Un principio conformativo degli spazi urbani che probabilmente è mutuato dagli studi che Muratori sta portando avanti in questi anni, sulle realtà di Venezia e di Roma, e che confluiranno, tra la fine del decennio e l'inizio del successivo, nelle storie operanti dedicate alle due città.
Questo processo di maturazione, che punta a trasfigurare i caratteri dei tessuti urbani storici, trova una sua sintesi compiuta negli ultimi progetti a scala urbana dell'architetto.
Gli studi per l'espansione urbanistica del quartiere INA-Casa alla Magliana (1957), posizionati sui costoni tufacei affacciati sulla valle del Tevere a Sud della capitale, utilizzano l'analisi tipo-morfologica dei piccoli centri collinari del Lazio per riconfigurarli in sistemi urbani lineari aperti, polarizzati radialmente su piazze e contemporaneamente aperti sul paesaggio circostante. Studi innovativi che in certa misura sembrano anticipare l'impianto del quartiere 167 Casilino progettato anni dopo dal gruppo coordinato dall'amico-nemico Ludovico Quaroni[2].
Altrettanto originale è il progetto presentato nel concorso per il quartiere CEP alle Barene di San Giuliano a Mestre (1959), che paradigmaticamente registra la divaricazione tra la visione muratoriana del progetto urbano e quella di gran parte della cultura

---

[1] L'interesse di Muratori per le correnti espressioniste è testimoniato anche da Pietro Barucci, che tra la fine degli anni '40 e l'inizio dei primi anni '50 fu assistente, insieme allo stesso Muratori, dei corsi di Composizione Architettonica di Arnaldo Foschini presso la facoltà di Architettura di Roma: «Egli era fin da allora una gran testa pensante, con lo sguardo rivolto verso il passato, ma con cultura e sensibilità attuali e vivo interesse per particolari momenti del movimento moderno, quale ad esempio l'espressionismo tedesco. Ascoltai una volta una sua fondamentale lezione su Erich Mendelsohn e sulla Torre Einstein (1919-20) di Potsdam, di grande peso e profondità, dal taglio spiccatamente moderno» (cfr. Barucci 2004, p. 20).

[2] Il quartiere Casilino, compreso nel piano di Zona n. 23 del primo Piano per l'Edilizia Economica Popolare, viene progettato a partire dal 1964 da Ludovico Quaroni con G. Esposito, L. Rubino, R. Maestro e la supervisione dell'ufficio Tecnico ISES (cfr. Quaroni 1985, pp. 175-177).

urbanistica italiana. Un concorso chiave, che simbolicamente chiude la stagione della ricostruzione e segna l'inizio dell'uscita di scena della generazione dei primi maestri del moderno italiano, nel quale la vittoria di Muratori scatena la violentissima reazione mediatica di Bruno Zevi[3].

Viste oggi le tre soluzioni insediative muratoriane, governate da un processo additivo che deforma il tessuto secondo logiche proiettive che si adattano alla linea costiera lagunare, sembrano aprire a una dimensione territoriale non così distante, se non morfologicamente, dalla proposta quaroniana, allineata a suggestioni provenienti dal dibattito internazionale coevo.

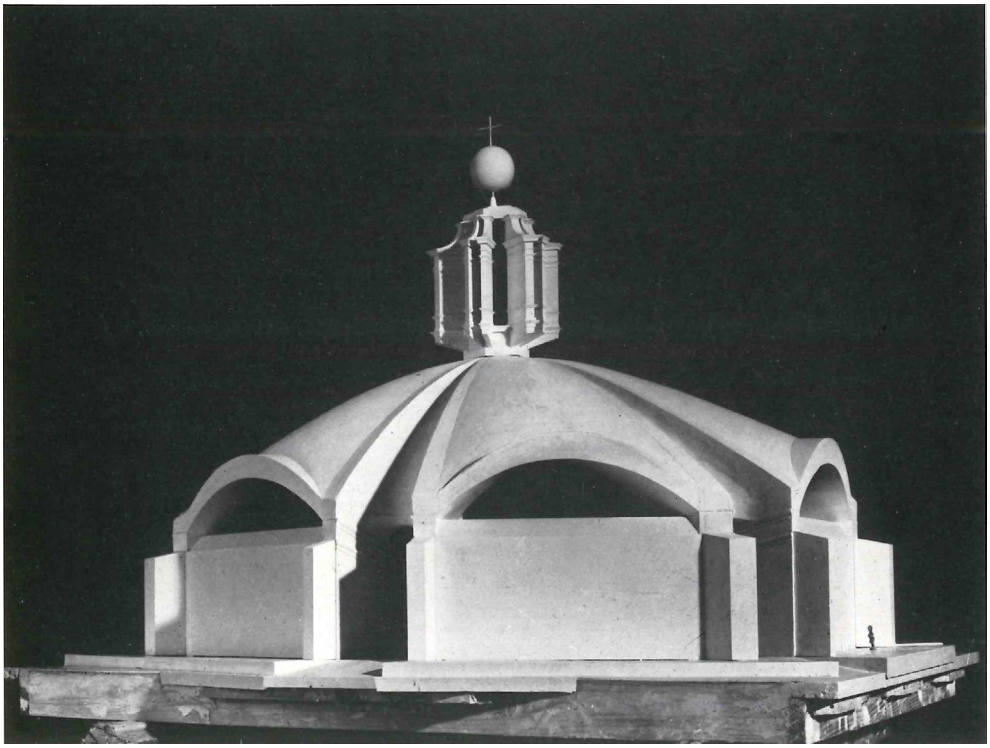
Se questa spazialità inquieta attraversa gran parte dei progetti urbani dell'architetto, non diversamente alla scala architettonica questo carattere, che si è definito espressionista, si manifesta in un'attitudine all'alterazione e allo spostamento di senso degli elementi architettonici, accompagnato talvolta da un'enfatizzazione della compagine strutturale. La produzione muratoriana dei dieci anni successivi alla guerra è innervata da un costante tentativo di trasfigurazione e di traduzione dei canoni della tradizione in un lessico moderno, operazione che avviene quasi sempre senza ridondanze o compiacimenti e talora, come nel caso dell'edificio ENPAS di Bologna (1952-57) con accenti lirici.

Nelle tre chiese progettate tra il 1947 e il 1948 il tema della riconoscibilità dell'edificio sacro viene declinata in modi differenti. A San Giovanni al Gatano a Pisa la fitta sequenza dei pilastrini della facciata evoca stilemi romanico pisani, ricomposti in un contesto proporzionale alterato, che proietta all'esterno i forti contrasti dimensionali delle navate interne. Nella chiesa di S. Maria Maggiore a Francavilla a Mare [fig. 4] il ritmo sincopato delle campate strutturali, leggibili anche dall'esterno, si contrae e si dilata in corrispondenza della facciata e del transetto trasfigurando questo nodo tettonico in un sistema di superfici bidimensionali piegate. Un tema che torna in termini non troppo diversi, sebbene impostato su un impianto centrale, anche nel coevo progetto per la chiesa di San Antonio Abate a Recoaro Terme.

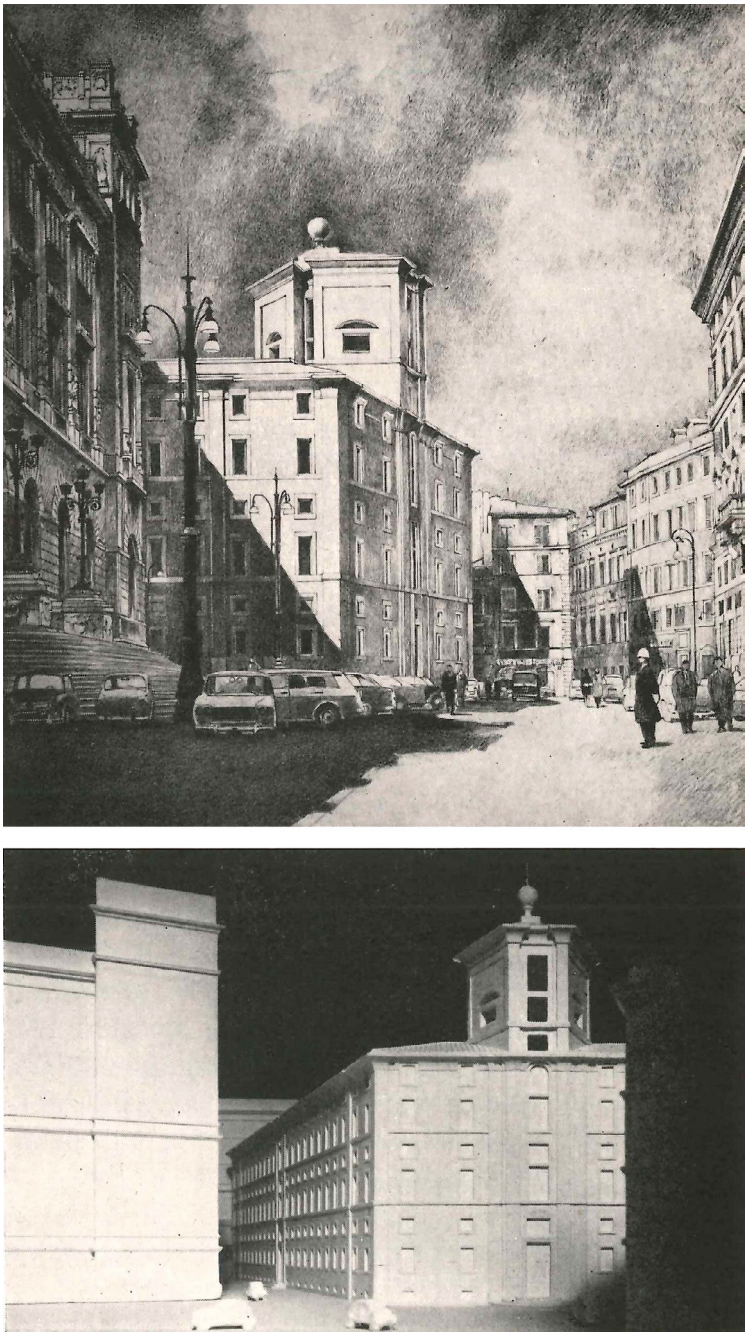
Questa ricerca di una sintesi che tenga assieme archetipo storico e sua trasposizione moderna trova con tutta probabilità le sue radici nel doppio registro progettuale asplundiano, sottolineato da Muratori nel 1938 nel saggio *Il movimento architettonico moderno in Svezia*[4]. Un registro che Muratori persegue nella propria attività creativa, innervandolo di una carica anticlassica lontana dai modi misurati del maestro svedese. Questa linea sotterranea si manifesta nella messa in tensione dell'organizzazione tipologica, leggibile in particolare nella deformazione degli impianti planimetrici. È quanto accade nel progetto per la Colonia estiva al Lido di Roma (1948), e nell'edificio residenziale di viale Spartaco al Tuscolano, o ancora nelle soluzioni progettuali presentate per i due gradi di concorso per l'auditorium al borghetto Flaminio di Roma (1950-51), nelle quali il tema della grande copertura delle sale diviene occasione per una riflessione sul valore plastico delle strutture cementizie. Tema sul quale l'architetto torna anche in alcune delle numerose varianti elaborate per il palazzo della DC a

[3] Zevi 1960, p. 147.

[4] Muratori 1938.



5 S. Muratori, chiesa dell'Assunzione di Maria Santissima nel quartiere INA-Casa Tuscolano II (1954-70)



6 R. Bollati, S. Bollati, G. Figus, E. Flamini, G. Marinucci, supervisione S. Muratori, concorso per i nuovi uffici della Camera dei Deputati (1967)

Roma (1955-58), dove ancora una volta è proprio l'assemblaggio di una forma tipologica consolidata con un ardito sistema strutturale di gusto esplicitamente moderno a restituirci i caratteri di una sperimentazione che non teme di sondare, nella sua ansia di indagine tassonomica della forma, i terreni della dissonanza, della disarmonia, del paradosso.
Chiave, quest'ultima, che caratterizza i progetti della chiesa dell'Assunzione di Maria al Tuscolano (1954-70) e per l'ampliamento degli uffici della Camera dei Deputati (1967). Nella prima la grande lanterna, pesante nell'evocazione di una semantica barocca ma leggera nella dissoluzione della sua massa in piani [fig. 5], sembra fiorire come un fastigio apparentemente fuori scala sulla volta ribassata dell'edificio, ma commisurato all'ampiezza del piazzale. Così come nel secondo [fig. 6] la grande altana sulla campata di ingresso contrappunta, con un segnale alla scala urbana, la quotidiana serialità di un edificio per uffici anacronisticamente ammannatiano. Un guizzo divertito, quasi surreale che si confronta con la pesante massa del fabbricato di Ernesto Basile.
Raffinato lettore dello spazio urbano e sperimentatore coraggioso, anche nell'irresolutezza di alcuni esiti progettuali, Muratori persegue una sua linea di ricerca tutta interna al mondo dell'architettura, che finirà per porlo in una posizione eccentrica rispetto alle dinamiche culturali del Paese. Forse è proprio questo suo anticonformismo non cercato una delle colpe imputategli che ne hanno decretato l'oblio.

Abbreviazioni bibliografiche

Barucci 2004: P. Barucci, *Attraverso la propria storia*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 112/113/114, gennaio-dicembre 2004, pp. 19-27.

Muratori 1938: S. Muratori, *Il movimento architettonico moderno in Svezia,* in «Architettura», 2, 1938, pp. 95-122.

Quaroni 1985: L. Quaroni, *Architetture per cinquant'anni*, Roma-Reggio Calabria, 1985.

Zevi 1960: B. Zevi, *Viatico alle psicopatie lagunari*, in «L'Architettura cronache e storia», 57, luglio 1960, pp. 146-147.

–

The uneasy space of Saverio Muratori

Saverio Muratori was a leading personality in the panorama of Italian architecture of the twentieth century; a designer, theorist and teacher of great depth, which later architectural culture has partly removed.
Over time, a gap between the scholar and the architect becomes increasingly evident, in other words between the holistic and analytical approach of the former and the expressionist, essentially anticlassical conception of space of the designer.
This anti-classical vein runs through his design production since the beginning, amplifying after the war. A sensitivity that is expressed in a personal attitude to the deformation of the architectural masses, to the tensioning of the building fabrics, and to the use of dimensional dissonance.

Museo Pio-Clementino, Cortile Ottagono

Il Cortile del Belvedere e il Palazzo Vaticano, al passato e al presente

Antonio Forcellino
architetto e restauratore

Elisabetta Pallottino
architetto, Dipartimento di Architettura-Università Roma Tre

Una lettura circostanziata delle fonti archivistiche e una contestuale osservazione diretta della configurazione materiale delle superfici arrivate fino a noi, ci consentono di raccontare una storia a dir poco rocambolesca delle trasformazioni subìte nel tempo dal Cortile del Belvedere e dal Palazzo Vaticano[1].
Sono molti gli interrogativi suscitati dalle incongruenze riscontrabili oggi sulle pareti del complesso vaticano: nel tentativo di dare almeno alcune risposte vi proponiamo di seguire un percorso esegetico che, a ritroso nel tempo, ci porterà fino alla prima costruzione bramantesca, della quale è possibile offrire una nuova interpretazione.
Ma soprattutto, il dettaglio delle contestualizzazioni e del percorso filologico che seguiremo vorrebbe farvi riflettere sul significato culturale delle pratiche del restauro, che in nessun momento della storia dell'architettura – neanche in quello presente – obbediscono a regole senza tempo, proponendosi piuttosto come una sequenza di interpretazioni che, di volta in volta, costruiscono il passato più vicino alle esigenze del presente.
Ogni restauro è quindi figlio di un processo di revisione continua che trasforma inevitabilmente gli oggetti e i contesti di cui si fa carico e ne aggiorna i significati, ricorrendo in qualche caso, soprattutto tra Settecento e Novecento, anche a cancellazioni radicali. Lo hanno spiegato con grande chiarezza, quasi venti anni fa, Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi a proposito del Medioevo (ma sono parole adatte a ogni passato): il (passato) «che è stato ricostruito da eruditi e studiosi dal Settecento all'inizio del Novecento è eccezionalmente efficace, risulta andar bene così com'è, mentre riletture e nuove scoperte sono percepite quasi come un disturbo»[2].

---

[1] Una versione più estesa di questo testo, che prende in considerazione anche le architetture del Museo Pio-Clementino, è in Pallottino 2013. Tutte le immagini di questo contributo sono tratte da Pallottino 2013, quando non diversamente specificato in didascalia.

[2] Castelnuovo, Sergi 2004, p. XXXVIII.

1 Hendrik III van Cleef, *Panorama di Roma dal Belvedere di Innocenzo VIII con l'Antiquario delle Statue*, 1559, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique

2 Hendrik van Cleef, *Panorama del Vaticano a volo d'uccello*, anni '80 del XVI sec., Paris, Fondation Custodia

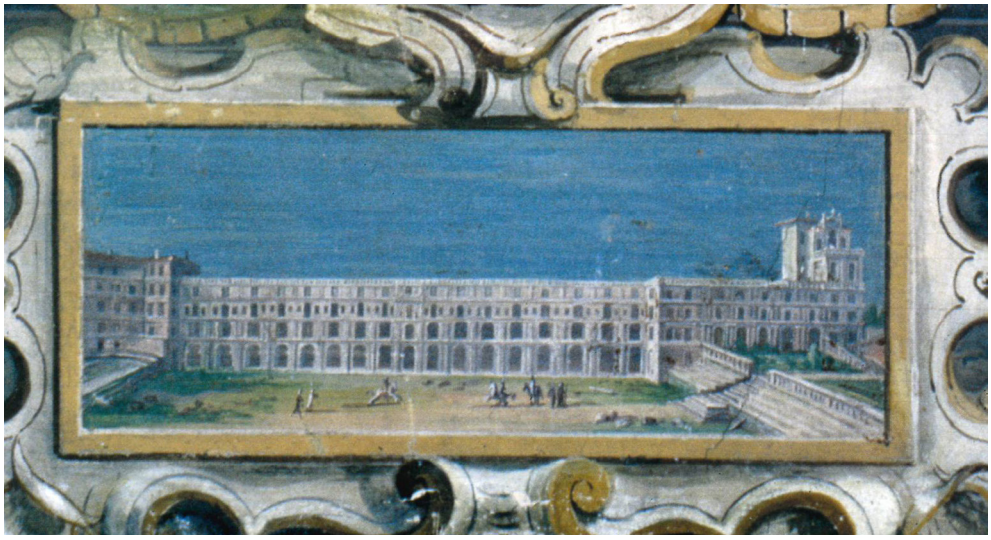
Da questo punto di vista, la storia delle trasformazioni del complesso vaticano risulta emblematica.
Prima ancora di analizzare le diverse fonti pertinenti, se soltanto proviamo ad osservare, senza alcuna pretesa di veridicità, alcune delle vedute pittoriche degli edifici citati, ci accorgiamo subito che raccontano quasi tutte una realtà diversa da quella arrivata fino a noi: dal biancore del *Belvedere di Innocenzo VIII*, in un frammento di affresco del Pinturicchio, all'aspetto petrigno del corridoio orientale del *Cortile del Belvedere* in più di una veduta fiamminga dipinta prima della costruzione del suo simmetrico occidentale [figg. 1-2], al candore dello stucco sulle pareti del *Corridoio ligoriano* rappresentate nell'affresco di Matteo Bril nella Torre dei Venti [fig. 3], fino all'apparenza chiara delle superfici esterne del Palazzo Vaticano, rappresentate almeno fino a tutto il primo Settecento della stessa tonalità del travertino della facciata maderniana della basilica[3]. È una pista degna di attenzione, in cerca di ulteriori dimostrazioni più attendibili. Proviamo a segnalarne alcune.

Cortile del Belvedere

La letteratura specialistica degli ultimi decenni ha discusso in diverse occasioni sull'effettiva materialità e sulla finitura originale delle murature della Corte meridionale del Belvedere, di quelle bramantesche e di quelle ligoriane. Se l'interpretazione del cantiere ligoriano è pressoché univoca, grazie ai documenti a suo tempo pubblicati da Ackerman[4] che certificano, in perfetta sintonia con l'affresco vaticano [fig. 3], la presenza di un rivestimento in stucco marmoreo sulle pareti laterizie non ancora contraffortate, la fabbrica bramantesca costruita circa cinquant'anni prima e le sue vicissitudini quasi immediate vengono lette invece in modo molto contradditorio.
Alcuni[5] sono convinti che le pareti della lunga loggia, realizzate in materiali diversi (travertino, peperino e laterizio) come è oggi visibile a occhio nudo [figg. 4-6], esibissero intenzionalmente la loro disomogeneità con il tacito consenso di committenza e architetti.
Altri[6] invece vedono in quella stessa disomogeneità materiale la sicura motivazione di un necessario rivestimento in intonaco più o meno spesso che, oltre a nascondere le sconvenienti irregolarità, permettesse di ottenere, grazie alla natura degli inerti utilizzati, una superficie identica alla pietra – «e tutta di trevertini la murò», scrive Vasari nella *Vita di Bramante* della «loggia dorica bellissima, simile al coliseo de' Savelli»[7] – ma di costo nettamente inferiore.

---

3 Cfr. a titolo esemplificativo, le tavole a colori che riproducono le vedute della piazza di S. Pietro e del Palazzo Vaticano pubblicate da Garms 1995, I, fino alla veduta di G.P. Pannini del 1745 a p. 89.
4 Ackerman 1954.
5 Cfr. in particolare Pagliara 1992 e 2000.
6 Cfr. in particolare Forcellino 1990a, pp. 67-68.
7 Vasari 1568, *Vita di Bramante da Urbino Architettore*, II, p. 65.



3 Matteo Brill, *Il Cortile del Belvedere visto dal Corridoio orientale con la Torre dei Venti*, 1580–83 ca. Palazzo Apostolico Vaticano, Torre dei Venti

4 Cortile del Belvedere, Corridore Est: sulla parete delle campate III e IV da nord sono visibili diversi elementi in peperino inseriti in modo non sistematico nel contesto murario in laterizio (foto P. Brunori, 2006)

In assenza di documenti, le sole fonti che possono aiutarci a trovare una qualche maggiore certezza sono le vedute già citate [figg. 1-2] e l'analisi diretta delle murature. L'osservazione attenta degli equilibri cromatici in entrambi i dipinti ci obbliga a sottolineare l'accentuata differenza tra la superficie "lapidea" del corridoio orientale e le pareti laterizie di quasi tutte le altre fabbriche vaticane rappresentate. Alla vigilia della costruzione del corridore ligoriano [fig. 1] e da lontano a memoria circa vent'anni dopo [fig. 2], il vedutista fiammingo Hendrik van Cleef sembra voler rappresentare a tutti i costi, e con particolare evidenza, l'inserto classicista del nuovo fronte bramantesco del Belvedere, affidato all'apparenza lapidea all'antica.
Le due rappresentazioni pittoriche, insieme con l'estrema irregolarità della costruzione e con la sicura materialità della replica ligoriana (che molto difficilmente avrebbe imitato l'architettura prospiciente senza ricopiarne anche l'apparenza superficiale), sarebbero sufficienti a dimostrare la presenza di un rivestimento appropriato fin dall'origine, compromesso nel tempo e, da un certo momento in poi, mai più ripetuto. Ma qualcuno potrebbe ancora dubitare di quello che non è più visibile se non fosse per alcuni recenti rinvenimenti effettuati nel corso del cantiere organizzato dalla Sovrintendenza ai Beni Architettonici dei Musei Vaticani per il rilievo e il restauro delle campate II-IV da sud[8].
Grazie alla curiosità e alla cultura storico-materiale di chi stava eseguendo i rilievi[9], in alcuni punti dell'intradosso delle arcate originali della loggia bramantesca che erano state tamponate e contraffortate da Benedetto XIV in continuità con i numerosi interventi simili realizzati fin dalla fine del Cinquecento nella Corte meridionale[10], sono apparsi frammenti ben visibili di un'intonacatura di un certo spessore tinteggiata del color della pietra [fig. 7a, b, c]. A chi doveva realizzare una nuova superficie laterizia, a campate alternate di muro pieno e contrafforti aggettanti, bastava raschiare quello che era rimasto in superficie senza affaticarsi ad eliminare ciò che sarebbe rimasto completamente nascosto dalla muratura di tamponamento. Un intonaco bramantesco? Se, a distanza ormai di più di due secoli, la materia del rivestimento originale doveva essere stata sicuramente restaurata, era il significato di un rivestimento rinnovato a segnalare una lunga durata della tradizione rinascimentale. Forse fu proprio in quell'occasione, almeno per quelle due campate, che quella stessa tradizione cominciò a subire una interruzione radicale e definitiva, dopo decenni che possiamo immaginare di progressivo degrado come sembrano suggerire alcuni particolari dei disegni delle King's Maps oggi conservate presso la British Library di Londra[11] [fig. 8]. Sui contrafforti in laterizio qualche accorgimento tecnico di simu-

---

[8] Un ringraziamento va all'arch. Maria Mari, allora responsabile della Sovrintendenza e del cantiere, per aver favorito l'acquisizione dei dati rinvenuti.

[9] Un ringraziamento va all'arch. Paola Brunori per aver condiviso i risultati della sua indagine.

[10] Chattard 1766, II, pp.414-418; Ackerman 1954, pp. 111-112, 114, 116-117; Redig de Campos 1967, pp. 226-227.

[11] BL, K75 1-3.3, f.49. Sui disegni del *Corpus* londinese cfr. Curcio 2007, Nicolò 2010 e 2014. Il disegno di un finto *opus quadratum* deve essere confrontato ideal-

5 Cortile del Belvedere, Corridore Est: sulla parete della campata I da sud sono visibili diversi elementi in travertino inseriti in modo irregolare nel contesto murario in laterizio (foto E. Pallottino, 2011)

6 Cortile del Belvedere, Corridore Est: sulla parete della campata I da sud sono visibili diversi elementi in peperino inseriti in modo irregolare nel contesto murario in laterizio.
Anche sull'angolo del contrafforte settecentesco sovrapposto alla parete della loggia tamponata, è visibile, sulla cornice, un elemento irregolare in peperino (foto E. Pallottino, 2011)

lazione della pietra tramite rivestimento doveva essere ancora praticato: ad esempio la cornice insieme di travertino e peperino della fig. 7 c non poteva certo apparire con quell'incongrua irregolarità materiale che osserviamo oggi. Ma la sopravvivenza di una pratica abituale sulle modanature architettoniche, testimoniata esplicitamente nelle pagine della descrizione settecentesca di Chattard[12], non impedisce di ipotizzare che le pareti della Corte meridionale avessero già cominciato a trasformarsi, in un invaso completamente nuovo, delimitato da muri possenti in laterizio, e molto lontano, per architettura e per materia, dall'aerea loggia dorica pensata da Bramante. Non era certo raro nei primi decenni del Cinquecento, far passare una materia per un'altra con il ricorso a un rivestimento intonacato più o meno sottile: soprattutto sul peperino e sulla cortina laterizia ben tagliata che garantivano una superficie molto regolare e indistruttibile se adeguatamente protetta. Gli esempi, resi noti anche dai più recenti cantieri di restauro, sono ormai tantissimi: dalla porta Julia che diverse fonti descrivevano di travertino facendo impazzire Redig de Campos che non sapeva come identificarla con quella che vedeva ormai in peperino[13]; alla Loggia sul Tevere della Villa Farnesina alla Lungara, dove, anche qui, spiando dietro alle tamponature di metà Seicento, sono stati recentemente scoperti frammenti molto estesi di scialbatura coprente del colore del travertino sui pilastri/paraste in mattone e decorazioni floreali sugli intradossi degli archi in peperino, identiche a quelle che ancora possiamo vedere all'interno nella Loggia/Sala della Galatea [fig. 9][14]; alla facciata di Palaz-

---

mente con lo stesso apparecchio rappresentato dal disegno di progetto di Pirro Ligorio per l'ala occidentale e meridionale del Cortile del Belvedere pubblicato da Ackerman 1954, fig. 32.

12 Chattard 1766, Tomo secondo, p. 415 sull'ordine dorico: «Segue sopra i capitelli de' detti pilastri l'architrave, fregio, e cornice d'ordine dorico con modiglioni sotto il gocciolatore, e suoi triglifi con campanelle, essendo ne' risalti la detta cornice, come anche il fregio, l'architrave, e tutti triglifi rustici, e quella nello sfondo sopra gl'archi in dentro stabilita in stucco».

13 Redig de Campos 1967. Alla p. 94 l'autore riporta la descrizione di Francesco Albertini «*Est et porta Iulia apud viridarium, quam nuper tua Beatitudo sumptuoso aedificio et tyburtino lapide fundavit exornavitque apud nova moenia Belvidere nuncupata* [...]» (Albertini 1510, p. 465) e osserva: "Il 'travertino' è forse una svista dell'autore". Alla p. 125 riporta il testo dell'informazione data da Girolamo Cattaneo a Federico Gonzaga il 7 gennaio 1531, giorno del crollo di un tratto del Corridore orientale «fora dil muro di Nicola, dove sta quella porta bella di travertino» (von Pastor 1925-1934, IV (2), p. 739, n. 133) e osserva: «come si vede, lo scrivente conferma l'Albertini (465) dove dice essere la *porta Iulia* in travertino, sicché l'attuale, in peperino, si deve forse al restauro del Peruzzi, sebbene sia di stile affatto bramantesco».

14 I frammenti di scialbatura sul laterizio e sul peperino sono stati portati alla luce da Antonio Forcellino e da Alessandra Risolo nel corso del restauro delle terrette peruzziane sulla facciata verso il Tevere (2009-2010, direttore dei lavori della Soprintendenza per i beni architettonici per il Comune di Roma G. Belardi).

dall'alto, **7 a-b-c** Cortile del Belvedere, Corridore Est: sull'intradosso dell'arco della III campata, tamponata nel corso dei lavori di realizzazione dei contrafforti (Benedetto XIV), è stata individuata una porzione di intonaco del colore della pietra tiburtina rimasta *in situ* perché coperta dal tamponamento (foto P. Brunori, 2011)

zo Ossoli dove la ricognizione accurata dei frammenti superstiti di intonachino del color travertino su alcuni elementi in peperino ha incoraggiato, nel corso dell'ultimo restauro[15], la ritinteggiatura di tutte le parti in peperino a risarcimento della perduta unità materiale; fino alle tracce di scialbatura color del travertino data in tre mani sulla cortina laterizia del risvolto della prima campata michelangiolesca del Palazzo dei Conservatori nel corso dei restauri diretti dall'ICR tra 1996 e 1997[16].

Palazzo sistino e biblioteca

Anche lo studio dei documenti di cantiere e delle testimonianze iconografiche relative alla costruzione della Biblioteca – primo braccio divisorio del Cortile del Belvedere – e del Palazzo Vaticano al tempo di Sisto V, ci obbligano a ripensarne l'aspetto e a riflettere di conseguenza sul contesto architettonico materiale nel quale furono inserite.
È certo che il fronte della Biblioteca verso sud dovesse apparire ben diverso da come oggi lo vediamo, non soltanto per il successivo inserimento settecentesco dei contrafforti seriali ma soprattutto perché la facciata originaria in laterizio, con «loggie grandissime al pian terreno», era stata intenzionalmente rivestita d'intonaco graffito e dipinto, come possiamo vedere nel disegno pubblicato da Domenico Fontana nel 1590[17] [fig. 10] e leggere alle voci della *Misura e stima* da lui stesso tarata nel 1588: «per la stuccatura et colla negli aggetti di tutte le materie che sono dentro a uno delli vani fra detti pilastri [...] e colla di carbone dove si sono fatti li graffiti e colla di stucco sopra uno delli pilastri con l'intavolato che gira attorno a una delle finestre [...]»[18].
Uno sguardo al contesto: come si sarebbe mai potuta inserire una simile facciata, espressione monumentale e matura di una fortunata tradizione rinascimentale che a Roma si stava avviando al suo epilogo[19], in un contesto di fodere laterizie a vista? Anche questa ovvia considerazione ci porta ad immaginare a ritroso una Corte meridionale di tutt'altra apparenza, dove le logge bramantesche e ligoriane, non ancora stravolte allora da tamponamenti e contrafforti, avrebbero potuto accogliere senza contrasto il nuovo inserto parietale a finti rilievi della Biblioteca, in un invaso spaziale nuovo, meno avvincente del grande Cortile originario ma almeno omogeneo nella sua apparenza superficiale a finta pietra, più o meno decorata.

---

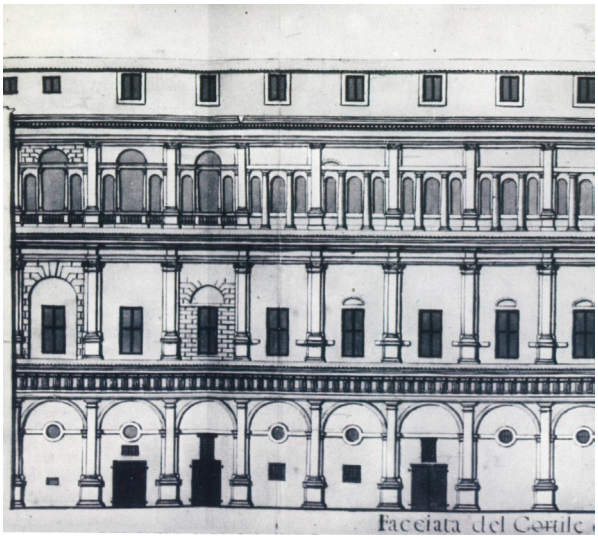
15 Il restauro, portato a termine nel 1992, è stato diretto da Mario Lolli Ghetti allora Soprintendente vicario per i beni architettonici di Roma.

16 Cfr. *Il Palazzo dei Conservatori* 1997; Pallottino 1999; Pallottino 2000, p. 289.

17 Fontana 1590, pp. 97-98. Nel testo alla p. 82 l'edificio è così descritto: «[...]una fabrica sontuosissima, e ciò fece nel capo del Cortile di Belvedere verso Tramontana, la qual fabrica seguita l'ordine dell'architettura dell'altre facciate del Cortile, come si vedrà nel seguente disegno: ha loggie grandissime al piano terreno [...]».

18 ASR, Camerale I, Fabbriche, b.1527, ins. 2, citate da Forcellino 1990a, p. 29.

19 Pallottino 1990, p. 96.



8 Anonimo, Prospetto del Corridore Est, (dettaglio), anni Venti del XVIII secolo, London, British Library, K 75 1-3, 3, f.49: sul prospetto del Corridore Est, come si presentava a quella data, sono visibili, i n particolare verso nord, frammenti di un "bugnato di pietra" molto simile a quello che era stato realizzato in stucco sul Corridore ligoriano. L'appunto grafico potrebbe rappresentare realisticamente lo stato di degrado di un rivestimento che in quegli anni si stava progressivamente perdendo o forse meglio sarebbe dovuto servire a indicare a compendio il tipo di stuccatura della facciata in laterizio

9 Un esempio di rivestimento del peperino usato come materiale strutturale: le decorazioni geometriche peruzziane sull'arco della Loggia di Galatea della Villa Farnesina alla Lungara, tamponata a metà Seicento (foto E. Pallottino)

La stessa domanda può essere posta a proposito del contesto del Palazzo Vaticano che andava a costituire il terzo lato del Cortile di Damaso a completamento delle pareti delle logge raffaellesche. Anche qui: come era possibile accompagnare la sequenza degli ordini in travertino con una parete in laterizio compatta come quella della nuova architettura di Fontana, per di più realizzata con un materiale piuttosto scadente?
Ad immaginare il Palazzo nel suo immediato contesto, sarebbe stato più adeguata una parete interamente lapidea. Ed è così che allora fu effettivamente realizzata con una costosa simulazione, descritta come di prassi dalle stime del muratore, redatte nel 1596: i mattoni ordinari della cortina piuttosto scadente oggi esposta a vista [fig. 11], erano stati allora rivestiti da uno stucco di pietra[20].
Le vedute lo confermano almeno fino a Pannini[21] e, anche per l'altro palazzo al Laterano e per molte opere sistine[22], ci restituiscono un'architettura che affidava ancora alla pietra da taglio e a tutti i suoi sofisticati succedanei l'espressione del massimo decoro dei committenti.

Conclusioni

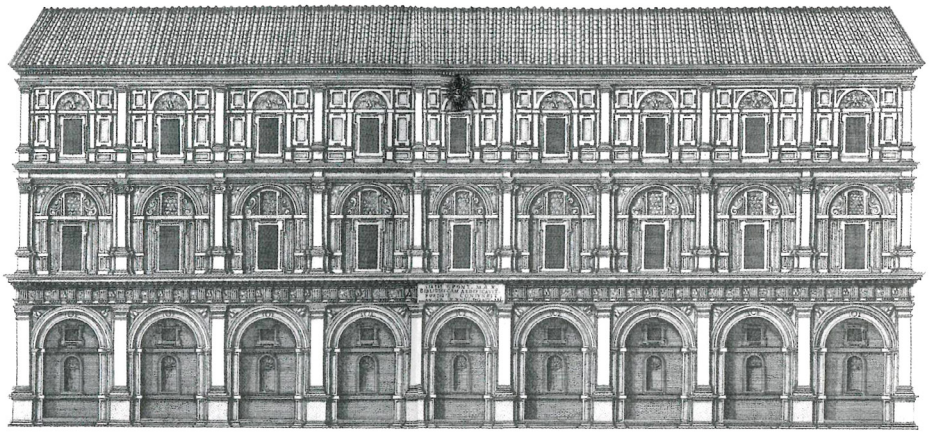
Non sappiamo esattamente a quando risale nel complesso del Belvedere la progressiva scomparsa dei rivestimenti in intonaco e stucco e la programmatica rinuncia ad un loro rifacimento, come sicuramente avvenne per il Corridore ligoriano.
Per quanto lungo e graduale sia stato questo processo a partire almeno dalla seconda metà del Settecento, è un fatto che le superfici di rivestimento in stucco, che in epoca rinascimentale – al Vaticano come altrove a Roma – coprivano un gran

---

[20] ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b.24, ins.3: «Adì 18 aprile 1596. Misura delli lavori di muro fatti a tutta robba da m.o Antonio Pozzo m.o Antonio Bollino et m.o Tommaso Pozzo e m.o Ambrozio Luna muratori compagni nella fabbrica del palazzo novo Vaticano qual fa fornire la S.ta di N.S. Papa Clemente 8°», «per la stuccatura della facciata di fora di detto palazzo long. ins. p.760 alt. reg. p.43 fa canne 326 p.80 sc. 163.40» (al costo unitario di 50 baiocchi a canna quadra che corrisponde a quello allora in uso per i rivestimenti a tutta superficie in colla pregiata di stucco di marmo o travertino).

[21] Garms 1995 (cfr. nota 3).

[22] Fonti iconografiche e documentali concordano nel testimoniare un'apparenza lapidea di gran parte delle opere sistine: gli affreschi eseguiti sotto la guida di Cesare Nebbia e Giovanni Guerra nel Salone della nuova Biblioteca rappresentano una lunga serie di facciate "di pietra" la cui realizzazione in cantiere era affidata a diversi espedienti di simulazione minuziosamente descritti nei conti dei lavori (dallo stucco di marmo e travertino del Palazzo Vaticano alla colla alla genovese del Palazzo Laterano) e in alcune fonti del primo Seicento, come la *Lettera sull'architettura* del marchese Vincenzo Giustiniani (cfr. Forcellino 1989; Pallottino 1990; Pallottino 1992).



10 Domenico Fontana, *Fabrica della Gran Libreria del Vaticano, nel volume Della Trasportatione dell'Obelisco Vaticano et delle Fabriche di Nostro Signore Papa Sisto V ...*, Libro primo, Roma 1590

11 Palazzo Vaticano: dettaglio della cortina laterizia oggi in vista e in origine rivestita di stucco bianco di pietra

numero di strutture e fodere murarie, sono state in diverse occasioni cancellate, anche dalla nostra memoria. E insieme con loro è andata perduta anche la concezione unitaria che allora teneva insieme struttura e decorazione – "volte o incrostature" e anche "porte o finestre o altri ornamenti" – come ci ricorda Vasari quando spiega come gli "stucchi bianchi" erano usati indifferentemente per rivestire superfici strutturali e ornamentali[23].

Ai nostri occhi invece lo stucco bianco – "il vero stucco antico", quel materiale prezioso e poetico che si prestava ad esprimere, a forza di tentativi sperimentali celebrati retoricamente da Vasari nella *Vita di Giovanni da Udine*[24], la più tangibile adesione all'ideale antico – appare oggi più verosimilmente destinato alle sole figurazioni plastiche. Non era così quando Pirro Ligorio, che lo usava ugualmente per le bugne del Corridore Ovest del Belvedere, oggi perdute, come per le raffigurazioni pagane della Casina di Pio IV[25], ne testimoniava la diffusa adozione: «Hoggidì in Roma è posto in uso et da ogniuno è adoperato»[26].

Erme, satiri, festoni e meduse della Casina Vaticana, una volta puliti dalle incongrue tinteggiature color del tempo, hanno già da qualche anno ritrovato il loro significato peculiare di rilievi marmorei [fig. 12a, b]. Le moli laterizie del Corridore Ovest rimarranno necessariamente svestite a testimoniare la radicale trasformazione subìta. Al Cortile della Pigna invece le due superfici residue del programma originario, quella di origine bramantesca a est e quella post-ligoriana a ovest, con il lato del Nicchione, opportunamente liberate dalle successive interpretazioni, hanno già ritrovato in gran parte il loro significato peculiare[27].

---

[23] Vasari 1568, I, *Della scultura*, XIII, *Come di stucco si conducono i lavori bianchi* ..., pp. 143-144: «solevano gli antichi, nel voler fare volte o incrostature o porte o finestre o altri ornamenti di stucchi bianchi, fare l'ossa di sotto di muraglia, che sia o di mattoni cotti ovvero di tufi, cioè sassi che siano dolci e si possino tagliare con facilità; e di questi murando facevano l'ossa di sotto, dandoli o forma di cornice o di figure o di quello che fare volevano, tagliando de' mattoni o delle pietre, le quali hanno a essere murate con la calce. Poi con lo stucco che nel capitolo quarto dicemmo, impastato di marmo pesto e di calce di trevertino, debbano fare sopra le ossa predette la prima bozza di stucco ruvido, cioè grosso e granelloso acciò vi si possa mettere sopra il più sottile, quando quel di sotto ha fatto la presa, e che sia fermo ma non secco affatto».

[24] Vasari 1568, III, *Vita di Giovanni da Udine, pittore*, p. 216: «Ma finalmente fatto pestare scaglie del più bianco marmo che si trovasse, ridottolo in polvere sottile e stiacciatolo, lo mescolò con calcina di trevertino bianco, e trovò che così veniva fatto, senza dubbio niuno, il vero stucco antico con tutte quelle parti che in quello aveva disiderato».

[25] Borghese 2011.

[26] Pirro Ligorio, *Pianta e descrizione del Tempio Tondo ai Cesarini* (tempio B dell'Area Sacra di Torre Argentina), Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon Ital.138, f.17v.

[27] Zanchettin 2016.

da sinistra, **12 a-b** Casina di Pio IV: facciata prima e dopo i restauri degli anni Novanta del Novecento che hanno restituito alle decorazioni in stucco la loro configurazione peculiare

Abbreviazioni archivistiche e bibliografiche

ASR: Archivio di Stato di Roma

BL: British Library, London

Ackerman 1954: J.S. Ackerman, *The cortile del Belvedere*, Città del Vaticano 1954.

Albertini 1510: F. Albertini, *Opusculum de mirabilibus novae et veteris Urbis Romae*, in R. Valentini, G. Zucchetti (a cura di), *Codice topografico della Città di Roma*, vol. IV, Roma 1953, pp. 457-546.

Castelnuovo, Sergi 2004: E. Castelnuovo, G. Sergi, *Fortune del Medioevo*, in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. IV. Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 2004, pp. XXXV-XL.

Chattard 1766: G.P. Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano o sia della sacrosanta basilica di S. Pietro data in luce da Gio. Pietro Chattard Accademico Rozzo della Città di Siena*, Roma 1766.

Curcio 2007: G. Curcio, *Il maggiordomo e l'architetto (1624-1629). Tracce per una storia dei Palazzi Vaticani al tempo di Urbano VIII*, in L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas (a cura di), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 7-11 dicembre 2004), Roma 2007.

Fontana 1590: D. Fontana, *Della Trasportatione dell'Obelisco Vaticano et delle Fabriche di Nostro Signore Papa Sisto V ...,* Libro primo, Roma 1590, a cura di A. Carugo, Milano 1978.

Forcellino 1989: A. Forcellino, *Glossario dei termini tecnici relativi ai rivestimenti degli edifici romani del XVI e XVII secolo*, in *Manuale del recupero del Comune di Roma*, direzione scientifica P. Marconi, F. Giovanetti, E. Pallottino, pp.165-171.

Forcellino 1990a: A. Forcellino, *La diffusione dei rivestimenti in stucco nel corso del XVI secolo,* in «Ricerche di Storia dell'arte», 41-42, 1990, pp. 23-51.

Forcellino 1990b: A. Forcellino, *Il problema delle cortine laterizie nell'architettura della prima metà del Cinquecento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 41-42, 1990, pp. 52-74.

Garms 1995: J. Garms, *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*, 2 voll, Napoli 1995.

Il Palazzo dei Conservatori 1997: AA.VV., *Il Palazzo dei Conservatori e il Palazzo Nuovo in Campidoglio. Momenti di un grande restauro*, Pisa 1997.

Nicolò 2010: R. Nicolò, *Il Belvedere di Innocenzo VIII in Vaticano nei disegni del Corpus londinese K 75 1-3*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s. 54, 2010 (2011), pp. 21-30.

Nicolò 2014: R. Nicolò, *Architettura e costruzione del Belvedere di Innocenzo VIII (1484-1492) in Vaticano*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s. 60-62, 2013-2014 (2014), pp. 33-51.

Pagliara 1992: P.N. Pagliara, *Murature laterizie a Roma alla fine del Quattrocento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 48, 1992, pp. 43-54.

Pagliara 2000: P.N. Pagliara, *Antico e Medioevo in alcune tecniche costruttive del XV e XVI secolo, in particolare a Roma*, in «Annali di architettura», 10-11, 1998-1999, pp. 233-260 (*Palladio costruttore: tecniche, materiali, cantieri*, XXXIX Corso sull'architettura palladiana, a cura di P.N. Pagliara e M. Piana).

Pallottino 1990: E. Pallottino, *"Incrostature" romane tra Cinquecento e Seicento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 41-42, 1990, pp. 76-108.

Pallottino 1992: E. Pallottino, *Il vero e il falso XVI secolo nei rivestimenti dei palazzi romani. Esempi di valutazione e nuove interpretazioni tra Sette e Ottocento*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 15-20, 1990-92, II, pp. 799-812.

Pallottino 1999: E. Pallottino, *Il restauro della piazza del Campidoglio*, in «Roma nel Rinascimento», 1999, pp. 1-11.

Pallottino 2000: E. Pallottino, *Architetture del Cinquecento a Roma. Una lettura dei rivestimenti originari*, in «Annali di architettura», 10-11, 1998-1999, pp. 288-298 (*Palladio costruttore: tecniche, materiali, cantieri*, XXXIX Corso sull'architettura palladiana, a cura di P.N. Pagliara e M. Piana)

Pallottino 2013: E. Pallottino, *Vaticano: "incrostature di stucchi bianchi" o "superbe moli laterizie"?* in «Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie pontificie», XXXI, 2013, pp. 231-252.

Redig de Campos 1967: D. Redig de Campos, *I palazzi Vaticani*, Bologna 1967.

Vasari 1568: G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze 1568, ed. cons. a cura di L. Ragghianti, Milano, Roma 1942-49, 4 voll.

von Pastor 1925-1934: L. von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medioevo*, Roma 1925-1934.

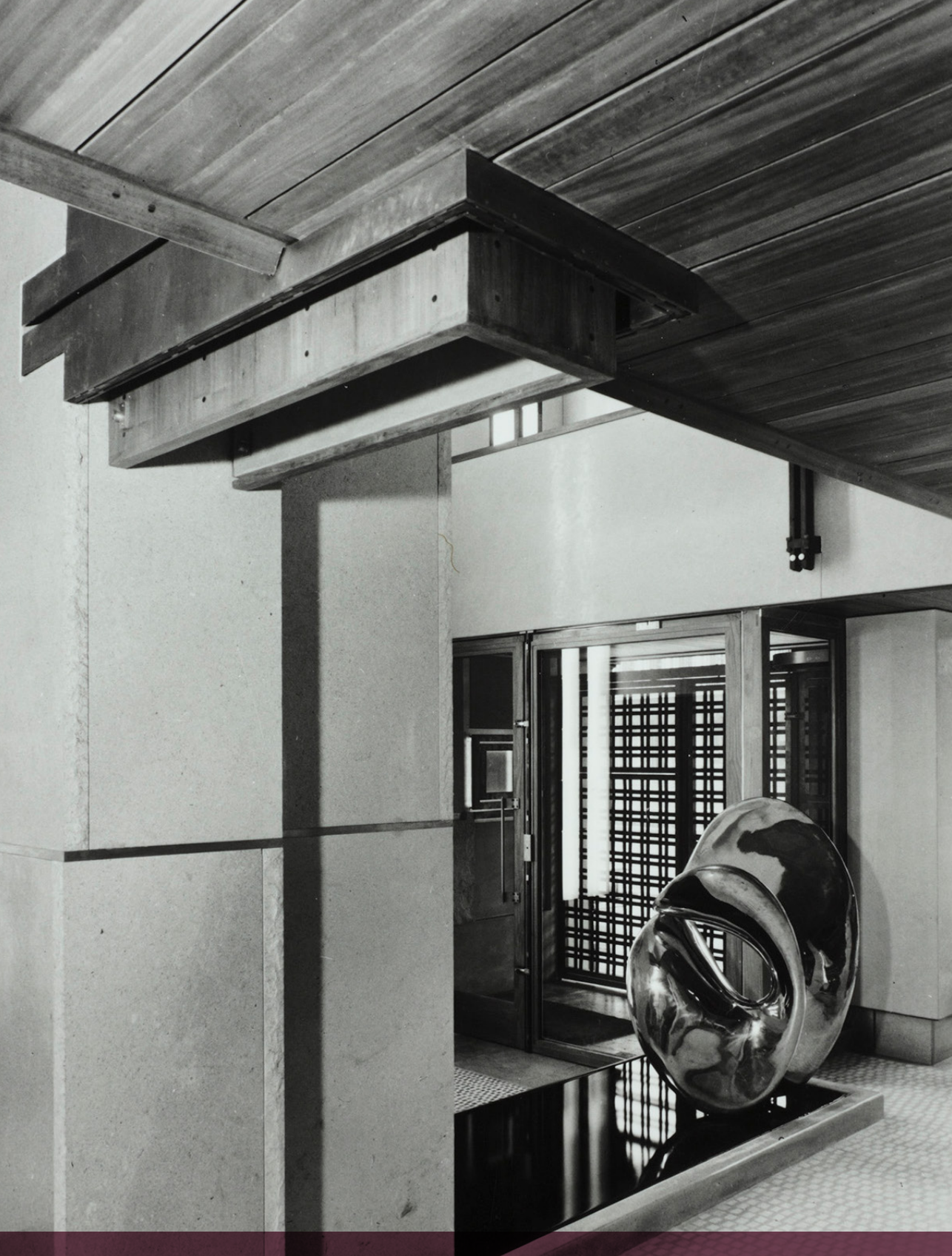
Zanchettin 2016: V. Zanchettin, *Il Cortile della Pigna: storia e conservazione*, in «Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie pontificie», XXXIV, 2016, pp.267-313.

–

The Belvedere Courtyard and the Vatican Palace, to the past and the present

The walls of some architectural complexes in the Vatican – richly decorated in the interiors and systematically naked on the outside – can be considered as a metaphor for the two different destinies of protected heritage: a–functional and immutable with regard to paintings, sculptures and displayed heritage; functional and in a perennial state of transformation in relation to architectural structures. The process of transformation is not neutral: from the end of the eighteenth century onwards, the spread of rationalist thought influenced construction, maintenance and restoration practices, and a building tradition that had never previously existed was invented. Functional sincerity and constructive regularity – especially in the use of brick-based materials – became requirements of beauty and within a few decades gave rise to a widespread abandonment of centuries-long practices of cladding surfaces that for the first time were not repeated.

In the light of this interpretative key, this article studies in detail the surfaces of the Courtyard of the Belvedere, the Sistine Library, the Vatican Palace and the Museo Pio-Clementino.



1 Carlo Scarpa, Negozio Olivetti, Venezia 1957-1958. La scultura *Nudo al sole* di Alberto Viani (Archivio Carlo Scarpa, Collezione MAXXI Architettura, Fondazione MAXXI, Roma)

Tracce di una storia condivisa: la sinergia Scarpa/Olivetti nel progetto per il negozio di piazza San Marco a Venezia

Elena Tinacci
architetto, Fondazione MAXXI, Roma

La collaborazione tra Carlo Scarpa e la Olivetti si colloca nell'arco di circa un ventennio, tra il 1956 e il 1978, dando vita ad alcuni progetti notevoli e forse anche inaspettati ai quali si legano valori, temi e vicende che hanno segnato l'intera cultura architettonica italiana nel Novecento.
Come molti suoi contemporanei, Scarpa condivide nella sostanza, oltre che nei fatti, l'azione multidisciplinare e concreta portata avanti da Adriano Olivetti, il quale a sua volta apprezza e sostiene l'attività del maestro veneziano. L'instaurarsi di un tale rapporto di sintonia ha dato vita ad alcune realizzazioni architettoniche straordinarie e a una sistematica opera di divulgazione nella stampa di settore promossa da Olivetti che ha alimentato o meglio, prima ancora, attivato la fortuna critica dell'opera di Scarpa che per un lungo tempo ha stentato ad essere riconosciuta[1].
Intorno alla metà degli anni Cinquanta infatti il nome e l'opera di Scarpa, cui nel 1956 viene anche assegnato il premio Olivetti per l'architettura, iniziano a trovare una certa risonanza sulle pagine di alcune delle pubblicazioni di Edizioni di Comunità, da «Metron» a «Comunità», a «Zodiac» fino a «SeleArte» (pubblicata direttamente dalla Società Olivetti) e attraverso l'intermediazione di personaggi che gravitano a vario titolo nell'orbita olivettiana come Bruno Zevi, Carlo Ludovico Ragghianti, Licisco Magagnato, Giuseppe Mazzariol e Pier Carlo Santini. Questa attività di sostegno e promozione trova un'eco operativa nell'instaurarsi di un vero

[1] Il tema è stato studiato e definito nell'ambito della tesi *Carlo Scarpa e il mondo Olivetti. Storia di un progetto culturale tra scritti critici e committenze architettoniche* (Tinacci 2013), i cui esiti sono stati poi pubblicati nel volume Tinacci 2018.

2 Veduta del fondaco tra piazza San Marco e la Corte del Cavalletto prima dell'intervento scarpiano (ACS-MAXXI)

e proprio rapporto di committenza professionale che, pur non particolarmente intenso, rivela comunque una certa continuità nell'arco di più di vent'anni[2]: oltre al noto showroom di piazza San Marco a Venezia (1957-58), Scarpa ha infatti partecipato ad un concorso bandito dalla Olivetti nel 1956 per la realizzazione di una colonia montana a Brusson in Valle d'Aosta[3] e, nel 1969, ha allestito, su incarico di British Olivetti, la mostra «Frescoes from Florence» a Londra[4].
Nelle architetture, nei progetti urbani, nel design dei prodotti e nella comunicazione olivettiani si riconosce il ricorrere ripetutamente ad una serie di figure che hanno indissolubilmente legato il proprio nome all'azienda di Ivrea e in molti casi alla stessa città. Si pensi a Figini e Pollini, a Marcello Nizzoli, a Ludovico Quaroni, a Eduardo Vittoria, a Gian Antonio Bernasconi e Annibale Fiocchi, solo per citarne alcuni, che per diversi anni hanno gravitato intorno alla cittadina canavese, assurta a centro propulsore dell'architettura moderna. Ma è anche vero che prima Adriano Olivetti e poi chi ne ha preso in mano le iniziative dopo la sua morte[5] ha

---

[2] La ricerca è stata svolta prevalentemente presso i seguenti archivi: Archivio Carlo Scarpa, Collezione MAXXI Architettura, Fondazione MAXXI, Roma (ACS-MAXXI); Fondazione Adriano Olivetti, Roma; Archivio Storico Olivetti, Ivrea; Fondazione Bruno Zevi, Roma.

[3] Nel 1956 l'Olivetti bandisce un concorso per la progettazione di una colonia montana estiva nella Valle d'Ayas, a Brusson, un paese a 1300 metri di altitudine. Si richiedeva una costruzione basata su un nucleo centrale di servizi comuni attorno a cui si articolassero unità più propriamente residenziali parzialmente autonome. Il concorso non ebbe un vero e proprio vincitore ma fu stilata una classifica dal secondo al quinto posto. Successivamente venne bandito un concorso di secondo grado, al quale, tra gli altri, fu invitato anche Carlo Scarpa. La commissione riconobbe il buon livello di tutti gli elaborati, in particolare del progetto scarpiano, ma assegnò la vittoria al progetto di Claudio Conte e Leonardo Fiori, poiché la proposta scarpiana non raggiungeva il grado di definizione richiesto da una progettazione esecutiva.

[4] L'esposizione nacque come occasione itinerante per mostrare circa 70 affreschi del Rinascimento salvati dai danni dell'alluvione di Firenze del 1966 grazie allo "strappo" e al seguente restauro; un omaggio ai paesi che con sollecitudine erano intervenuti per le opere d'arte fiorentine e un grande successo dato dall'esporre affreschi, opere d'arte solitamente legate ad un edificio. Scarpa è coinvolto dallo sponsor Olivetti per la tappa londinese che segue quelle di New York e Amsterdam, che ottiene un enorme successo di critica e di pubblico proprio grazie al coinvolgente allestimento scarpiano.

[5] In particolare si fa riferimento a Renzo Zorzi, anima di tante iniziative olivettiane. Zorzi entra nell'orbita di Adriano Olivetti quando nel 1951 assume la direzione della rivista «Comunità». Nel 1956 Olivetti gli offre anche la direzione delle Edizioni di Comunità, quindi, senza mai lasciare la guida della casa editrice, nel 1965 entra anche nell'azienda come responsabile della pubblicità e stampa e, insieme, del design industriale, incarico quest'ultimo che diventerà più esplicito quando nel 1969 verrà creata la Direzione Relazioni Culturali, Disegno Indu-

3 Carlo Scarpa, Negozio Olivetti, Venezia 1957-1958. Veduta d'insieme dall'esterno (ACS-MAXXI)

avuto un atteggiamento di committenza imparziale ed illuminato in cui la cultura, nella sua accezione più alta, è stata inserita nel ciclo dell'attività produttiva, quale risposta a questioni quanto mai attuali e concrete. Un tale approccio alla committenza ha fatto sì che, a seconda dei casi, ci si sia rivolti alla figura individuata come la migliore possibile per un determinato incarico ed è in questo quadro quindi che va inserito il coinvolgimento di Scarpa nelle iniziative architettoniche olivettiane. La scommessa olivettiana su Scarpa nell'affidargli la concezione di uno degli showroom più strategici per la Società quale è quello di Venezia è dunque una scelta ponderata con solide basi. Il progetto di sistemazione del negozio Olivetti in piazza San Marco infatti non solo si pone sulla scia di diversi altri interventi su locali commerciali veneziani tutti realizzati da Scarpa nel 1950[6], ma soprattutto si inserisce nella fecondissima stagione che ha visto nascere alcuni tra i suoi più noti progetti – come la sistemazione museale di Palazzo Abatellis a Palermo (1953-1954), il Padiglione del Venezuela alla Biennale di Venezia (1953-1956), l'ampliamento e la sistemazione della Gipsoteca canoviana di Possagno (1955-1957) – e che prelude alla prima fase dei lavori di restauro e allestimento del Museo di Castelvecchio (1958-1964) e della Fondazione Querini Stampalia (1959-1963), tutte opere che rappresentano una ormai matura espressione della capacità tutta scarpiana di inserire in contesti storici coerenti brani di architettura moderna. In questa produzione coeva si ravvisano punti di contatto con il progetto per Olivetti in diversi ambiti: l'attenta modulazione della luce naturale, filtrata in fasci attraverso apposite bucature o captata da grandi aperture in contrasto con interni oscuri; la modalità espositiva che mira ad offrire un'esperienza estatica dell'oggetto esposto sia esso un antico crocefisso ligneo, un gesso ottocentesco, una macchina per scrivere; il rapporto con le preesistenze, involucri da risignificare o monumenti da valorizzare, anche nell'ambito di un acceso dibattito intorno al tema del restauro che in quegli anni trova nelle opere di Scarpa un modello operativo; e infine la cura posta nei materiali, nei rivestimenti, nelle soluzioni di dettaglio in cui, con approccio umanistico quanto moderno, mai la forma prevale sulla funzione o viceversa.
Il progetto per il negozio Olivetti a Venezia racchiude insomma molti dei temi che più connotano il fare scarpiano e ne attestano la maestria.
Adriano Olivetti per la città lagunare, sede indubbiamente prestigiosa, ha in mente un progetto ambizioso per lo showroom dei suoi prodotti: un intervento complesso in un luogo di assoluto rilievo che trasmetta in modo unico e originale il senso del colto programma dell'azienda e che, al pari di questa, sappia far convivere storia e modernità, arte e tecnica. E proprio per questo la scelta ricade su Scarpa.
Il compito che si questi trova davanti all'inizio del 1957 è quello di trasformare il fondaco d'angolo tra piazza San Marco e la corte del Cavalletto [fig. 2]. Lo spazio scelto da Adriano Olivetti è un locale stretto e lungo, che attraversa trasversal-

striale, Pubblicità.

[6] Si tratta del posto telefonico pubblico Telve, della sistemazione del negozio d'antiquariato e libreria Ferdinando Ongania e dell'arredamento del negozio di abbigliamento A la piavola de Franza, ad oggi tutti distrutti.

4 Carlo Scarpa, Negozio Olivetti, Venezia 1957-1958. Veduta della scala che conduce al piano superiore (ACS-MAXXI)

mente da parte a parte il volume delle Procuratie vecchie: il fronte principale si apre sotto i portici della piazza, mentre l'affaccio posteriore dà sul Bacino Orseolo. L'altezza interna raggiunge i 4 metri, in teoria insufficienti a creare due piani veri e propri, e oltretutto le Assicurazioni Generali, che detengono la proprietà dell'immobile, impongono che ogni elemento della nuova composizione architettonica abbia carattere di accessorietà non strutturale.
Dice in merito lo stesso Scarpa:

> Quando il contesto è obbligato forse un lavoro diventa più facile. Consideriamo il caso del negozio Olivetti. Il negozio era costituito da una parte anteriore e, dopo un muro, c'era un altro ambiente. Bisognava salire al piano superiore; vi erano degli spazi obbligati, un pilastro centrale, due finestre – dove mettere la scala? Ho deciso di metterla nel punto dove guadagnavo degli spessori. Dovevo anche violentare le cose; mettendola nel punto più difficile […]. Intuito il problema, si comincia ad operare – la scala è piuttosto bella, sono blocchi di marmo accostati […]. Le cose a me vengono lentamente, se c'è uno spunto di partenza. La conclusione dovrebbe trovare ragioni razionali, ineluttabili, che però non hanno niente a che fare con il razionalismo ed il funzionalismo. È una scala costosissima. Però Olivetti poteva permettersela – per il re si può fare un palazzo reale…E poi il tema era: «Un biglietto da visita in Piazza San Marco». Non un negozio qualunque. Chiesi al committente: «Cosa volete? Devo fare degli uffici?» – «No, no…un biglietto da visita»…[7]

Dunque non semplicemente un negozio, bensì «un biglietto da visita dell'Olivetti nella più bella piazza del mondo», un segno riconoscibile dello stile Olivetti in uno dei luoghi più frequentati da persone di ogni dove, un medium di comunicazione e un luogo di esposizione. E dunque non è un caso, alla luce di quanto già esposto, che l'incarico per tale trasfigurazione di un anonimo fondaco nella seriale teoria delle Procuratie marciane, venga affidato ad un architetto che sino ad allora si era distinto prevalentemente per i suoi allestimenti museali e espositivi.
Nel negozio l'architetto punta su una globale riorganizzazione dello spazio e mette in luce i punti di trasparenza virtuali dell'ambiente. Ne valorizza la posizione d'angolo e aumenta il numero delle vetrine; dà inoltre enfasi al potenziale volume del vano e all'apprezzabile lunghezza dell'ambiente eliminando un setto divisorio trasversale e inserendo lateralmente due lunghi ballatoi. Le modifiche da eseguire dunque consistono nell'eliminare tutte le scale e partizioni interne sia orizzontali che verticali, con il conseguente isolamento di tre pilastri: uno in facciata, uno centrale e il terzo più arretrato. Questi elementi strutturali diventano i perni ideali del progetto architettonico, poiché Scarpa vi costruisce intorno i due fulcri attorno

[7] Dal Co, Mazzariol 1984, p. 287.

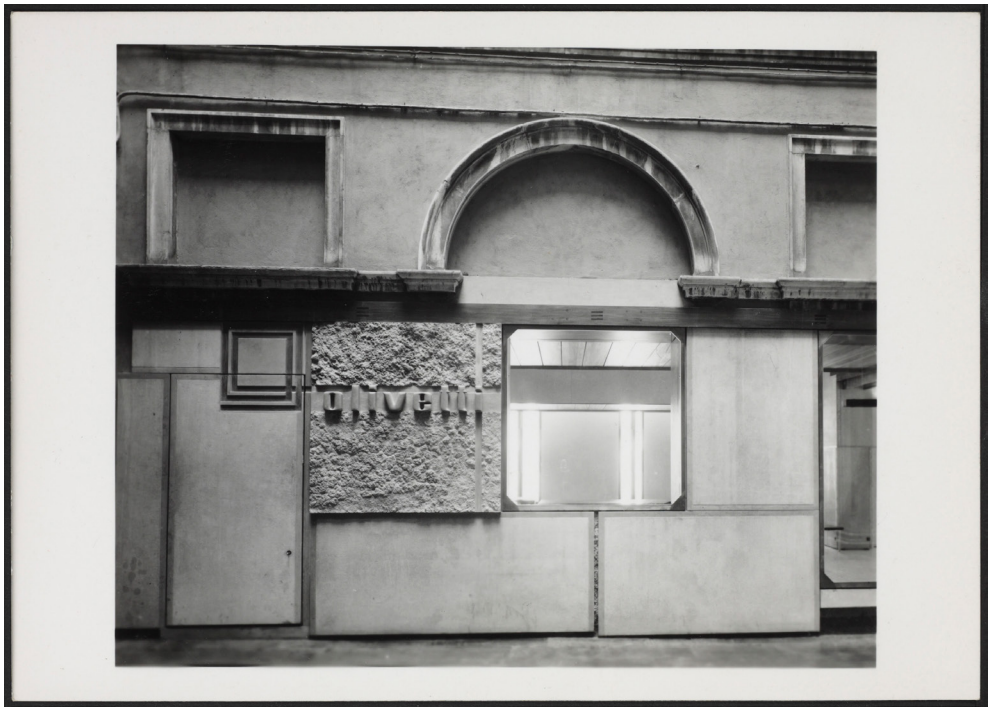
5 Carlo Scarpa, Negozio Olivetti, Venezia 1957-1958. Veduta dell'ingresso su piazza San Marco (ACS-MAXXI)

ai quali concepirà poi il disegno dello spazio, ossia la scala che conduce al livello superiore e la vasca con la scultura *Nudo al sole* di Alberto Viani [fig. 3].
È Ragghianti, nel suo fondamentale contributo sul Negozio comparso su «Zodiac» nel 1959[8], ad individuare proprio in questi oggetti – la scala e la vasca con la scultura – i due baricentri dell'intera composizione spaziale in mezzo a tutti gli elementi che compaiono nel sofisticato configurarsi di partiti plastici e compositivi, nell'armonica molteplicità di dettagli e materiali, nella magistrale orchestrazione di distinti episodi formali e funzionali.
L'architettura di Scarpa sembra nascere dall'elaborazione di una serie di frammenti attraverso un procedimento critico-creativo fondato sulla re-invenzione degli oggetti. Nello showroom Olivetti tale frammentarietà si ricompone in un tutto armonico proprio grazie alla presenza e alla percezione immediata sin dall'esterno di questi due poli legati tra loro in un rapporto intimamente dinamico: la vasca con l'opera di Viani e la scala [fig.4]. Entrambi gli elementi sono posti in prossimità fisica o visiva con l'ingresso, opportunamente disposto fuori asse rispetto alla serialità dei portici per arricchire di un'inattesa asimmetria l'itinerario interno [fig. 5]. Entrando dal sottoportico in una sorta di piccolo atrio in cui, tra lastre di pietra d'Istria variamente sbrecciate, campeggia sulla destra il logo Olivetti, si è accolti all'interno dalla superficie liscissima dell'acqua raccolta in una vasca di marmo nero del Belgio con tre bordi di un'unica altezza e il quarto ribassato di due millimetri, che consente all'acqua stessa di scendere nella vasca senza muoversi, perennemente ferma. È su questo letto d'acqua nera che "galleggia" e si riflette il *Nudo al sole* che diventa il punto di convergenza di tutte le visuali esterne ed interne, laterali e verticali [fig. 1].
La scultura di Viani è senz'altro il coronamento dello spazio scarpiano, giacché l'esperienza acquisita dall'architetto nell'esposizione di opere d'arte[9] in precedenti progetti per musei o allestimenti nonché la sua personalissima sensibilità nei confronti delle stesse, fanno sì che nello showroom di piazza San Marco si compia un passo in avanti nella relazione opera d'arte-spazio architettonico: qui l'opera non è semplicemente nell'architettura, ma ne partecipa intrinsecamente ed indissolubilmente.
Nei lavori di Scarpa però la presenza dell'opera d'arte può verificarsi anche nella forma della sottile citazione. Spesso i riferimenti nei suoi progetti non sono desunti solo da modelli architettonici, ma anche dalla sua cultura artistica a tutto campo

---

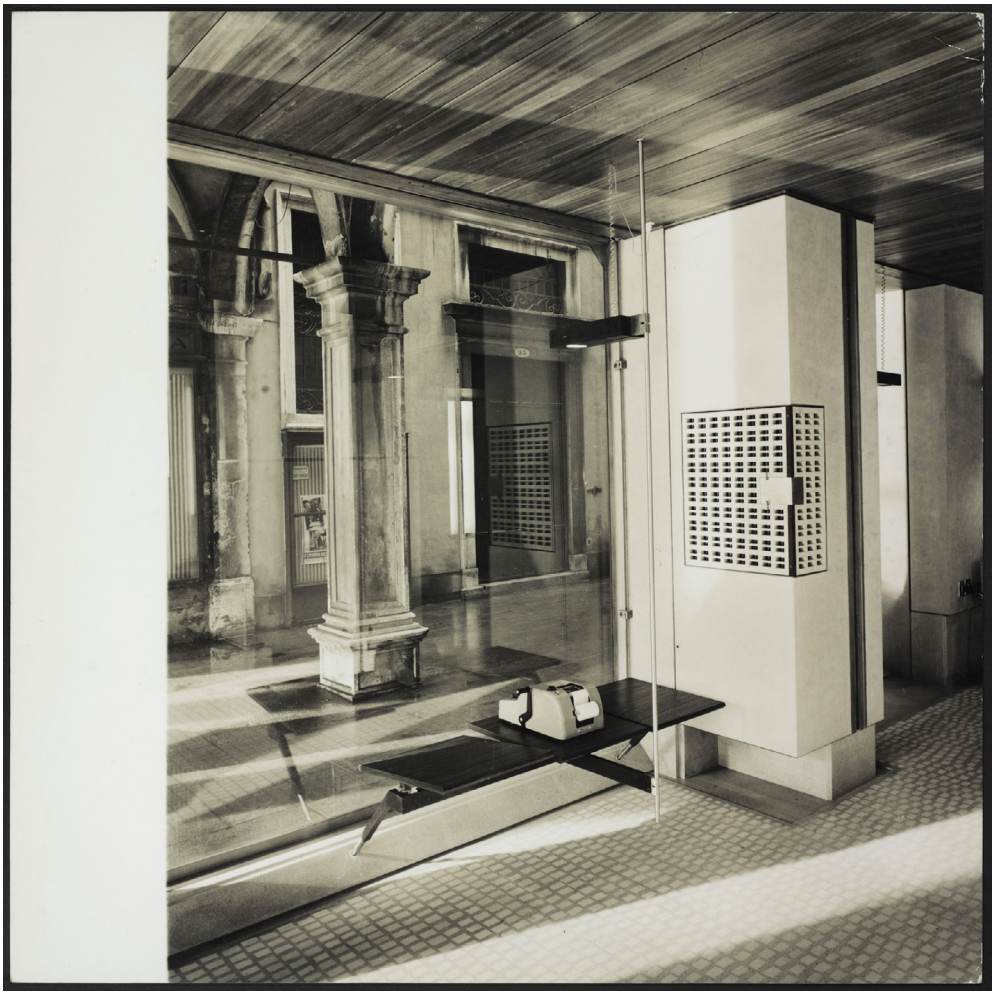
[8] Cfr. Ragghianti 1959.

[9] Il *Nudo al sole*, che Olivetti acquista per lo showroom di piazza San Marco, è una fusione in bronzo dorato dell'omonima statua in gesso già esposta nel 1956 alla XXVIII Biennale di Venezia. Scarpa già nel 1948, in occasione della XXIV Biennale, aveva esposto alcune sculture dell'amico Viani nell'ambito della mostra del «Fronte Nuovo delle Arti», e nel 1952 aveva allestito sempre alla Biennale una sala monografica dedicata all'opera di Alberto Viani, e poi ancora aveva messo in mostra sei sculture dello stesso autore alla Biennale del 1958, lo stesso anno in cui il *Nudo al sole* fa la sua comparsa in piazza San Marco.



6 Carlo Scarpa, Negozio Olivetti, Venezia 1957-1958. Prospetto laterale sulla Corte del Cavalletto (ACS-MAXXI)

7 Carlo Scarpa, Negozio Olivetti, Venezia 1957-1958. Veduta dell'interno dalla Corte del Cavalletto (ACS-MAXXI)



8 Carlo Scarpa, Negozio Olivetti, Venezia 1957-1958. Veduta delle vetrine dall'interno.
(ACS-MAXXI)

derivante sia dalla formazione accademica che dalla frequentazione delle figure più rappresentative dell'avanguardia intellettuale che dalle sue stesse esperienze professionali intrecciate con l'arte e con la storia. Ne è una manifestazione, ad esempio, la trama del pavimento del negozio Olivetti, un terrazzo alla veneziana con l'inserimento di tessere in pasta vitrea di Murano strutturato in quattro zone di colore differenti per altrettante parti del negozio: l'area d'ingresso è rossa, la parte centrale bianco-grigia, la zona dell'ingresso laterale sulla Corte del Cavalletto è blu mentre quella del retro è gialla. Attingendo al vocabolario della tradizione veneziana, di cui si fanno portavoce le maestranze che nel negozio mettono in opera tutta la sapienza costruttiva di generazioni, Scarpa reinterpreta la lezione del passato in un fraseggio tanto moderno quanto personale.
Anche nelle superfici verticali è possibile rintracciare la memoria di un'esperienza artistica, ed anche in questo caso sembra essere suggerita a Scarpa da una precedente occasione professionale: la lezione neoplastica, già esperita architettonicamente nel progetto per la sistemazione dell'ufficio telefonico Telve, nel negozio Olivetti viene trasposta con modalità più sottili[10]. Ne sono esempio le composizioni dei paramenti esterni, dove lastre in pietra d'Istria variamente combinate, sia nel vano d'ingresso che sul fronte laterale, danno vita a superfici scandite da linee ortogonali come una tela di Mondrian [fig. 6].
Le vetrine, in cristallo molato, sono montate a filo di facciata senza aggetti né modanature e sono innestate nella muratura antica per mezzo di intelaiature metalliche [fig. 7]. Oltre le vetrine, all'interno, lo sguardo è libero di traguardare dall'esterno l'interno del negozio, da dentro lo spazio urbano della piazza. Il disegno degli spazi interni è infatti intrinsecamente connesso con l'intervento sui paramenti esterni e sulle vetrine poiché tutti gli elementi interni attraverso la trasparenza delle vetrine partecipano del disegno delle facciate [fig. 8]. Una delle più originali peculiarità del progetto è proprio il superamento di concetti convenzionali quali interno e esterno: come ha scritto Ragghianti «di un qualsiasi fondaco […] l'artista ha rinnovato totalmente l'idea matrice: ne ha fatto una piazzetta interamente aperta alla vista,

[10] Molti dei critici che gravitano nell'universo olivettiano si interessano all'opera di Piet Mondrian e al Neoplasticismo. Giulio Carlo Argan redige un testo sul catalogo della XXVI Biennale proprio in merito alla mostra «De Stijl 1917-1932», Bruno Zevi sul numero 44 di «Metron» pubblica *L'insegnamento critico di Théo van Doesburg* e nel 1953 dà alle stampe *Poetica dell'architettura neoplastica* e Carlo Ludovico Ragghianti nel 1962 pubblica *Mondrian e l'arte del XX secolo* proprio con le Edizioni di Comunità. Lo stesso Scarpa, che in virtù della sua conoscenza profonda del movimento De Stijl, già aveva dato vita a progetti di forte matrice neoplastica come gli spazi commerciali Telve e Ongania, a sua volta avrà un ruolo di grande rilievo nel divampare dell'interesse critico verso il movimento olandese nel nostro Paese, quando nel 1956, pochi mesi dopo l'esposizione di venticinque tele di Mondrian alla XXVIII Biennale, in novembre allestisce la retrospettiva romana organizzata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, con una seconda tappa a Milano a gennaio dell'anno successivo.

9 Carlo Scarpa, Negozio Olivetti, Venezia 1957-1958. Veduta dei ballatoi del mezzanino (ACS-MAXXI)

traversabile dall'occhio per tutto il percorso e per tutto l'alzato»[11]. Ed è appena oltre questo limite che trovano posto gli oggetti da esporre, le icone della produzione Olivetti: sullo zoccolo che si appoggia sul filo interno delle vetrine si innestano dei puntali metallici a sorreggere dei piani inclinati in palissandro su cui sono disposte le macchine da scrivere e da calcolo.
La luce, assurta a materiale di progetto, è modulata all'interno dello spazio facendo ricorso a diversi registri: illuminazione naturale diretta dalle vetrine o filtrata attraverso le finestre al livello superiore; luci artificiali puntuali o diffuse; riflessi, bagliori e trasparenze tramite l'alternanza di materiali e superfici lucidi e opachi. Tutto ciò contribuisce ad avvolgere lo spazio architettonico in un'atmosfera di grande armonia cromatica e luminosa. Il prezioso lavoro dello stuccatore Eugenio De Luigi e del marmista Luciano Zennaro, in grado di dar concretezza di realizzazione al pensiero scarpiano anche in virtù di molteplici collaborazioni con l'architetto, sono l'ulteriore, essenziale fattore per il raggiungimento di questa consonanza cromatica tra superfici di stucco, calce rasata e pietra.
Mediante la scala viene segnata la netta distinzione tra l'ambiente aperto al piano terra e quello compresso al piano superiore. La funzione di espansione e compressione dello spazio sia in altezza che in larghezza è affidata ai due ballatoi che scandiscono longitudinalmente il volume, sostenuti da travi reticolari [fig. 9]. Dei due corridoi pensili uno è destinato esclusivamente all'esposizione dei prodotti Olivetti, mentre l'altro conduce agli uffici ricavati nelle due campate soprastanti l'attiguo negozio Scattolin.
La *promenade architecturale* creata da Scarpa sin dalla piazza attraversa un susseguirsi di dettagli, soluzioni, materiali, opere fisse e rifiniture, fino a ricongiungersi visivamente con la piazza stessa attraverso gli oculi del livello superiore, ma anche con la scultura di Viani e con i suoi infiniti riflessi nell'acqua.
Proprio la relazione con la piazza e la stessa collocazione fisica del negozio, apparentemente deboli prima dell'intervento per la rilevanza monumentale dell'intero complesso marciano rispetto ad uno dei suoi fondaci, nonché per l'appunto la posizione angolare sulla Corte del Cavalletto, «un passaggio anonimo, di servizio oscuramente maleodoroso»[12], vengono immediatamente percepite ed enfatizzate da Scarpa come fattori determinanti. Infatti, in seguito all'intervento scarpiano la Corte perde ogni passività e impersonalità, è assorbita dalla nuova architettura e, riattivata nella funzione, diventa un'appendice urbana positiva alla piazza di San Marco.
Giuseppe Mazzariol, fedelissimo committente e amico di Scarpa, insiste sull'eccezionalità e al tempo stesso sulla «normalità» del progetto scarpiano come inserto di evidente significato urbano disposto dall'architetto senza esitazioni nella teoria di negozi delle Procuratie coducciane, tentando un recupero filologicamente motivato, in termini linguistici attuali, della spazialità veneziana, ossia reinterpretando con un vocabolario moderno quei valori inalienabili di colore e luce che da secoli

---

[11] Ragghianti 1960, p. 131.
[12] Ivi, p. 130.

caratterizzano l'immagine architettonica e urbana di Venezia[13]. Nel rapporto del progetto per lo showroom veneziano con il suo contesto emerge quindi come questo sia risolto in modo disinvolto concependo una relazione osmotica di interno ed esterno in cui non solo la storia entra nel negozio, ma anche la modernità, quella del linguaggio scarpiano e dell'immagine olivettiana, dialoga con la piazza senza sottostarvi supinamente. Nel contesto urbano insomma all'architettura si affida il compito di aggiornare la facies della città storica con la convinzione che le sollecitazioni che gli architetti moderni sono portati a dare alla dinamica delle strutture antiche, imporranno un timbro nuovo e vivo all'antico.
Nell'affidare la realizzazione dello showroom veneziano a Scarpa, Olivetti punta insomma sulla sua capacità di disvelare valori altri, di far partecipare dell'architettura ciò che nell'architettura sembra essere esterno (il contesto), o accessorio (arredi, decorazioni, soluzioni di dettaglio), o che semplicemente vi è contenuto (come delle opere d'arte o delle macchine per scrivere), per farne una creazione unica ed indivisibile in cui ogni parte contribuisce all'armonia del tutto. E la sinergia architetto-committente si manifesta come ulteriore dato da sottolineare, in quanto anch'esso ascrivibile alla categoria degli elementi del progetto.
Persino l'aspetto economico diventa secondario rispetto a un tale ideale: nel negozio, dunque, non si vende (non verrà mai neanche richiesta la licenza commerciale), nel negozio non si bada a spese: il «nobile signore di Ivrea»[14], come Scarpa aveva definito Adriano, avrà il suo biglietto da visita in piazza San Marco, il moderno segno olivettiano troverà espressione nella tradizione di un fare sapiente e antico che Scarpa applica in una concezione assolutamente contemporanea.
L'importanza dell'esperienza scarpiana nell'ambito dell'universo Olivetti risiede proprio nel fatto che tale universo ha saputo riconoscere in Scarpa un architetto del XX secolo a tutti gli effetti, laddove in discussione erano sia il suo essere architetto che il suo essere contemporaneo. Essere un «architetto olivettiano» viene a significare essere un architetto inserito nel dibattito architettonico italiano, di cui le esperienze realizzate per Olivetti rappresentano uno spaccato esemplare. La sua presunta inattualità, rimarcata da certa critica successiva o derivata dall'indifferenza della critica del suo tempo, alla luce di quanto si è detto fin qui, evidentemente non era percepita in Olivetti. Anzi, la sensibilità progettuale e intellettuale del maestro veneziano e la qualità della sua architettura sono riconosciute e integrate al programma generale: i tre incarichi ricevuti dal contesto Olivetti rispecchiano degli ambiti tipologico-funzionali sì distinti – un insediamento sociale, uno spazio commerciale, un allestimento espositivo – ma tutti assolutamente rappresentativi del programma architettonico olivettiano: servizi socio-assistenziali, luoghi per la vendita che si fanno manifesto di un'immagine e attività culturali sono infatti tre settori cardine di un unico sistema integrato in cui la produzione è funzione del benessere, della soddisfazione e della qualità della vita dei lavoratori e delle loro famiglie.

---

[13] Cfr. Mazzariol 1964.

[14] La frase è pronunciata da Carlo Scarpa nel documentario *Un'ora con Carlo Scarpa*, a cura di G. Favero e con la regia di M. Cascavilla, RAI 1972.

Scarpa insomma rappresenta dunque un'eloquente saldatura tra passato e presente, tra spirito artistico e realtà concreta, tra naturale e artificiale con l'obiettivo di trasmettere e rendere espressivi determinati valori tramite l'architettura. Valori a vocazione universale come universale è l'aspirazione olivettiana ad una società democratica e giusta fondata sul lavoro ma anche e soprattutto sulla cultura, la cui promozione e produzione rappresentano in Olivetti un impegno centrale.

Abbreviazioni bibliografiche

Dal Co, Mazzariol 1984: C. Scarpa, *Mille cipressi*, Conferenza tenuta a Madrid nell'estate 1978, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano 1984, pp. 286-287.

Mazzariol 1964: G. Mazzariol, *Un'opera di Carlo Scarpa: il riordino di un antico palazzo veneziano*, in «Zodiac», 13, 1964, pp. 26-59.

Ragghianti 1959: C. L. Ragghianti, *La «Crosera de piazza» di Carlo Scarpa*, in «Zodiac», 4, 1959, pp. 128-147.

Tinacci 2013: E. Tinacci, *Carlo Scarpa e il mondo Olivetti. Storia di un progetto culturale tra scritti critici e committenze architettoniche*, Dottorato di ricerca in Storia e conservazione dell'oggetto d'architettura, XXV ciclo, tutor Letizia Tedeschi, Vitale Zanchettin, Università degli Studi Roma Tre, 2013.

Tinacci 2018: E. Tinacci, *Mia memore et devota gratitudine*, Edizioni di Comunità, Roma 2018.

–

Traces of a shared story:
the Scarpa/Olivetti synergy in the project for the showroom in Piazza San Marco, Venice

Between 1956 and 1978 the extraordinary collaboration between Olivetti and Carlo Scarpa took place, eloquently represented by the famous project of the showroom in Piazza San Marco in Venice, commissioned by Adriano Olivetti in 1958. A history of excellence that has marked the Italian architectural culture in the twentieth century and which tells of an unexpected sharing of values and events. Like many of his contemporaries, in fact, Scarpa shares in substance, as well as in fact, the multidisciplinary and concrete action carried out by Adriano Olivetti, who in turn appreciates and supports the activity of the Venetian master. The showroom created by Scarpa for Olivetti synthetically represents a bond between past and present, between artistic spirit and concrete reality, between natural and artificial, and is an expression of Olivetti's aspiration for a democratic and right society founded on work but also – and above all – on culture.

L’abbandono dei centri storici dei villaggi palestinesi, Sinjil (tra Ramallah e Nablus) (foto O. Hamdan)

Siti archeologici e patrimonio culturale palestinese tra minacce e opportunità. L'attività delle associazioni Pro Terra Sancta e Mosaic Centre di Gerico

Osama Hamdan
architetto, Mosaic Centre di Gerico

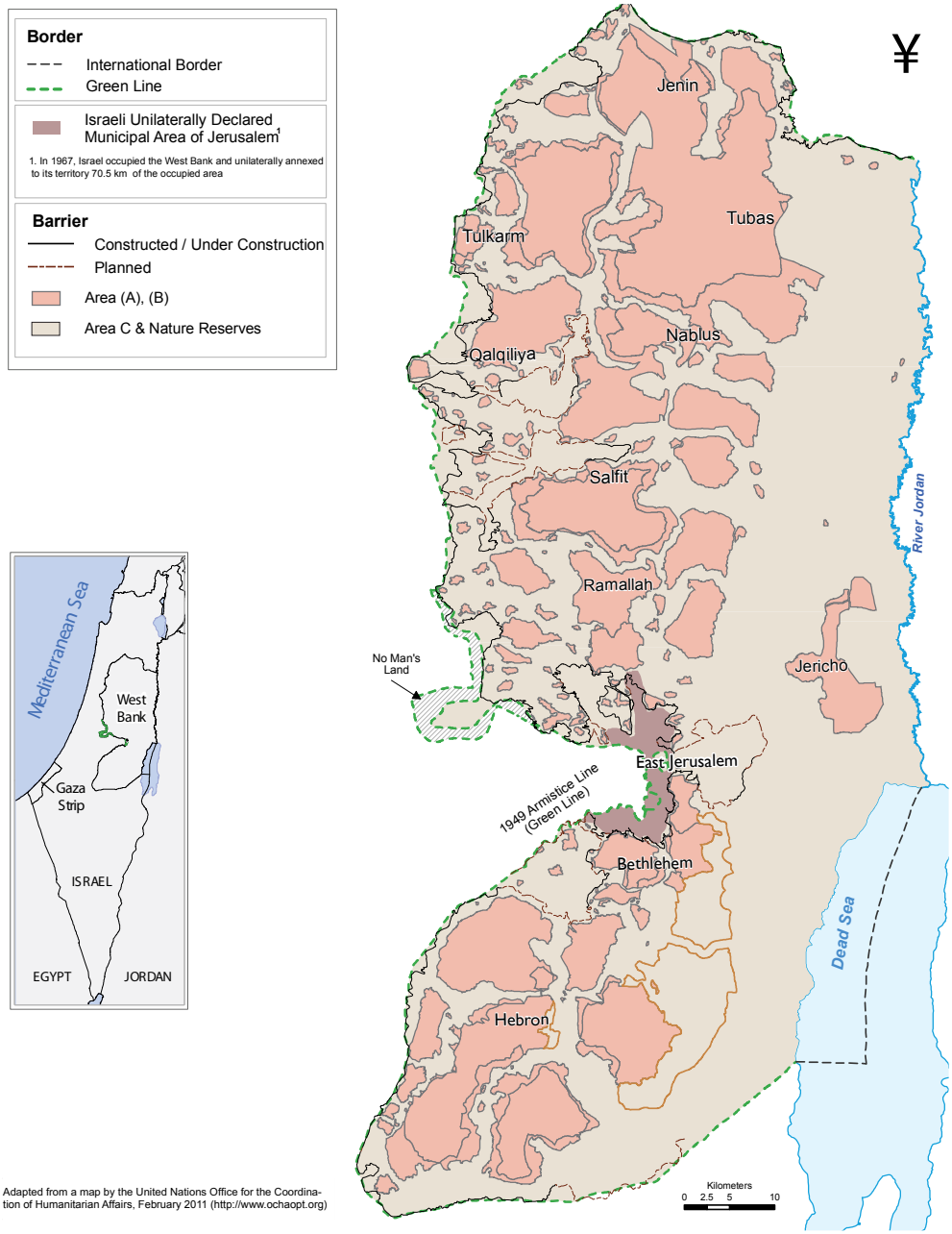
Carla Benelli
storica dell'arte, Associazione Pro Terra Sancta, Gerusalemme

Il patrimonio culturale non ha solo relazioni con la comunità che lo ha creato nel passato. Oggi siamo consapevoli dei suoi legami con il passato, ma anche di quelli con il presente e con il futuro. Il patrimonio culturale è parte della natura della cultura locale e fondamento principale per la crescita sociale, economica e culturale del popolo palestinese. Il patrimonio è intrecciato con l'identità e il territorio, e non è una categoria neutra e oggettiva. È un'eredità culturale che promuove la consapevolezza di appartenenza a una comunità, facilita la comunicazione tra individui ma può anche diventare uno strumento di oppressione, specialmente tra comunità in conflitto per il controllo delle risorse o tra maggioranze dominanti e minoranze etniche. La distruzione del patrimonio culturale è ormai considerato un attacco contro i diritti umani.

Un esempio delle minacce e delle opportunità connesse al patrimonio culturale è rappresentato dalla ricca storia del territorio palestinese e dagli straordinari eventi che si ricordano e si venerano. Un patrimonio particolarmente articolato e frutto delle diverse autorità politiche e militari che hanno governato per periodi più o meno brevi su una popolazione assuefatta all'occupazione da parte delle potenze di turno. Tutti hanno lasciato tracce del loro passaggio. È quindi complesso cercare di sintetizzare la condizione dei beni culturali in Palestina. L'aspro conflitto che caratterizza da molti anni l'intera area geografica ha infatti effetti negativi anche sul patrimonio culturale e ne limita profondamente la preservazione, ma a questo elemento si aggiungono i limiti di un paese ancora in via di definizione[1] e i danni prodotti dagli errori nella gestione dell'Autorità palestinese. Peraltro, già prima degli Accordi di Oslo[2], i beni culturali in Palestina erano in condizioni di degrado,

[1] In realtà, al momento, gran parte del territorio palestinese è soggetto ad occupazione militare.

[2] Dopo la sigla del 20 agosto 1993 ad Oslo, la "Dichiarazione di principi sull'accordo provvisorio di auto-governo" tra israeliani e palestinesi fu ratificata ufficial-



1 La divisione in aree A, B e C della Cisgiordania
(elaborazione mappa dell'agenzia OCHA delle Nazioni Unite, febbraio 2011)

soprattutto quelli non promossi dalla cultura dello stato occupante. La gestione del territorio dipende inoltre dall'attuale articolato statuto politico dei Territori palestinesi.

Nel 1948, alla fine del Mandato britannico sulla Palestina, il fallimento del piano delle Nazioni Unite, che propose di dividere il territorio tra uno stato ebraico e uno stato arabo, provocò un duro conflitto tra lo Stato di Israele, appena costituito unilateralmente, e i suoi vicini paesi arabi. La maggior parte della popolazione nativa, si stima 700.000 Palestinesi, fuggì dal paese, assumendo lo *status* di rifugiati. Le loro città e i loro villaggi furono distrutti e le loro proprietà furono confiscate[3].

La guerra si concluse con l'armistizio del 1949, che stabilì una serie di linee di demarcazione, chiamate la Linea Verde. Da un lato c'era lo Stato di Israele, riconosciuto dalla comunità internazionale, mentre il resto del territorio del Mandato britannico fu diviso tra la Giordania (tutta la Cisgiordania, compresa Gerusalemme Est) e l'Egitto (Striscia di Gaza), che amministrarono questi territori fino a quando un'altra serie di conflitti si concluse con l'occupazione da parte di Israele di tutta la regione nel 1967. Da quel momento, i Territori palestinesi iniziarono a vivere periodi di scontri violenti, fino all'avvio nel 1993 del processo di pace israelo-palestinese a Oslo, che istituì l'Autorità palestinese[4].

Il successivo accordo del 1995, noto come Accordo di Taba o Oslo II, divise i territori della Cisgiordania e della Striscia di Gaza in area A, B e C e stabilì il programma di disimpegno israeliano. Una prima fase coinvolse solo le aree popolate (indicate come A e B), con l'eccezione di Gerusalemme Est, il cui *status*, nelle intenzioni,

---

mente a Washington, il 13 settembre 1993. La Dichiarazione era molto stringata e stabiliva la cornice del passaggio dei poteri all'autonomia palestinese gradualmente e per aree geografiche.

[3] Per una panoramica sulla questione dei profughi vedi Morris 2003; Khalidi 1992.

[4] Una prima consultazione tra israeliani e palestinesi, era stata sollecitata da una lettera di invito a Israele, Siria, Libano, Giordania e ai rappresentanti palestinesi, sottoscritta il 30 ottobre 1991 da USA e Unione Sovietica. L'invito, che seguiva gli anni di rivolta della prima *Intifada* palestinese, portò alla Conferenza di Pace di Madrid, che si svolse dal 30 ottobre al 1° novembre 1991, con i palestinesi ammessi solo all'interno della delegazione giordana. Il risultato principale della conferenza fu l'avvio di un negoziato bilaterale tra la delegazione israeliana e la delegazione congiunta giordano-palestinese, una complessa trattativa che non ottenne risultati concreti a breve termine. Nel frattempo, colloqui segreti favoriti da politici norvegesi, erano iniziati a Oslo nel gennaio 1993, tra rappresentanti israeliani e la rappresentanza palestinese dell'OLP. I colloqui portarono nel settembre 1993 alla firma della "Dichiarazione dei Principi riguardanti progetti di autogoverno *ad interim*" (DOP) detta anche Oslo I. La DOP contemplava il reciproco riconoscimento dell'OLP e dello Stato di Israele e la creazione di una entità palestinese, sotto la cui autorità trasferire gradualmente alcune aree dei territori occupati da Israele nel 1967, a partire dalla Striscia di Gaza e dalla città di Gerico.

2 Il Muro che divide Betlemme da Gerusalemme (foto O. Hamdan)

sarebbe stato affrontato in accordi successivi. Anche tutti i territori in area C sarebbero stati regolati da un accordo successivo, che non è mai stato raggiunto [fig. 1].
L'allegato III dell'Accordo di Taba riguardava, tra le altre questioni, il ruolo e il destino dell'archeologia e includeva il trasferimento all'Autorità palestinese della protezione, gestione e controllo dei siti archeologici, delle licenze e di tutte le altre attività legate al settore. Anche in questo caso, in area C, i poteri e le responsabilità sarebbero stati trasferiti gradualmente. Fu redatto un elenco speciale che includeva dodici siti di importanza archeologica e storica per gli israeliani. Tali siti, anche dopo il trasferimento di responsabilità ai palestinesi, avrebbero dovuto essere supervisionati da un comitato misto, che a quanto ci risulta non è mai stato convocato[5].
Lo *status* politico della Cisgiordania è bloccato in questa situazione ibrida. L'accordo è congelato e, più di 25 anni dopo, il 61% circa del territorio della Cisgiordania (Area C) è controllato totalmente da Israele[6], compresi i principali siti archeologici, ed è soggetto a un governo militare.
L'Autorità palestinese deve affrontare molti altri problemi oltre a quelli che riguardano il controllo delle risorse del territorio. Per molti anni sono rimaste in vigore leggi e norme inadeguate, superate solo nel 2018 da una legge specifica. Il settore della conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale in Palestina soffre inoltre di una cronica mancanza di professionisti, che coinvolge tutte le istituzioni impegnate nella gestione dei beni culturali. Tale situazione è aggravata dall'incapacità delle istituzioni di sperimentare un approccio multidisciplinare e dalle carenze del settore della formazione[7].
Sin dall'inizio, l'Autorità palestinese ha investito su uno sviluppo economico indiscriminato. Questo periodo di transizione, benché breve e interrotto nel 2000 dallo scoppio della seconda *Intifada*, è stato molto dannoso per i beni culturali a causa dell'assenza di piani regolatori e dello sviluppo rapido e improvvisato dei servizi dell'industria turistica. È mancata in realtà una chiara visione delle priorità e il programma di sviluppo economico del paese non ha affatto tenuto conto dell'importanza strategica che i beni culturali in Palestina avrebbero potuto rivestire per la futura economia del paese.
La mancanza di una programmazione finanziaria annuale, indipendente dal supporto esterno, ha inoltre impedito alle istituzioni locali di progettare e amministrare programmi di intervento a medio e lungo termine. La conservazione e la valorizzazione dei siti culturali dipendono sempre dagli aiuti della cooperazione internazionale e sono, quindi, soggette a programmi che variano e a interessi estranei alle comunità locali.
In generale, ha prevalso la mentalità che favoriva la costruzione di nuovi interventi edilizi in cemento armato – nel nome del progresso e dello sviluppo –, senza preoccuparsi di demolire parti consistenti del patrimonio culturale e architettonico.

---

5 https://mfa.gov.il/mfa/foreignpolicy/peace/guide/pages/the%20israeli-palestinian%20interim%20agreement.aspx (28/11/2021).

6 https://www.btselem.org/planning_and_building (11/11/2021).

7 Hamdan 2005, p. 19.

3 Un’architetta locale impegnata nella documentazione del centro storico di Sebastia (foto O. Hamdan)

Queste distruzioni sono state poi affiancate, a partire dallo scoppio della seconda *Intifada,* nel 2000, ad attacchi deliberati da parte dell'esercito israeliano per la rioccupazione di città e villaggi. L'esercito israeliano non ha cercato in alcun modo di evitare la distruzione dei beni culturali, violando ripetutamente la Convenzione de L'Aia del 1954 per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato[8]. Tra gli attacchi diretti possiamo citare, tra i più esemplari, quelli che hanno colpito: la città di Nablus, che ha subito danni e distruzioni nel centro storico; Betlemme, che ha visto oltraggiare il suo simbolo storico e religioso più rappresentativo, la Chiesa della Natività; la chiesa bizantina di Santa Barbara nel villaggio di Abud, che è stata minata e fatta esplodere il 31 maggio 2002. Anche nella piccola Striscia di Gaza i continui e periodici bombardamenti continuano ad avere un impatto devastante non solo sulla popolazione, ma anche sul ricco patrimonio culturale.

La limitazione dei movimenti delle comunità palestinesi impedisce alle istituzioni responsabili di tutelare il patrimonio culturale, facilitando gli scavi clandestini, alla ricerca di ritrovamenti archeologici che alimentano a basso costo il mercato israeliano e internazionale e che rappresentano una possibilità di guadagno per la grande massa di giovani disoccupati. La spoliazione dei siti culturali nei Territori palestinesi non è un caso solo recente: già nel 1989 l'Unità anticlandestini del Dipartimento israeliano delle antichità stimava che il numero di siti archeologici scavato clandestinamente ammontasse ad alcune migliaia[9].

La costruzione del "Muro" avviata nel 2005 rientra nella logica del controllo del territorio da parte della potenza occupante. Una volta completato, sarà lungo 712 km, quasi il doppio della Linea Verde dell'armistizio del 1949, considerato il suo percorso a zig-zag, e sarà costruito per l'85% all'interno della Cisgiordania, annettendone il 9,4%[10].

Dal 1967 fino a oggi, senza alcuna interruzione e anche durante i negoziati del processo di pace, Israele ha costruito i propri insediamenti nel territorio palestinese e un numero sempre più ampio di popolazione nativa è stato costretto ad abbandonare il proprio paese. La maggior parte degli insediamenti si trova vicino alla Linea Verde, ma alcuni sono stati costruiti anche all'interno della Cisgiordania, accanto ai principali siti archeologici, a volte inglobandoli e gestendoli direttamente. Reti di strade e di nuove infrastrutture di approvvigionamento idrico, costruite in alternativa alle reti tradizionali, sono state realizzate dopo l'occupazione per servire i nuovi insediamenti, interrompendo la continuità territoriale palestinese. Secondo una fonte israeliana, a marzo 2021 erano presenti 280 insediamenti approvati dal governo e "avamposti" illegali anche per le autorità israeliane in tutta la Cisgiordania (esclusa Gerusalemme Est), abitati da circa 440 mila cittadini israeliani[11].

---

8 Maniscalco 1999; Maniscalco 2002.

9 Oyediran 1997, p. 57.

10 https://www.btselem.org/separation_barrier (14/12/2021).

11 https://www.btselem.org/publications/202103_this_is_ours_and_this_too (16/01/2022).

4 Magdala, un progetto di restauro in corso (foto O. Hamdan)

Anche l'istituzione di parchi naturali nazionali, che pure serve sicuramente a proteggere i siti archeologici, provoca la confisca delle terre della popolazione nativa. L'INPA, l'Ente israeliano per la Natura e i Parchi, gestisce attualmente otto siti archeologici nell'Area C della Cisgiordania[12]. Quasi tutti i parchi ignorano la vicina comunità araba. Non ci sono agevolazioni per gli ingressi o campagne di sensibilizzazione dedicate alla popolazione locale, comprese le scuole, e in alcuni casi i siti archeologici sono inglobati all'interno degli insediamenti, in cui i palestinesi non sono autorizzati a entrare neanche per una visita[13].

L'attività delle associazioni Pro Terra Sancta e Mosaic Centre di Gerico

Malgrado le difficoltà, da molti anni le associazioni non governative Pro Terra Sancta e Mosaic Centre di Gerico[14], lavorano insieme nei Territori palestinesi per la salvaguardia del patrimonio, con il forte coinvolgimento delle comunità locali. Il primo progetto che abbiamo avviato si è svolto a Gerico tra il 1999 e il 2003 nel palazzo islamico di Qasr Hisham e mirava a far fronte al problema della mancanza di personale qualificato nel campo della conservazione del patrimonio culturale. Il progetto prevedeva, oltre al restauro dei mosaici, la formazione di un primo gruppo di ragazzi palestinesi. L'idea di fondo, che rappresenta una costante nei nostri programmi di conservazione del patrimonio, è l'utilizzo delle risorse locali per far crescere le comunità residenti e rafforzare la loro identità, un'attività che negli ultimi anni si è rivelata fondamentale per tutelare l'eredità culturale di quelle zone[15]. Il Mosaic Centre è gradualmente cresciuto e oggi un gruppo di venticinque ragazzi e ragazze collabora stabilmente con l'associazione. Il centro gestisce progetti di restauro nei Territori palestinesi e nelle regioni limitrofe, organizza attività di sensibilizzazione per la popolazione locale, promuove l'inclusione sociale e sostiene attività generatrici di reddito. Nella sua sede di Gerico, realizzata in una costruzione tradizionale in terra cruda, ha stabilito un laboratorio di produzione di mosaici e accoglie visitatori locali e internazionali.

---

12 https://en.parks.org.il/map/ (12/03/2022).

13 L'ingresso dei palestinesi nelle aree di giurisdizione degli insediamenti è proibito dalle disposizioni di un ordine militare che stabilisce che gli insediamenti israeliani in Cisgiordania sono zone militari chiuse e che il loro ingresso è subordinato al permesso speciale del comandante militare. L'ordine non si applica agli israeliani e agli stranieri (Stahl 2017, p.15).

14 Si vedano i siti web: https://www.proterrasancta.org/it/; https://mosaiccentrejericho.com/.

15 Il preambolo della Convenzione di Faro (2005) rimarca «il valore ed il potenziale di un'eredità culturale usata saggiamente come risorsa per lo sviluppo sostenibile e per la qualità della vita, in una società in costante evoluzione».

5 Mosaiciste locali coinvolte nel progetto di restauro di Betania (foto C. Benelli)

6 Restauratrici locali coinvolte nel progetto di restauro di Betania (foto O. Hamdan)

Sebastia e le risorse del territorio

Negli stessi anni ci siamo impegnati nella salvaguardia del centro storico della cittadina di Sebastia, a Nord Ovest di Nablus, lungo le pendici di una collina[16]. L'Autorità palestinese controlla l'Area B, quindi il villaggio e la parte del sito archeologico non scavata. Israele ha il controllo dei resti archeologici in Area C, che comprende l'Acropoli sulla collina con le antiche preesistenze israelite e gli edifici romani. La divisione tra le Aree B e C passa quasi al centro del Foro romano, dividendolo tra la giurisdizione israeliana e il controllo palestinese. Le condizioni politiche hanno influenzato il comportamento della comunità locale, completamente esclusa dalla gestione del parco. Quando abbiamo iniziato a lavorare nel villaggio, ci siamo resi conto che il turismo non stava dando alcun beneficio alla popolazione locale, a parte i pochi negozi dell'area del Foro romano, perché la visita turistica era limitata alla città antica sull'Acropoli. Gli interventi nel villaggio hanno permesso di ricostruire l'asse vitale tra il sito archeologico e il villaggio, scavando e valorizzando i luoghi di interesse storico [figg. 3-4].
Gli edifici restaurati sono stati attrezzati come posti di ospitalità, permettendo alla comunità locale di accogliere i turisti e trarne benefici[17]. Con la crescita delle visite turistiche abbiamo ampliato l'area di intervento coinvolgendo anche le zone periferiche con un progetto di recupero nel villaggio di Nisf Jubeil, dove abbiamo restaurato una casa abbandonata risalente al 1700, con materiali locali e tecniche tradizionali, nel rispetto delle parti originarie del manufatto storico. Per la realizzazione degli intonaci, tradizionalmente di competenza delle donne, siamo stati guidati da un'anziana donna del villaggio, sia nella scelta dei materiali che nella loro messa in opera. Abbiamo installato una cucina per offrire pasti tradizionali e stagionali, preparati dalla comunità locale, e un laboratorio di ceramica, che ha creato una attrazione aggiuntiva con un ulteriore beneficio economico.

Betania, la città ospitale: da Marta e Maria alle associazioni femminili di oggi

Il villaggio di Betania (*al-Azariya* in arabo) si trova a pochi chilometri da Gerusalemme, sulle pendici orientali del Monte degli Ulivi, lungo l'antico percorso che portava a Gerico. Si ricordano soggiorni di Gesù, ospite degli amici Lazzaro, Marta e Maria, e il miracolo della resurrezione di Lazzaro. Betania è diventata nei secoli un importante centro di pellegrinaggio e ospita ancora oggi un gran numero di turisti religiosi. La comunità locale vive in un contesto di estrema instabilità politica e

[16] Sulla cima della collina, scavata per la prima volta dall'Università di Harvard (1908-1910), sono stati messi in luce gli imponenti resti dell'antica Samaria/Sebaste (età del Ferro e tracce ellenistiche, romane, bizantine e primo islamiche). Anche nel villaggio si trovano vestigia importanti, raccolte intorno alla moschea dedicata alla tomba di Giovanni Battista, un tempo cattedrale bizantina e crociata.

[17] Benelli, Hamdan, Piccirillo 2007.

7 Attività di sensibilizzazione con le scuole locali, Gerico (foto I. Njoum)

in condizioni economiche drammaticamente aggravate dalla costruzione del Muro sul Monte degli Ulivi (2002), che ha diviso Betania da Gerusalemme. Il nostro intervento si è concentrato sullo sviluppo di strategie alternative di turismo, ampliando e migliorando l'offerta ricettiva. Abbiamo lavorato affinché un turismo partecipe e non commerciale potesse, così, creare nuove opportunità di lavoro e sostenere un senso di appartenenza e orgoglio tra i membri della comunità. L'impegno è stato rivolto soprattutto ai giovani che sono stati stimolati a condividere con i visitatori, testimoni di altre culture, la responsabilità della conservazione e valorizzazione. I lavori di restauro sono stati l'occasione per la formazione di tecnici della conservazione tra i giovani locali [figg. 5-6].
Molte sono state le aree recuperate e rese accessibili, grazie ai lavori di scavo archeologico realizzati in collaborazione con professori e studenti della Al Quds University. La collaborazione con l'università locale è stata una occasione di crescita e uno strumento di forte scambio reciproco. Il progetto ha raggiunto un risultato straordinario: trasformare attraverso l'impegno dei giovani locali un luogo degradato e abbandonato in un luogo gradevole che racconta la sua lunga storia e suggerisce futuri impegni di crescita civile. Il progetto stimola attività micro-imprenditoriali delle associazioni femminili locali, sostenendo la produzione di prodotti artigianali legati al territorio. Abbiamo inoltre dato vita a un Festival annuale per coinvolgere la popolazione e per renderla consapevole della grande ricchezza del suo territorio, salvato a stento dall'edificazione selvaggia e dal degrado degli ultimi anni.

Conclusioni

Il tentativo svolto dai progetti sostenuti dalle associazioni per cui lavoriamo dimostrano che promuovere azioni di recupero sul patrimonio culturale permette di attenuare le tensioni etniche, religiose e sociali e può diventare un elemento dinamico per la costruzione della pace e la prevenzione dei conflitti, proprio grazie al coinvolgimento delle comunità locali [figg. 7-8].
Inoltre, il patrimonio culturale è una risorsa fondamentale per l'economia della regione e può essere utilizzato come strumento di promozione sociale, generando molteplici fonti di reddito e occupazione nel settore del turismo sostenibile, dei servizi e della tutela.
La conservazione del patrimonio culturale garantisce la diversità e la ricchezza del territorio, lo valorizza e permette alle varie comunità di essere rappresentate e non cancellate dalla storia.

Abbreviazioni bibliografiche

Benelli, Hamdan, Piccirillo 2007: C. Benelli, O. Hamdan, M. Piccirillo, *Sabastiya, Storia, conservazione e comunità locale*, Gerusalemme 2007.

Bevan 2006: R. Bevan, *The Destruction of Memory,* London 2006.

Chamberlain 2004: K. Chamberlain, *War and Cultural Heritage: an analysis of the 1954 Convention for the protection of cultural property in the event of armed conflict and its two protocols,* Leicester 2004.

Greenberg, Keinan 2009: R. Greenberg, A. Keinan, *Israeli Archaeological Activity In The West Bank, 1967-2007*, Israel 2009.

Hamdan 2005: O. Hamdan, *Problematiche generali di conservazione e gestione del Patrimonio Culturale della Palestina*, in F. Maniscalco (a cura di) *Tutela, Conservazione e Valorizzazione del Patrimonio Culturale della Palestina*, collana *Mediterraneum*, V, Napoli 2005, pp. 13-24.

Khalidi 1992: W. Khalidi, *All That Remains*, Washington D.C., 1992.

Maniscalco 1999: F. Maniscalco, *Ius Praedae. La tutela dei beni culturali in guerra,* Napoli 1999.

Maniscalco 2002: F. Maniscalco (a cura di), *La tutela del patrimonio culturale in caso di conflitto*, collana *Mediterraneum*, II, Napoli 2002.

Merlonghi 2015: M. Merlonghi, *Strati violati, Siti negati. I danni antropici al patrimonio archeologico del Levante meridionale (Israele e Palestina) nel XXI sec: problemi, proposte e soluzioni*, Udine 2015.

Messenger 1989: P. M. Messenger, *The Ethics of Collecting Cultural Property: Whose Culture? Whose Property*, Albuquerque 1989.

Morris 2003: B. Morris, *The Birth of the Palestinian Refugee Problem Revisited*, Cambridge 2003.

Oyediran 1997: J. Oyediran, *Plunder, Destruction and Despoliation: an Analysis of Israel's Vio-*

8 Attività di sensibilizzazione con le scuole locali, Gerico (foto I. Njoum)

lations of the International Law of Cultural Property in the Occupied West Bank and Gaza Strip, Ramallah 1997.

Prott 2006: L. V. Prott, *Protecting Cultural Heritage in Conflict,* in N. Brodie, M. M. Kersel, C. Luke, K. Walker Tubb (a cura di), *Archaeology, Cultural Heritage, And The Antiquities Trade*, Gainesville 2006, pp. 25-35.

Reiter 2009: Y. Reiter, *Contest or Cohabitation in Shared Holy Places?*, in M. J. Breger, Y. Reiter, L. Hammer (a cura di), *Holy Places in the Israeli-Palestinian Conflict; Confrontation and Co-Existence,* London and New York 2009, pp. 158-77.

Stahl 2017: Z. Stahl, *Archaeology as a Means for Taking Over Palestinian Lands*, in Y. Din, E. Shaveh (a cura di), *Appropriating the Past, Israel's Archaeological Practices in the West Bank*, 2017, p. 14-22, http://alt-arch.org/en/wp-content/uploads/2017/12/Menachsim-Eng-Web.pdf> (26/12/2021).

Yazbak 2009: M. Yazbak, *Holy shrines (maqamat) in modern Palestine/Israel and the politics of memory*, in M. J. Breger, Y. Reiter, L. Hammer (a cura di), *Holy Places in the Israeli-Palestinian Conflict; Confrontation and Co-Existence,* London and New York 2009, pp. 231-248.

–

Palestinian archaeological sites and cultural heritage between threats and opportunities

How to preserve cultural heritage in areas where communities conflict with the control of resources? What are the obstacles to the conservation and enhancement of the rich and varied Palestinian heritage, and what are the opportunities for local communities' social, economic, and cultural growth? How is archaeology used in conflicts to expand control by hegemonic forces to the detriment of local inhabitants? The text explores the current condition of the Palestinian cultural heritage, trying to highlight the internal and external causes of degradation, poor conservation and enhancement, and highlights its strategic importance in building peace and preventing conflicts.

Pietro Ruffo, *Revolution globe*, 2012, china e intagli su carta, ferro e legno,
h 200 cm 160x160 cm

Riflessioni sulla stratificazione dell'immagine

Pietro Ruffo
artista

Vorrei parlare del mio lavoro attraverso alcune riflessioni sulla stratificazione dell'immagine. La relazione con l'immagine è parte integrante del mio percorso artistico che si sviluppa sulla base di una serie di considerazioni filosofiche, sociali ed etiche. Le opere che ho realizzato nel corso di venti anni di attività artistica sono il risultato di un articolato processo di lavoro manuale/artigianale e di una profonda dimensione concettuale dell'arte che deriva anche dalla mia formazione di architetto.

Realtà e pensiero

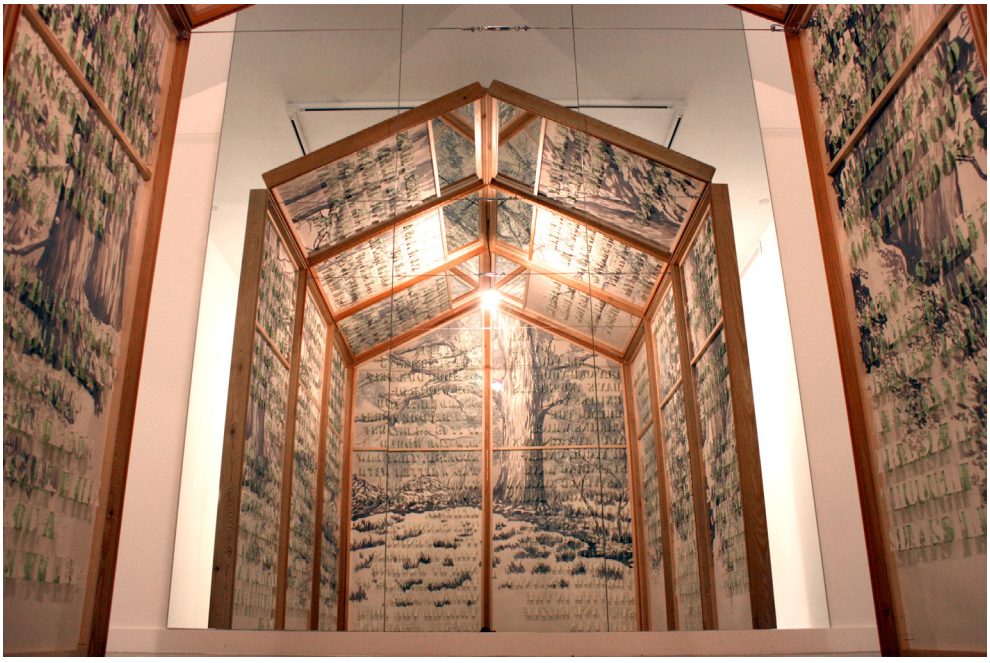
Mi sono laureato in architettura e quando ero ancora uno studente, all'università, disegnavo in continuazione. Lo facevo per me, inseguendo le mie passioni, per gli altri studenti o per vari studi di architettura. In quel periodo sono arrivate le prime mostre. Poi i grandi progetti, e con coraggio e determinazione, tutto è andato avanti in modo molto naturale.
La mia formazione in architettura, e in generale tutto il mio background, ha influenzato molto il mio modo di pensare e di lavorare, si pensi a un'installazione come *Liberty House*, 2001, concepita come luogo di meditazione sui temi della libertà individuale e collettiva [fig. 1].
Spazio e immagine rappresentano per la mia professione artistica un binomio che deriva da un approccio da architetto. Penso che il disegno sia uno strumento di ricerca – per sublimare idee e concetti forti –, non solo un medium di rappresentazione. Spesso i miei progetti nascono dalla fascinazione per le antiche carte geografiche, ma anche dall'incontro/scontro fra realtà e pensiero. È un processo meticoloso che avviene quotidianamente nella mia pratica artistica.
Ho sempre analizzato tematiche legate alla politica e alla società basandomi su testi filosofici, atlanti, mappe, disegni di geografi. Questo lavoro mi ha permesso di stare un passo indietro, ovvero di avere un'analisi il più possibile distaccata della realtà, in grado, cioè, di abbracciare una geografia ideale e intima per dipanare la trama della Storia e per parlare di contemporaneità e indagare nuove idee di libertà e dialogo tra le differenze.

La trama della Storia: arte e mestiere

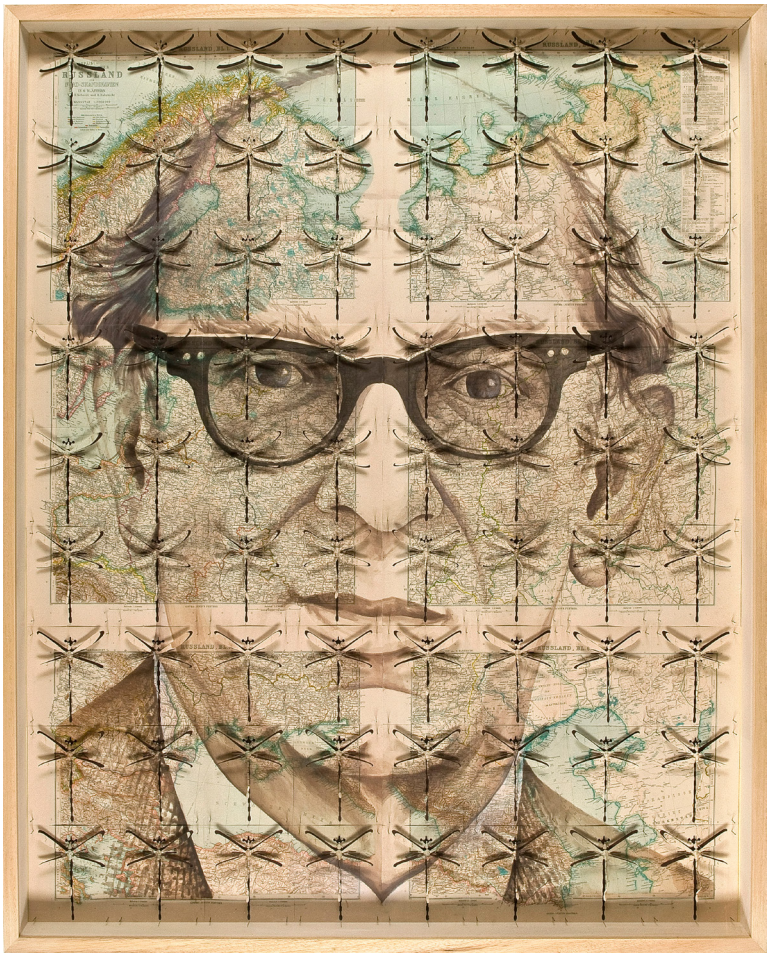
L'approccio a una narrazione stratificata nasce sicuramente dalla storia della mia città, Roma. In questa città ogni secolo si costruisce su quello precedente in modo parassitario ma positivo, creativo. Le funzioni cambiano, i materiali si rigenerano. Un tempio diventa una chiesa, le colonne e i capitelli sono stati spostati da un edificio vecchio a uno nuovo, metà delle pietre del Colosseo sono state usate per costruire San Pietro. La storia qui è sovrapposizione di tante storie e questa stratificazione crea sempre nuove immagini. Forse per questo io non posso incastonare il mio lavoro in una sola immagine, così come non sono il tipo d'artista maledetto che crea il suo capolavoro nella solitudine dell'atelier, in piena notte. Sono più vicino ad un architetto, semmai, che si reca nel suo studio la mattina e va via la sera, in un laboratorio dove ci passiamo il lavoro di mano in mano come in una bottega rinascimentale. Il genio romantico non è la mia storia.
Il mio corso di studi dice che sono architetto e i miei strumenti principali infatti sono il progetto, la carta, il disegno. Ma il mio maestro è stato un nonno pittore: Francesco Del Drago. Un ottimo pittore astratto, un teorico del colore che viveva a Parigi nell'ex studio di Fernand Léger e che ha avuto una grande influenza su di me. Il suo esempio mi ha portato a considerare la creazione artistica come un percorso basato su una profonda dimensione concettuale e artigianale.

Geografia e mito

Nelle mie opere, questo rapporto tra riflessioni teoriche e lavoro artigianale, si è focalizzato in una sorta di racconto che tiene insieme speculazioni scientifiche sulla geografia e analisi geopolitiche, sulla storia, la libertà, le guerre e le migrazioni.
Mappe antiche e moderni movimenti migratori, geometrie e teorie di filosofia morale sulla libertà dei filosofi Isaiah Berlin, John Rawls e Robert Nozich sono solo alcuni dei riferimenti dei miei lavori realizzati attraverso la sperimentazione di differenti tecniche: disegno, intaglio, acquerelli, inchiostri, pittura, lavori in ceramica (azulejos, vasi) [figg. 2-3].
Nella serie *Constellations*, di recente esposta a Calcutta, Rio de Jainero, Lisbona e Parigi (*Traversée*, Galerie Italienne, 2019), ci sono dei quadri di grande formato, popolati da figure allegoriche che evocano il tema globale dell'esodo.
Ho lavorato sulla sovrapposizione di due carte geografiche, sullo sfondo, una carta del globo terrestre che ha subito molte variazioni, dal momento che è legata alla politica, e che con il passare dei secoli è diventata sempre più precisa grazie alle scoperte dei geografi e dei rilievi satellitari; a questa immagine ho sovrapposto una carta celeste mitologica, dipinta ad acquarello, uno strumento arcaico che non è mai cambiato col passare del tempo [fig. 4].
Questa composizione, sia geostorica che mitologica, nasce da una visita a Palazzo Farnese dove ero andato per studiare la sala delle carte geografiche dipinte sulle pareti. All'improvviso ho alzato lo sguardo sul soffitto e visto la mappa della volta celeste e tutte le creature mitologiche che rappresentavano le costellazioni: mi sono



1 Pietro Ruffo, *Liberty House*, 2011, inchiostro, ritagli su carta, legno e spilli, 260x200x260 cm



2 Pietro Ruffo, *Isaiah Berlin*, 2010, ritagli su carta geografica, acquarello e spilli, 220 x 170 cm

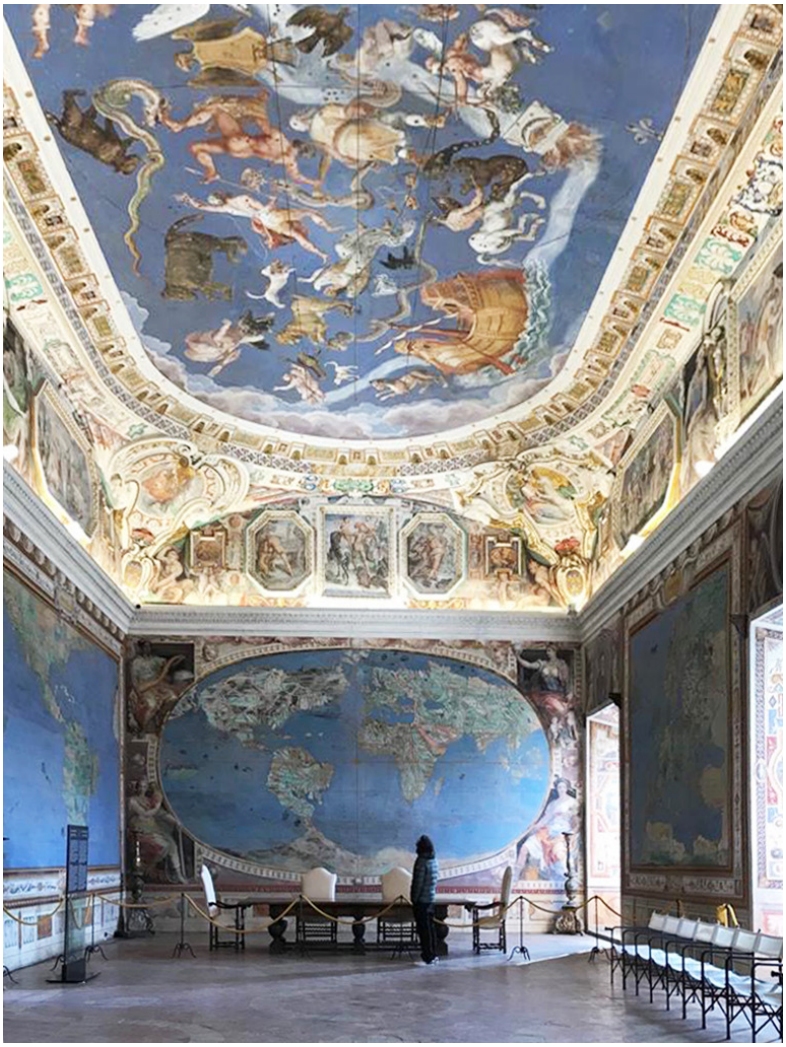
3 Pietro Ruffo, *SPAD SVII*, 2014, acquarello, ritagli su carta intelata, legno e acciaio, 220 x 780 x 620 cm, Fondazione Puglisi Cosentino (Catania), 2015

4 Pietro Ruffo, *Constellation 3*, 2019, acquarello, inchiostro, ritagli su carta intelata, 245 x 435 cm

reso conto che mentre quegli astratti disegni sulle pareti parlavano di confini nazionali, di regni tramontati, di poteri travolti dalla storia e di una rappresentazione della Terra completamente astratta, quel soffitto con orsi, navi, tori, pesci volanti era invece lo specchio della immutabile architettura delle nostre stelle e l'unico vero riferimento certo [fig. 5].
Da lì è partito il lavoro che ha messo a confronto la geografia e il mito, perché nella dialettica fra le immagini, la realtà emerge con più forza in continui rapporti tra azioni e reazioni, tra società e ambiente. Nel lavoro è sempre necessario spostare il punto di vista, per cogliere l'essenza delle cose e il loro processo di stratificazione e interazione. È un viaggio nel passato dove mito e scienza si mescolano, un dialogo tra riferimenti alla cultura del passato e temi di scottante attualità. Paradossalmente, in una società in continua evoluzione, il racconto può diventare più affidabile della scienza. I fenomeni migratori sono una sfida aperta per la società contemporanea e costituiscono un grande processo di territorializzazione, in virtù del quale lo spazio incorpora nuovi valori antropologici.
Gli uomini, come tutte le altre specie animali, migrano: lo abbiamo sempre fatto e sempre lo faremo e nel corso dei fenomeni migratori abbiamo sempre incontrato ostacoli: climatici, politici, economici. La nostra vera forza è il coraggio di superarli per poter riconfigurare luoghi fisici e mentali.

Arte e società

Nella mostra *Maremoto*, alla galleria Lorcan O'Neill (Roma, febbraio 2020), questi temi sono stati affrontati con un approccio completamente diverso dai lavori del passato. Per la prima volta ho gridato invece di sussurrare. Ho abbandonato la ricerca teorica in biblioteca, su testi filosofici ed economici, per scendere in piazza, realizzando centinaia, anzi migliaia, di disegni durante le manifestazioni contro il cambiamento climatico dei *Fridays for Future*, visitando le discariche di plastica in Brasile e incontrando migranti provenienti dal nord Africa lungo le coste italiane. Tutta questa umanità, che ho dipinto su tre enormi lavori in ceramica esposti in galleria, mi scuote, mi emoziona e mi priva di tutte le certezze.
Sono opere che prendono le mosse da temi di scottante attualità e rappresentano una sintesi visiva di grande impatto formale, capace di attraversare tempi e spazi lontani tra loro. Ma si configurano anche come un viaggio alla ricerca di un futuro migliore e di territori ideali di libertà, con uno sguardo riflesso sulla società contemporanea [figg. 6-7].
Le opere in maiolica diventano un murales politico e costituisco una lente di lettura del mondo, infatti, se uso gli *azulejos* per un ciclo di lavori che fissano, in quel loro particolare azzurro, marce di protesta di militanti per il clima o l'immagine di una discarica in Brasile, non è per una scelta formale. È un richiamo alle origini, a quei grandi committenti cinquecenteschi di queste decorazioni parietali che furono famiglie di armatori e di mercanti e alle epopee legate a temi di mare, navi, scoperte del nuovo mondo.
In questo senso la dialettica tra passato e presente mi ha portato anche a riflettere sul rapporto con la committenza.



5 Pietro Ruffo a Palazzo Farnese, Caprarola

Arte e committenza

Nel 2019, in occasione dell'ultima Biennale d'Arte di Venezia, ho collaborato con Maria Grazia Chiuri, direttrice creativa di Dior, per ideare gli abiti-scultura del *Tiepolo Ball*, rievocazione del ballo in maschera *Le Bal Oriental*, messo in scena nel 1951 a Palazzo Labia, con i costumi di Christian Dior e Salvador Dalí. Si è così creata una sinergia tra arte e moda.
In ogni momento storico la creazione artistica ha avuto bisogno dell'incontro fra artisti e mecenati. La storia dell'arte corre parallela alla storia dei poteri economici: può sembrare scontato o triste, ma non lo è. Oggi siamo di fronte a cambiamenti in cui emergono e si intrecciano nuove forme di committenza. E il mondo della moda ha sicuramente un ruolo di tutto rilievo. Senza contare che l'incontro fra sinergie diverse è sempre stimolante: perché fa scaturire nuovi pensieri, nuovi concetti e dà energie inedite a nuove opere. Negli ultimi anni ho avuto la possibilità di creare installazioni spettacolari e coinvolgenti che senza il supporto di una grande *Maison* sarebbero rimaste soltanto progetti irrealizzati, sogni nel cassetto.
E come ho detto, il mio legame con la moda, è nato grazie al rapporto con Maria Grazia Chiuri, una donna estremamente curiosa e intelligente, sensibile all'attualità e al sogno. Ogni volta che ci incontriamo – matita alla mano! – riusciamo a dare vita a mondi pieni di meraviglia che arrivano sempre a parlare di contemporaneità.
Questa inedita esperienza è cominciata nel 2015 con la sfilata della *Maison* Valentino in piazza Mignanelli a Roma e si è poi rinnovata con la scenografia ancora più impegnativa per Dior all'Hôtel National des Invalides (Parigi, 2017) [figg. 8-9]. La collaborazione con Dior ha avuto una sorprendente evoluzione in occasione dell'ultima *Cruise 2021*, quando nei giorni del lockdown della scorsa primavera ho disegnato 250 disegni, un foglio A4 dopo l'altro, tutti sul tema della flora di Puglia e sono diventati una stoffa dal titolo semplice: *Mille Fiori*. Questo lavoro, pensato per una collezione di moda e presentato a Lecce in una suggestiva sfilata lo scorso luglio, ha portato a promuovere un progetto culturale, un evento di musica, arte, tradizione e senso di comunità.
Il confronto con il mondo della moda è stato così l'occasione per ripensare il ruolo della committenza. L'arte ha sempre vissuto di committenza. E oggi che non ci sono più Papi né capi di Stato a chiedere lavori agli artisti, ben venga la moda a riproporre quel sano rapporto che ha riempito di capolavori il mondo.
Si possono usare immagini per tessere un racconto, perché il racconto – come ci ha detto Yuval Noah Harari in *Sapiens* – è quello che ha trasformato l'animale in uomo, creando comunità intorno a una credenza. E infine si può essere impegnati disegnando, con gli strumenti e la sensibilità del passato, simboli e storie diverse che raccontino le crisi di oggi, perché solo la distanza, come un telescopio, ci può aiutare a vedere.

6 Pietro Ruffo, *Maremoto*, 2020, Galleria Lorcan O'Neill, Roma, 2020

7 Pietro Ruffo, *Tidal Wave 3*, 2019-2020, pittura a terzo fuoco e fotoceramica su mattonelle in maiolica, 280 x 420 cm

8 Pietro Ruffo, *Valentino Mirabilia Romae*, 2015, progetto scenografico per la sfilata di Valentino Fashion Show in Piazza di Spagna, Roma

9 Pietro Ruffo, *Haute Couture Fall-Winter*, 2017-2018, progetto scenografico per la sfilata di Christian Dior, Hôtel National des Invalides, Parigi, 2017

10 Pietro Ruffo al *Laboratorio Garbatella 20/20*, 2019, ex Mattatoio, Dipartimento di Architettura, Roma Tre (foto E. Martina, 2020)

Arte e didattica

Lo sguardo verso nuovi orizzonti mi ha accompagnato anche nell'attività dedicata a numerosi workshop che hanno coinvolto persone molto diverse tra loro, da giovani studenti a professionisti di imprese private. Tra questi progetti ricordo quello con i bambini reduci dall'attentato del 2004 nella scuola numero 1 a Beslan, con i bambini di Sarajevo, con i pazienti dell'ospedale psichiatrico di Colmar in Francia e con gli studenti dell'Istituto Comprensivo largo Castelseprio, per il progetto, dedicato al loro quartiere, *Labaro Blu,* nell'ambito de *Il Museo tra i banchi di scuola,* per il MAXXI di Roma.
Questo intenso percorso di ricerca e didattica, parte dalla dimensione teoretica e trova sintesi in composizioni figurative realizzate con ritagli di carta e spilli, articolate in sovrapposizioni di paesaggi naturali e forme umane, mappe geografiche e costellazioni, tracce di scrittura e modelli geometrici.
L'ultimo di questi progetti è stato *Garbatella 20/20*, pensato per celebrare i 100 anni di questo quartiere mitico, insieme a 100 studenti del Dipartimento di Architettura di Roma Tre e organizzato dai corsi di Restauro dell'ultimo anno di laurea magistrale (docenti: Francesca Romana Stabile, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta). Con gli studenti abbiamo svolto una serie di analisi per capire come questo quartiere, progettato a partire dal 1920, si sia evoluto negli ultimi 100 anni [fig. 10]. Sono usciti fuori degli elaborati straordinari che hanno fatto da base per la mostra permanente *Garbatella 20/20 – La città e la memoria*, allestita a Moby Dick, uno spazio progettato come Bagni Pubblici nel 1927, da Innocenzo Sabbatini, che rappresenta un luogo simbolico per il quartiere. Allestire la mostra in questo spazio frequentato tutta la settimana da tantissima gente, in particolare da giovani studenti, ci ha dato la possibilità di mettere in relazione la storia e la memoria del quartiere con il suo presente e il suo futuro: perché il futuro ha molta più fantasia di me e riesce a sorprendermi ogni giorno.

–

Thoughts on image stratification
This paper is about thoughts on image stratification to tell my experience starting from my architectural education. The works that I have made during the last twenty years are the result of a process that combines manual work with the conceptual dimension of art, developed according to philosophical, social and ethic considerations.
The approach to a stratified storytelling is linked to the history of my city, Rome, and includes topics connected to politics and society, based on philosophical texts, atlases, maps, and drawings of geographers.
*The artistic path – investigating history and geography, memory and contemporaneity, ideas of freedom and dialogue among the social differences – is shown through the presentation of some of my recent works (*Constellations, Maremoto, Tiepolo Ball*, the projects for Maison Valentino and Dior,* Garbatella 20/20*).*

Pre and post 1532 Inca architecture, Chinchero, Peru (photo S. E. Nair)

Inca architecture in two Empires: history, identity and the challenges for historic conservation in the Andean built environment

Stella E. Nair
architect, Department of Art History-University of California, Los Angeles

The first step in historic conservation practice is to determine what buildings to preserve. The second step is determining how to conserve them. These two processes are particularly difficult to determine in the Central Andes because of a colonial legacy that has consistently simplified, misunderstood and even destroyed parts of this diverse and unique built heritage over the last 500 years.

In a region that was the home to a diversity of distinct indigenous cultures, it is perhaps most well known as the homeland of the Inca. In the Fifteenth and early Sixteenth centuries, the Inca State built an extensive network of impressive structures that served as the armature of their vast empire. These visibly striking Inca structures served as powerful, easily identifiable markers of the Inca Empire's presence across the Andes. Yet, after the arrival of Iberians in 1532, Inca architecture also became crucial to the development and expansion of the Spanish Empire in the Andes. The built environment that was made to facilitate a rapidly growing indigenous state – one that placed great value in developing and maintaining infrastructure and having prosperous subjects in the Andes – came to serve Iberians who brought with them an empire which was based in an extraction economy; taking riches from the Americas to Europe and leaving the western rim of South American in poverty and disarray. The encounter between these two empires and their architectural practices resulted in a deeply entangled history and built environment. For the conservator, the challenge is in understanding this complex, dynamic history in order to recognize the great historical significance of the surviving architectural details.

Inca Architecture and the Inca Empire

The Inca State had its origins in the Cuzco Valley in the south-Central Andes. They were just one of many ethnic groups that lived in this region, and they extended their influence largely through political marriages and trade. In the early Fifteenth century, they began to rapidly expand into a kingdom and eventually an empire through political negotiations and military conquest. The Inca ruled over a diversity of peoples. During this time, they developed an easily recognizable design and construction system that symbolized the Inca presence as they expanded across the Andes.
Inca architecture was initially mischaracterized by twentieth century scholars as being regimented, repetitive and unchanging across space and time. In reality, Imperial Inca building practices were nuanced, adaptable and designed to articulate the Inca presence. To do so, the Inca drew from a small set of distinct, core elements: (1) freestanding, single-spaces and (2) rectangular structures. These often had (3) hipped and gabled roofs, as well as (4) trapezoidal doorways, niches and windows. Inca buildings had (5) battered walls, the finest of which were made of (6) stone masonry. Movement was carefully controlled through (7) architectural gestures and natural elements such as unusual rock outcrops were integrated into important structures and sectors of the new capital.
High status sites in the Inca heartland, especially those associated with Inca rulers, tended to have most of these distinguishing features. For example, Machu Picchu, the royal estate built by the ruler Pachakuti in the mid Fifteenth century, contains all the classic elements of Imperial Inca architecture [fig. 1]. The estate consisted of a series of single-space rectangular forms that served a diversity of functions and were arranged across a series of terraces. These arrangements reveal specific spatial practices, such as the privacy of courtyard groups (kancha) or an emphasis on framing specific views through windows and doorways. These structures once had impressive gabled and hipped roofs that were about four feet thick with finally laid and cut thatch that had to be frequently renewed. These immense roofs were held up by thick stone walls that were battered and often formed of polygonal or ashlar masonry. Their lithic footprints were frequently integrated or placed near impressive outcrops (some carved, some left natural). Doorways, windows and niched were often trapezoidal in shape [fig. 2]. Movement through and across the site was carefully controlled and regulated (often through the subtle articulate of doorways, windows and pathways).
Another example of royal Imperial Inca architecture is Chinchero, the private estate of Pachacuti's son Topa Inca [fig. 3]. It exhibits all of the core features of Inca architecture, yet it is profoundly different than Machu Picchu in all other ways. This is because the Inca system, while seemingly simple in its core elements, was highly (and creatively) adaptive to location and use, such that no two Inca sites were the same. The architectural design of Chinchero reflected the unique political and personal circumstances of its royal patron, Topa Inca, which were profoundly different than that of his father Pachacuti (the patron of Machu Picchu).
For an ethnic group that was relatively small given the vast territory they commanded, having a distinctive architecture that could articulate the Inca presence in all of

1 Machu Picchu, showing single room structure, stone masonry, gabled ended roofs supports and kancha enclosures (photo S. E. Nair)

its territorial possession was an important aspect of Imperial Inca control. Hence, the Inca State appears to have exerted control over the design and construction of state installations. Some architects came from elite Inca society, and conceptual models are said to have been made and taken to Cuzco for approval. But most of the building personal were non-Inca; specifically young men from colonized regions doing their labor tax for the Inca State. Most did not have prior training in Inca building methods so the Inca devised a system that could be easily taught to an untrained (non Inca) workforce. Imperial Inca architecture proclaimed the power of the Inca State but most of it was not actually constructed by Inca people.

While elite buildings in the Inca heartland used many of the defining features of Inca architecture, buildings in the provinces were more judicious. Most Inca provincial buildings only used three or four core elements of Inca architecture. These were enough to mark the site as Inca, but also set off a distinction between royal buildings in the venerated Inca center with those beyond. Creatively, this also allowed provincial architecture the option to incorporate local architectural practices in ways that visibly and materially reflected the Inca State presence in the region. This could take the form of a design fret added in a doorway and the use of tapia construction, or the incorporation of multiple interior rooms within a single structure. These examples highlight how Inca architecture was a dynamic and nuanced system which drew from multiple sources to create the architectural message that the state desired.

Flexibility in design, layout and construction, as well as a great sensitivity to local context was a hallmark of Inca architecture and has its roots in the early years of the empire's expansion. During this time, the Inca's military and emissaries traveled across the Andes in large numbers, staying away for months and often years at a time

2 Machu Picchu, showing ashlar masonry with trapezoidal doorway and niche (photo S. E. Nair)

as they conquered new lands and people. Every time they entered new territories, whether it be in the dry desert planes that lined the Pacific ocean, or the high altitude rocky terrain nestled next to glaciate peaks, the Inca erected a diversity of military and support centers. These ephemeral cities were made largely of tents and could be set up and broken down quickly, only to be rebuilt in a new location and a new climate. Thus, the tents were architectural units that could be arranged in a variety of ways to house a diversity of functions. This temporary architecture had to be orderly, house a diversity of people, animals and goods, facilitate a wide range of activities and articulate a hierarchy of Inca authority in extremely different settings. Eventually this textile-based, modular design practice was translated into more durable materials for the permanent architecture that we are accustomed to today.

Despite the challenges introduced by a system that was highly adaptable to new influences and contexts, the hallmark of Inca architecture was that it clearly proclaimed the Inca presence (and permanence). Given that many Inca sites and/or buildings were only occupied for special times of the year, the message that Inca architecture conveyed was of particular importance, especially out in the provinces. An example is Vilcabamba, which was used as a seasonal royal estate [fig. 4]. This site was built in the low, lush eastern slopes of the Andes, an area that the Inca had difficulty invading and conquering. Rulers and their entourage could come to Vilcabamba to spend weeks or months. The single room structures could be adapted to serve a multitude of functions. This meant that the buildings at Vilcabamba, like most imperial Inca sites, could serve not only Inca elites but also the needs of administrators, servants and religious personal, who could accompany a ruler and his family on visits. When the Inca rulers and his retinue left, Vilcabamba would have had a skeletal crew. Thus,

3 Chinchero, close up of polygonal masonry (photo S. E. Nair)

Inca sites like Vilcabamba, Machu Picchu and Chinchero had fluctuating occupants and were designed to accommodate different activities and inhabitants as needed (sometimes within a single structure). This is an important point for conservators to recognize, as Inca buildings should not all be ascribed as having a singular function when in fact, some may have served multiple functions and people.
Unfortunately, tourism has radically changed many buildings built during Imperial Inca times. Walls that survived the last 500 years largely unmodified with the evidence of their initial construction and design details, have been torn down to the foundation and rebuilt, multiple times, in order to create more pristine or "finished" buildings that might attract more tourists. This can mean changing a hip roof to a gable ended roof (in order to echo nearby mountain peaks), to creating second stories, windows, niches, etc. The result is the destruction of Imperial Inca architecture to create a modern version that is geared to tourist fantasies and aesthetics. In doing so, the unique details that defined each structure are lost. These details are of vital importance as Inca design was inherently flexible and adaptable to local landscapes, users and functions.

Inca Architecture for the Inca State after the European Invasion

Europeans arrived in the Andes in 1532 and with their subsequent ambush and killing of the Inca ruler Atahualpa in 1533 came the mistaken belief that Inca architecture suddenly stopped. In reality, control over the Andes continued for decades, and in some places centuries. During this time, Inca architecture continued to serve not

4 Vilcabamba, showing layout of stone masonry, single room structures in the lush landscape (photograph by permission of Tamara Bray)

only Inca and other indigenous peoples, but also the invading Iberians. For example, shortly after the Iberians arrived in Cuzco, the Inca ruler Manco Inca fled to the imperial Inca site of Vilcabamba where he set up a new Inca capital. This city remained an independent Inca stronghold until the Spanish invaded it in 1572. The architecture of Vilcabamba was designed to house an Inca ruler and his extended retinue (where an Inca ruler was, so was the state). This use continued after 1532, when it became a long term redoubt for an Inca ruler.

Vilcabamba had many of the hallmarks of Imperial Inca architecture (when it was originally built)[1]. These buildings served many of their original purposes, but they also took on new functions, and the site expanded to accommodate an increase in population. And, like in imperial Inca time, the architecture incorporated new influences. For example, at Vilcabamba ceramic roof tiles were used on some structures instead of the traditional thatch. This is because, during his ten-month siege against the Spaniards in Cuzco (1536-1537), Manco Inca set fire to thatched Inca roofs, engulfing the city (and many Iberians) in flames [fig. 5]. The few buildings in town that had new ceramic roofs were much slower to catch fire. The Inca who moved to Vilcabamba carried this European architectural influence with them and strategically used these Iberian tiles to adorn a selection of Inca buildings. This exemplifies the adaptability of Inca architecture to incorporate new influences and reflect local contexts.

It also highlights how architecture in the Americas is a witness to the fact that "pre" and "post" contact periods may mark the arrival of Europeans in the western Hemisphere, but these temporal references do not define beginning and end of indigenous history and building traditions. Conservators must question contemporary historical paradigms and let architectural details reveal the richness of the past. In the Americas, surviving architecture is a witness to the fact that Indigenous people did not just pack up their ways of lives and building traditions once European arrived, but instead, they continued to live in, use, build and modify their home and cities, just as they had done for centuries. In the Andes, Inca architecture should not be preserved as relics of a pre-European invasion, but understood as a vibrant part of indigenous life that transcends the Spanish occupation of the Andes. Inca architecture stands today as a testament to a vast and impressive indigenous (Inca) empire *and* to a diversity of Indigenous builders and users who worked and lived during both the Inca and Spanish empires.

Inca Architecture Between Two Empires

Caught between two empires, one European and the other Andean, Inca architecture continued to be used and created by indigenous people. Many key practices and elements of the Inca built environment were retained while others were adapted to new contexts. New elements were also introduced. While this was long a part of Inca architectural history, change was hastened after 1532 because as the Inca State began

[1] Lee 2000.

5 Manco Inca attempts to burn an Inca building in Cuzco, serving as a church (Guaman Poma De Ayala 1615, 400 (402), da http://www5.kb.dk/permalink/2006/poma/402/en/text/?open=id-m46287306144304&imagesize=XL) (25/09/2020).

to collapse, so did its control over architecture (and thus the guidelines of what was permissible). In its place sprang distinct individuals and groups who began to use Inca architectural elements in creative new ways, allowing them to redefine their spaces in a time of violent transformation.

After the arrival of Europeans in the Andes in 1532, a long battle for control over the western half of South America ensued and involved a diversity of both Indigenous and European groups. For many decades, Inca practices continued in real and imagined ways. This can be seen in the architecture, which often followed Imperial Inca patterns, especially in domestic contexts. As Spanish power grew, the confines of the home was one of the few areas in which indigenous people could exert control over their lives and environment. It is in these private compounds, defined by single space, free standing rectangular buildings, that Inca people practiced their imperial traditions while also adopting new European influences.

Inca patterns were not followed strictly, but instead, embraced innovation. The demise of the Inca State and its control over Inca architecture allowed for an explosion of creativity among patrons, who were suddenly able to experiment with a variety of forms, spatial configurations and materials. This is also because patrons were not only Inca, but also comprised other indigenous groups who used Inca traditions in their architecture. This suggests that Inca elements were not seen as an imperial imposition, but instead were embraced by other indigenous populations who made them their own.

An example of this can be seen in the use of distinct architectural elements at Chinchero. This imperial Inca royal estate was turned into an indigenous town in the early colonial period, yet magnificent buildings of the Inca State continued to be used and expanded. New structures were also built and followed imperial Inca patterns: single space, free standing, rectangular structures, with trapezoidal niches, doorways and windows typical with gabled roofs. In addition, European shapes and forms were introduced, such as arched windows, niches and doorways. The result is a staggering variety of both overt and subtle references to Inca architectural traditions, revealing that a diversity of indigenous peoples had a certain autonomy from Iberian oversight that they could build in such meaningful, creative and dynamic ways.

At Chinchero, they erected Inca style architecture in their public spaces and in their private homes[2]. In the new town plaza, new Inca style trapezoidal niches were constructed alongside Imperial Inca niches, while impressive European derived arches marked the plaza's entrances [fig. 6][3]. Construction materials from Inca buildings that had been dismantled during the Iberian invasion were reused [fig. 7]. In homes, imperial Inca stone blocks were used in walls and to frame entrances. Hence, the individual stones from imperial Inca buildings were repurposed in highly visible ways during the Iberian occupation[4].

Other changes to Chinchero's architecture were more subtle, only noticeable in their details. For example, many of the new walls in town were not battered (in the Imperial Inca tradition), but instead, vertical in the European tradition**.** Some walls display the delicate working of imperial Inca stone tools, while others reveal the hammer marks of European metal tools. In addition, many of the lintels for doorways that the imperial Inca had carved to lay flat (in order to stretch across the full width of the sturdy and earthquake resistant imperial Inca walls) were now turned on their narrow sides. The lintel's wide face served as a highly visible public canvas on which could be carved elaborate heraldry that emphasized the status of its residents[5].

While it is clear that some Inca people lived in Chinchero, many of the town's occupants were from other indigenous groups. Thus, in Chinchero non-Inca indigenous groups appropriated Inca architectural elements for their own homes. This cultural borrowing has been found in other Andean artistic expressions, such as performances, paintings and textiles, revealing how multiple indigenous ethnic groups utilized Inca iconography to claim authority in a world increasingly dominated by the Spanish[6].

---

[2] The examples discussed here refer to studies conducted in Chinchero, Nair 2015.

[3] Nair 2007a.

[4] Carolyn Dean has shown that the removal of Imperial Inca blocks continued to carry meaning when they were reused in a new colonial context, as well as how the destruction of an Inca complex could be interpreted very differently by the Spanish and the Inca, Dean 1998.

[5] Some important work has been done that begins to unpack the complexities of Cuzco architecture in the colonial period. For example, de Mesa 1977, Gutiérrez 1987; Viñuales 2004.

[6] Cummins 1998; Dean 1999; Pillsbury 2002.

6 Chinchero, European derived arch next to Inca style (three) niched wall made in the colonial period (photo S. E. Nair)

Through their materials, process of making or final form, the architectural details in Chinchero underscores the ongoing symbolic value of imperial Inca architecture in the colonial period to a diversity of indigenous peoples in the Andes. For conservators, this is a further reminder of the need to carefully preserve small and unexpected details which can speak for the historical truths that scholars (and non indigenous writers) have long overlooked.

Inca Architecture in the Spanish Empire

As we have seen so far, Inca building traditions served not only the Inca State and Inca individuals, but also a diversity of indigenous players. In addition, Inca architecture became a critical tool for the Spanish Empire and Iberian peoples. This later use challenges how Inca architecture has been understood by scholars and the ways in which architectural practices moved during the early modern period. For historic building conservators, preserving these buildings means preserving the evidence that architectural traditions did not move solely from Europeans to Indigenous Americas but also from indigenous peoples to Europeans.

When the Iberians landed on Andean shores, they rested in the shelter of Inca buildings, found much needed foods and cloth in Inca storage buildings, drank from Inca water systems, crossed steep ravines upon Inca bridges, and sped rapidly on well built Inca roads across a diversity of terrain. The carefully laid out architecture that was designed to facilitate the Inca empire also facilitated the Spanish Empire.

Not only did Iberians use Inca architecture as they traveled, but members of the

growing Iberian empire came to adopt Inca architecture in their own homes and public buildings. This can be seen in the case of Cuzco. Soon after Francisco Pizarro and his cohort of soldiers arrived in 1533, Spaniards began looting Cuzco in search of riches. But, as the Europeans tried to redefine the Inca city as Spanish, they also maintained or continued key Inca practices. For example, during this time the Spanish did not eliminate the spatial organization of power at the Inca capital, but instead simply filled it with new (European) players.

One of the first things that Spanish civil and ecclesiastic authorities did was to take possession of the heart of the city by displacing Inca elites and their institutions from the area surrounding the Inca dual plazas. Garcilaso de la Vega, the son of a Spanish conquistador and a *ñusta* (Inca princess), witnessed these changes as a young boy[7]. He later described the Spanish use of Inca architecture in his *Comentarios reales de los Incas* (1609)[8]. He described how the physical architecture and the spatial ordering of the core of the Inca city remained largely the same. The Spaniards simply moved into finely made Inca buildings and maintained the Inca dual plazas as the central space of authority where they could enact their political and religious agenda.

This is not to suggest that the Spanish did not make alterations. The large open space that was made of dual pata (plazas) was the place in which many imperial political and religious rituals occurred. Hence, the Spaniards ordered that the river, which was considered sacred by the Inca and ran between (and separated) the two pata, be covered up and eventually built over. In other words, two physically separated plazas (that were completely bounded by architecture) replaced the large open space of the dual plazas of the Inca (two spaces divided only by a river). These smaller, framed plazas (along with a gridded urban plan) were central for Spanish urban practices, which embodied the concepts of civitas and policía – that is, a civilized, well-ordered (and Christianized) society[9].

With the fall of Vilcabamba and the implementation of a series of reforms in the 1570s by viceroy Francisco de Toledo (r. 1569-1581), the Spaniards began to firmly exert control over the Inca heartland. This, coupled with the increase in Spanish residents, spurred more dramatic changes in Cuzco's urban infrastructure[10]. The authorities ordered that certain imperial Inca buildings be torn down and European style architecture erected. However, whether due to the difficulty of moving Inca stones, or a desire to leave portions of the Imperial Inca buildings standing (as ei-

---

[7] For a short but critical discussion of the life and works of Garcilaso, see Mazzotti 2008.

[8] de La Vega, Livermore 2007, vol. 1, pp. 320-321.

[9] Richard L. Kagan has written about the conceptual and physical ways in which the Spanish understood their cities in the colonial period, see Kagan 2000a and Kagan 2000b.

[10] Thomas Cummins and Joanne Rappaport have written about the struggle to define architecture and space in the colonial world, see Cummins, Rappaport 1998. Cummins has also discussed the oversight that Spaniards wished to have in indigenous domestic practices: Cummins 2002b.

7 Chinchero, although this looks like a simple building of a Spanish style church on top of an Inca building, this is not the case: indigenous residents did build on top of an imperial Inca building (remains seen in the polygonal masonry corners). However, they not only reused ashlar blocks from an Imperial Inca building, but they used them to create the image of prominent and impressive Inca style structure that forms the entranceway and main gable end façade (photo S. E. Nair)

8 Cuzco, large Inca style domestic "doorway", that allowed for a man on horseback to enter (photo S. E. Nair)

ther a celebration of the Inca past or as a monument to their defeat), much of the original Imperial Inca foundations and lower walls in the city were left untouched. In addition, new Inca style walls were created. This conflicted architectural response reflected the complex and diverse desires of the European and Indigenous communities that defined Cuzco as it became part of the Spanish Empire[11].

While civil and religious authorities attempted to redefine the urban form of the imperial Inca city in Spanish and Christian terms, individuals of distinct backgrounds made their own statements about place and identity within their own homes. But, in Cuzco, domestic households were a complicated matter. While some ethnically distinct families lived in the city, many other families defied classification. For example, despite the opposition of Spanish authorities, many intermarriages (formal or informal couplings) between members of a diversity of ethnic groups occurred in the early years of the Iberian arrival. Hence, a "Spanish household" was often, in reality, composed of an Iberian man, an Inca woman, their many, often bilingual and bi-cultural children and numerous indigenous and African servants. The architecture in the city began to reflect this diverse reality.

For example, during the Imperial Inca period, many residences in the city were enclosed by high walls, creating a strict visual and physical separation between public (street) and private (home) life. This continued during the Iberian occupations, with impressive Inca stone and adobe compound walls defining Imperial Inca streets, but

[11] Cummins 1996; Dean 1998. This shifting of space was typically Spanish. For an example from another region, see Wernke 2007.

9 Cuzco, Inca style domestic doorway made in the colonial period. Note colonial style second story and balcony above (photo S. E. Nair)

with two important modifications. The first was the introduction of large entrances to accommodate a man riding on horseback [fig. 8]. The second was the addition of second stories (the Incas preferred only one), which was considered a status symbol for the Spaniards [fig. 9][12].

A by-product of these changes is that the separation between house and street life became slightly more fluid because many of these second stories had balconies; these new structures allowed residents to observe aspects of urban public life, while remaining aloof from the action on the street below[13]. While the new doorways and second stories (with balconies) were visible to people on the street, changes within the domestic kancha compounds were not so readily apparent. They were, however, significant. At the time of the colonial encounter, Incas and Spaniards had very different domestic spatial practices. The Inca preferred single story, single space buildings[14]. By contrast, Spaniards preferred multiple rooms within a single struc-

12 Walker 2003.

13 Cahill 2002; Dean 1999; Dean 2000.

14 This can be seen in most of the colonial period structures of Chinchero and Quispiguanca (Yucay). Both of these were Inca royal estates that had large populations of Inca and other indigenous groups in the colonial period. At Yucay, one of the most notable structures is the house of Sari Topa, who had lived in Vilcabamba prior to his arrival in the Urubamba Valley.

ture. Hence Spaniards who moved into imperial Inca buildings often inserted walls and subdivisions into their new homes[15]. Spaniards also inserted architecture in the open space of the Inca dual plazas, in order to physically create separate and distinct public spaces.

While their commission of new interior and exterior walls would suggest an Iberian architectural practice, the walls that were built in Cuzco's center reiterated Inca architectural practices. This is because indigenous people were not the only ones who admired Inca masonry. Inca bonded masonry was also symbolically important to Spaniards. In the colonial period, Spanish citizens and institutions marveled in its beauty. Pedro Sancho wrote that "The most beautiful thing which can be seen in the edifices of that land are these walls […]. The Spaniards who see them say that neither the bridge of Segovia nor any other of the edifices which Hercules or the Romans made is so worthy of being seen as this"[16]. Spaniards such as Sancho greatly admired the imperial Inca bonded masonry, some of whom commissioned it for their new constructions.

The building of Inca style architecture by Iberian colonizers no doubt sent conflicting messages, one that requires new research to fully understand. It is likely that some Spaniards utilized Inca architectural elements in a manner similar to what the Inca did in the Chincha capital of La Centinela – as a visualization of the specific political encounter between the two groups. Thus, this was the Spaniards attempt to both co-opt the power of Inca iconography while visually proclaiming themselves as new victors. But, to gain a more thorough understanding of why these walls were made in colonial times and what they may have symbolized (for the Spanish, Inca and other indigenous groups), we need to know more about the individual buildings and the specific people who made and used them, a subject that remains substantially understudied[17].

For conservators who are tasked with preserving the architectural legacy of a particular people, Inca architecture built during the colonial period can be a challenge. While it may not be easy to determine who built Inca style structures or when, much less understand the layers of new, unusual, or Europeanized elements on Inca buildings, it is these very elements, these enigmatic details, that make the architecture of this period so fascinating and vital for historical study.

---

[15] Not only did the Spaniards build new homes with these internal arrangements, but they also seem to have tried to create this spatial system within Imperial Inca structures. For example, at the former Inca royal estate of Chinchero, outside of Cuzco, an Inca building (*cuyusmanco*) was altered in the early colonial period (sometime before 1603, when it was partially destroyed), such that multiple internal walls were inserted to create interior rooms.

[16] Sancho, Ainsworth Means 1917, p. 156.

[17] Nair 2007b.

10 Chinchero, view of imperial Inca and colonial period architecture (Spanish and Inca) that have become intertwined at the former Inca royal estate and colonial period Indigenous town of Chinchero (photo S. E. Nair)

Conclusion

Historic building conservation is critical not only to preserving architectural achievements but also for the histories that they can tell us. In the Andes, surviving architecture provides critical clues to indigenous histories that has been occluded by centuries of invasion and violence. Hence, building conservators that pay careful attention to surviving details can provide the evidence needed to challenge false historical paradigms and thus fundamentally change the ways in which we understand history. Inca architecture is an example of this. It was the literal foundation upon which the Inca built their empire: a simple but highly adaptable design and construction practice that allowed the Inca to rapidly expand across a diversity of environmental zones and conquer a great variety of people. This system was devised to facilitate the movement and function of the Inca Empire and came to serve the same needs in the early years of the Spanish invasion. Representatives of the Spanish empire traveled up Inca roads, stayed in Inca *tambo* (way stations) and ate produce form Inca *colca* (storage centers). The Inca armature that fostered the growth and power of the Inca State facilitated the Spanish invasion that led to the overthrow of the Inca Empire.
After 1532, Inca architecture continued to be built in unexpected ways and in dynamic forms by a diversity of people. The makers and users of Inca architecture in the colonial period were not only Inca elites and other indigenous people keen on invoking the Inca past; Europeans, too, became participants in the use of Inca traditions in the Andean built environment and adapted many of the elements of Inca architecture.
In the Andes, one thing remained constant during this period of rapid change: Inca architectural elements – both old and new – were actively incorporated into public and private life. Inca architecture retained a highly symbolic meaning for many people in the (former) Inca Empire and (expanding) Spanish Empire. The diversity of architectural expressions speaks to the divergent ways in which Inca architecture was embraced and given meaning. These details, often fragile, also highlight the importance of careful study and conservation of historic structures. In particular, the history of Inca architecture is a reminder that it is in the details of design and construction, sometimes overlooked or demolished in conservation efforts, which hold the key to understanding the complex realities of our past [fig. 10].

Bibliographical abbreviations

Cahill 2002: D. Cahill, *The Virgin and the Inca: An Incaic Procession in the City of Cuzco in 1692*, in «Ethnohistory», 3, vol. 49, 2002, pp. 611-649.

Cummins 1996: T. Cummins, *A Tale of Two Cities: Cuzco, Lima, and the Construction of Colonial Representation*, in D. Fane (ed.), *Converging cultures. Art and identity in Spanish America*, Catalog of exhibition (New York, March 1-July 14 1996; Phoenix, December 14 1996-February 23 1997; Los Angeles, March 30-June 8 1997), Harry N. Abrams, New York 1996, pp. 157-170.

Cummins 1998: T. Cummins, *Let Me See! Reading Is for Them: Colonial Andean Images and Objects "Como Es Costumbre Tener Los Caciques Señores"*, in E. Hill Boone, T. Cummins (eds.), *Native Traditions in the Postconquest World*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C. 1998, pp. 91-148.

Cummins 2002: T. Cummins, *Forms of Andean Colonial Towns, Free Will and Marriage*, in C. Lyons, J. Papadopoulos (eds.), *The Archaeology of Colonialism*, Getty Institute, Los Angeles 2002, pp. 199-240.

Cummins, Rappaport 1998: T. Cummins, J. Rappaport, *The Reconfiguration of Civic and Sacred Space: Architecture, Image, and Writing in the Colonial Northern Andes*, in «Latin American Literacy Review», 52, vol. 26, 1998, pp. 174-200.

Dean 1998: C. Dean, *Creating a Ruin in Colonial Cusco: Sacsahuaman and What Was Made of It*, in «Andean Past», 5, 1998, pp. 161-184.

Dean 1999: C. Dean, *Inka Bodies and the Body of Christ: Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*, Duke University Press, Durham 1999.

Dean 2000: C. Dean, *The Ambivalent Triumph: Corpus Christi in Colonial Cusco, Peru*, in M. Franko, A. Richards (eds.), *Acting on the Past: Historical Performance across the Disciplines*, Wesleyan University Press, Hanover 2000, pp. 159-176.

Guaman Poma de Ayala 1615: F. Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*, Royal Library, Copenhagen 1615.

Gutiérrez 1987: R. Gutiérrez, *Arquitectura virreinal en Cuzco y su región*, Editorial Universitaria, Cuzco 1987.

Kagan 2000a: R. Kagan, *A World without Walls: City and Town in Colonial Spanish America*, in J.D. Tracy (ed.), *City Walls: The Urban Encente in Global Perspectivey*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 117-152.

Kagan 2000b: R. Kagan, *Urban Images in the Hispanic World: 1493-1793*, Yale University Press, New Haven 2000.

Lee 2000: V. R. Lee, *Forgotten Vilcabamba: Final Stronghold of the Incas*, Sixpac Manco Publications, Cortez 2000.

Mazzotti 2008: J. A. Mazzotti, *Garcilaso de la Vega, El Inca (1539-1616)*, in J. Pillsbury (ed.), *Guide to Documentary Sources for Andean Studies 1530-1900*, University of Oklahoma Press, Norman 2008, pp. 229-241.

de Mesa 1977: J. de Mesa, *Arquitectura civil del Cuzco: la casa. evolucion de tipologías y elementos*, in *Actes du XLIIE Congrés international des Americanistes (Congrés de Centenaire)* (Paris, 2-9 septembre 1976), vol. 48, ICA, Paris 1977, pp. 249-272.

Nair 2007a: S.E. Nair, *Localizing Sacredness, Difference, and Yachacuscamcani in a Colonial Andean Painting*, in «Art Bulletin», 2, vol. 89, 2007, pp. 209-238.

Nair 2007b: S.E. Nair, *Witnessing the Invisibility of Inca Architecture in Colonial Peru*, in «Buildings and Landscape», 2, vol. 14, 2007, pp. 209-238.

Nair 2015: S.E. Nair, *At Home with the Sapa Inca: Architecture, Space, and Legacy at Chinchero*, University of Texas Press, Austin 2015.

Pillsbury 2002: J. Pillsbury, *Inka Unku: Strategy and Design in Colonial Peru*, in «Cleveland Studies in the History of Art», 7, 2002, pp. 68-103.

Sancho 1917: P. Sancho, *Relación de la conquista del Perú*, 1534, trans. P. Ainsworth Means, *An Account of the Conquest of Peru*, The Cortes Society, New York 1917.

de la Vega, Livermore 2007: G. de la Vega, *Comentarios reales de los Incas*, 1609, trans. H. V. Livermore, *Royal Commentaries of the Incas and General History of Peru*, University of Texas Press, Austin 1966.

Viñuales 2004: G. M. Viñuales, *El espacio urbano en el Cusco colonial: uso y organización de las estructuras simbólicas*, Epígrafe Editores: CEDODAL, Lima 2004.

Walker 2003: C. Walker, *The Upper Classes and Their Upper Stories: Architecture and the Aftermath of the Lima Earthquake of 1746*, in «Hispanic American Historical Review», 1, vol. 83, 2003, pp. 53-82.

Wernke 2007: S. Wernke, *Analogy or Erasure? Dialectics of Religious Transformation in the Early* Doctrinas *of the Colca Valley, Peru*, in «International Journal of Historical Archaeology», 2, vol. 11, 2007, pp. 152-182.

–

Inca architecture in two Empires:
history, identity and the challenges for historic conservation
in the Andean built environment

Historic building conservation is critical to preserving architectural achievements and the histories that they can tell us. In the Andes, surviving architecture provides critical clues to indigenous histories that has been occluded by centuries of invasion and violence. Inca architecture is an example of this. It was a simple by highly adaptable design and construction practice that allowed the Inca to rapidly expand across a diversity of environmental zones and conquer a variety of people. The flexibility and adaptability of Inca architecture also allowed it to transition to Iberian rule. Inca architecture continued to be used, altered, augmented, and created in ways that resonated with its longer imperial history but also adapted to new circumstances. Spanish, Inca, and other indigenous groups made and used Inca architecture to re-define themselves during the tumultuous years between Empires as Inca architecture retained a highly symbolic meaning for many people in the (former) Inca Empire. The production, reuse and reinvention of Inca architectural elements during its transition to Iberian rule reveals the continuing significance and creative adaptability of Inca architecture under two divergent Empires. Hence, building conservators that pay careful attention to surviving architectural details can not only preserve a critical aspect of architectural history, but they can also provide the vital evidence that can tells us about this complicated past and fundamentally change the ways in which we understand history.

Un graffiti a Copenaghen. Si tratta di un detto popolare danese:
“La spazzatura di qualcuno è il tesoro di qualcun altro” (foto L. Risager)

Loft, what's left?

Emilia Rosmini
architetto

Cambiare in meglio. Se c'è qualcosa di positivo nella catastrofe pandemica che ci ha travolto nel 2020, è il fatto di aver accelerato alcune questioni sociali, ecologiche ed economiche della città che stentavano ad essere prese in considerazione; le conoscevamo, ma rimanevano sempre troppo distanti dalla nostra realtà. L'isolamento con lo *smart working* ha di colpo messo in atto una soluzione prospettata da molti anni come possibile risoluzione alla congestione e insalubrità dei centri urbani.
Esperti del settore o meno, tutti ci siamo trovati a riflettere attorno a nuovi modelli di vita. D'improvviso ci siamo accorti quanto fosse necessario avere nelle nostre case un balcone per dialogare con gli altri, uno spazio da riconvertire in ufficio, una terrazza comune per fare sport, un giardino per passeggiare all'aria aperta. I nostri condomini sono diventate le nostre città, i vicini la nostra comunità. I quartieri dormitori si sono popolati anche di giorno e la teoria della "Città dei 15 minuti"[1] è apparsa quanto mai corretta e necessaria.
Questo inaspettato cambio di marcia pone inevitabilmente delle domande. Stiamo assistendo ad una svolta nel modo di pensare la 'casa', si sta consolidando un nuovo modo di abitare, o si tratta solo di esigenze del momento?
Ciò che appare interessante è pensare che, se lo *smart working* passerà, come si prospetta, da emergenza a normalità[2], indubbiamente qualcosa cambierà. Non è difficile pensare che chi lavorerà da casa modificherà le sue abitudini e passando più tempo in solitaria forse sarà spinto a cercare un contesto abitativo inclusivo di prossimità, riscoprendo l'interesse in modelli di residenze che comprendano mix funzionali o spazi per attività collettive.

---

[1] La "ville du quart d'heure" è un progetto del 2020 proposto della sindaca di Parigi Anne Hidalgo, fatto proprio anche da molte città europee. Ogni cittadino potrà raggiungere in un quarto d'ora, a piedi o in bicicletta, i servizi necessari per mangiare, divertirsi e lavorare.

[2] I risultati della ricerca 2020 dell'Osservatorio Smart Working mostrano che durante il *lockdown*, il 94% delle PA, il 97% delle grandi imprese e il 58% delle PMI ha esteso la possibilità di lavorare da remoto e il numero di lavoratori da remoto è salito a 6,58 milioni. Per il *new normal*, al termine dell'emergenza, le iniziative di Smart Woking evolveranno e la riprogettazione degli spazi di lavoro interesserà il 51% delle grandi imprese. Fonte: https://www.osservatori.net/it/prodotti/formato/video/smart-working-impatti-covid-video (dicembre 2020).

A tal proposito è interessante guardare a sperimentazioni passate che forse potrebbero ancora proporre valide risposte. Il *life-work* non rappresenta infatti una pratica inedita per l'architettura. È dunque di questo che vorrei parlare, non delle ultime teorie di decentramento e vita rurale, che rappresentano solo in parte le molteplici ambiguità delle proposte avanzate nell'ultimo anno, piuttosto di un esempio paradigmatico, il loft, un tipo di abitazione che settant'anni fa guardava ad un modo alternativo di abitare nelle grandi città e che merita, soprattutto nella situazione attuale, di essere compreso nella sua essenza a scanso di equivoci.

Il loft. Un nuovo tipo abitativo[3]

A partire dalla metà del secolo scorso, l'apparizione del loft marcò un nuovo modello di esistenza, il *life-work*, per utenti non conformisti, se non eversivi, della società. Ciò che rende attuale ancora oggi quell'esperienza è come tale fenomeno, andando oltre i canoni ottocenteschi dell'edilizia residenziale di massa, ha sganciato, come ha osservato Pierluigi Nicolin, «l'idea di casa da quella di abitabilità».
Fino agli anni '70 abitare in un loft non veniva considerato né chic né comodo, «Making a home in a factory district clearly contradicted the dominant middle-class ideas of "home" and "factory", as well as the separate environments of family and work in which these ideas were based»[4]. È per questo che pur pagando un affitto (bassissimo), coloro che iniziarono ad abitare i *loft building* in disuso lo fecero in maniera illegale. In quegli anni non esisteva ancora una norma legale che prevedeva la possibilità di abitare un posto che "casa non è"[5].
Nel 1970 un articolo titolato *Living Big in a Loft* del periodico «Life» ne riassumeva per primo le caratteristiche essenziali: «dietro queste facciate pericolanti si annida una colonia di artisti […] Soffitti alti 5 metri, stanze lunghe 14 ed uno spirito comunitario»[6]. A questi pionieri, che occupavano il settore industriale di New York a

---

[3] Questo testo fa parte di una più ampia ricerca condotta dall'autrice, all'interno del Dottorato in Ingegneria Edile Architettura presso la Sapienza Università di Roma, dal titolo "Riabi(li)tare una fabbrica. Strategie di riconversione del patrimonio industriale per nuovi modelli di vivere partecipativo". Per una lettura più approfondita sul tema si faccia riferimento a Rosmini 2018.

[4] Zukin 1989, p. 58.

[5] Nel 1961 le autorità municipali di New York avevano praticato politiche favorevoli all'occupazione di alcuni loft, ma l'applicazione di tali regolamenti era limitata solo ad alcuni settori della città. Nel 1963 la legge A.I.R. (Artist In Residence) consentì ad un singolo artista di abitare due piani di un edificio industriale. Solo successivamente, nel 1971, si arriverà alla legittimazione del *loft living*. Per una lettura più approfondita sul tema si faccia riferimento a Stratton 1977 e Zukin 1989.

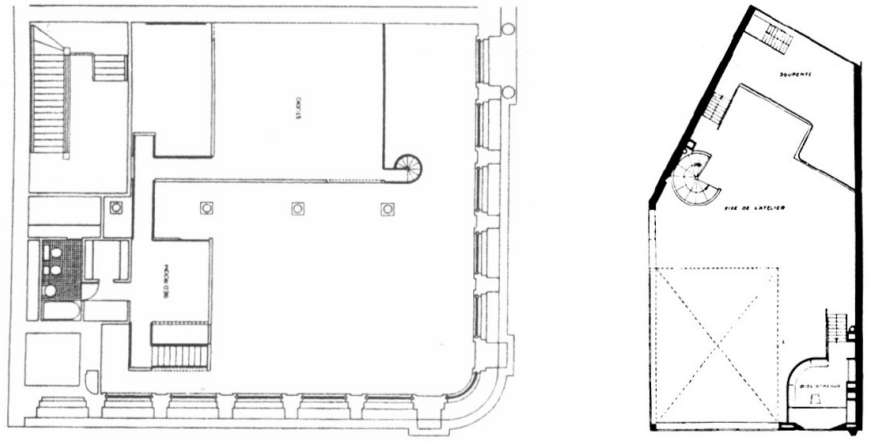
[6] *Living Big in a Loft* 1970, pp. 61-62.

Sud di Houston Street[7], viene riconosciuto il merito di aver creato un nuovo tipo abitativo e di «aver avuto un vantaggio sugli architetti che si sono accontentati solo successivamente di adattare e codificare le loro ricerche e scoperte»[8]. Questa osservazione centra la vera rivoluzione del fenomeno: uno stile, il *life-work,* che mette, forse per la prima volta, in discussione il mantra architettonico incentrato sul binomio forma/funzione. Gli ambienti della "casa" tradizionale vengono scorporati, smembrati, ridotti all'osso fino ad arrivare all'essenza ultima di un grande spazio diafano che assume allo stesso tempo varie funzioni: è così che un letto, un divano ed un tavolo sono in grado di rappresentare una camera da letto, un soggiorno ed una sala da pranzo in libera uscita. «In the summer heat we can free the bed from the walls, a bed – without head or feet –, a volume floating in space […] a couch, an ideal place for picnic, for reading, for breathing»[9].
Una logica in linea con le ricerche abitative più sperimentali del momento che in quegli stessi anni indagano il tema della variabilità dello spazio domestico. Un esempio facilmente paragonabile è lo studio che Daniel Chenut compie fra il 1959-1960. Con il progetto *Habitat Evolutif*, partendo da una complessa indagine sociologica, antropologica ed economica, lo studioso immagina un'abitazione libera, trasformabile, "vivente", in continuo divenire, attraverso l'impiego di componenti prefabbricati minimi, tanto da ridurre una cucina ad un semplice padella dotata di presa elettrica.
Ci sono poi altre visioni, come quella di Sharon Zukin, una perspicace sociologa statunitense, che identificano in questi spazi la proiezione scomposta degli elementi della classica casa suburbana americana. Aria, luce e superficie aperta conformano in ugual misura un ambiente paradossale: «Certainly lofts are located on busy city streets rather than grassy plots, but inside, a loft has an air of detachment from the city. This suggests that loft living is appealing, in part, because it is paradoxical […] From the outside, of course, a loft building looks like a factory, but inside, we find a home. Although homes are considered private space, the openness of a loft makes it a public space»[10].
L'intimità domestica viene ridotta all'osso, non ci si basa più sulla proprietà privata, non si è davanti ad una forma di possesso, ma alla definizione di uno spazio minimo individuale che permetta ad ogni persona di vivere condividendo il resto della superficie abitabile. Limitare la proprietà del singolo diventa allora una sfida, una rinuncia, ossia la scarsità intesa come valore. Una modalità di vita domestica che può arrivare ad essere completa solo quando, paradossalmente, è condivisa con tutti [fig. 1].
Sicuramente gran parte di queste scelte sono legate all'economicità degli interventi, ma allo stesso tempo l'attività degli abitanti, che comporta *vernissage*, manifestazioni, assemblee, impone una pianta quanto più libera. Un concetto che pochi anni prima era stato al centro di un vivace dibattito architettonico. Non è infatti esagerato pensare che, sotto una veste informale ed improvvisata, il fenomeno del loft segua con-

---

7 Da "South Houston Street" nascerà l'acronimo SoHo.
8 Gonzales 2012, p. 34.
9 Robbins 2000, p. 17.
10 Zukin 1989, p. 60.

1 A destra, momenti di convivialità e vita privata in un loft di Kreuzberg nel 1974; a sinistra, Rainer Graff nel suo loft di Berlino dove costruì una “grotta” in cartongesso come rifugio dai rigidi inverni all’inizio degli anni Settanta [© Dieter Kramer]



Loft Gunther Building
1978
-
New York, 469 Broome Street

Casa per l’artista Ozenfant
1922
Le Corbusier
Parigi, Francia

2 Un esempio fra alcuni dei progetti messi a confronto tra *loft living* e MM nella tesi di dottorato dell’autrice

cettualmente il filone delle ricerche sulla residenza avviate dal Movimento Moderno (MM) i cui obiettivi possono riassumersi nella celebre frase di Mies van der Rohe: «L'abitazione del nostro tempo ancora non esiste, tuttavia il cambiamento dei modi di vita ne impone la trasformazione»[11].

Un legame che, seppur azzardato e apparentemente stridente, si palesa nelle caratteristiche intrinseche, nell'input che entrambi i "movimenti" pongono a fondamento delle loro tensioni progettuali: nel MM la casa prende a esempio la fabbrica come archetipo da cui estrapolare i principi di purezza, funzionalità e flessibilità (soprattutto in Le Corbusier[12]), e a sua volta l'uso concreto dell'architettura industriale diventa il punto di partenza per la definizione di un nuovo tipo di habitat nel *loft living*. E forse non per caso che alcune immagini del MM possono essere affiancate, senza troppi sforzi, con altrettante fotografie di *loft convertion*. Ciò avverrebbe poiché le fabbriche «are massive and have large windows yet the spaces are obliquely modern; they are characterized by large spans, open space and good natural light. Here there is a direct genealogical link between the health-giving modernism Le Corbusier practiced and the inspiration he cited in *Vers une architecture* of North American warehouse and grain silos. This is "undercover" modernism»[13] [fig. 2].

Al legame tra architettura e *loft living* bisogna poi aggiungere un ulteriore aspetto: gli architetti, che sul finire degli anni '60 dovranno affrontare il difficile tema della codificazione architettonica del loft (vedi G. Maciunas o Richard Meier nella Westbeth Artist Community di New York[14]), si sono formati secondo gli insegnamenti dei grandi maestri, e saranno dunque in molti ad attingere ed interpretare le lezioni del MM per rispondere all'incombente necessità di dover definire nuovi modelli del vivere contemporaneo. Il binomio zona-notte zona-giorno introdotto nelle ricerche moderne si amplia nel loft con il binomio abitare-lavorare. In questo senso le fabbriche, da sempre vincolate al lavoro e alla vita comunitaria, vengono prese come punto di partenza per una rilettura in chiave artistico-produttiva del vivere operaio. Lo spazio riflette la vita stessa degli abitanti in un altalenare perpetuo di attività domestiche e lavorative che creano un affascinante senso di ambivalenza ed ambiguità. Vivere o abitare, collettività o individuo, contenitore o casa, i preconcetti vengono archiviati: tutto può succedere.

---

[11] Mies van der Rohe in Lots 1931, p. 241.

[12] Nel 1923 verranno pubblicati nel trattato-manifesto di Le Corbusier *Vers une architecture* differenti saggi circa i nuovi linguaggi e forme nell'architettura moderna. Fra questi, all'interno della prima parte *Tre avvertenze agli architetti*, capitolo *I. Il volume* e *II. La superficie* (si faccia riferimento alla versione italiana curata da Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolin del 1973, Milano, Longanesi & Co.), i casi studio presi in considerazione per dimostrare la bellezza e la funzionalità della forma, semplice e pura, e delle facciate, geometriche e plastiche, sono silos e fabbriche.

[13] *El edificio loft* 1999, p. 82.

[14] Per una lettura più approfondita sul tema si faccia riferimento a Rosmini, Argenti 2016.

Il loft infatti non va inteso come singola unità autonoma, ma come componente di un più ampio sistema abitativo. «Un metodo di vita moderna» è l'espressione che Rem Koolhaas usa per riferirsi ai nuovi modelli di vivere derivati dal «Manhattanismo»[15] che trovano nella "comune" il loro principale riferimento.
La nascita di queste pratiche collettive può riscontrarsi nelle attività artistiche che George Maciunas[16] svolge nel 1962, diventando in poco tempo il capo carismatico del movimento artistico newyorkese conosciuto come *Fluxus movement*[17]. La sua è una sfida: l'idea è di formare un nuovo modello di comunità artistica ispirata all'esempio legalmente riconosciuto delle cooperative agricole[18]; visioni di un microcosmo autosufficiente che, introdotte all'interno di un edificio, richiamano a tratti l'idea utopica del Falansterio di Fourier e sembrano precorrere le successive esperienze sull'abitare condiviso del *cohousing*.
Maciunas concretizza i suoi desideri di pianificazione utopica con infiniti e minuziosi progetti di ristrutturazione e riconversione di edifici abbandonati basandosi sul vantaggio dell'acquisto "all'ingrosso". Ha la convinzione, essenziale per un leader e catalizzatore sociale come lui, che i divieti di legge possano essere superati e che la priorità principale sia quella della sperimentazione abitativa e la rivendicazione di un nuovo modello di spazio urbano.
Tra i primi ad aderire al progetto c'è il regista Jonas Mekas, con il quale, quattro anni dopo, nel 1966, riesce a comprare il primo edificio, un ex magazzino industriale – grazie ad una sovvenzione da 20.000$ del Fondo J. M. Kaplan, della Fondazione Nazionale per le Arti e ovviamente della Film-Makers Cinematheque di cui Mekas è direttore – per dare il via alla prima cooperativa artistica di SoHo, la Fluxhouse Cooperative II[19] [fig. 3]. La condivisione di luoghi e momenti collettivi, la ricerca

---

[15] Il termine «Manhattanismo» è usato da Rem Koolhaas in *Delirious New York* nel 1978. In riferimento alle comuni, l'autore scrive: «Its inhabitants pool their investments to finance a collective infrastructure for the 'method of modern living'».

[16] George Maciunas (1931 Kaunas, Lituania; 1978 Boston, U.S.A.) è stato un artista e architetto lituano naturalizzato statunitense. Emigrato in adolescenza negli Stati Uniti, si laurea in Architettura nel 1955 alla Carnegie Institute of Technology di Pittsburgh e successivamente, nel 1959, ottiene il master in *History of art* presso l'Institute of Fine Arts di New York.

[17] Fluxus è un collettivo internazionale di artisti, compositori e designer conosciuti per aver mescolato, negli anni Sessanta, diversi media e diverse discipline artistiche, lavorando nel campo della performance, del Neo-Dada, del rumorismo, nelle arti visive, nella pianificazione urbanistica, nell'architettura, nel design e nella letteratura.

[18] Chiamate anche *kolkhoz*, erano cooperative agricole di proprietà collettiva nelle quali i contadini lavoravano la terra, condividendo strumenti e macchinari agricoli.

[19] Nonostante si tratti della prima comune del movimento si utilizzerà la denominazione «II» considerando il collettivo della Fluxus Cooperative come primo caso di artisti riunitosi attorno ad un ideale comune. Per una lettura più approfondita

di rapporti di vicinato solidale e, non ultimo, l'istintivo allontanamento dallo spettro della solitudine e dell'isolamento della società americana di quegli anni, sono gli aspetti che Maciunas prende come manifesto della sua battaglia. Con l'aiuto di Jerome Hill, un amico cineasta, Mekas e Maciunas predispongono al piano terra di Wooster Street 80-82 la nuova sede permanente per la Film-Makers Cinematheque, aperta incessantemente a tutte le ore del giorno, mentre gli ampi piani superiori, allestiti in una serie di loft vengono occupati da artisti e colleghi che in poco diventano soci della cooperativa[20]. Un edificio ibrido, dove l'ambiente, elastico e generico, è capace di poter assorbire qualsiasi necessità della società che ne abita gli spazi. L'edificio è allora passaggio, luogo di scambio, incontro sociale e culturale. A livello spaziale questo bisogno relazionale si traduce nella definizione, nei primi piani degli edifici occupati, di un sistema di servizi a supporto del quartiere: sale riunioni, spazi per esposizioni, teatri. Il piano terra è un'unica superficie continua e pubblica dove incontrarsi e conoscersi.

Ma in poco tempo questo "tipo", inizialmente peculiare di una realtà locale, viene riconosciuto e riutilizzato da istituzioni, imprese e investitori. Sradicato dal suo contesto, il loft passò ad avere, su scala internazionale, un'enorme popolarità e si convertirà, nella maggioranza dei casi, in spazi lussuosi, palcoscenico della modernità e del contemporaneo, perdendo nella maggior parte dei casi la sua originaria essenza. Da habitat per artisti che scelgono di vivere in piccole comunità autonome, ad alloggi privati di lusso per esponenti della borghesia più sofisticata ed integrata. Con relativa frequenza vennero portate a termine operazioni costose e poco giustificate, in molti casi progetti speculativi di privati che finirono annichilendo l'identità specifica delle fabbriche, vincolate da sempre a collettivi umani ed al lavoro in comunità.
In questi ultimi settant'anni il loft è così rimasto spesso imprigionato in concetti ordinari dal quale raramente è uscito a districarsi. Oggi, in una fase di indebolimento di questa nozione, la distruzione di questo tipo abitativo produce confusione e senso di smarrimento. Del resto basta confrontare alcuni fra gli ultimi progetti di *loft convertion* per evidenziare come queste speculazioni, teoriche ed edilizie, abbiano di fatto condizionato in maniera concreta i risultati attesi [fig. 4].

L'essenza del loft

Eppure nel corso degli anni sono stati in molti a tentare di definire questo tipo attraverso l'elaborazione di schemi concettuali. Fra questi il modello di Martina Baum del 2012 è forse quello che più esaustivamente riesce ad approssimarlo [fig. 5]. Si tratta di un diagramma aperto, all'interno del quale fluttuano differenti valori che,

---

sul tema delle prime cooperative d'artisti negli U.S.A. si faccia riferimento a Carmi 1983.

[20] Per una lettura più approfondita sul tema si faccia riferimento a Melton 1979 e Stratton 1977, pp. 30-36.

3 *Dumbling Dinner* nel patio della Fluxus Cooperative II.
Da sinistra: Maciunas, Warhol, Mekas, Ono, Lennon e Hughes

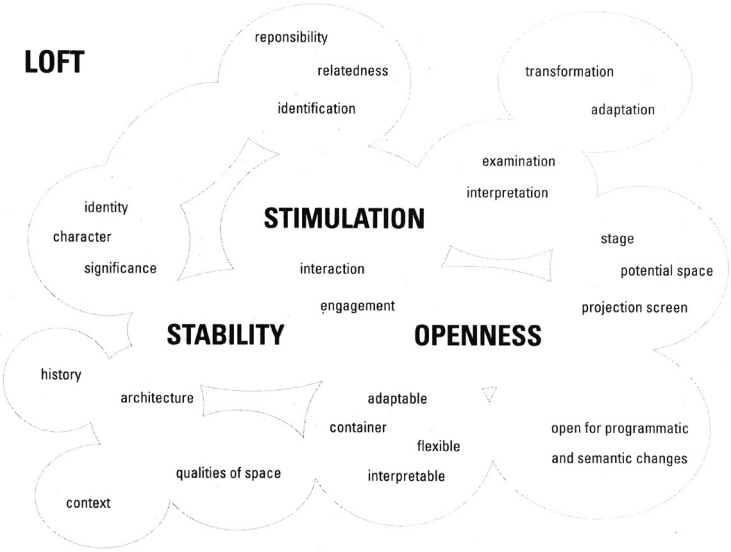
4 Evento negli spazi della Fluxus Cooperative II nel 1967

5 Studio comparativo fra differenti loft convertion su scala internazionale (disegno E. Rosmini)

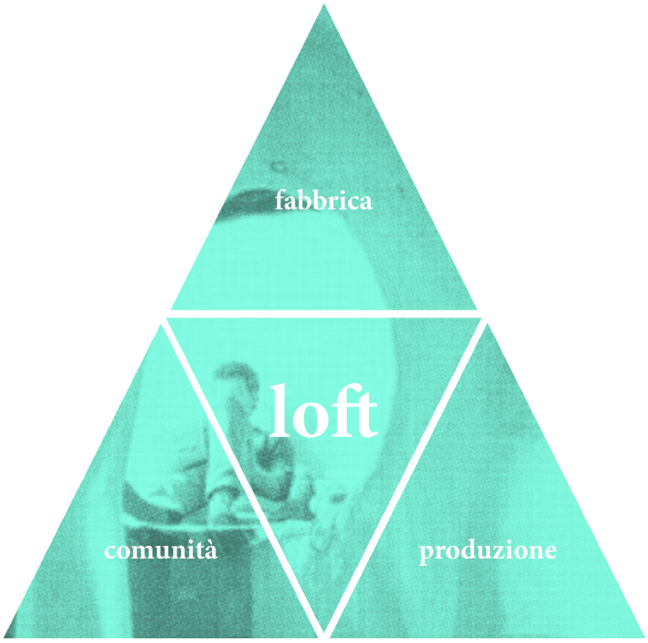
a seconda della loro vicinanza ad uno stesso concetto, si accostano o allontanano, configurando una nube capace di acquisire in ogni momento, ampliandosi, nuove forme e contenuti. Appare ad ogni modo evidente come questo tentativo di "rappresentazione" non basti a delineare un tipo abitativo. I valori identificati da Baum potrebbero di fatto essere ricondotti a qualsiasi progetto d'architettura, persino di nuova costruzione, che abbracci una visione sperimentale e innovativa nella creazione di un ambiente elastico e multiforme. Il loft invece, seppur contenendo tutte le caratteristiche riconosciute dalla studiosa, appare come un'esperienza ancora più articolata, capace di "materializzarsi" solo grazie alla coesistenza di fattori specifici e difficilmente intercambiabili. Da qui la riflessione che la definizione di questo fenomeno non dovrebbe passare unicamente attraverso l'elencazione di caratteristiche fisiche e spaziali, ma al contrario dovrebbe evidenziare il potenziale sociale che questo modello architettonico è in grado di attivare. Seguendo questo proposito, la ricerca qui presentata, identifica tre macro-condizioni indispensabili, senza le quali dovrebbe apparire improprio riferirsi al modello del loft:

- il riscatto e rigenerazione del patrimonio dismesso (la fabbrica);
- la definizione di una collettività che si identifichi in un nuovo modello di vita (la comunità);
- la riattivazione di una produzione, non più industriale ma artistico-creativa, all'interno dell'edificio (la produzione) [fig. 6].

Ciò che allora appare interessante, alla luce delle nuove sfide a cui siamo sottoposti, e che forse rappresenterà la sfida dei prossimi anni in tema di riconversione del patrimonio a scopi abitativi, è riuscire a modificare questo schema, creando forme che possano rispondere a nuove necessità, secondo il principio dell'antico gioco cinese *tangram* dove la scomposizione di un quadrato, suddiviso in sette figure geometriche, può dar vita, all'occhio attento del giocatore, ad imprevedibili sagome. Bisogna perciò guardare oltre, continuare la sperimentazione in campo abitativo e per farlo è forse utile avere in mente la storia del loft.



6 *Loft: dynamic-stable structures* [da Baum, Christiaanse 2012]



7 Schema dell'autrice dove si evidenziano le macro-condizioni indispensabili per il verificarsi del fenomeno del loft

Abbreviazioni bibliografiche

Baum, Christiaanse 2012: M. Baum, K. Christiaanse, *City as loft. Adaptive reuse as a resource for sustainable urban development*, Zurigo 2012.

Bernstein, Shapiro 2010: R. Bernstein, S. Shapiro, *Illegal living*, Vilnius 2010.

Carmi 1983: B. Carmi, *Artist Housing: a survey of live/work space*, 1983, in http://artfcity.com/wp-content/uploads/2015/06/Artists-Housing-Survey.pdf (dicembre 2020).

El edificio loft 1999: *El edificio loft. The loft building,* in «A+t», 13, 1999, pp. 82-92.

Gonzáles 1998: X. Gonzáles, *Flexible para sobrevivir,* in «A+t», 12, 1998, pp. 4-11.

Hudson 1987: J. Hudson, *The unanticipated city, loft conversions in lower Manhattan*, in «Amherst: The University of Massachusetts Press», 1987, pp. 31-69.

Living Big in a Loft 1970: *Living Big in a Loft*, in «Life», 27 marzo 1970, pp. 61-65.

Lotz 1931: W. Lotz, *Die Halle II Auf der Bauausstellung,* in «Die Form», 6, luglio 1931, p. 241.

Melton 1979: H. Melton, *Notes on Soho and a Reminiscence,* 1979, in http://georgemaciunas.com (dicembre 2020).

Nicolin 1990: P. Nicolin, *Prefazione* in Id. (a cura di), *I loft americani/the american loft,* numero monografico di «Lotus International», 66, 1990.

Rosmini, Argenti 2016: E. Rosmini, M. Argenti, *Cinquant'anni di Westbeth Artist Community. Riuso, patrimonio industriale e vita partecipativa* in *Reuso IV – 4th International Conference on Documentation, conservation and Restoration of the Architectural Heritage and Landscape protection*, Atti del convegno (Pavia, 6-7-8 ottobre 2016), Firenze 2016, pp. 249-260.

Rosmini 2018: E. Rosmini, *Riabi(li)tare una fabbrica: strategie di riconversione del patrimonio industriale per nuovi modelli di vivere partecipativo*, Dottorato in Ingegneria dell'Architettura e dell'Urbanistica, XXX Ciclo, tutor prof.ssa Maria Argenti, Sapienza Università di Roma, 2018.

Stratton 1977: J. Stratton, *Pioneering in the urban wilderness,* New York 1977.

Zukin 1989: S. Zukin, *Loft Living, Culture and Capital in Urban Change*, Rutgers University Press, New Brunswick 1989.

–

Loft, what's left?

If there is anything positive about the pandemic catastrophe that struck us in 2020, it is that it accelerated some social, ecological and economic issues of the city that were struggling to be considered. The inevitable lock-in with smart working has suddenly put in place an answer proposed for many years as a possible solution to congestion and unhealthiness in urban centres. This unexpected change inevitably raises questions. Are we witnessing a shift in the way we think about "home," is a new way of living being consolidated, or is it just the needs of the moment? What seems interesting is that, if smart working will pass, as it seems, from emergency to ordinary practice, undoubtedly something will change. It's not hard to think that those who work from home will change their habits, and spending more time alone will be pushed to look for an inclusive proximity living context, rediscovering the interest in models of residences that include functional mixes or spaces for collective activities. Based on this, it is interesting to look at past experiences that could still propose valid answers. In fact, work-life is not a new practice for architecture. The loft, which seventy years ago looked at an alternative way of living, could represent, especially in the current situation, a valid strategy to learn from.

Dettaglio della volta dell'Aula delle udienze pontificie in Vaticano di Pier Luigi Nervi (foto S. Poretti)

La scuola italiana di ingegneria tra ortodossia e identità*

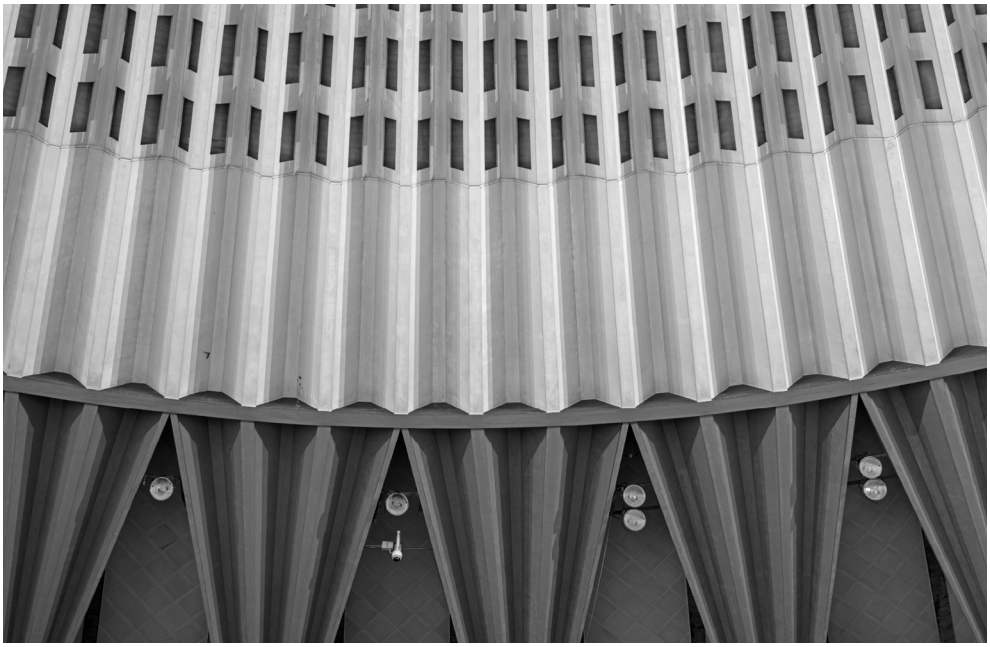
Tullia Iori
ingegnere, Dipartimento di Ingegneria civile e Ingegneria informatica,
Università di Roma Tor Vergata

Le immagini che illustrano questo saggio fanno parte della collezione di fotografie di Sergio Poretti dal titolo "Tessiture".

Negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, l'ingegneria italiana si impone all'attenzione internazionale con una serie di opere strutturali di grande originalità.
Nel passaggio dalla seconda guerra mondiale al miracolo economico le occasioni realizzative sono tante: la ricostruzione delle migliaia di ponti distrutti, l'Autostrada del Sole, le Olimpiadi di Roma del 1960, il centenario dell'Unità d'Italia a Torino nel 1961, gli hangar nei primi aeroporti internazionali, i grattacieli all'italiana a Milano e a Roma.
In questo fervore operativo prende corpo una vera e propria Scuola di ingegneria strutturale, ammirata in tutto il mondo.
L'exploit dell'ingegneria "Italian Style" è, però, il momento culminante di una lunga sperimentazione, iniziata con l'avvento del cemento armato ai primi del Novecento e continuata senza interruzioni negli anni dell'autarchia e della guerra.
Poi, subito dopo il miracolo economico, la Scuola improvvisamente si estingue. Le ragioni sono molte, tra tutte la crisi economica e il cambiamento del mondo del lavoro. E da allora viene completamente dimenticata. Anche dalla storiografia.
È vero che alcuni dei protagonisti sono famosi: Nervi è uno dei progettisti di strutture più conosciuto nel mondo e anche Morandi ha goduto di una notevole popolarità, anche prima del crollo del Polcevera del 2018.

---

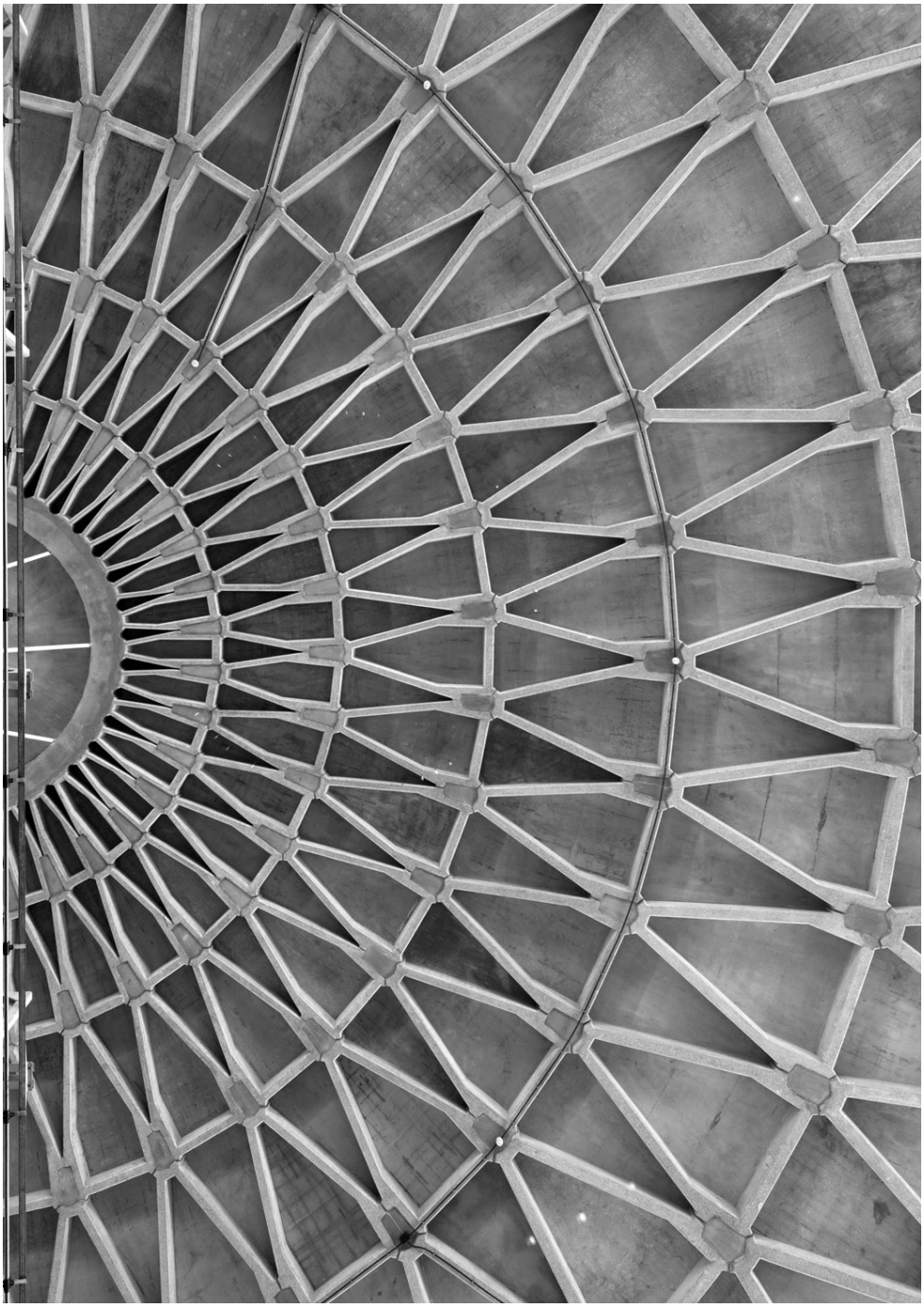
* Questo saggio, che avrebbe dovuto essere firmato anche da Sergio Poretti, è frutto delle ricerche condotte nell'ambito del progetto SIXXI - *Twentieth Century Structural Engineering: the Italian Contribution*, ERC Advanced Grant 2011. Per tutti gli approfondimenti si rimanda alla serie dei volumi *SIXXI. Storia dell'ingegneria strutturale in Italia: SIXXI 1* (2014), *SIXXI 2* (2015), *SIXXI 3* (2015), SIXXI 4 (2017), curati da Sergio Poretti e Tullia Iori, e al numero monografico dedicato a *La Scuola italiana di Ingegneria*, della rivista «Rassegna di architettura e urbanistica», 148, gennaio-aprile 2016. In particolare ai saggi: T. Iori, S. Poretti 2016; Iori, Poretti 2017.



Dettaglio della cupola del Palazzo dello Sport all'Eur a Roma di Pier Luigi Nervi (foto S. Poretti)

La copertura della Chiesa di San Carlo a Vicenza di Sergio Musmeci (foto S. Poretti)

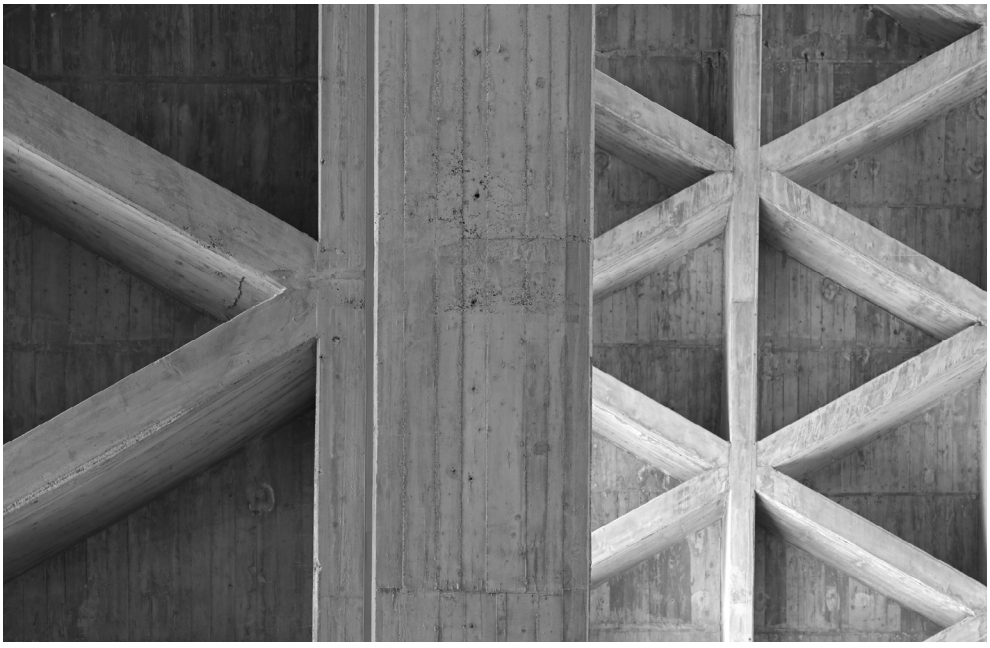
Ma la Scuola è stata un'avventura collettiva, che ha coinvolto due intere generazioni di scienziati, progettisti, imprenditori e costruttori. E di questa vicenda, in mancanza di una ricostruzione storica, si è persa completamente la memoria.
La ricerca SIXXI, finanziata da un ERC Advanced Grant attribuito nel 2012 a Sergio Poretti e condotta con il supporto di un gruppo di giovani all'Università degli studi di Roma Tor Vergata, sotto la sua guida e di quella dell'autore, è nata con lo scopo di disseppellire questa storia dagli archivi e di raccontarla a tutti.
Scopo di questo breve contributo non è però ricostruirne lo sviluppo storico, bensì di riconoscere, alla luce di quanto emerso dalle indagini, alcuni aspetti del carattere del linguaggio strutturale italiano.
A prima vista, infatti, le strutture italiane non presentano particolari caratteri innovativi sotto il profilo scientifico o tecnologico. Al contrario, s'inseriscono perfettamente nelle caselle già ben definite delle moderne tipologie strutturali e per questo appaiono subito come espressioni familiari. Eppure, in questo quadro, mostrano anche una loro spiccata riconoscibilità, introducono una propria inconfondibile intonazione, si distinguono per una particolare fisionomia architettonica.
Questa equilibrata polarità tra ortodossia e identità nazionale è il vero tratto caratterizzante della Scuola d'ingegneria italiana. È la sua impronta digitale.
Perciò, indagando sui caratteri di un'ingegneria di prim'ordine espressa da un Paese in ritardo tecnologico come l'Italia, due curiosità contrapposte guidano nel labirinto degli accadimenti e nel groviglio della documentazione: su quali fondamenti si basa la conformità della struttura italiana al quadro internazionale? Ma soprattutto, da quali fattori interni alla storia del Paese scaturisce la sua unicità?
Le strutture ottocentesche, che restano d'importazione anche se alla fine del secolo sono realizzate da imprese e ingegneri italiani, evidenziano il carattere internazionale dell'ingegneria delle grandi strutture, basata su tipologie globalizzate. E mostrano come l'ingegneria italiana appartenga fin dall'inizio a questa grande famiglia.
Non solo per la somiglianza delle opere: in tutto il mondo si realizzano travi e archi reticolari e così fanno anche i progettisti italiani. Ma anche per il contributo teorico: quello di Federico Menabrea, di Alberto Castigliano, di Luigi Cremona allo sviluppo della teoria delle strutture resterà il momento più alto della partecipazione italiana alla comunità scientifica.
Ma non è certo sulla struttura metallica che si sviluppa la Scuola italiana (a parte l'ingegneria ferroviaria che però farà sempre storia a sé).
Il contrasto tra la travata a graticcio di ferro pudellato di Alfredo Cottrau e l'ambiente fortemente agricolo che spicca nelle foto d'epoca di Achille Mauri riflette piuttosto la più generale estraneità del prodotto industriale rispetto al cantiere italiano.
Con l'avvento del cemento armato tutto cambia. La diffusione del nuovo materiale è immediata. Rispetto al ferro e all'acciaio, infatti, il cemento armato è più compatibile con lo stato artigianale della costruzione italiana. Ma ancora nella fase pionieristica, i ponti ad arco gettati in opera dai concessionari dei brevetti o, dopo la Grande guerra, dai primi progettisti affrancati dalle royalties, restano in Italia ortodossi agli sviluppi internazionali.
Per cominciare a riconoscere caratteri identitari, occorre aspettare la sperimenta-



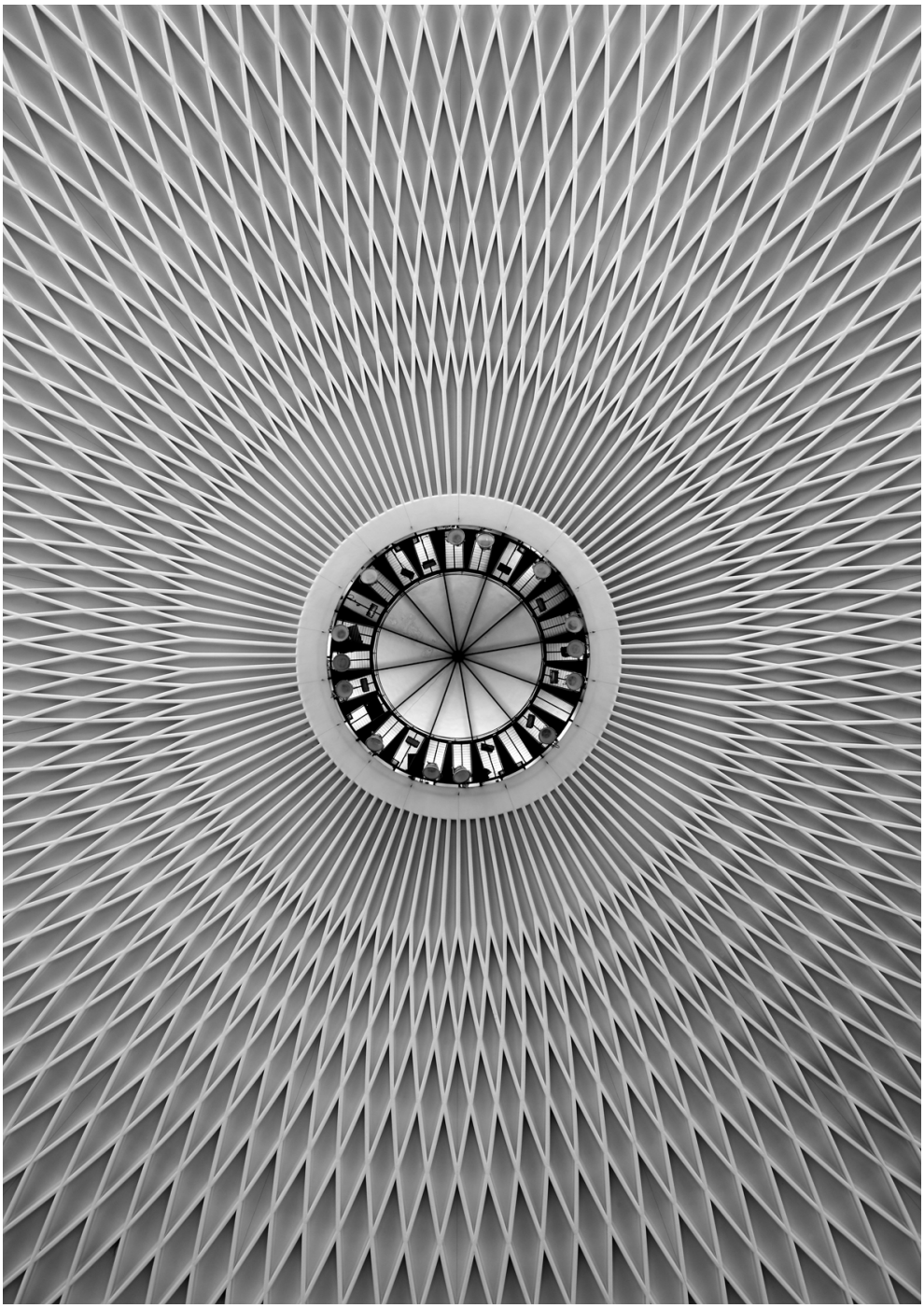
Dettaglio della cupola di Adone a Frascati di Carlo Cestelli Guidi (foto S. Poretti)

zione autarchica e poi, soprattutto, la ricostruzione, quando la Scuola diventa finalmente adulta.
Nella sua fisionomia definitiva, questa comprende due anime apparentemente opposte: quella empirica (naturalistica) che porta a un'originale versione delle volte sottili (e a prolungare la vita del ponte ad arco); quella analitica (scientista) che innesca un precoce sviluppo della precompressione.
In verità, le volte sottili e il precompresso sono le due strategie che segnano la svolta sperimentale delle strutture in cemento armato in tutto il mondo, a ulteriore conferma dell'appartenenza della nostra Scuola alla grande famiglia internazionale dell'ingegneria moderna.
Nello stesso tempo la struttura italiana si distingue per una propria, inconfondibile tonalità espressiva. A differenziare la Scuola italiana, per esempio dalle ingegnerie anglosassoni, è proprio la spiccata valenza architettonica delle strutture.
La ragione è che l'ingegneria italiana cresce in un ambiente diverso, dominato dalla cultura umanistica e dal cattolicesimo: alleati nel contrastare la supremazia della cultura scientifica e tecnica che negli altri paesi sta accompagnando la modernizzazione. Questo approccio non dovrebbe favorire lo sviluppo dell'ingegneria. In un percorso verso la modernità, il dominio della visione filosofica e letteraria e di quella spirituale, dovrebbe piuttosto essere un ostacolo allo sviluppo della scienza.
Sul versante laico, il neoidealismo di Benedetto Croce esercita un'egemonia totale. In nessun altro Paese succede che un filosofo influenzi l'intero sviluppo culturale come nel nostro.
Non meno importante è l'incidenza del cattolicesimo: qui il tema chiave è la compatibilità tra fede religiosa e scienza. In questo clima culturale, non è previsto il riconoscimento dell'autonomia della scienza ma, al contrario, la necessità di ricondurre la conoscenza scientifica sotto l'egida di una superiore verità spirituale.
Nella modernizzazione dei paesi anglosassoni la situazione è diametralmente opposta. Il positivismo resta più che mai vivo. Anzi, l'approccio scientifico si estende alle discipline umane e sociali. L'ingegnere è un protagonista, un eroe. Il costruttore di ponti, per il modo in cui usa la scienza, è un modello esemplare per tutte le discipline.
L'ingegnere italiano, invece, è sottoposto ad un costante processo di "umanizzazione". Tra l'altro, gli ingegneri più famosi (Nervi, Morandi e tutti gli altri) si formano in un liceo classico.
L'aspetto per certi versi paradossale è che l'ingegnere anziché difendersi, cioè difendere l'autonomia della scienza applicata dal dominio della cultura umanistica, ne diventa un sostenitore tra i più ferventi. E per primo riafferma – con particolare zelo – la priorità dei principi della visione spirituale ed umanistica rispetto alla scienza e alla tecnica.
Gli scienziati sono i più ferventi sostenitori della superiorità della visione spirituale. Arturo Danusso indica suggestive analogie tra la teoria dell'adattamento plastico e la giustizia sociale. Gustavo Colonnetti interpreta l'ingegnere come "aiutante di Dio". Oltre che sui teorici, l'influenza della cultura umanistica si riconosce bene anche sugli ingegneri progettisti di grandi strutture, che più laicamente antepongono al rigore scientifico un'accezione quasi mistica della correttezza.

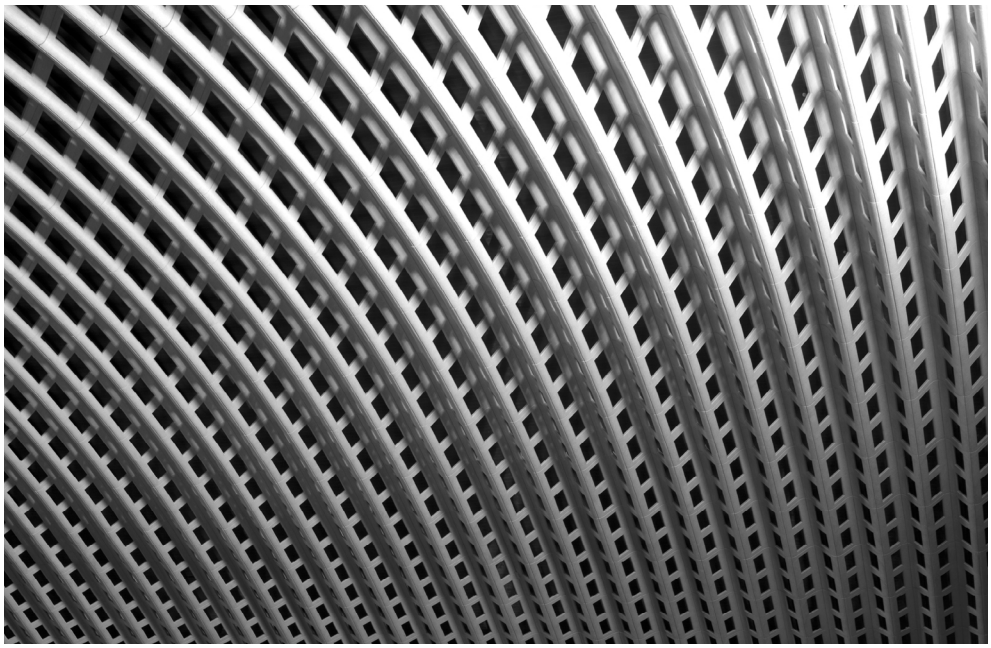
Galleria del Palazzo dello Sport all'Eur a Roma di Pier Luigi Nervi (foto S. Poretti)



La struttura del Tempio Mariano a Trieste di Sergio Musmeci (foto S. Poretti)



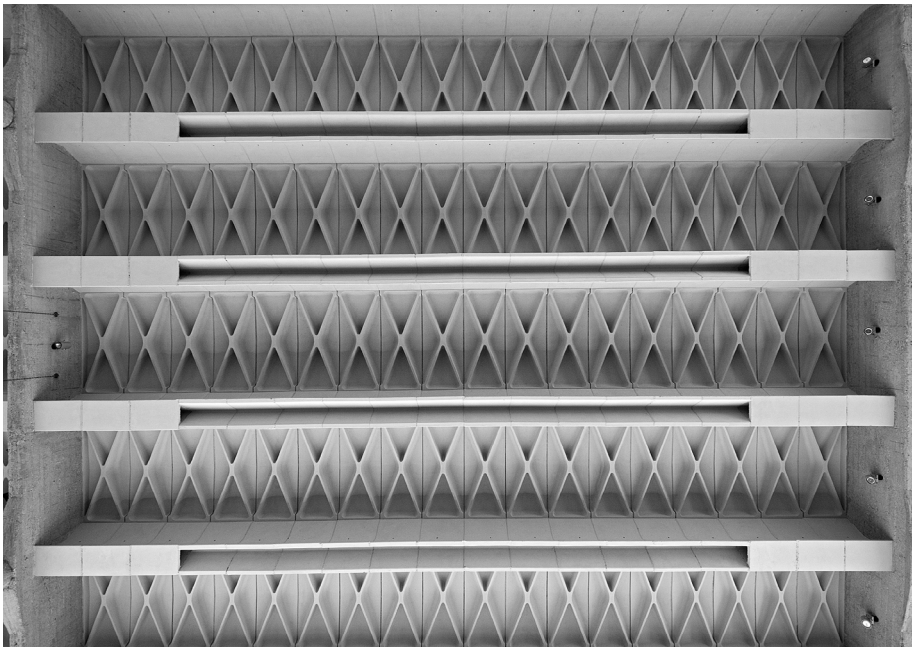
Dettaglio della cupola del Palazzetto dello Sport al Flaminio a Roma di Pier Luigi Nervi (foto S. Poretti)



Dettaglio della volta dell'Aula delle udienze pontificie in Vaticano di Pier Luigi Nervi (foto S. Poretti)

Dettaglio della cupola del Palazzo dello Sport all'Eur a Roma di Pier Luigi Nervi (foto S. Poretti)

Il principio del minimo strutturale fuoriesce dal confine specialistico della scienza e si dilata fino ad assumere un valore universalmente etico.
Le conseguenze positive si rileggono direttamente nella qualità delle opere, nei linguaggi architettonici delle strutture italiane.
Quali conseguenze concrete, infatti, la propensione umanistica produce sui caratteri delle strutture?
Anzitutto, una diffusa vena storicista. Il dogma della modernità che impone la "rottura con il passato" non prospera in Italia. Qui gli ingegneri guardano alle opere antiche con sincera ammirazione. Nervi tiene sul comodino il libro di Jean Gimpel dal titolo *Costruttori di Cattedrali*, e nutre una vera e propria devozione per gli artefici delle grandi cupole in muratura. La sua nostalgia per l'epoca prescientifica, in cui l'architettura e l'ingegneria non erano ancora distinte, è condivisa da tutti.
Poi, la speciale sensibilità per l'aspetto figurativo. Qualità che è dovuta principalmente alle interazioni con un'avanguardia artistica come il futurismo. Il futurismo si nutre di ingegneria: positivismo, scientismo, tecnolatria. L'ingegneria ne assorbe, d'altro canto, il lirismo e un certo gusto visionario (che per una scienza applicata è un accento fortemente eretico).
Ancora, il senso del design. L'affinità elettiva con questo settore della cultura architettonica è dovuta in gran parte alla convivenza di ingegneri e designer nei campi di internamento universitario di Losanna, durante l'esilio volontario in Svizzera di molti studenti e progettisti del Nord. Ma anche ad una somiglianza "antropologica" che avvicina la struttura più all'oggetto di design che all'edificio. In fondo il ponte è un oggetto d'uso, come il tavolo, la libreria, la lampada, la bicicletta, la caffettiera.
Non è solo il diverso clima culturale umanistico a differenziare le nostre strutture nel panorama internazionale. La Scuola italiana nasce anche da particolarità interne al sistema produttivo.
La storia della costruzione moderna segue un corso singolare nel Novecento italiano. Mentre l'industrializzazione dilaga ovunque, l'Italia invece arriva nel vivo della modernità quasi di nascosto, senza fratture e senza rivoluzioni industriali. È una modernizzazione lenta: il Paese resta congelato in una condizione sospesa, di "protoindustrializzazione" cronica.
Quali sono le differenti ripercussioni sull'edilizia e in particolare sul cantiere delle grandi strutture? Nell'Italia ritardataria il settore delle costruzioni è chiamato, in ogni fase, a un compito preciso: fronteggiare la disoccupazione. Questo vuol dire progresso tecnico rallentato e in certi momenti del tutto impedito.
Per tutto il secolo breve, il cantiere edile è lo snodo principale per il passaggio della manodopera dall'agricoltura all'industria. Così il cantiere autostradale, che costruisce ponti giganteschi, invece che di attrezzature è pieno di uomini: è un cantiere che gira intorno all'operaio e alle sue possibilità di costruire sostanzialmente a mano enormi opere di artigianato, sculture alla scala del paesaggio. All'umanesimo filosofico si affianca un umanesimo delle pratiche.
Un altro degli effetti dell'umanesimo di cui è imbevuta l'ingegneria italiana è la figura del progettista di grandi strutture.
È una figura poliedrica, che si oppone alla specializzazione sul campo, combattendola personalmente su più fronti.



La copertura della Chiesa di Vetro di Baranzate di Aldo Favini (foto S. Poretti)

Non soltanto è una figura ibrida di ingegnere-architetto o di architetto-ingegnere. A questa interdisciplinarietà tradizionale aggiunge un'altra, speciale duttilità (ben più rara nel periodo moderno): la capacità di oscillare agilmente tra cultura alta e cultura materiale, tra teoria e pratica, tra ricerca e professione, tra laboratorio e cantiere.
Si compie la riesumazione della figura dell'Artefice (figura centrale dell'umanesimo), che occupa un punto speciale nel quadro epistemologico, giusto all'incrocio fra le grandi vie della scienza, dell'arte, della tecnica: posizione "triviale", dove il *sapere* – scientifico e artistico – si contamina rispetto alla purezza delle dottrine e si esalta attraverso il *sapore* della fattura artigianale (ritrovando lo stesso nesso che Roland Barthes riscontrava tra letteratura e scrittura, scoprendo che non è un caso che le due parole abbiano la stessa radice etimologica).
Questa congenita impurità getta luce su un altro carattere, che è forse il più esclusivo del linguaggio strutturale nato in Italia: la sua pregnanza storica.
Nell'opera d'ingegneria raramente si riscontra la capacità di rispecchiare il contesto storico, alla quale hanno invece abituato i linguaggi architettonici. Il linguaggio strutturale di solito si limita a parlare del valore universale del progresso scientifico.
Ma su questo aspetto, le architetture strutturali di Pier Luigi Nervi, di Riccardo Morandi, di Silvano Zorzi, di Sergio Musmeci costituiscono davvero una clamorosa eccezione. Nonostante la stretta osservanza dell'assioma della sincerità strutturale, ci raccontano anche, per filo e per segno, alcune succose vicissitudini della singolare modernizzazione italiana (soprattutto nel modo in cui sono state costruite). E alla domanda "di che

sa un ponte di Morandi o una cupola di Nervi?" si potrebbe bene rispondere: "Sa di storia!".
Ecco allora che le nostre strutture di ingegneria dovrebbero occupare un posto centrale nel grande scaffale dei prodotti "Italian Style", accanto agli oggetti dei più celebrati designers e ai pezzi di abbigliamento dei nostri sofisticati stilisti. E, invece, se ne conferma l'oblio: mentre la vicenda drammatica del crollo del ponte sul Polcevera a Genova, della sua definitiva distruzione, e della sua sostituzione confermano la capacità delle strutture di essere specchio della crisi culturale, tecnica, scientifica, economica del nostro Paese, e di raccontare meglio di altri la nostra Storia.

Abbreviazioni bibliografiche

Iori, Poretti 2016: T. Iori, S. Poretti, *Storia dell'ingegneria strutturale italiana. Ascesa e declino*, in T. Iori, S. Poretti (a cura di), *La Scuola italiana di Ingegneria*, numero monografico di «Rassegna di architettura e urbanistica», 148, gennaio-aprile 2016, pp. 8-52.

Iori, Poretti 2017: T. Iori, S. Poretti, *L'ingegneria italiana tra positivismo e umanesimo*, in T. Iori, S. Poretti (a cura di), *SIXXI 4. Storia dell'ingegneria strutturale in Italia*, Gangemi, Roma 2017, pp. 7-25.

–

Italian School of Engineering between Orthodoxy and Identity

In Twentieth Century Italian School of Engineering was balanced between orthodoxy and national identity; this polarity was its characteristic trait.
The paper clarifies how Italian engineering, despite being an orthodox member of the large global family of Engineering, was strongly influenced by the humanist culture in which Italy was steeped. This influence can be observed in a few evident effects: the particular relationship with architecture, a diffuse historic vein, a special sensitivity toward figurative aspects (linked to Futurism) and industrial design. Moreover, as part of a widespread anti-industrial attitude, humanism persisted in the exquisitely craft-based practices that continued to be employed in the construction site. Finally, the most exceptional characteristic of the structural language born in Italy was precisely its historic meaningfulness: those structures still tell us today of all the events of Italian modernisation.

Il paesaggio rurale tradizionale di Amalfi

Paesaggi rurali tradizionali. Metodi di ricerca e strumenti di conoscenza

Giorgia De Pasquale
architetto, Dipartimento di Architettura-Università Roma Tre

Introduzione, ovvero la questione rurale contemporanea in Italia

> Il piacere degli occhi e la bellezza delle cose nascondono i tradimenti della geologia e del clima e fanno dimenticare che il Mediterraneo non è mai stato un paradiso offerto gratuitamente al diletto dell'umanità.[1]

Nonostante una successione novecentesca di immagini retoriche abbia rappresentato per lungo tempo il Mediterraneo come una sorta di paradiso, dove tutto cresce spontaneamente e in abbondanza, la ricerca di cibo lungo le coste è stata la preoccupazione quotidiana, spesso ossessiva, dall'antichità fino agli anni Cinquanta del secolo scorso[2]. Questo uso «disperato e implacabile»[3] della terra da parte dell'uomo ha definito nei secoli un patrimonio paesaggistico ineguagliabile in termini di ricchezza e varietà:

> Le valli producono ottimo frumento e granoturco, ma soprattutto sono ricche di vigneti e di frutteti. Oltre alle comuni specie di frutta come le ciliegie, le albicocche, le pesche eccetera ci sono arance, limoni, mandorle, melograni, fichi, cocomeri e tanti altri frutti sconosciuti al nostro clima, che sono alla portata di tutti. […] Le colline hanno quasi sempre le cime ricoperte di viti, alcune di castagneti, altre di boschetti di mirto e lentisco. A nord i campi sono divisi da siepi di mirto. Sorgenti e ruscelletti accrescono poi la bellezza di questo paesaggio alla cui ricchezza si contrappongono zone rocciose, aride, spoglie.
>
> [George Berkeley, Ischia, 1717]

---

1 Braudel 1949, p. 19.
2 Teti 1999.
3 Braudel 1949, p. 19.

Il paesaggio rurale tradizionale dell'Isola di Pantelleria

> Sono terrazze poste le une sulle altre, con i muri coperti di aranci, di limoni, di cedri. Ce ne è una estremamente curata: l'altra è più rustica […]. Non è possibile vedere qualcosa di più bello dell'isola che si chiama la Bella.
>
> [Charles de Secondat, baron della Brède et di Montesquieu, Isole Borromee, 1728]

> Ai piedi del Moncenisio comparvero i vigneti e notai che quelli italiani sono piantati in filari a spalliera, tra i quali viene seminato grano e crescono alberi da frutta. […] La terra non è mai lasciata in riposo, ad ogni raccolto segue una nuova semina, […] il terreno è ben curato e spianato, vi sono piantagioni regolari di salici. Vi sono vaste praterie e pascoli, tutti piani come campi per bocce. […] Mi piacque molto il loro modo di sistemare i terreni coltivati. Se fossi un gentiluomo campagnolo, appena ritornato in Inghilterra, incomincerei col distruggere tutte le siepi dei miei possedimenti per livellare il terreno e per sistemarlo all'italiana, cioè in forma regolare con riquadri oblunghi in modo che neppure un piede di terra andrebbe sciupato.
>
> [Charles Burney, Val Cenischia, 1770]

Il territorio italiano, così come quello di gran parte dei paesi che si affacciano sul bacino Mediterraneo, è un sistema orograficamente «spietato»[4], scolpito e costruito nei secoli dagli uomini e dalle donne alla continua ricerca di acqua e stabilità del suolo, e tramandato di generazione in generazione fino a creare un paesaggio culturale diffuso che ha mantenuto le proprie forme e i propri usi fino alla metà del secolo scorso. Dall'ultimo dopoguerra in poi, infatti, i sistemi di produzione agricola hanno subito delle drastiche trasformazioni e i modelli colturali dell'agro-industria hanno sostituito le pratiche agricole tradizionali con processi di intensificazione produttiva finalizzati alla semplificazione genetica, agronomica ed eco-sistemica. Questo processo ha determinato, insieme alla pasoliniana "scomparsa della lucciole", anche la crisi dell'agricoltura familiare e contadina e una rapida trasformazione del paesaggio. Tuttavia, se la questione rurale del secolo scorso si svolgeva tutta attorno al tema del consumo di suolo, della trasformazione del territorio da campagna a città o da campagna a campagna-industriale, negli ultimi decenni, nelle aree periurbane e nelle pianure, questo fenomeno si è ridotto notevolmente[5] mentre le principale trasformazioni si allocano nelle aree rurali marginali, sulle montagne, sui pendii terrazzati, nelle aree interne difficili da raggiungere, dove lo spopolamento, la senilizzazione, la

---

[4] *Ibidem*.

[5] Gli ultimi censimenti dell'agricoltura hanno evidenziato una diminuzione del consumo di suolo nell'ultimo decennio. Se nel Catasto del 1929 gli ettari di superficie agricola in Italia erano 21.000.000, nel 1971 (dati Istat) se ne censivano 16.384.000, mentre nel 2010 (Censimento dell'Agricoltura) sono 12.800.000 con una perdita totale del -39%. Negli ultimi decenni il Censimento evidenzia un'inversione di tendenza con il -12,3% tra il 1990 (14.280.000 ha) e il 2000 (12.480.000 ha) e il +2,5% tra il 2000 e il 2010 (12.800.000 ha).

Uliveti di Vallecorsa

difficoltà dei collegamenti e gli alti costi di produzione hanno portato all'abbandono degli spazi agricoli del passato, alla rinaturalizzazione dei campi e al crollo di gran parte dell'architettura rurale tradizionale[6].

> È un paesaggio fragile, interamente creato dalla mano dell'uomo: colture a terrazza, muretti che devono essere ricostruiti continuamente, pietre che devono essere portate su a dorso d'asino prima di essere sistemate e consolidate, terra che bisogna trasportare in alto per accumularla alle spalle dei bastioni […] né traini, né carretti possono risalire le ripide chine: la raccolta delle olive e la vendemmia si fanno a mano, ed il prodotto viene portato a valle a forza di braccia.[7]

Questo contributo riguarda, dunque, quegli spazi agricoli che hanno resistito all'intensificazione e alla meccanizzazione delle produzioni, mantenendo le forme e i processi di un'agricoltura sostenibile e tradizionale. Questi spazi rurali vengono oggi considerati paesaggi culturali, per il loro ruolo identitario per le comunità locali e di testimonianza storica per l'intera umanità, «opere congiunte dell'uomo e della natura che illustrano l'evoluzione della società umana per effetto di condizionamenti fisici e delle possibilità offerte dal loro ambiente naturale, dalle forze sociali, economiche e culturali successive, esogene ed endogene»[8]. Il Ministero delle Politiche Agricole Agroalimentari e Forestali, in Italia, li identifica come "paesaggi rurali tradizionali o di interesse storico", definizione che include tutti quei paesaggi in cui le strutture storiche agricole non sono state cancellate o alterate da moderni metodi dell'utilizzo del suolo[9] e dove permane l'impiego di pratiche e tecniche tradizionali, caratterizzate da un ridotto impiego di energie sussidiarie esterne, sia in termini di meccanizzazione, irrigazione, che di concimazioni chimiche e di agrofarmaci[10].
Il valore di questo patrimonio paesaggistico trascende l'attività produttiva e si alloca nella sua funzione culturale – in quanto espressione formale delle risorse e dell'orografia locale, di antichi saperi, testimonianza di divisioni fondiarie, usi, costumi e riti, tracce viventi delle articolazioni delle società del passato – e nella funzione ecologica e manutentiva, di protezione del territorio dal degrado, dagli incendi, dagli allagamenti, di difesa del suolo dal dissesto idrogeologico, di mantenimento della biodiversità e delle identità culturali locali.

---

[6] Dai dati del Rapporto BES 2014 Istat si determina che l'inversione di tendenza nel consumo di suolo è un fenomeno che coinvolge esclusivamente le aree pianeggianti con un aumento di Superficie Agricola Utile (+1%) mentre la perdita (significativa) si concentra quasi esclusivamente nelle zone montane (–8,6%).

[7] Braudel 1977, pp. 21-22.

[8] Convenzione UNESCO per la tutela del patrimonio mondiale culturale e naturale, adottata nel 1972 dalla conferenza Generale degli Stati Membri.

[9] Agnoletti 2010.

[10] Barbera, Biasi, Marino 2012.

Il paesaggio rurale tradizionale di Vallecorsa

Strumenti per la conoscenza come forma di tutela

Per contrastare la degenerazione di tale patrimonio è inefficace il sistema vincolistico del passato, mentre è urgente sperimentare una politica di tutela attiva e partecipata, che non può prescindere da una conoscenza approfondita di questi territori. Lo studio, utile a tal fine, è necessariamente uno studio multidisciplinare e transcalare in grado di mettere insieme le tante componenti che determinano il paesaggio e specificare la significatività, l'integrità e la vulnerabilità[11] di ciascun sistema territoriale/culturale.

Significatività
Nell'approfondimento dei paesaggi rurali tradizionali il dato geografico incontra il dato storico per ricostruire una narrazione unitaria del territorio. Lo studio delle principali fonti bibliografiche, la letteratura, la ricerca di documentazione di archivio, della cartografia storica, degli statuti, dei catasti, dei cabrèi, delle fonti iconografiche, la ricognizione archeologica si sommano all'approfondimento degli aspetti geologici, pedologici, climatici, amministrativi. L'obiettivo è quello di evidenziare le tracce delle permanenze più significative e valutare il loro valore identitario sovrapponendo lo studio con ricognizioni *in situ* e interviste agli abitanti del luogo.

Integrità
L'influenza antropica e l'integrità del paesaggio agricolo storico possono essere indagate anche attraverso un'analisi quantitativa delle trasformazioni e delle permanenze rilevabili rispetto al mosaico di tessere di uso e copertura del suolo del paesaggio agrario e delle pratiche colturali tradizionali ad esso connesse. In questo caso si assume come "storico" un paesaggio rurale che abbia mantenuto i caratteri formali e funzionali dati antecedentemente al 1960 e sovrascritti in un palinsesto secolare generato da lente e piccole evoluzioni. Questa definizione si basa sulla considerazione che la rivoluzione verde[12] sia approdata con qualche anno di ritardo nel nostro Paese e che gli sconvolgimenti della "grande trasformazione"[13] abbiano acquistato dimensioni significative solo sul finire degli anni Sessanta. Pertanto, prima di quel periodo, si può affermare che il volto del paesaggio italiano fosse nella maggior parte dei casi dato da un'agricoltura ancora inalterata dall'industrializzazione, negli apparati simbolici e rituali, nelle forme, negli ordinamenti e nei cicli produttivi, spesso riconducibili a quelle della trattatistica agronomica di Pier de' Crescenzi, Pietro Vettori e, talvolta, di quella romana di Catone, Varrone e Columella. L'indagine dell'integrità viene sviluppata con un confronto diacronico delle configurazioni di uso e copertura del suolo rilevabili nell'area di indagine tra il decennio 1950-1960 e lo stato attuale secondo la metodologia VASA (Valutazione Storico Ambientale) attraverso digitalizzazione delle informazioni e analisi comparative processate in ambiente GIS open source QGis®.

[11] Ismea 2016.
[12] Borlaug 2002.
[13] Turri 1979.

Il paesaggio rurale tradizionale della media Dora Baltea

V*ulnerabilità*

La vulnerabilità non è un elemento di valutazione della qualità del paesaggio, ma della sua stabilità, ovvero un indicatore della possibilità che il paesaggio si mantenga integro in futuro. Questo passaggio è fondamentale per l'attività progettuale e strategica nei paesaggi rurali tradizionali perché permettere di riconoscere le esigenze di ciascun territorio. Si distinguono vulnerabilità intrinseche, ovvero proprie delle colture agricole, forestali e/o pastorali (ad es. una faggeta di alto fusto è un sistema più stabile rispetto a un terrazzamento con pietra a secco che, se non sottoposto a continua manutenzione, degrada in poco tempo) e vulnerabilità estrinseche legate a fenomeni esterni (abbandono colturale, processi di modernizzazione, intensificazione delle attività agro-silvo-pastorali, trasformazioni nella viabilità o nei fabbricati rurali, senilizzazione degli addetti attivi in agricoltura, bassa redditività delle imprese agro-forestali, assenza di misure dei Programmi di Sviluppo Rurale o di strumenti urbanistici rivolti a sostenere il paesaggio rurale storico ecc.).

Lo studio dei paesaggi rurali tradizionali mostra generalmente come la trasformazione del paesaggio rurale contemporaneo è determinata non tanto, e non più, da un'estensione indiscriminata della città, quanto piuttosto da un'agricoltura familiare e tradizionale che arretra lasciando il posto a fenomeni di rinaturalizzazione. Le trasformazioni maggiori riguardano la perdita di superficie agricola a vantaggio di una estensione della vegetazione boschiva derivante da processi di ricolonizzazione/evoluzione ecologica secondaria, di specie pioniere arbustive ed arboree forestali. I sistemi di coltivazione tradizionali, che hanno supportato per secoli la sopravvivenza di interi brani paesaggistici, vengono dimenticati, tralasciati e scompaiono a causa dello spopolamento e della senilizzazione delle popolazioni rurali, trascinando con sé quella capillare opera di gestione e pulizia della terra, e innescando processi degenerativi, quali impermeabilizzazione del suolo, desertificazione, erosione, inquinamento da carbonio, perdita di biodiversità.

Conclusioni

Il paesaggio rurale storico e tradizionale è un patrimonio "vivente" e vissuto, la cui sopravvivenza abbisogna di un sistema di tutela appropriato finalizzato alla permanenza dei saperi e degli usi locali. Per questo motivo il regime esclusivamente vincolistico del passato appare non appropriato a limitare la perdita di assetti agrari di particolare valore: i modelli di pianificazione hanno spesso utilizzato il territorio come mero supporto tecnico di attività economiche, con solo alcune emergenze naturalistiche da tutelare *dallo sviluppo*, finalizzando in questo modo il territorio agricolo interamente al mercato agroindustriale, desertificandolo delle qualità culturali e votando i paesaggi rurali tradizionali, spesso in stato di abbandono, alla compensazione ambientale[14]. Le nuove politiche comunitarie, le tendenze legislative, una rinnovata coscienza del progetto, più inclusivo e multi-

[14] Agnoletti 2010, p. 102; Magnaghi 2010, p. 117.

Il paesaggio rurale tradizionale delle Cinque terre

disciplinare, stanno però recentemente accompagnando un processo culturale che vede la trasformazione del paesaggio rurale da mero prodotto indiretto dell'attività agricola a obiettivo qualitativo strategico da raggiungere, elemento fondamentale per la qualità della vita degli abitanti e presupposto per concepire modelli di sviluppo che fondano la propria sostenibilità e durevolezza proprio sulla valorizzazione delle eredità culturali, agroalimentari, paesaggistiche di ciascun territorio.

Abbreviazioni bibliografiche

Agnoletti 2010: M. Agnoletti, *Paesaggi Rurali Storici. Per un Catalogo Nazionale*, Bari 2010.

Barbera 2003: G. Barbera, *I sistemi frutticoli tradizionali nella valorizzazione del paesaggio*, in «Italus Hortus», 10, pp. 40-45.

Barbera, Biasi, Marino 2014: G. Barbera, R. Biasi, D. Marino, *I paesaggi agrari tradizionali. Un percorso per la conoscenza*, Milano 2014.

Bevilacqua 1989: P. Bevilacqua, *Tra Europa e Mediterraneo. L'organizzazione degli spazi e i sistemi agrari dell'Italia contemporanea*, in Id. (a cura di), *Storia dell'agricoltura Italiana in età contemporanea*, vol. 1: Spazi e Paesaggi, Venezia 1989, pp. 5-36.

Borlaug 2002: N. E. Borlaug, *The green revolution revisited and the road ahead*, 2002, in https://www.nobelprize.org/prizes/peace/1970/borlaug/article (novembre 2019).

Braudel 1949: F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino 1949.

Braudel 2003: F. Braudel, *Il Mediterraneo*, Milano 2003.

Bryan 1933: P. W. Bryan, *Man's adaptation of nature. Studies on cultural landscape*, Londra 1933.

Ismea 2016: Ismea, *Linee guida per il dossier di candidatura all'osservatorio nazionale del paesaggio rurale*, 2016.

Magnaghi 2010: A. Magnaghi, *Il ruolo dei paesaggi storici nella pianificazione territoriale* in M. Agnoletti, *Paesaggi Rurali Storici. Per un Catalogo Nazionale*, Bari 2010, pp. 111-121.

Il paesaggio rurale tradizionale della Murgia materana

Petrillo 2013: P. Petrillo, *La convenzione Unesco sul patrimonio mondiale dell'umanità e i paesaggi rurali tradizionali. Un'analisi comparata*, Ministero delle politiche agricole alimentari e forestali, 2013.

Sauer 1925: C. Sauer, *The Morphology of Landscape*, in «Geography», 2, 2, 1925, pp. 296-315.

Scaramuzzi 2003: F. Scaramuzzi, *Agricoltura e Paesaggio*, in «Annali dell'Accademia di Agricoltura di Torino», 145, 2003, pp. 3-22.

Sereni 1961: E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario*, Bari 1961.

Sestini 1963: A. Sestini, *Il paesaggio*, Milano 1963.

Teti 1999: V. Teti, *Il Colore del cibo, geografia, mito e realtà dell'alimentazione mediterranea*, Milano 1999.

Turri 1979: E. Turri, *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano 1979.

UNESCO 1972: UNESCO, *Convenzione per la Tutela del Patrimonio Culturale e Naturale Mondiale*, 1972.

–

Traditional rural landscapes. Research methods and tools of knowledge

This paper deals with "traditional rural landscape of historical interest". These are portions of rural land which, while still in the process of evolving, retain evident testimonies of their origin and history, maintaining all the while a role in society and the economy. These include cultivation systems and buildings, or settlements used for agricultural, forest managing or pastoral purposes, which display traditional or historically interesting features.

The value of this kind of cultural landscapes today transcends the productive activity and it is in its ability to testify local orography, history, geology, knowledge, land divisions, uses, customs and rites of the ancient societies. Traditional rural landscapes are also important in the maintenance of biodiversity, in the protection of the territory from hydrogeological instability, fires, floods. For all these reasons, we need to protect them, supporting traditional and sustainable practices and farmers.

1 Edifici residenziali ICP per la borgata-giardino Garbatella, lotto 51, 1928
(Archivio Giuseppe Nicolosi [AGN], GN 2.1.10)

Giuseppe Nicolosi: città, architettura e linguaggio

Luca Arcangeli
architetto

Nicolosi opera nell'arco di tempo che va dagli anni Venti agli anni Settanta del Novecento. Per oltre cinquant'anni si trova ai vertici della cultura architettonica italiana svolgendo un importante ruolo sia dal punto di vista critico che operativo. I suoi scritti e le sue opere testimoniano una ricerca costante e una sperimentazione attenta, affinata nel corso della sua lunga attività di progettista e docente universitario[1]. Esaminando la sua vasta produzione critica si può delineare un approccio complesso al problema architettonico che muove dalla profonda consapevolezza del carattere sociale della disciplina e dalla conseguente serietà del lavoro dell'architetto, «l'attività edilizia per sua natura impegna il domani», affermerà in uno dei suoi scritti, «ferro, cemento, pietra – dove sono collocati, come sono configurati – restano. Ogni atto di noi architetti, abili o non, degni o indegni, è destinato ad essere visto da chi verrà dopo di noi e a condizionarne la vita»[2].
È evidente che questo approccio sociale e realista porti l'autore romano a sviluppare un pensiero critico nei confronti dell'avanzare di una cultura specialistica che vorrebbe l'architettura riconducibile solo a problema tecnico o a problema artistico. Agli approcci specialistici Nicolosi oppone una visione dell'architettura come sintesi delle varie istanze che la compongono, secondo un processo desunto direttamente dagli esempi della storia. Fugando facili visioni storiciste egli propone uno studio della storia non finalizzato all'immediata utilizzazione di forme e rapporti esistenti, ma volto alla comprensione del constante adeguarsi dei "caratteri universali" dell'architettura

---

1 Sul pensiero di Nicolosi vedi l'antologia dei suoi scritti: Arcangeli 2013a. Sulla figura di Nicolosi vedi i numeri monografici di «Rassegna di Architettura e Urbanistica», rivista da lui fondata e diretta: Poretti *et al.*, 1983; Argenti, Rebecchini 2002. Vedi anche gli Atti del convegno tenutosi a Perugia il 19 ottobre 2006, Belardi 2008.

2 Nicolosi 1966a, pp. 7-19.

alle istanze storiche poste dalle varie epoche. Tali "caratteri universali" sono, per Nicolosi, la regolarità, l'organicità e l'unitarietà[3], caratteri che possono essere riuniti sotto il più generale concetto di "ordine" da cui l'architettura non può prescindere. Compito dell'architetto è rinnovare tali valori, aggiornarli e consegnarli al futuro[4].
In questa articolata costruzione critica, qui velocemente delineata, si rintracciano in filigrana tutti gli elementi della cultura in cui Nicolosi è maturato. Nato nel dicembre 1901 e laureatosi in ingegneria nel 1924, Nicolosi si forma nell'ambito della Scuola romana. Le idee sulla città, sulla storia e sulla formazione dell'architetto di Gustavo Giovannoni, la nozione di organismo di Giovan Battista Milani, la cultura del progetto di Arnaldo Foschini e Alberto Calza Bini, unitamente alla filosofia di Benedetto Croce saranno sicuri riferimenti per Nicolosi e contribuiranno in modo sostanziale alla costruzione delle sue idee e della sua poetica, esercitando influenze sia sul piano critico che operativo. In particolare, sarà Giovannoni a svolgere un ruolo chiave nella formazione del giovane Nicolosi. La sua nozione di ambiente urbano come organismo, frutto del rapporto tra tessuto e monumento, sarà infatti fondamentale sia per Nicolosi che per tutta una generazione di architetti romani che dall'analisi dei centri storici faranno derivare gli strumenti compositivi per la progettazione della "vecchia città e dell'edilizia nuova"[5]. Com'è noto, molte delle considerazioni di Giovannoni muovono dagli studi di Camillo Sitte cui dobbiamo accennare per l'importante ruolo che avrà nell'opera di Nicolosi. Sitte nel suo *L'arte di costruire le città* (1889) propone un'analisi comparativa tra vari casi studio di città medioevali e descrive i punti chiave dell'indagine in altrettanti capitoli del libro[6]. Tali analisi affondano le radici nella tradizione del *pittoresco* come categoria estetica[7] e rivelano il ruolo dello *scorcio* nella composizione urbana. In particolare, della città medievale viene analizzata la conformazione degli spazi pubblici che risultano essere chiusi o semi-aperti, con vie d'accesso tangenziali (impianti a turbina) e proporzionati in funzione di emergenze architettoniche (civiche, religiose, economiche) fortemente integrate nel tessuto edilizio della città e dominanti rispetto alla piazza. È possibile riconoscere una trasposizione di tale approccio, dal piano critico a quello operativo, nei progetti redatti con il Gruppo Urbanisti Romani (GUR) a cui Nicolosi aderirà nel 1927[8]. Alcune delle principali soluzioni proposte dal GUR, legate alla stesura di nuovi Piani Regolatori, faranno tesoro delle analisi di Sitte, tra queste la sistemazione

---

3 Regolarità, organicità e unitarietà, sono una sintesi dei caratteri della tradizione classica da lui enunciati: regolarità geometrica, unitarietà, espressione di stabilità, equilibrio e proporzione. Nicolosi 1940a, pp. 310-324.

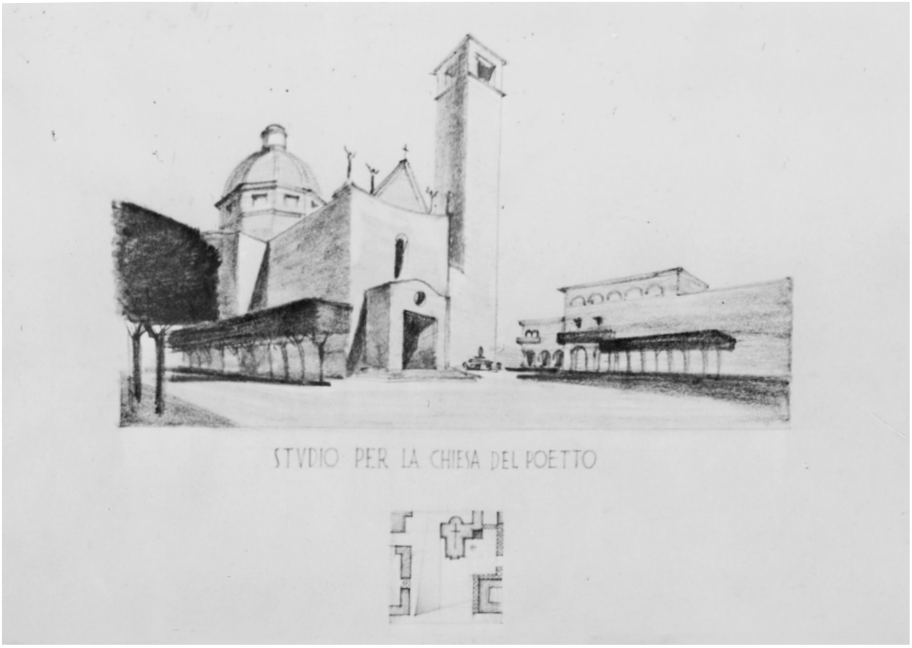
4 Arcangeli 2013b.

5 Per un inquadramento generale dell'architettura romana negli anni Venti vedi Muratore 2004.

6 Su Sitte, tra gli altri, vedi Zucconi 1992.

7 Sul pittoresco come categoria estetica vedi: Milani 1996, Milani 2006.

8 Il GUR fu fondato nel 1926 da G. Minnucci e L. Piccinato (Ciucci 2002, p. 23) ed era costituito da C. Valle, E. Fuselli, R. Lavagnino, L. Lenzi, E. Faludi, cui si aggiungeranno A. Scalpelli, M. Dabbeni e G. Nicolosi.



2 Concorso per il Piano Regolatore di Cagliari, studio per la chiesa del Poetto, in coll. con il GUR, 1930 (AGN, GN 2.1.12, Schedario 3, Album 2d)

3 Edificio residenziale ICP per la borgata-giardino Garbatella, lotto 27, vista dell'ingresso al lotto, 1930 (AGN, GN 2.1.14)

del Broletto e del San Faustino in Riposo a Brescia (1927), la nuova piazza del mercato di Santa Maria degli Angeli ad Assisi (1928), le soluzioni per Arezzo (1929), quelle per Pisa e la Marina di Pisa (1930) o ancora, quelle per il piano di Cagliari, come la Gran Piazza davanti al Teatro Nuovo o la chiesa del Poetto (1930) [fig. 2].
Nicolosi dimostra di sapersi muovere con sicurezza ai vertici della cultura architettonica romana e questo non solo per il rapporto con Gustavo Giovannoni, di cui sarà assistente dal 1925 al 1926, o per il successivo assistentato presso la cattedra di Arnaldo Foschini, che proseguirà fino al 1936, ma, soprattutto, per le importanti occasioni progettuali a cui è chiamato a partecipare nel corso degli anni Venti, dove dimostra acuta sensibilità e solida capacità critica e compositiva. In particolare, mi riferisco a quella fondamentale occasione di confronto, indagine e sperimentazione che fu Garbatella. Sarà Alberto Calza Bini, allora presidente dell'Istituto Case Popolari di Roma a selezionare il giovane progettista, e a fornirgli l'occasione per misurarsi con alcuni tra i più importanti architetti dell'ICP come Innocenzo Costantini, Plinio Marconi, Camillo Palmerini, Giovan Battista Trotta, ma soprattutto Innocenzo Sabbatini, la cui influenza pare evidente nei cinque edifici del lotto 51 (1928) [fig. 1]. Qui Nicolosi conclude la sua rapida sperimentazione sui linguaggi romani del primo Novecento, di fatto consumata nel breve arco di tempo che va dal progetto per gli edifici residenziali in via Terni del 1925 al villino Ramazzotti all'Aventino del 1927. Nicolosi intuisce il rapido esaurirsi della tendenza del barocchetto romano aprendo, precocemente, allo studio dei linguaggi d'oltralpe, studio che a ben guardare sembra essere già presente, *in nuce*, nella netta semplificazione degli elementi architettonici degli edifici per il lotto 51.
In questa progressiva appropriazione del linguaggio moderno un ruolo non secondario è rappresentato dal GUR e dall'incontro con Gaetano Minnucci, fondatore del gruppo e alfiere della modernità. Laureatosi nel 1920, Minnucci si pone da subito come figura di assoluto rilievo per la cultura architettonica romana, capace di stimolare riflessioni e aprire nuove prospettive. All'epoca dell'incontro con Nicolosi, Minnucci era appena tornato da una serie di soggiorni studio in Olanda svolti tra il 1923 e il 1926, dove aveva avuto modo di frequentare gli studi di Jacobus Johannes Pieter Oud e Willem Marinus Dudok[9]. Nicolosi avrà modo di collaborare con lui dal 1927, sarà proprio Minnucci a chiamarlo per esporre alla *Prima Esposizione italiana di Architettura Razionale*, allestista al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1928 e organizzata da Minnucci con Adalberto Libera. Nicolosi partecipa all'esposizione con un progetto dal titolo *Tipo di casa popolare in Roma*, nel quale adotta, in maniera matura, tecniche compositive ed elementi linguistici propri della modernità mitteleuropea.
Questa sperimentazione del linguaggio moderno arriva ad un primo risultato concreto nel fabbricato 1 del lotto 27 alla Garbatella (1930) [fig. 3]. In quest'opera Nicolosi rielabora la palazzina a "T", soluzione tipo dell'ICP, in una combinazione di due palazzine speculari collegate da un corpo di fabbrica loggiato. L'edificio è connotato da elementi linguistici propri della modernità, come le grandi vetrate dei

[9] In merito al ruolo di Minnucci nel contesto romano vedi Muratore 2004, pp. 80-83.

vani scala, le vetrate d'angolo dei "torrini" o il telaio in cemento armato della loggia. Di questo progetto, va inoltre sottolineato il lavoro svolto sul basamento in mattoni collocato nei prospetti d'accesso a ovest. Qui l'autore, attraverso lo studio di una tessitura muraria articolata dall'arretramento alternato dei ricorsi in mattoni, tenta di coniugare il decoro architettonico con le tendenze astratte della modernità. Questo lavoro sulle tessiture murarie e sul loro valore espressivo, come vedremo, proseguirà in alcuni progetti degli anni Trenta e arriverà ad essere uno degli elementi caratterizzanti delle opere del secondo dopoguerra. Il progetto per il lotto 27 è considerato uno dei primi esempi di architettura moderna italiana: è infatti per questo edificio che Nicolosi verrà invitato a partecipare alla storica Triennale di Milano del 1933, la prima Triennale programmaticamente denominata di "architettura moderna"[10] a cui parteciperanno alcuni tra i migliori architetti italiani come il gruppo BBPR, Piero Bottoni, Cesare Chiodi, Luciano Baldessari, Figini e Pollini, Pietro Lingeri, Gio Ponti, Piero Portaluppi e Giuseppe Terragni.

Al progetto per la Garbatella seguiranno il concorso per gli uffici del Ministero dei Lavori Pubblici di Bari (1931), redatto con Paniconi e Pediconi, che secondo Ponti mostra «i caratteri di una architettura moderna e nostrana […] intimamente raggiunti»[11], e il concorso per i villini di Ostia della Società Tirrenia (1932), dove Nicolosi, in collaborazione con Carlo Roccatelli, ottiene il primo premio in una competizione a cui avevano preso parte architetti di rilievo come Adalberto Libera[12]. Già dalle prime opere, Nicolosi si dimostra acuto interprete della modernità e protagonista di questa complessa stagione di transizione e aggiornamento del linguaggio architettonico. In questo percorso appare particolarmente importante la successiva esperienza per il quartiere ICP di Littoria (poi Latina), del 1934-36 [fig. 4], dove Nicolosi sembra passare in rassegna i più raffinati esempi dell'architettura internazionale con riferimenti che vanno da Oud (villaggio Kiefhoek) ad Asplund[13]. Latina sarà un vero e proprio laboratorio, un quartiere sperimentale che si rivelerà fondamentale soprattutto in vista dell'utilizzo su ampia scala del linguaggio moderno, che l'autore romano si accingeva ad affrontare. È in questo periodo, infatti, che la tendenza verso un rinnovamento in senso moderno dell'architettura assumerà un ruolo progressivamente centrale nella politica edilizia nazionale, presentandosi come una soluzione in grado di far fronte, con economia e in tempi brevi, alla crescente domanda abitativa e alle esigenze di un regime intento a bonificare, redimere e ruralizzare il paese.

Nella città di fondazione italiana degli anni Trenta si affermano i criteri razionalisti delle *siedlungen* tedesche, in alternativa ai tessuti mistilinei della *garden city* howardiana del primo Novecento. Le città nuove, nella maggior parte dei casi, saranno quindi caratterizzate da un'impostazione dialettica tra tessuto edilizio razionalista e centro civico di marca "storicista". Gli spazi pubblici della città del medioevo italia-

---

[10] Ciucci 2002, p. 152.

[11] Ponti 1932, *Concorso per il palazzo degli uffici in Bari* 1932.

[12] *Concorso per villini ad Ostia Lido* 1932.

[13] Su Latina vedi Cefaly 2001; sul quartiere ICP vedi Nicolosi 1937a; Colasanti 2008.

4 Quartiere ICP, veduta d'insieme del quartiere, Littoria (oggi Latina), 1934-36 (AGN, GN 2.1.29)

no si coniugano con la lezione della *siedlung* tedesca, che scardina l'antico rapporto oppositivo tra città e campagna, aprendo i quartieri residenziali verso il paesaggio. Il verde degli orti urbani si fonde con quello della campagna circostante e gli spazi pubblici, chiusi o semiaperti, ambiscono a riprodurre quei rapporti intimi, tra piazza e edificato, presenti nelle città medievali.
Nicolosi parteciperà all'esperienza delle città nuove con il progetto di Guidonia – la "Città dell'Aria" – (1935-37), realizzata in collaborazione con Gino Cancellotti e Giorgio Calza Bini e sotto la supervisione di Alberto Calza Bini[14]. A Guidonia i principi sittiani sono evidenti nella definizione dell'impianto urbano: superati i propilei d'ingresso, la città si offre al visitatore attraverso una scoperta graduale guidata dall'emergenza della Torre Littoria che segnala, da lontano, la presenza dello spazio pubblico; un viale alberato in pendenza, delimitato da due blocchi di case in linea, conduce al Palazzo del Comune. Arrivati nei pressi della Torre Littoria, attraverso una vista di scorcio, l'osservatore intravede l'invaso della piazza. Il leggero diaframma dei *pilotis* che sostengono la Casa del Fascio ne delimita il lato sud creando una geometria chiara e permeabile. Superata la torre, l'osservatore si trova in una sorta di disimpegno urbano, uno spazio che, pur facendo parte della piazza, sembra esserne separato. Questo spazio media ulteriormente i rapporti tra la Piazza del Comune e l'antistante Piazza del Mercato, a cui si accede attraverso un grande passaggio realizzato nel corpo di fabbrica dell'edificio del fronte sud. L'area antistante la scuola elementare, la Piazza del Comune e la Piazza del Mercato creano un sistema di spazi pubblici differenziati ma collegati visivamente e fisicamente. Nella piazza nessun edificio è posto in posizione isolata e centrale, l'invaso è opportunamente chiuso e le vie d'accesso, poste tangenzialmente, generano asimmetrie e viste di scorcio che confermano i riferimenti ai principi del Sitte[15].
Nella "Città dell'Aria", il sottile equilibrio tra linguaggi moderni, echi rurali e tensioni storiciste, spesso raggiunto nelle città di fondazione degli anni Trenta, viene riconfigurato attraverso un rigoroso processo di astrazione. Le ragioni di questa innovativa tensione compositiva si possono trovare nella destinazione della città: «Poiché Guidonia ospita una popolazione non già di rurali, ma di soldati, di studiosi e tecnici, di operai della più moderna delle armi da guerra», tanto più si comprende questo aspetto «tanto più si apprezza il tono della sua architettura, lontano da rusticismi [e] francamente moderno»[16]. Questa marcata aderenza al linguaggio moderno fa della piazza di Guidonia un esempio rappresentativo dell'architettura italiana degli anni Trenta. Al Palazzo del Comune, connotato da una rivisitazione in chiave astratta degli esempi storici italiani [fig. 5], si affiancano e fronteggiano due edifici aderenti ai temi della modernità, da un lato, la Casa del Fascio su *pilotis*, di Giorgio Calza Bini, uno dei primi casi in Italia di questa fortunata soluzione, e dall'altro, l'edificio per uffici e abitazioni di Nicolosi (fronte nord), dove il leggero diaframma dei piani loggiati sembra letteralmente sospeso grazie all'espediente

---

[14] Su Guidonia vedi Nicolosi 1936a, Lattanzi 1990, Pennacchi 2003, Vicario, Moscetti 2003, Currà, Paolini 2005, Arcangeli 2020.

[15] Nicolosi 1937b.

[16] *Guidonia la città dell'aria* 1938, p. 200, Lattanzi 1990, pp. 32-33.

5 Palazzo del Comune ICP, Guidonia 1935-37, in primo piano l'appunto autografo di Nicolosi "Mettere in evidenza i segni della pietra" (AGN, GN 2.1.31)

6 Edificio "N" ICP, Guidonia, 1935-37 (AGN, GN 2.1.31)

della vetrata continua dei negozi collocati al piano terra [fig. 6]. Guidonia può quindi considerarsi un primo punto di sintesi tra le ricerche in ambito urbano, condotte fino a quel momento da Nicolosi, e quelle sul linguaggio architettonico.
Analoghe per composizione degli spazi pubblici e relazione con il tessuto edilizio, saranno le borgate satellite di Roma, di cui Nicolosi, insieme a Roberto Nicolini, sarà indiscusso protagonista attraverso la progettazione e la realizzazione, tra la seconda metà degli anni Trenta e primi anni Quaranta, dei quartieri Tiburtino III, Trullo, Villaggio Breda e Quarticciolo[17]. Va sottolineato che in questi esempi, come in quelli precedenti, Nicolosi, pur rispettando la rigida economia imposta dai programmi edilizi, non rinuncia ad articolare gli edifici, forzando l'ossessiva serialità e uniformità di molte *siedlungen* tedesche, in favore di una complessità architettonica che prenda le distanze dalla cieca standardizzazione, frutto non di esigenze reali, ma di una mentalità «letteraria e simbolica che crea necessità ed opportunità inesistenti al solo scopo di confermare teorie aprioristiche»[18]. Questa ricerca di una complessità urbana lo porterà ad elaborare soluzioni architettoniche di assoluto rilievo, basti citare il celebre edificio 12 del lotto 1 del Tiburtino III (1937), che dimostra, forse più di altri, l'alto livello di padronanza raggiunto nell'uso del linguaggio moderno e la sua attitudine alla sperimentazione [fig. 7]. La curva tesa e le parti rettilinee del fabbricato sono raccordate attraverso l'uso di una lunghissima e modernissima asola dal forte valore chiaroscurale, che anima il prospetto, conferendo tensione plastica all'intero fabbricato: una sorta di grande modanatura che è sia strumento espressivo che funzionale, capace di captare la luce del fronte sud per portarla ai meno illuminati ambienti a nord.
Nel corso degli anni Trenta, Nicolosi continua ad indagare temi e tecniche dell'architettura d'oltralpe, collocandosi tra i maggiori sperimentatori del linguaggio moderno in Italia e tra quelli che hanno avuto ampie possibilità di applicare tali soluzioni su larga scala attraverso la realizzazione di interi quartieri e città. La ricerca condotta da Nicolosi non è ideologica e tenta di coniugare i nuovi linguaggi con la storia e le istanze reali del progetto[19]. In particolare, mi sembra importante sottolineare il suo tentativo di coniugare il decoro architettonico con la tendenza all'astrazione della modernità attraverso lo studio di tessiture murarie e rivestimenti. Questa ricerca, iniziata nel già citato basamento del lotto 27 alla Garbatella (1930), prosegue a Guidonia, nel paramento murario della Caserma dei Carabinieri (1935-37) [fig. 8] e nel rivestimento a losanghe del Palazzo del Comune (1935-37) [fig. 5]; nella tensione plastica del cornicione della chiesa del collegio Santa Maria in Roma (1937-38) [fig. 9]; nel progetto per la Scuola per 2000 specialisti dell'Aereonautica di Rieti (1940-42), dove Nicolosi studia un rivestimento a ricorsi alternati di diversa dimensione per l'edificio

---

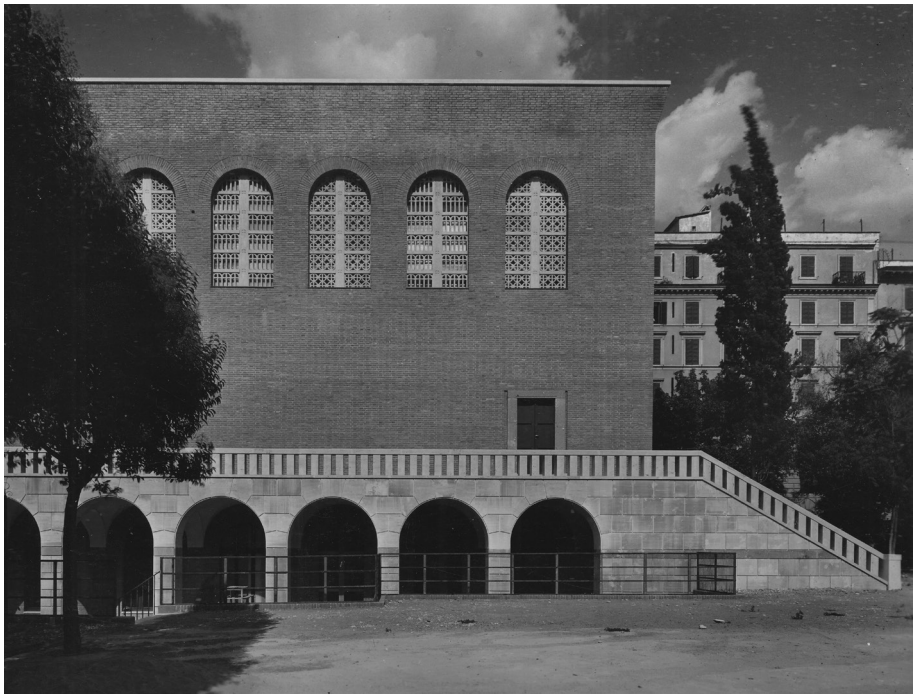
17 In merito alle borgate romane vedi Angeletti *et al.* 1984; Insolera 2001; Villani 2012; Farina, Villani 2017. Sulle borgate e sul problema della casa popolare vedi Nicolosi 1935; Nicolosi 1936b.

18 Nicolosi 1935.

19 In merito al rapporto tra tradizione, storia e modernità vedi: Nicolosi 1938, Nicolosi 1940a, Nicolosi 1940b.

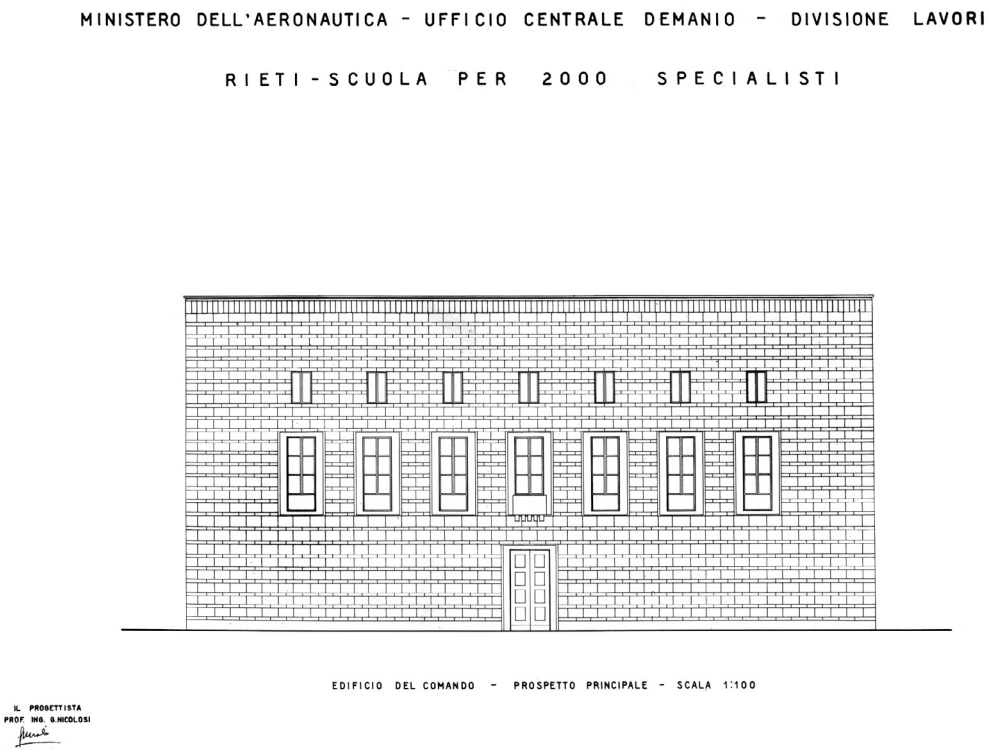
7 Quartiere Tiburtino III, IFACP, lotto I edificio 12, Roma, 1937 (AGN, GN 2.1.31)

8 Caserma dei Carabinieri, ICP, Guidonia, 1935-37 (AGN, GN 2.1.33)



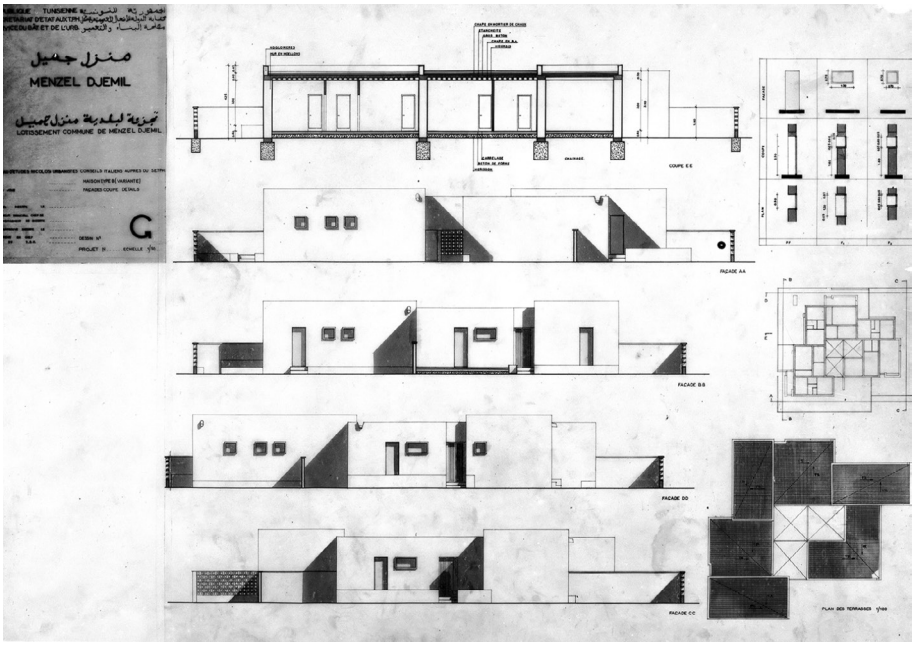
9 Chiesa del collegio Santa Maria in viale Manzoni, prospetto sul chiostro del collegio, Roma, 1937 (Archivio del Collegio Santa Maria)

del Comando [fig. 10] e una pseudo-parasta binata che conferisce valori chiaroscurali al prospetto in mattoni dell'edificio per le aule scolastiche [fig. 11]. Senza considerare questa indagine sul valore decorativo dell'apparecchiatura muraria e del rivestimento non si spiegano le esperienze del secondo dopoguerra che, se pur influenzate dalle tendenze neorealiste in atto, hanno anche un'evidente, autonoma e leggibile linea di sviluppo legata a questa costante sperimentazione. Va specificato, inoltre, che in tale ricerca un ruolo non secondario è giocato dalle occasioni progettuali. In questo senso è significativo il progetto per l'Istituto San Giuseppe Calasanzio a Frascati (1946-58), dove Nicolosi supera i precedenti studi sul rivestimento e sui paramenti murari in mattoni, approdando all'uso della muratura in pietra a faccia vista riquadrata, frontalmente sbozzata, e a ricorsi di diversa dimensione. L'autore in questo progetto arriva a declinare in senso decorativo anche i buchi pontai che, esaurita la loro funzione di sostegno ai ponteggi di cantiere, restano come elemento di decoro puntuale della facciata [fig. 12]. Il progetto di Frascati è importante soprattutto per il suo carattere nodale. Qui le ricerche sul valore decorativo del rivestimento e della tessitura muraria, sperimentate nel corso degli anni Trenta, si avviano a divenire campo di indagine privilegiato ed elemento caratterizzante della sua ricerca postbellica.
Nel dopoguerra le necessità del paese cambiano, la fondazione di città nuove lascia il posto alla ricostruzione e l'INA-Casa diviene uno dei più importanti piani di occupazione e rilancio economico del Paese. In questo contesto la necessità di prendere le



10-11 Scuola per 2000 specialisti dell'Aereonautica di Rieti - Edificio del Comando, prospetto principale (in alto); Edificio per le aule scolastiche-dettaglio (in basso), Rieti, 1940-42 (AGN, GN 2.1.44 - P102)

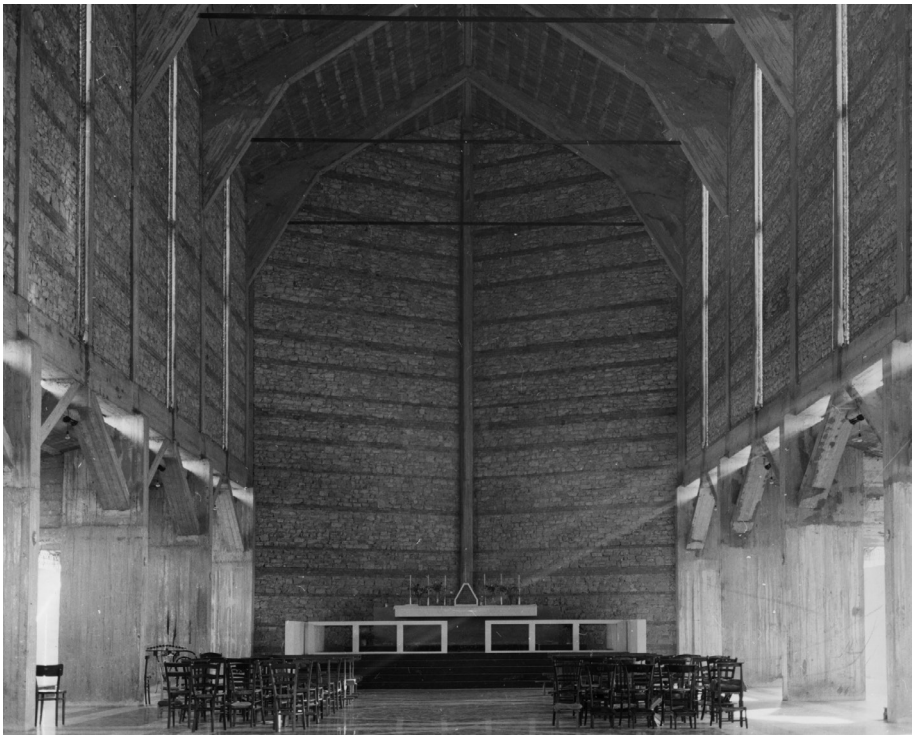
12 Istituto San Giuseppe Calasanzio, vista del prospetto su piazza delle Scuole Pie, Frascati, 1946-58 (AGN, GN 2.1.47 - P123)



13 Maison type B (variante) Comune de Menzel Djemil, Tunisia, 1960-70 (AGN, GN 2.1.84q)

distanze dai linguaggi e dai temi del Ventennio concorre, da un lato, ad alimentare la diffusione di correnti organiche e neorealiste e, dall'altro, a promuovere la progettazione di insediamenti di espansione con una diversa configurazione del sistema degli spazi pubblici. La piazza, fulcro della progettazione urbana degli anni Trenta, è relegata in secondo piano, il prevalente luogo d'incontro diviene, non di rado, il sagrato della chiesa, emblematica rappresentazione della nascente egemonia politica della Democrazia Cristiana e simbolo della ritrovata centralità della Chiesa nella costruzione della società italiana. Nicolosi prenderà parte ai piani dell'INA-Casa attraverso la partecipazione al progetto del Tuscolano a Roma e con vari edifici per abitazione realizzati nel Lazio, in Umbria, Campania e Puglia. Nonostante un inevitabile aggiornamento del linguaggio architettonico, in molti di questi edifici si rintraccia, negli echi razionalisti e nella critica allo standard, una continuità con le ricerche degli anni Trenta, continuità che dimostra «la linearità dello sviluppo della sua esperienza, pur nel mutato quadro istituzionale e culturale»[20].
Tra le esperienze del secondo dopoguerra va citata anche la poco studiata vicenda tunisina. Tra il 1960 e il 1970 Nicolosi sarà chiamato, assieme a Pietro Maria Lugli, Ludovico Quaroni, Pietro Barucci, Plinio Marconi e Luigi Vagnetti, a realizzare edifici, piani regolatori e infrastrutture per il neonato stato nordafricano, confermandosi,

[20] Storelli 1983, p. 47.



14 Chiesa dell'Immacolata Concezione, vista della navata, Terni, 1953-60, (AGN, GN 2.1.62 - P213)

15 Chiesa San Sabino presso Spoleto (oggi Parrocchia del Sacro Cuore), vista dell'abside, Spoleto, 1953-57, (AGN, GN 2.1.63 - P218)

ancora negli anni Sessanta, vivo interprete della scena architettonica italiana[21]. Nelle tipologie studiate per la Tunisia, Nicolosi prosegue la sua costante ricerca volta ad aggiornare la tradizione alla luce del contesto e delle ricerche architettoniche attuali. Questo sembra emergere anche dallo studio di alcuni tipi edilizi a corte e tetto piano elaborati per la città costiera di Menzel Djemil [fig. 13] o da alcuni edifici a corte e tetto a falde progettati per la città collinare di Testour situata nell'entroterra tunisino. Tuttavia, a caratterizzare maggiormente la produzione postbellica di Nicolosi, non saranno queste esperienze, ma gli edifici religiosi e i molti progetti per i centri storici, dove l'architetto darà vita a una serie di interventi esemplari sia dal punto di vista architettonico che urbano.

L'indagine sull'edificio di culto sarà particolarmente intensa, Nicolosi, infatti, condurrà tale ricerca a partire dalla già citata chiesa del collegio Santa Maria in Roma e proseguirà, nel corso dei trent'anni successivi, ad approfondire il tema passando in rassegna i principali tipi dell'edificio sacro cristiano. Gli impianti a tre navate delle basiliche paleocristiane, le chiese ad aula unica del medioevo e le chiese a pianta centrale del Cinquecento, saranno il punto di partenza per una complessa sperimentazione volta a declinare in forma coerente e attuale l'edificio sacro e ad approfondire ulteriormente il tema del ruolo del decoro nell'edificio contemporaneo. Una ricerca che produrrà opere di assoluto rilievo, come la chiesa dell'Immacolata Concezione di Terni [fig. 14] (1953-60), il San Sabino presso Spoleto (1953-57) (oggi parrocchia del Sacro Cuore) [fig. 15] e il San Policarpo di Roma (1960-69), edifici che ancora oggi costituiscono un «punto di arrivo insuperato nella definizione sia etica che estetica dello spazio sacro contemporaneo»[22].

Dei progetti per i centri storici, va sottolineato il rapporto con la città, le relazioni che Nicolosi riesce a tessere con l'esistente, la capacità di stabilire un legame organico con i contesti in cui è chiamato ad operare[23]. Con sensibilità topografica, calibrate volumetrie e opportune scelte materiche e linguistiche Nicolosi riesce a generare solidi rapporti con le preesistenze senza rinunciare ai caratteri contemporanei dell'architettura. Il già citato progetto per l'Istituto San Giuseppe Calasanzio di Frascati [fig. 16], la Piazza del Duomo di Spoleto (1953-54) o la Banca Popolare di Novara a Pavia (1962-65) [fig. 17] sono solo alcune delle emblematiche testimonianze di questo approccio al progetto, nel quale la singola opera viene sempre rapportata al carattere e alla struttura della città. In questo senso è necessario ricordare i molti progetti realizzati, a partire dalla fine degli anni Quaranta, per l'Università di Perugia, dove il rettore Giuseppe Ermini, già compagno di Nicolosi al collegio Santa Maria, elabora, insieme al progettista romano, un campus universitario diffuso. Per l'Ateneo di Perugia, Nicolosi realizza progetti di recupero ed edifici di nuova costruzione perfettamente integrati con il tessuto urbano e con la complessa topografia del ca-

---

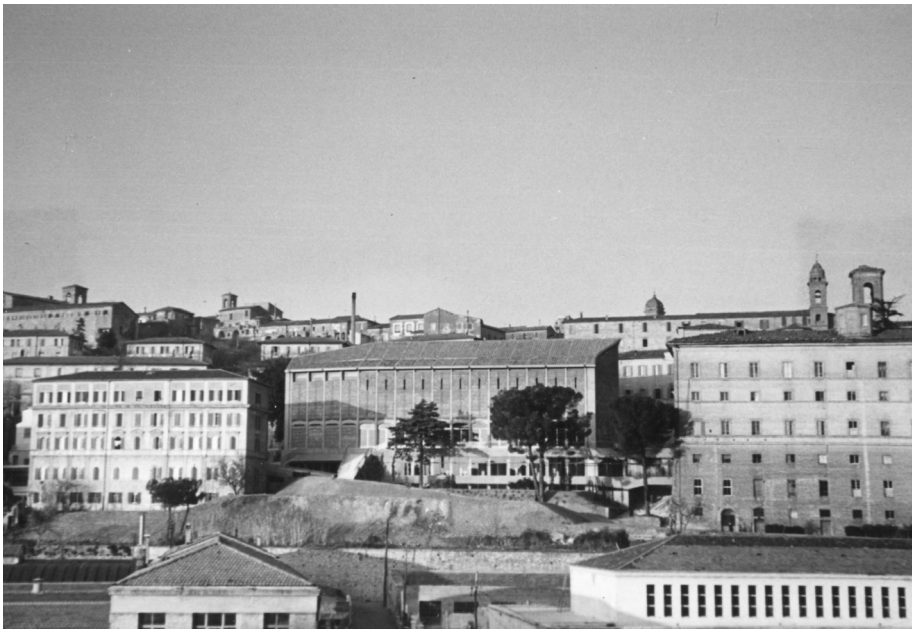
[21] Per una ipotesi in merito alla durata del periodo di attività tunisino vedi l'analisi del carteggio tra lo studio G. Nicolosi e il governo tunisino riportata in Arcangeli 2017, pp. 45-50.

[22] Muratore 2013, p. 10.

[23] In merito al progetto nei centri storici vedi Nicolosi 1966b.

16 Istituto San Giuseppe Calasanzio, vista dell'istituto inserito nel contesto, Frascati, 1946-58, (AGN, GN 2.1.47 - P123)

17 Banca Popolare di Novara, veduta dell'edificio inserito nel tessuto storico di Piazza della Vittoria, Pavia, 1962-65, (AGN, GN 2.1.96 - P303)



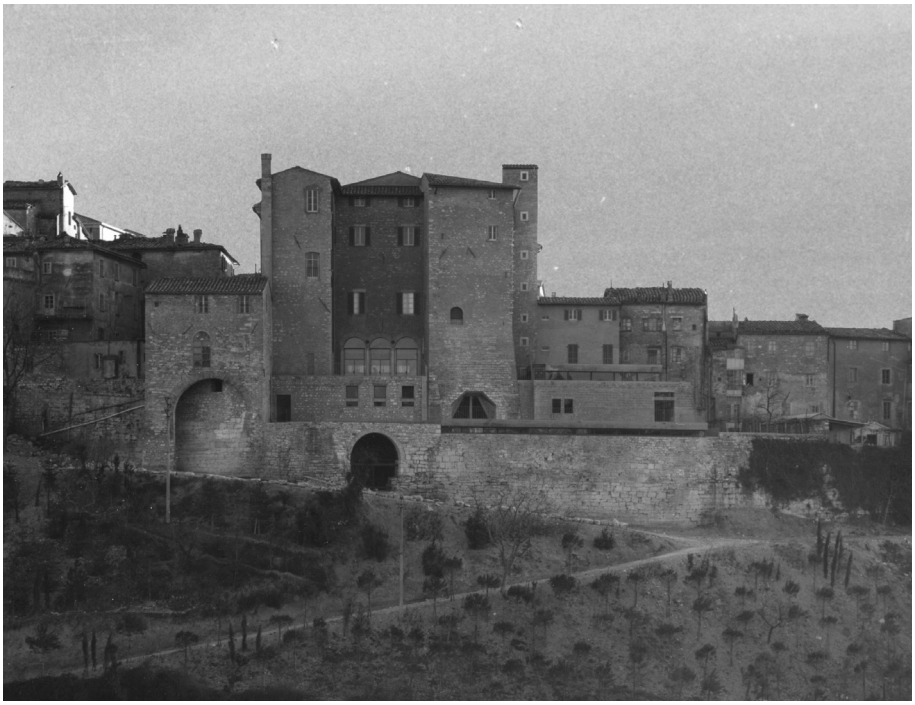
18 Aula Magna e Biblioteca dell'Università degli Studi di Perugia, Perugia, 1950-59, (AGN, GN 2.1.50 - P153)

poluogo umbro. In questo senso basti citare il noto progetto per l'Aula Magna e la Biblioteca dell'Università (1950-59) [fig. 18], dove riesce a inserire, organicamente, un edificio di notevole dimensione nel paesaggio urbano, o il progetto per gli Istituti Chimici (1961-71), nel quale integra, nella nuova costruzione, preesistenze classiche (mosaico di Orfeo e le fiere) e medievali (resti della chiesa di Santa Elisabetta), o ancora l'esemplare intervento per la Facoltà di Magistero (1965-67) [fig. 19] dove recupera l'edificio preesistente adattandolo alla nuova funzione didattica. Quest'ultimo progetto è particolarmente rappresentativo dell'approccio di Nicolosi al problema dell'intervento nei centri storici. Attraverso la realizzazione di nuove aule, il progettista libera la preesistenza del muro etrusco dalla sua funzione di contenimento del terreno, trasformandolo, da mera sostruzione, a fondale dei nuovi spazi didattici e rivelando così tutto il suo valore plastico e d'antichità. La composizione si chiude verso valle attraverso una finestra a nastro, un'asola, che risolve il prospetto denunciandone l'attualità. In quest'opera si coglie, in maniera evidente, la capacità del progettista di coniugare il nuovo con l'esistente e la sua necessità di costruire un'immagine della città coerente, in cui l'architettura moderna, superando facili impostazioni antitetiche tra storia e progetto, trovi nuova conciliazione con il passato, tornando ad essere linguaggio tra i linguaggi, ultimo brano di un discorso antico.
Questi pochi cenni non bastano certo per descrivere l'intensa attività per l'Ateneo perugino, ma aiutano a comprendere come, pezzo dopo pezzo, anno per anno, Nicolosi compia un processo che vede la città essere palinsesto e pertanto oggetto di piccole cancellazioni, riscritture, aggiunte, dove le architetture non sono frutto di

una progettazione simultanea e astratta ma di tante occasioni specifiche di recupero, adattamento e nuova costruzione. Una modalità operativa che sembra corrispondere alle parziali e successive edificazioni, che hanno dato vita, nel tempo, a quella ricchezza compositiva tipica dell'"architettura minore" che per Nicolosi è territorio a cui ambire e «volto stesso della civiltà»[24]. Molti altri progetti andrebbero citati per restituire compiutamente questa straordinaria esperienza, fatta anche di interventi minuti, sistemazioni esterne, ingressi, scalinate, sottopassaggi. Un'azione costante quella di Nicolosi per l'Ateneo umbro, che lo vede impegnato fino alla seconda metà degli anni Settanta, quando la malattia lo costringerà ad abbandonare il lavoro.
Concludo citando queste sue parole pubblicate su «Architettura e Urbanistica» nel 1958, parole che rivendicano, con lucidità e rigore, il valore civile, sociale ed estetico del lavoro dell'architetto e che a mio avviso possono restituire, sinteticamente e meglio di altre, il suo pensiero e la sua opera:

> non sacrificheremo la nostra personalità se rinunciassimo a quei virtuosismi e funambolismi con i quali ogni architetto cerca di mettersi in mostra rispetto agli altri, aspirando ognuno a gareggiare con un Niemeyer; un Gaudì o con il Le Corbusier della chiesa di Ronchamp; una specie di divismo che ritarda ogni giorno di più, da noi, il farsi di quel linguaggio corale da cui soltanto dipende che la nostra architettura e la nostra urbanistica di massa, anziché essere dominata dall'esibizionismo, si risolva con modestia e naturalezza, con umanità, in un ambiente organico ed espressivo della civiltà. […] La perfetta aderenza alla vita che fece dell'architettura medioevale una spontanea sedimentazione della storia, ha costituito la premessa favorevole perché la tradizione potesse divenire valore storicamente attuale e si risolvesse in ricchezza spirituale. […] Certamente non è, questa aderenza alla vita, sufficiente per trasfigurare in arte la costruzione: ma ne é condizione necessaria. Il di più che occorre per raggiungere il piano artistico, né si aggiunge, né può comunque definirsi, o codificarsi: è soltanto da attendersi come luce imprevedibile. […] Nessun programma, nessun proposito, nessuna scuola, nessun sostegno di critica favorevole a particolari indirizzi può alcunché per determinare o anche solo secondare il levarsi di quella luce. Tanto vale concentrarsi nell'onesto e pur grande compito di costruire per la vita umana l'ambiente migliore e con questo assolvere ad un compito ancora più grande: questa vita, contribuire a migliorarla; – e tutto ciò nell'attesa, nella speranza, o se vogliamo, anche nella fede – che quest'opera umana si risolva in valore estetico.[25]

[24] Nicolosi 1965, p. 503.
[25] Nicolosi 1958, pp. 130-131.



19 Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Perugia, prospetto nord, Perugia, 1965-67 (AGN, GN 2.1.107 - P334)

Abbreviazioni Bibliografiche

Angeletti *et. al.* 1984: P. Angeletti, L. Ciancarelli, M. Ricci, G. Vallifuoco, *Case romane. La periferia e le case popolari*, Roma 1984.

Arcangeli 2013a: L. Arcangeli (a cura di), *Giuseppe Nicolosi. Scritti 1931-1976*, Formia 2013.

Arcangeli 2013b: L. Arcangeli, *L'architettura come sintesi. Introduzione a G. Nicolosi*, in Id. (a cura di), *Giuseppe Nicolosi. Scritti 1931-1976*, Formia 2013, pp. 12-22.

Arcangeli 2017: L. Arcangeli, *Inventario dell'archivio Giuseppe Nicolosi*, Ministero dei beni e attività culturali e del turismo - Soprintendenza archivistica del Lazio, Roma 2017.

Arcangeli 2020: L. Arcangeli, *City of the Air: A lost identity*, in K.B. Jones, S. Pilat (a cura di), *The Routledge Companion to Italian Fascist Architecture. Reception and Legacy*, London-New York 2020, pp.221-227.

Argenti, Rebecchini 2002: M. Argenti, M. Rebecchini (a cura di), *Giuseppe Nicolosi*, «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 106-108, gennaio-dicembre 2002.

Belardi 2008: P. Belardi (a cura di), *Giuseppe Nicolosi (1901-1981). Architettura università città,* Atti del convegno (Perugia 19 ottobre 2006), Lavello 2008.

Cefaly 2001: P. Cefaly*, Littoria 1932-1942. Gli architetti e la città*, Roma 1984.

Ciucci 2002: G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1924*, Torino 1989.

Colasanti 2008: S. Colasanti*, Il quartiere ICP e la tipologia residenziale pubblica a Latina (1933-1940)*, Latina 2008.

Concorso per il palazzo degli uffici in Bari 1932: *Concorso per il palazzo degli uffici dei dipendenti dal Ministero dei Lavori Pubblici in Bari*, in «Architettura», XI, 8, agosto 1932, pp. 397-409.

Concorso per il piano regolatore di Pisa 1931: *Concorso per il piano regolatore della città e della Marina di Pisa*, in «Architettura e Arti Decorative», X, 8, aprile 1931, pp. 365-390.

Concorso per villini ad Ostia Lido 1932: *Concorso per un lotto di villini ad Ostia Lido*, in «Architettura», XI, 11, novembre 1932, pp. 594-608.

Currà, Paolini 2005: E. Currà, C. Paolini (a cura di), *Ingegnerie a Guidonia*, Roma 2005.

Farina, Villani 2017: M. Farina, L. Villani, *Borgate Romane. Storia e forma urbana*, Foggia 2017.

Guidonia la città dell'aria 1938: *Guidonia la città dell'aria*, in «Architettura», XVII, 4, aprile 1938, pp. 193-238.

Insolera 2001: I. Insolera, *Roma Moderna. Un secolo di storia e di urbanistica*, Torino 2001 (1° ed. Torino 1962).

Jones, Pilat 2020: K.B. Jones, S. Pilat (a cura di), *The Routledge Companion to Italian Fascist Architecture. Reception and Legacy*, London-New York 2020.

Lattanzi 1990: B. Lattanzi, *Vita ignorata del centro studi ed esperienze di Guidonia*, Roma 1990.

Milani 1996: R. Milani, *Il Pittoresco. L'evoluzione del Gusto tra Classico e Romantico*, Bari 1996.

Milani 2006: R. Milani, *Estetica del pittoresco*, in «Parametro», XXXVI, 264-265, luglio-ottobre 2006, pp. 28-33.

Muratore 2004: G. Muratore, *Edilizia e architetti a Roma negli anni Venti*, in G. Ciucci, G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano 2004, pp. 74-99.

Muratore 2013: G. Muratore, *Giuseppe Nicolosi e il nuovo realismo romano*, in L. Arcangeli (a cura di), *Giuseppe Nicolosi. Scritti 1931-1976*, Formia 2013, pp. 8-11.

Nicolosi 1935: G. Nicolosi, *La standardizzazione nell'abitazione collettiva. Organizzazione industriale del cantiere edile*, in Atti del XIII Congresso Internazionale Architetti (Roma 22-28, settembre 1935), pp. 395-420.

Nicolosi 1936a: G. Nicolosi, *Il piano regolatore di Guidonia*, in «L'ingegnere», XIV, 8, agosto 1936, pp. 3-7.

Nicolosi 1936b: G. Nicolosi, *Abitazioni provvisorie e abitazioni definitive nelle borgate periferiche*, in «L'ingegnere», XIV, 9, settembre 1936, pp. 5-27.

Nicolosi 1937a: G. Nicolosi, *Le case popolari di Littoria nel quadro degli attuali orientamenti dell'edilizia popolare in Italia*, in «Architettura», XVI, 1, gennaio 1937, pp. 21-35.

Nicolosi 1937b: G. Nicolosi, *La città italiana nel Medioevo*, Atti del II Convegno nazionale di Storia dell'Architettura (Assisi 1937), Roma 1938, pp. 18-36.

Nicolosi 1938: G. Nicolosi, *Storicismo e antistoricismo in architettura*, Roma 1938.

Nicolosi 1940a: G. Nicolosi, *La tradizione nella moderna architettura italiana*, in Relazioni della XXVIII Riunione della Società italiana per il progresso delle scienze (Pisa 11-15 ottobre 1939), Roma 1940, pp. 299-326.

Nicolosi 1940b: G. Nicolosi, *Caratteri permanenti nelle architetture italiche*, in «Augustea», XV, 19-20, agosto 1940, pp. 9-12.

Nicolosi 1958: G. Nicolosi, *Architettura e urbanistica*, Torino 1958.

Nicolosi 1965: G. Nicolosi, *L'architetto nella società*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», I, 1, aprile 1965, pp. 7-15.

Nicolosi 1966a: G. Nicolosi, *L'architettura nel mondo di domani*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», II, 5, agosto 1966, pp. 7-19.

Nicolosi 1966b: G. Nicolosi, *Posizioni ed esperienze sulla questione dei centri storici*, in «Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica», II, 4, aprile 1966, pp. 19-48.

Pennacchi 2003: A. Pennacchi (a cura di), *Guidonia Pomezia. Città di fondazione*, Latina 2003.

Ponti 1932: G. Ponti, *Una mostra di architettura moderna a Roma*, in «Domus», 57, settembre 1932, pp. 520-523.

Poretti *et al.* 1983: S. Poretti, M. Rebecchini, M. Rebora, F. Storelli (a cura di), *Giuseppe Nicolosi: figura, opere, contesto,* in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 55, aprile 1983.

Sitte 2007: C. Sitte, *L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Milano 2007 (1ªed. Wien 1889)

Storelli 1983: F. Storelli, *Progetti di Giuseppe Nicolosi per l'INA-Casa*, in Poretti *et al.* 1983, pp. 45-52.

Vicario, Moscetti 2003: S. G. Vicario, E. Moscetti (a cura di), *Guidonia Montecelio. Città delle ali*, Roma 2003.

Villani 2012: L. Villani, *Le borgate del Fascismo*, Milano 2012.

Zucconi 1992: G. Zucconi (a cura di), *Camillo Sitte e i suoi interpreti,* Milano 1992.

–

Giuseppe Nicolosi: City, architecture, and language

This paper investigates Giuseppe Nicolosi's work (1901-1981) going through his background and the resulting design approach. The analysis develops chronologically and tries to understand his work both at the urban and the architectural level. It focuses on Nicolosi's major experiences, such as his buildings in the Borgata Giardino Garbatella, the projects developed within the G.U.R group, districts and towns planned during the 1930s, as well as some works carried out in the aftermath of WWII including projects for religious buildings and city centers. The interpretation suggested by the author aims to underline Nicolosi's line of thoughts beyond major changes that occurred throughout the twentieth century. In this sense, this work attempts to overcome contradictions embedded in the usual and historical categorization that, if isolated, may undermine the understanding of the architect's trajectory.

Ostia, Cardine Massimo, scavo e restauro Calza-Gismondi, 1938.42
(Parco archeologico di Ostia antica, AF n. A2084)

Ostia Antica tra Ottocento e Novecento

Enrico Rinaldi
archeologo, Parco archeologico di Sepino

Il valore di Ostia consiste nella sopravvivenza di una città di età medio-imperiale romana, che documenta lo sviluppo urbanistico e architettonico di Roma stessa, con la quale Ostia condivise progettisti, maestranze, materiali, tecniche e tipologie edilizie. A differenza di Roma, dopo il graduale abbandono avvenuto a partire dal V secolo d.C., Ostia non è stata interessata da una continuità d'insediamento, e ciò ha consentito la conservazione pressoché integrale del suo tessuto urbano.
La configurazione attuale della città antica si deve ai lavori di scavo e di restauro eseguiti, in modi e tempi diversi, tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, culminati con la grande campagna del 1938-1942. La rilettura critica dei lavori, oltre a delineare gli atteggiamenti culturali dei protagonisti ostiensi, costituisce un importante tassello nella ricostruzione delle attività di ricerca, tutela e valorizzazione che caratterizzano, fra XIX e XX secolo, i principali complessi archeologici italiani. Se da un lato infatti gli interventi eseguiti a Ostia sono strettamente legati all'ambiente romano, al tempo stesso presentano paralleli con altri importanti contesti di scavo topografico-monumentale, in primo luogo le città vesuviane.
La storia dei restauri di Ostia si può ripercorrere dagli scavi di fine Ottocento del governo italiano (Rosa, Lanciani, Borsari, Gatti)[1]. Nonostante le limitazioni imposte dalle difficoltà finanziarie, è il primo momento in cui si cerca di restaurare e mantenere in condizioni di decoro i resti riportati alla luce. Sebbene condotti con carattere episodico, i restauri riflettono prassi e linguaggi operativi ottocenteschi, già sperimentati in altri contesti e in particolare a Roma[2]: riprese mimetiche dei paramenti, ammorsature a dente di sega per suggerire l'originaria prosecuzione di muri solo parzialmente conservati, integrazione dei nuclei murari utilizzando laterizi messi in opera con spigoli in facciavista [figg. 1-2]. L'utilizzo di mattoni antichi recuperati durante le operazioni di scavo, economicamente vantaggioso data la grande disponibilità di materiale laterizio di crollo, è una delle prerogative dei restauri di Ostia, dall'Unità d'Italia alla metà del Novecento. Gli interventi di questi anni, condizionati

[1] Bruun, Zevi 2002, pp. 248-289.
[2] Gizzi 1997, pp. 117-140; Pallottino 1994, pp. 69-71.

1 Via della Fortuna, restauri P. Rosa (1872-74). A destra si notano le ammorsature a dente di sega (*Cod. Lanc.*, inv. 39894)

2 Palazzo Imperiale, restauri P. Rosa (1872-74). Visibile a destra l'integrazione con laterizi messi in opera a spigoli in facciavista (*Cod. Lanc.*, inv. 39948)

dall'esiguità delle risorse finanziarie e dal complesso sviluppo degli Uffici di tutela[3], si mantengono nell'alveo delle attività conservative; pochissimi sono gli interventi ricostruttivi, per lo più legati ad esigenze funzionali (come la parziale ricostruzione della scalinata di accesso al Capitolium o la realizzazione di coperture a protezione di mosaici). Le problematiche strutturali erano affrontate facendo ricorso a opere provvisionali o a sostruzioni in muratura, senza alcuna pretesa di ricomposizione dei crolli o di ricostruzione filologica dei volumi perduti. Nonostante le oggettive difficoltà di operare a Ostia (difficoltà di comunicazione e di approvvigionamento dei materiali, pericolose condizioni igienico sanitarie), nei documenti d'archivio restano tracce di operazioni di carattere manutentivo (pulizia, controllo della vegetazione, riadesione di materiali in distacco, copertura delle creste, tettoie protettive) portate avanti sin dagli scavi di Pietro Rosa (1873-1874) e nei decenni successivi, seppur in modo discontinuo[4]. Queste operazioni, eseguite contemporaneamente anche a Roma e finalizzate tanto al contenimento del degrado quanto al ripristino della sicurezza e del decoro, si inseriscono in un lungo percorso di riflessioni e di esperienze conservative *in situ*, attivo a Pompei sin dall'epoca borbonica e giunto a maturazione con la direzione di Giuseppe Fiorelli e di Michele Ruggiero, sul finire del secolo[5]. Questo rapporto collaborativo tra archeologi e architetti, che contraddistingue uno dei più felici periodi di Pompei, non si coglie negli stessi anni nel contesto romano, dove risultano invece più evidenti i differenti approcci culturali tra personaggi di formazione umanistica e quelli di formazione tecnica. Gli interventi eseguiti sui resti archeologici comportavano interferenze storiche ed estetiche, che specie gli uomini di cultura letteraria (storici, archeologi) tentavano di limitare il più possibile; al contrario i tecnici (architetti, ingegneri), per formazione portati a risolvere i problemi pratici e chiamati a progettare e dirigere i restauri, erano meno inclini alle cautele della linea conservazionista. Il clima si esasperò con l'istituzione degli Uffici Regionali per la Conservazione dei Monumenti, diretti da alcuni tra i maggiori architetti italiani, ai quali fu affidata la conservazione dell'intero patrimonio monumentale indipendentemente dall'epoca di appartenenza. Le dure critiche di Giacomo Boni contro i linguaggi operativi ottocenteschi o contro l'uso sistematico di integrare i paramenti murari e ricoprire le creste con bauletti in cocciopesto, come avveniva in quegli anni nei lavori del Palatino, rimasero inascoltate[6]. Analoghe tecniche di protezione delle creste murarie si ritrovano infatti a Ostia nei lavori eseguiti agli inizi del Novecento dall'architetto Giulio De Angelis, il quale difendeva strenuamente l'utilità delle sue scelte conservative ritenute prioritarie rispetto agli evidenti inestetismi[7] [fig. 3].

---

[3] Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni 1987.

[4] Rosa 1873, pp. 88-95; Archivio Centrale dello Stato (ACS), *Ministero della Pubblica Istruzione*, Direzione Generale Antichità e Belle Arti (DGAABBAA), I versamento, b. 146.

[5] Pagano 1996, pp. 335-349; Sammarco 1996, pp. 351-360.

[6] ACS, DGAABBAA, III vers., II parte, b. 691; ACS, DGAABBAA, II vers., II serie, b. 359.

[7] De Angelis 1903; ACS, DGAABBAA, III vers., II parte, b. 752.

3 Quattro Tempietti, restauri G. De Angelis (1903). Copertura delle creste murarie in cocciopesto (Arch. fot. Ostia, album fotografici, C 26)

Con la breve ma proficua direzione di Dante Vaglieri (1907-1913) prese avvio la prima sistematica attività di scavo, conservazione e restauro delle rovine ostiensi[8]. Di pari passo con la rimessa in luce, si procedeva, ove possibile, alla ricollocazione degli elementi di crollo (colonne, pilastri, pareti, brani murari, archi, volte), attraverso l'utilizzo di paranchi agganciati a castelli lignei o a capre. Questi interventi rispondevano alla volontà di agevolare la comprensibilità dei resti scavati e di evitare la dispersione o l'allontanamento delle membrature architettoniche dal contesto di appartenenza. Pur non mancando integrazioni mimetiche, le tecniche di messe in opera cominciarono ad adeguarsi ai criteri di distinguibilità già adottati nei lavori romani di De Angelis e di Boni, con il trattamento superficiale dei laterizi con o senza arretramento rispetto all'appiombo dei paramenti antichi. Nei lavori di Vaglieri, la differenza sostanziale rispetto al passato si può individuare in una maggiore attenzione ai valori estetici, oltre che storici, dei ruderi. Superando i linguaggi operativi ottocenteschi, le integrazioni delle sezioni murarie risultano in questo periodo molto più aderenti all'identità costruttiva delle murature antiche, cercando di riprodurre il più fedelmente possibile le caratteristiche di confezione e tessitura dei nuclei o le diverse tecniche di ammorsatura [fig. 4]. A Vaglieri va anche riconosciuto il merito di aver messo a sistema le pratiche manutentive già adottate in passato e di aver avviato una riflessione critica sulle coper-

[8] De Vico Fallani, Shepherd 2014; Rinaldi 2014, pp. 47-54.

4 Fabbricato V XII, 2, restauri Vaglieri (1909-13). L'integrazione dei nuclei ripropone le caratteristiche murarie antiche (foto E. Rinaldi)

ture in cocciopesto: le nuove sperimentazioni si limitano a minime fermature o a vere e proprie integrazioni a nucleo delle superfici sommitali [fig. 5]. Tendenzialmente prudente nei riguardi di possibili interventi ricostruttivi, Vaglieri non si sottrasse ad alcuni interventi di parziale ripristino delle architetture ostiensi (Capitolium, Tempio di Cerere), selezionati tra gli edifici più significativi allo scopo di ristabilire almeno in parte la monumentalità perduta.

Dopo la morte improvvisa di Vaglieri, la direzione venne affidata per un decennio a Roberto Paribeni, direttore del Museo Nazionale Romano. Tuttavia il giovane ispettore Guido Calza, essendo l'unico funzionario tecnico-scientifico di ruolo presente continuativamente a Ostia insieme all'architetto Italo Gismondi, assunse di fatto l'onere della direzione, incarico che gli verrà assegnato ufficialmente nel 1924 e che manterrà fino alla sua scomparsa (1946). La collaborazione tra Calza e Gismondi risultò determinante per la storia e la configurazione del Parco archeologico [fig. 6]. Le numerose ricostruzioni eseguite in questi anni, la grande campagna di scavo per l'Esposizione del 1942, con la quale fu raddoppiata in meno di quattro anni l'area scoperta, e gli interventi mimetici hanno determinato un giudizio negativo sull'operato di Guido Calza e più in generale sui lavori ostiensi. In realtà, un riesame approfondito e la contestualizzazione dei lavori di scavo e restauro, consentono di delineare un quadro storico e culturale molto più complesso. Calza sosteneva che il compito di chi si trovava a scavare Ostia doveva essere quello di studiare la città repubblicana ma soprattutto quello di far rivivere la città imperiale reintegrando la sua originaria

5 Capitolium, restauri Vaglieri (1913). Integrazione a nucleo della superficie sommitale (foto E. Rinaldi)

6 Guido Calza e Italo Gismondi presso la Necropoli della Via Ostiense (Arch. fot. Ostia, n. B1940)

monumentalità; per fare ciò era pertanto lecito servirsi di tutti gli elementi strutturali e decorativi rinvenuti negli strati di crollo e di abbandono[9]. I consolidamenti antichi o gli interventi di trasformazione strutturale o funzionale eseguiti nelle ultime fasi di vita, venivano percepiti come un ostacolo alla reintegrazione della monumentalità perduta.

Nel panorama contemporaneo di quegli anni, il "metodo" stratigrafico di Boni rimase di fatto un'esperienza isolata. Più diffusamente, per scavo stratigrafico s'intendeva uno scavo condotto gradualmente dall'alto, che consentiva di riconoscere, recuperare e ricomporre tutti gli elementi strutturali, decorativi e architettonici. Questa era l'idea e la pratica di scavo adottata da Maiuri a Pompei[10], protagonista tra gli anni Venti e Trenta di un enorme lavoro di sterro condotto a ritmi serrati. La disapprovazione generalmente rivolta agli scavi ostiensi del 1938-1942 non ha riguardato le città vesuviane, solo perché la fine traumatica di Pompei ed Ercolano non ha consentito la formazione di strati archeologici post 79 d.C.; ma le tecniche di scavo erano le stesse, e piuttosto l'accento andrebbe posto sulla maggiore complessità della situazione ostiense e sulle enormi difficoltà che ponevano i restauri[11]. A Pompei infatti, i crolli delle coperture delle *domus*, dovuti all'incendio e allo schiacciamento dei lapilli incandescenti, erano rimasti sostanzialmente nelle originarie collocazioni di giacitura e nella maggior parte dei casi le colonne degli atri e dei peristili si rinvenivano ancora in piedi, inglobate nello strato di lapilli. I crolli delle *insulae* pluripiano ostiensi, avvenuti a più riprese per mancanza di manutenzione e plausibilmente per effetto di azioni sismiche avvenute forse in momenti diversi, avevano determinato una stratificazione confusa e complessa, con elementi strutturali e decorativi situati spesso a grande distanza dalla loro sede originaria[12]. Questa dispersione e sovrapposizione degli elementi di crollo, unita alle diversità delle tipologie architettoniche e alle numerose trasformazioni subite dagli organismi edilizi durante le loro molteplici fasi di vita, rendeva molto più complessa l'attività di reintegrazione ad Ostia piuttosto che a Pompei [figg. 7-8].

Il problema dell'attendibilità dei restauri ricostruttivi di Ostia va ricondotto entro i giusti termini[13]. Le più importanti anastilosi e le ricomposizioni dei monumenti ostiensi, vennero eseguiti prima dei lavori dell'Esposizione (Caserma dei Vigili, Terme di Nettuno, Thermopolium, Insula di Diana, Horrea Epagathiana, cavea del Teatro, arcate dell'acquedotto, Terme del Foro, Caseggiato del Serapide, Terme dei Sette Sapienti). Specie nelle ricomposizioni più impegnative è possibile attendersi errori esecutivi, più che interpretativi, la cui individuazione richiede tuttavia studi analitici di dettaglio, ad oggi non ancora realizzati. Né è possibile decontestualizzare alcune singole ricostruzioni da progettazioni più complesse che possono aiutare a comprenderne il significato: è il caso ad esempio della parziale ricostruzione del prospetto del Teatro, eseguita in previsione della costruzione di un nuovo ingresso per i visitato-

---

[9] Calza 1916, pp. 172-184.
[10] Maiuri 1937, pp. 58-59.
[11] Zevi 2001, pp. 77-79.
[12] Calza 1936, pp. 238-239.
[13] Rinaldi 2015, pp. 52-61.

7 Caseggiato degli Aurighi, restauri Calza-Gismondi (1938-39). Il lato ovest dell'edificio durante le operazioni di scavo e restauro (Arch. fot. Ostia, n. B2623)

8 *Idem*. Il lato ovest dopo i lavori di ricomposizione e ricostruzione (Arch. fot. Ostia, n. B2690)

ri provenienti da Roma durante l'Esposizione Universale, che tuttavia non venne mai realizzato [figg. 9-10]. La ricomposizione e la parziale ricostruzione sembrano piuttosto l'esito naturale di un processo critico finalizzato a trasmettere l'identità dei monumenti antichi, non accontentandosi della pura conservazione o della contemplazione di resti, che nella maggior parte dei casi sarebbero risultati incomprensibili. La ricostruzione si poneva in altri termini come strumento culturale che consentiva di rivelare il valore delle testimonianze architettoniche e una scelta espressiva con la quale raccontare la storia costruttiva del passato. Molti di questi restauri lasciano inoltre trasparire un approccio filologico basato sulla conoscenza dell'edilizia antica e sulla consapevolezza dell'importanza storica delle architetture ostiensi, da riconoscersi certamente nella figura di Gismondi[14]: nessuno come lui ebbe modo di conoscere così assiduamente e da vicino i monumenti ostiensi misurandoli, toccandoli, osservandoli all'interno oltre che all'esterno, capendoli, associandoli, svelando la loro identità.
Molti sono tuttavia i problemi ereditati dai lavori eseguiti in passato. In primo luogo il rischio di equivocare le integrazioni mimetiche con i restauri antichi eseguiti in materiali di recupero, data la tendenza estremamente frequente nell'edilizia privata ostiense ad economizzare sui materiali di costruzione. Ulteriori difficoltà di comprensione sono dovute alla compresenza di fasi che non hanno mai convissuto in antico: l'eliminazione, senza adeguata documentazione, dei livelli di frequentazione e delle stratigrafie archeologiche successive alle fasi di età medio-imperiale, rendono spesso incomprensibili quote di frequentazioni tarde, oggi appena suggerite da livelli di spiccato o soglie impostate anche a più di un metro dai piani di calpestio interni o esterni. Usi, trasformazioni o consolidamenti di singoli edifici risultano inoltre difficilmente decifrabili, a seguito degli sterri e dei restauri di liberazione che in molti casi hanno eliminato strutture aggiunte in fasi successive (tamponature di porte e finestre, tramezzi, chiusure o restringimenti di accessi, fragili resti di strutture indecifrabili o di scarsissima qualità costruttiva).

Abbreviazioni bibliografiche

Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni 1987: M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e istituzioni*, Firenze 1987.

Bruun, Zevi 2002: C. Bruun, A.G. Zevi (a cura di), *Ostia e Portus nelle loro relazioni con Roma*, Atti del Convegno (3-4 dicembre 1999), in «Acta Instituti Finlandiae, 27, Roma 2002.

Calza 1916: G. Calza, *Scavo e sistemazione di rovine (a proposito di un carteggio inedito di P.E. Visconti sugli Scavi di Ostia)*, in «Bullettino della Commissione Archeologica comunale», 44, 1916, pp. 161-195.

Calza 1936: G. Calza, *Come si scava una città antica*, in «Sapere», II, IV, 44, 1936, pp. 238-239.

De Angelis 1903: G. De Angelis, *Relazione dei lavori eseguiti dall'Ufficio nel quadriennio 1899-1902*, Roma 1903.

[14] Filippi 2007.

De Vico Fallani, Shepherd 2014: M. De Vico Fallani, J.E. Shepherd (a cura di), *Omaggio a Dante Vaglieri (1865-1913) nel centenario della scomparsa*, Atti del convegno (Roma, 21 gennaio 2014), in «Bollettino di Archeologia on line», 2 (numero monografico), V, 2014.

Filippi 2007: F. Filippi (a cura di), *Ricostruire l'Antico prima del virtuale. Italo Gismondi. Un architetto per l'archeologia (1887-1974)*, Roma 2007.

Gizzi 1997: S. Gizzi, *Modelli di comportamento per la reintegrazione delle lacune nel restauro archeologico in ambito mediterraneo*, in *La reintegrazione nel restauro dell'antico*, Atti del seminario di studi (Paestum, 11-12 aprile 1997), Paestum 1997, pp. 117-140.

Maiuri 1937: A. Maiuri, *Principi generali sul metodo dello scavo archeologico*, in «Cooperazione intellettuale», VII-VIII, 1937, pp. 58-59.

Pagano 1996: M. Pagano, *Gli architetti direttori degli scavi di Pompei: regole e iniziative sul restauro archeologico in epoca borbonica*, in S. Casiello (a cura di), *La cultura del restauro*, Venezia 1996, pp. 335-350.

Pallottino 1994: E. Pallottino, *Roma 1846-1878: restauro di monumenti antichi tra rappezzi mimetici e ricostruzioni semplificate*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 52, 1994, pp. 69-71.

Rinaldi 2014: E. Rinaldi, *I restauri ostiensi di Vaglieri* in M. De Vico Fallani, J.E. Shepherd (a cura di), *Omaggio a Dante Vaglieri (1865-1913) nel centenario della scomparsa*, Atti del convegno (Roma, 21 gennaio 2014), numero monografico di «Bollettino di Archeologia on line», 2, V, 2014, pp. 47-54.

Rinaldi 2015: E. Rinaldi, *Conservare e 'rivelare' Ostia: per una rilettura dei restauri della prima metà del Novecento*, in «Restauro Archeologico», 2, 2015, pp. 46-67.

Rosa 1873: P. Rosa, *Sulle scoperte archeologiche della città e provincia di Roma negli anni 1871-1872. Relazione presentata a S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione dalla Reale Soprintendenza degli Scavi della Provincia di Roma*, Roma 1873.

Sammarco 1996: B. Sammarco, *Da Fiorelli a Spinazzola. Il restauro a Pompei dall'Unità d'Italia all'avvento del fascismo*, in S. Casiello (a cura di), *La cultura del restauro*, Venezia 1996, pp. 351-371.

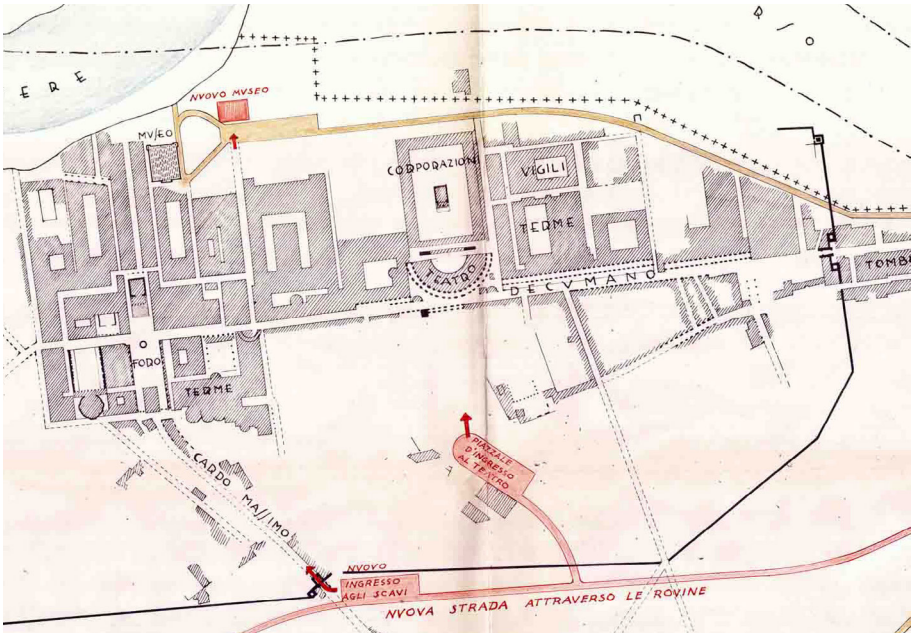
Zevi 2001: F. Zevi, *Aspetti dell'archeologia pompeiana del Novecento: gli scavi del Maiuri a Pompei*, in P.G. Guzzo (a cura di), *Pompei. Scienza e società*, Atti del Convegno internazionale (Napoli, 25-27 novembre 1998), Milano 2001, pp. 73-79.

–

Ostia Antica between the nineteenth and twentieth centuries

The excavation and restoration works carried out between the end of the nineteenth century and the first half of the twentieth century have given us back an unparalleled middle-imperial Roman city, which documents the urban and architectural development of Rome itself, of which Ostia constituted the vital maritime appendix.

Ostia is a privileged observatory for the analysis of the restoration and maintenance works of the archaeological areas of the last century. Although closely linked to the Roman cultural environment, the interventions carried out in Ostia have parallels with other important contexts of topographical-monumental excavation such as the Vesuvian cities. But unlike Pompeii, the construction typology of the preserved remains and the dispersion of the collapses made the reconstructive operations of Ostia much more complex and difficult.



9 Planimetria allegata al "Progetto di sistemazione archeologica di Ostia" (15.12.1937). Indicazione della nuova viabilità e dei due nuovi ingressi (ACS, E42, Servizi Artistici, b. 934, f. 8618)

10 Teatro. Ricostruzione Calza-Gismondi (1938-39) di tre arcate del prospetto meridionale (foto E. Rinaldi)

1 L'ingresso al cantiere per la costruzione del Fabbricato Caproli in via Albalonga. In doppio petto l'architetto Enrico Del Fa (ADF)

Ricerche per il restauro: il progetto di Enrico Del Fa per la casina sportiva del dopolavoro postelegrafonico al Lungotevere Flaminio

Marco Grimaldi
architetto

Intervenire sul tessuto edilizio storico richiede un'attenta analisi dei suoi caratteri urbani, architettonici e materiali, al fine di tutelarne l'esteso valore culturale e ambientale. L'attività conoscitiva deve tendere non tanto (o quantomeno non solo) al perseguimento del concetto di "eleganza" – dal latino *elegans*, che ha le sue radici in *legere* (raccogliere o scegliere), come richiamato da Cristophe Girot[1] – quanto all'individuazione della sua "eredità culturale", come previsto dalla convenzione di Faro (2011). Risulta quindi fondamentale, in un progetto di restauro, la fase della ricerca storica e delle indagini conoscitive, indispensabili per tutto il processo progettuale.
Il contributo che si presenta costituisce la sintesi di un approfondito studio storico e archivistico, preliminare al progetto di restauro e valorizzazione dell'ex Circolo Sportivo per il Dopolavoro Postelegrafonico al lungotevere Flaminio, realizzato nel 1930 dall'architetto Enrico Del Fa [fig. 1][2].

---

[1] Girot 2013.

[2] Il lavoro è parte del mio contributo al progetto di recupero e valorizzazione del complesso, assegnato a due diversi raggruppamenti selezionati da Poste italiane. Il primo gruppo era formato da Annalisa Metta (Progettista incaricato), Luca Catalano, Ilaria Marcelli, Chiara Pieretti, Valentina Peluso (Progettazione paesaggistica); Alessandro Di Silvestre, Daniele Modigliani (Urbanistica); Studio Battista Associati (Restauro); Leonardo Zilliani (Idraulica e strutture); Cristiano Torbidoni (Impianti e sicurezza); Flavio Cecchini, Siro Margotti (Rilievo topografico e analisi geognostiche); Francesca Ambrosio, Rusco Castiglia, Roberto De Crecchio (collaboratori).
Il secondo gruppo era formato da Startt S.r.l. (Progettista incaricato), Studio Battista Associati e Francesca Romana Stabile (Restauro); Aecode S.r.l. (Strutture); Coolprojects S.r.l. (Impianti ed energie rinnovabili), Maria Rosaria di Lorenzo (Studi e verifiche idrauliche per sistemazione sponda), Pio Bersani (Studi geologici ed analisi geognostiche), Federico Boccalaro (Applicazioni di ingegneria naturalistica).

Il progetto di Enrico Del Fa, 1929-1931

L'opera di Enrico Del Fa (Roma 1888 - Roma 1955) è poco nota, nonostante sia stato uno dei protagonisti dell'architettura romana degli anni Venti e Trenta, sia come costruttore che come progettista, distinguendosi per le sue capacità tecniche e per il suo stile che riusciva a coniugare storicismo e modernismo. Tra gli innumerevoli progetti ricordiamo la collaborazione con Gino Coppedè per il *Nuovo quartiere tra via Po angolo via Arno in Roma* (1919-1923) e i villini Pizzamiglio a via dei Ramni a San Lorenzo (1926).
Nel 1930, Del Fa viene incaricato di costruire il Circolo Sportivo per il Dopolavoro Postelegrafonico al lungotevere Flaminio; un incarico che lo porterà a realizzare, per la stessa committenza, anche il teatro per Dopolavoro Postelegrafonico (1932) a via di San Macuto presso la Biblioteca Casanatense.
La realizzazione del Circolo Sportivo fa parte di una serie di interventi coordinati dall'Opera Nazionale del Dopolavoro (OND), istituita il 1° maggio 1925, che sarà impegnata a promuovere numerosi "circoli ricreativi" di enti e istituzioni statali. A Roma, la maggior parte di questi circoli furono realizzati sulle sponde del Tevere, nella zona del quartiere Flaminio, dove erano presenti ampi tratti di area golenale conosciuti come "spiagge del Flaminio"[3].
Le sedi del dopolavoro, realizzate lungo il Tevere, presentavano caratteristiche tipologiche comuni: al di sopra della quota superiore degli argini veniva realizzata la "casina", che costituiva un elemento di raccordo tra il lungotevere e il fiume; all'interno degli argini, dopo un prima fascia di rispetto prossima al Tevere, sulla maggior parte dell'area golenale, si disponevano i campi da gioco e, in corrispondenza delle scarpate interne, strutture di servizio, quali spogliatoi o, come nel caso del Circolo Sportivo per il Dopolavoro Postelegrafonico, le tribune per assistere alle manifestazioni che si svolgevano nei campi da gioco. Nel progetto di Del Fa, l'area golenale era divisa, lungo le rive, in due parti con funzioni diverse, quella "ricreativa", con campi da gioco, e quella di rappresentanza, prospiciente la "casina", caratterizzata dalla presenza di un giardino che terminava sul Tevere, dove era l'approdo per i natanti [fig. 2].
Sempre rispetto al confronto tipologico, è importante rilevare come l'edificio d'ingresso sul lungotevere – la "casina" – avesse una continuità nei prospetti, mentre i fronti verso il fiume erano caratterizzati da un'articolazione dei volumi, con logge e spazi porticati, che lasciavano a vista i pendii di raccordo tra la golena e la strada. Spesso i prospetti rivolti verso il Tevere si presentavano con una struttura a pilastri in calcestruzzo armato, a sostegno di ballatoi, passerelle e collegamenti esterni tra la casina e le rive del fiume. Queste soluzioni, presenti anche nel progetto di Del Fa, dipendevano dalle norme prescritte nell'ambito del bacino del Tevere che condizionavano la costruzione e la forma di questi edifici.

[3] Vittorini 2004.

Dal progetto al cantiere, 1929-1931

Durante il fascismo, a partire dal 1924, le Poste e Comunicazioni – insieme alle Ferrovie e alla Marina Mercantile – dipendevano dal Ministero delle Comunicazioni, guidato da Costanzo Ciano. Fu quindi affidato al Servizio Lavori e Costruzioni delle Ferrovie dello Stato il progetto di una Casina Sportiva che venne presentato al Ministero dei Lavori Pubblici con l'imputazione delle spese a carico del Dopolavoro Postelegrafonico di Roma.
La sezione romana dell'Ufficio Centrale del Dopolavoro Postelegrafonico, il 26 ottobre 1928, ottenne dall'Ufficio Speciale del Genio Civile "Tevere e Agro Romano" la concessione di una zona di golena di circa 25.000 mq nella località detta "dei Polverini" per la realizzazione di strutture sportive e ricreative. Nel disciplinare allegato alla Concessione si legge:

> Art. I […] l'area veniva concessa a scopo nautico, sportivo, trattenimenti ginnici, approdo di natanti ed a quelle di altre operazioni e divertimenti connessi con lo scopo del Dopolavoro; [...] Art. VI: […] è vietato in modo assoluto di alterare lo stato della golena e della scarpata dell'argine sia con costruzioni stabili sia con piantagioni. Si concede soltanto d'impiantare pali in legno o in cemento armato a sostegno di un fabbricato che deve avere il piano di base a livello della sommità arginale, e il cui progetto dovrà essere preventivamente approvato dall'Ufficio Speciale del Genio Civile per il Tevere e l'Agro Romano […].[4]

Il 17 agosto del 1929, in base al progetto firmato dall'ingegner G. Gorelli e approvato dalla Commissione Edilizia il 9 agosto 1929, il Governatore di Roma rilasciò la licenza di costruzione con alcune note che prescrivevano di «apportare migliorie al progetto»[5]. Così, con il decreto-legge n. 71 del 1° luglio 1930, il ministro ratificò la proposta avanzata dal Servizio Lavori e Costruzioni delle Ferrovie dello Stato consentendo l'avvio dei lavori affidati all'impresa Del Fa che si impegnò a modificare il progetto secondo le richieste della Commissione Edilizia [fig. 3].
Il cantiere fu avviato il 1° settembre del 1930 e l'inaugurazione ufficiale venne organizzata, nell'aprile del 1931, alla presenza del Ministro delle Comunicazioni, Costanzo Ciano, come riporta la cronaca de «Il Messaggero» del 19 aprile 1931:

> La parte che più richiama l'attenzione è il vasto salone centrale, di circa duecento metri quadrati che a mezzo di cinque grandi finestroni a giorno ha sfogo in un'ampia terrazza coperta, dalla quale si domina il campo sportivo distendendosi per una superficie di circa trentamila metri quadrati sulla golena del fiume, con lo sfondo del meraviglioso parco di Monte Mario. [...]

---

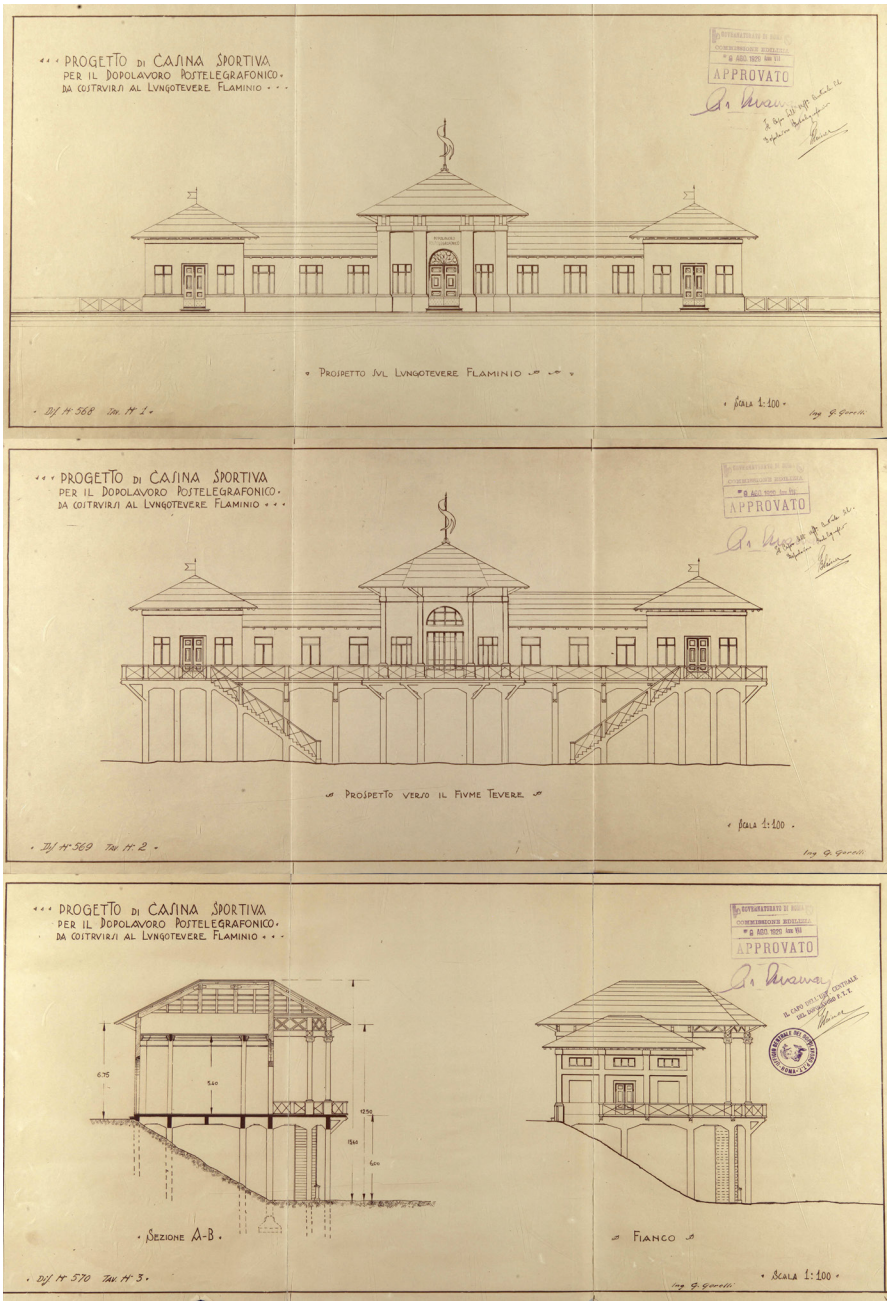
[4] Archivio Storico dell'ex Servizio Lavori e Costruzioni FS c/o Fondazione FS Italiane (AFS), Serie C – cartella II 9 (5) - 4866.

[5] Archivio Storico Capitolino (ASC), I.E., prot. 10113/1929.

2 Veduta del quartiere Flaminio da Monte Mario del 1950 circa, da www.romasparita.eu. Si notino sulla sinistra, a ridosso del lungotevere, le tribune del Campo da Calcio e, sulla destra, la lunga balaustrata fiancheggiata da un viale alberato che separava il circolo dalle sponde del Tevere. Entrambi i manufatti sono ancora esistenti anche se in stato di avanzato degrado

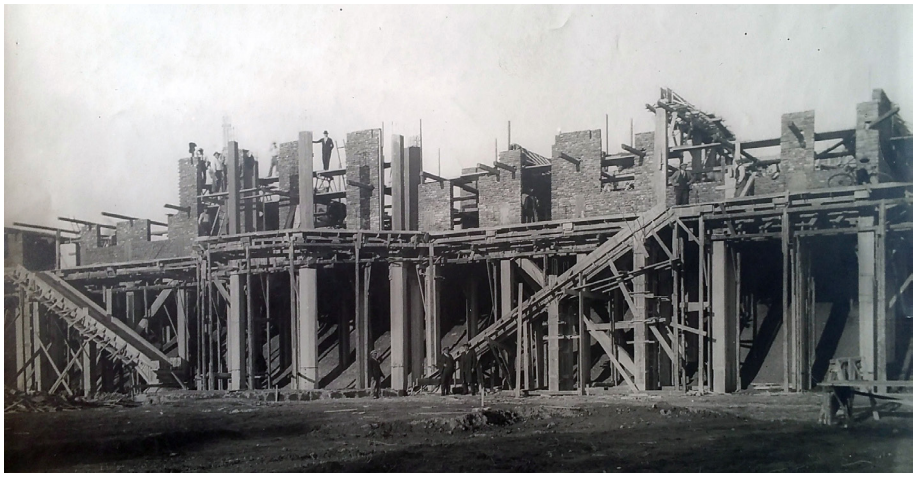
> Il salone, data la sua forma, la sua ampiezza e le grandi aperture di cui è munito, potrà essere destinato a manifestazioni e trattenimenti di svariatissimo genere, non escluso il filodrammatico – per il quale è in preparazione un apposito palcoscenico mobile con le relative attrezzature di scena – ed il cinematografo, di cui è pronta la cabina di proiezione con relativo impianto elettrico.
> La speciale illuminazione di cui è dotato il salone è quanto si può desiderare di meglio per un razionale e pratico uso e, allo stesso tempo, in un adatto ed artistico effetto, in uno con la sobria decorazione tanto del soffitto che delle pareti. Non si può, poi, fare a meno di segnalare la praticità e la sobria eleganza dell'installazione degli impianti sanitari, e più precisamente ai gruppi delle docce e dei gabinetti destinati ai bagnanti ed ai soci frequentatori dei locali [fig. 4].

La Casina Sportiva, si distingueva anche per i suoi elementi costruttivi, caratterizzati da una struttura mista, in muratura, nel versante adiacente il lungotevere, e in cemento armato, nella parte rivolta verso il fiume. Le coperture erano a falde su capriate in legno, con un manto di tegole che garantivano una maggiore tenuta rispetto alle correnti di vento presenti a ridosso del fiume. Per realizzare l'edificio si iniziò a eseguire lo sbancamento in golena secondo le disposizioni degli enti che sovrintendevano alla gestione del Tevere [fig. 5].
Come accennato, l'inaugurazione del circolo avvenne il 26 aprile 1931, prima che i lavori si concludessero, il 4 marzo del 1932 [figg. 6, 7].



3 Progetto della Casina Sportiva per il Dopolavoro Postelegrafonico dell'ing. G. Gorelli, approvato il 9 agosto 1929, prospetto sul lungotevere Flaminio; prospetto sul fiume; sezioni. (ASC)

4 La Casina Sportiva, fronte sul lungotevere Flaminio, da «Il Messaggero», 19 aprile 1931



5 La Casina sportiva in corso di realizzazione. Nella foto il fronte rivolto verso il Tevere (ADF)

Il complesso edilizio, come spesso accadeva, fu realizzato con una serie di varianti rispetto agli elaborati presentati alla Commissione Edilizia. Oltre alle differenze di alcuni caratteri stilistici, si nota l'aggiunta di due piccoli corpi di fabbrica alle estremità dell'immobile che concludevano, sul lungotevere, il percorso dei ballatoi esterni [fig. 8]. La quota di calpestio era posta mezzo metro al di sopra del piano stradale del lungotevere e l'accesso, che ordinariamente era previsto a sinistra rispetto al prospetto principale, era aperto, in particolari occasioni, direttamente sul salone principale attraverso un ampio portale situato al centro del fabbricato. Questo prospetto era stato progettato con un'impronta sobriamente moderna, d'ispirazione classicista, segnato da paraste che si alternavano alle aperture e misurate cornici, a sottolineare gli ingressi su strada, inoltre, sul fronte, erano presenti quattro medaglioni in stucco, che simboleggiavano diverse discipline sportive, e due nicchie, all'interno delle quali si distinguevano grandi fasci littori [fig. 8]. Le nicchie furono successivamente tampo-

nate ma, come rilevato da recenti indagini termografiche, questi elementi sono ancora conservati. Inoltre, il complesso comprendeva l'alloggio per il custode, la direzione, l'ambulatorio, ambienti di servizio e un locale *buffet*.
Al livello del lungotevere la distribuzione dei corpi di fabbrica si alternava, con diverse profondità, ai lati del grande salone centrale, distinto da ampie finestrature e da un monumentale controsoffitto ligneo [fig. 9].
Ai fianchi del salone erano presenti aree destinate a servizi, in particolare, è importante rilevare come gli ambienti posti alla destra del salone, guardando il fiume, fossero di un'altezza inferiore, pari a 3,0 m, con un solaio laterocementizio che divideva questo corpo di fabbrica in due livelli, in modo da ospitare, al piano superiore, i locali per i cassoni dell'acqua e il locale macchine per le proiezioni cinematografiche. All'esterno del salone, verso il Tevere e in corrispondenza dell'asse centrale minore, era presente una loggia dotata di tende.
Le caratteristiche di questi ambienti sono facilmente ricostruibili attraverso lo studio dei disegni e dei documenti conservati negli archivi[6]. Analizzando questi documenti è stato possibile risalire alle caratteristiche distributive e spaziali del livello posto alla quota del lungotevere che conservò le originarie connotazioni fino agli anni Settanta.
Per quanto riguarda il piano sotto la "quota lungotevere" non sono state ritrovate planimetrie che descrivono questo livello, però, attraverso un'analisi delle fotografie d'epoca e dei documenti di cantiere è stato possibile ipotizzarne le caratteristiche architettoniche [fig. 10]. Come precedentemente descritto, al disotto della quota stradale, lo spazio fu organizzato assecondando le quote delle sostruzioni realizzate per contenere gli argini del Tevere. Questo livello fu lasciato completamente permeabile verso il fiume e venne organizzato con dei terrazzamenti coperti ricavati assecondando il pendio artificiale degli argini. Il livello più alto di questi gradoni fu tamponato con delle murature che presentavano delle bucature ovali, utili a dare luce al vano che ancora ospita gli impianti tecnici dell'edificio. Gli altri due livelli erano delimitati da una transenna in pietra artificiale e collegati tra loro con scale di muratura o di legno.
Particolarmente interessante è rilevare la presenza di un ninfeo, decritto come "anfiteatro", posto in corrispondenza dell'asse centrale dell'edificio, realizzato con muratura di mattoni facciavista, dove erano presenti tre grandi nicchie, all'interno delle quali si volevano installare delle anfore analoghe a quelle che si trovano oggi ricollocate casualmente nel giardino. Lo spazio del ninfeo, che era definito da una pavimentazione in marmette di cemento, con un disegno "a lancette", permetteva di creare un perfetto equilibrio tra interno ed esterno [fig. 11].
È importante, infine, ricordare anche la funzione elioterapica del complesso, destinata ai figli dei soci che, nella stagione estiva, animavano questi luoghi attrezzati con una serie di "arredi esterni" in pietra artificiale o litocemento (ancora oggi presenti seppur in stato di degrado).

---

[6] ASC; Archivio Centrale di Stato (ACS); Archivio di Stato di Roma (ASR); Archivio Del Fa (ADF); Archivio Storico dell'ex Servizio Lavori e Costruzioni FS c/o Fondazione FS italiane (AFS); Archivio Fotografico Museo Storico della Comunicazione (MSC); Archivio Storico Poste Italiane (ASP).

6 Galeazzo Ciano il giorno dell'inaugurazione del Circolo Sportivo per il Dopolavoro Postelegrafonico. Si notino le finte rocce che contornavano le discese verso il fiume e, alle spalle di Ciano, la loggia presente al livello superiore del fronte prospiciente il Tevere, schermata da tende mobili (ADF)

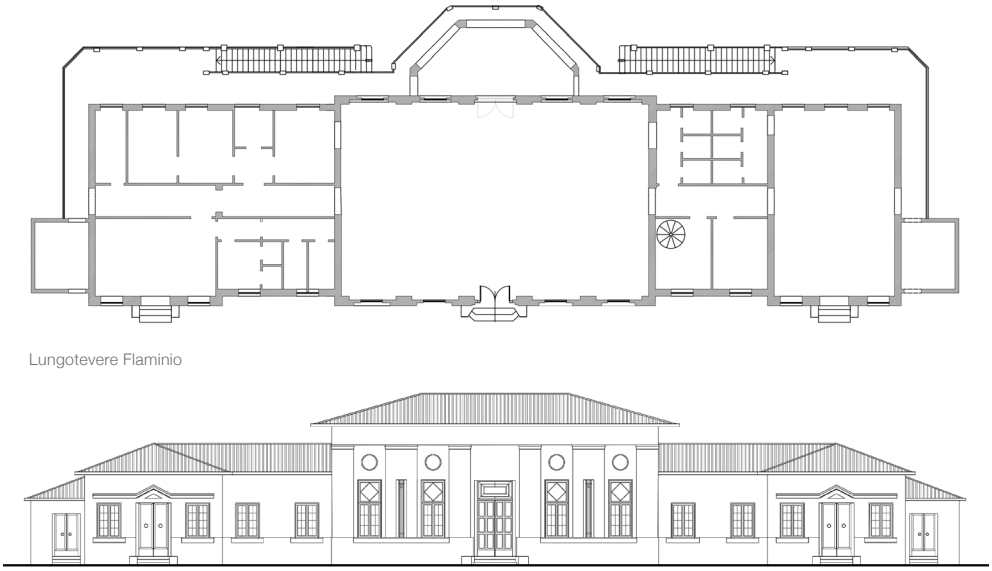
7 Visita dell'onorevole Domenico Romano, sottosegretario di Stato alle Poste e presidente della Commissione Centrale del Dopolavoro Postelegrafonico, 30 luglio 1932. Si noti come gli ambiti sottostanti la quota del lungotevere siano stati lasciati aperti secondo le prescrizioni dell'Ufficio Speciale del Genio Civile "Tevere e Agro Romano" (ADF)

I lavori di ampliamento, 1932-1934

Il 12 aprile del 1932 venne inviata al Ministro delle Comunicazioni una proposta per l'ampliamento della Casina Sportiva da poco terminata. Nella relazione allegata alla proposta si sosteneva la necessità dell'ampliamento:
«per l'imprevisto gran numero dei soci dopolavoristici che hanno voluto frequentare il campo sportivo […]. D'altro canto, avendo istituito nella località una colonia elioterapica per i figli dei soci della sezione di Roma, è stato sentito il bisogno di avere nella Casina un adeguato locale cucina per la preparazione della refezione. Perciò l'Ufficio Centrale del Dopolavoro Postelegrafonici è venuto nella determinazione di completare la Casina di cui trattasi nel senso di aggiungere ai rispettivi estremi dell'edificio adeguati altri locali»[7].
L'esecuzione dei lavori venne deliberata dal Ministro delle Comunicazioni, con Decreto n. 2159 del 20 aprile 1932, e il 27 agosto dello stesso anno fu indetta la licitazione privata per l'affidamento dei lavori. Alla gara partecipò anche l'impresa Del Fa che però venne esclusa a causa di alcuni inadempimenti nella formulazione dell'offerta, così, il 10 settembre 1932 il progetto fu affidato alla ditta ingg. Narici & Corazza[8] che realizzò l'ampliamento con i grandi padiglioni posti all'estremità della casina.
I lavori iniziarono il 7 novembre e proseguirono subendo due proroghe con il successivo rinvio della data di fine lavori, inizialmente programmata il 4 febbraio 1933. Una prima proroga fu richiesta il 16 gennaio del 1933, quando vennero conclusi i lavori per le fondazioni in muratura e in cemento armato, la costruzione delle travi e dei pilastri, fino al livello stradale, e la realizzazione delle armature in legno per la costruzione della soletta del primo livello.
Le motivazioni date dall'impresa per giustificare i ritardi vennero accolte dalla committenza così come documenta una relazione del Capo della Sezione Lavori delle Poste in cui si legge:

> 1) Trattandosi di due corpi di fabbrica da congiungersi con quello già esistente, questa Dirigenza per ovvie ragioni di carattere tecnico, ritenne necessario non discostarsi dalle modalità costruttive di tempo e di modo con le quali fu provveduto alla costruzione della parte esistente della Casina stessa. Pertanto, avuto riguardo alle norme in vigore presso l'Ufficio Tecnico del Tevere, circa le opere che si costruiscono a ridosso dell'argine stradale ed al piano della golena, l'esecuzione dello scavo per i gradoni in muratura contro l'argine stesso, costituente il piano d'appoggio dei pilastri, fu consentita in ordine di tempo per un solo gradone alla volta e, soltanto dopo ultimata la costruzione in muratura di uno dei gradoni, si autorizzava lo scavo del successivo.
> Questa precauzione si dovette adottare per riguardo all'ufficio Tecnico del

[7] AFS, Serie C – cartella II 9 (5) - 4866.
[8] Il Contratto d'appalto fu stipulato il 31 ottobre 1932, approvato dal Direttore generale delle Ferrovie dello Stato il 3 febbraio 1932 e registrato il 21 febbraio 1933 al n. 5502 del Reg. 118. AFS, Serie C – cartella II 9 (5) - 4866.



8 Ricostruzione della planimetria del piano al livello del lungotevere Flaminio e del prospetto così come realizzato (disegno M. Grimaldi)

9 Salone centrale della casina sportiva, fotografia degli anni Cinquanta.
Si notino le pavimentazioni, le finestre in ferrovetro, il soffitto cassettonato e la finestra dietro la quale era posizionata la cinepresa per le proiezioni cinematografiche (ASP)

> Tevere, il quale non consente assolutamente che si alteri comunque la consistenza dell'argine se non per zone limitatissime, particolarmente poi nella stagione invernale in cui può verificarsi da un momento all'altro una piena del Tevere che arrivi ad investire il piede dell'argine.[9]

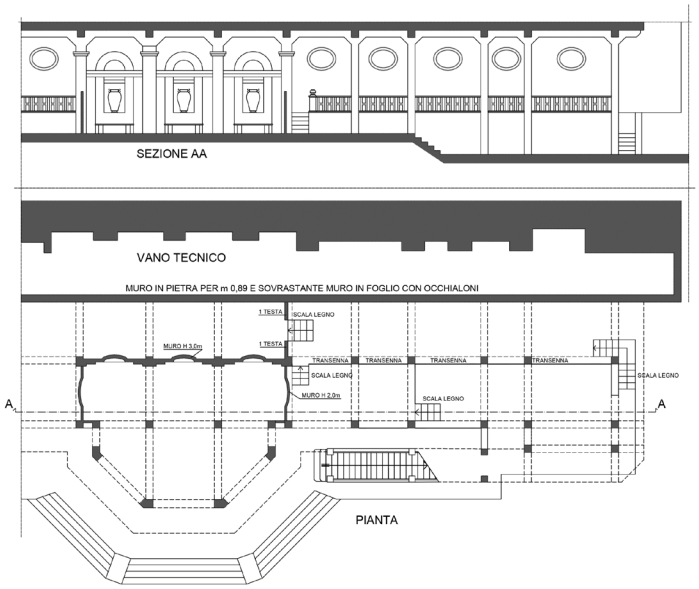
Questa prima proroga fu concessa e la data di fine lavori venne rinviata di ulteriori 55 giorni. Il 30 marzo del 1933 l'Ufficio Centrale del Dopolavoro Postelegrafonici chiese ulteriori lavori, documentati in una relazione del Capo della Sezione Lavori che riportava: «Tali nuovi lavori aggiuntivi consistono in adattamenti dello spazio compreso tra i pilastri di sostegno della costruzione al piano di golena allo scopo di utilizzare lo spazio stesso mediante ricavo di opportuni ambienti»[10].
L'intervento fu ordinato all'impresa il 10 marzo 1933 e nella Relazione giustificativa della tariffa Suppletiva veniva specificato che: «Durante il corso dei lavori l'ufficio Centrale del Dopolavoro Postelegrafonici, in considerazione dell'accresciuto sviluppo dell'Istituzione, ravvisò la necessità di utilizzare convenientemente anche lo spazio esistente al piano di golena compreso entro il perimetro dell'ossatura in cemento armato su cui insiste il fabbricato della Casina Sportiva»[11].
Furono così studiati, tra pilastro e pilastro, speciali paratie, in ferro e in legno smontabili, al fine di ottemperare le richieste dell'Ufficio Speciale del Genio Civile "Tevere e Agro Romano" che, dopo un sopralluogo, impose l'uso di pareti mobili al fine di permettere il deflusso del fiume[12].
I lavori terminarono il 14 aprile del 1934 e furono collaudati dall'ing. Pietro Savoldi l'8 maggio 1936 [fig. 12].

Il dopoguerra e l'attuale stato di conservazione

La Casina Sportiva, che fu gestita dal Dopolavoro delle Poste fino al 1960, negli anni Novanta diventa sede del CRAL Poste, fino al 2011. Il complesso oggi si presenta in stato di abbandono e sebbene conservi la sua configurazione originale, mostra evidenti interventi che nel corso degli anni ne hanno modificato la consistenza.
Gli spazi alla quota del lungotevere sono stati compromessi da numerosi interventi alterando il rapporto tra spazi aperti, giardino ed edifico. Nonostante tutto è possibile risalire all'originaria conformazione di questi luoghi di cui rimane ancora il cunicolo tecnico esistente dalla prima fase di costruzione. Basti pensare che, al suo interno, si rileva la presenza di gradini del tutto analoghi a quelli realizzati all'esterno ed è ancora leggibile la conformazione dei contrafforti in mattoni realizzati durante i primi lavori di sbancamento eseguiti in golena.

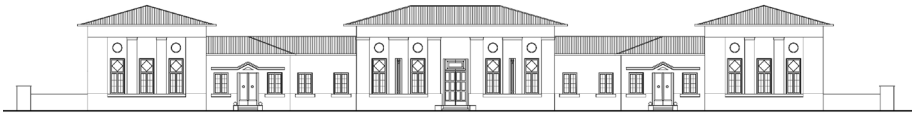
---

[9] AFS, Serie C – cartella II 9 (5) - 4866.
[10] Ivi.
[11] Ivi.
[12] Ivi.



10 Schema planimetrico e sezione longitudinale del livello alla quota di golena, ricostruiti sulla base dei documenti di cantiere conservati presso l'AFS (disegno M. Grimaldi)

11 Il ninfeo posto al livello della quota golenale sotto il solaio del piano primo, fotografia degli anni Cinquanta (MSC)



12 Restituzione schematica del nuovo prospetto su lungotevere Flaminio dopo l'ampliamento della Casina Sportiva, ricostruita sulla base dei documenti conservati presso l'AFS (disegno M. Grimaldi)

L'assetto dei prospetti, verso il lungotevere Flaminio, rimane inalterato nonostante il colore delle facciate, gli infissi in alluminio e la presenza di apparati impiantistici, mentre gli ambienti interni risultano radicalmente trasformati. Infatti, sono andate perdute le pavimentazioni in graniglia di cemento, sulle pareti sono state rimosse le originarie finiture e gli ornamenti, eliminati i serramenti in ferrovetro e introdotti diversi impianti tecnici e nuove controsoffittature.
Gli unici elementi che ancora si conservano sono i tre portoni prospicienti il lungotevere Flaminio, rimasti come "presidio" di questo singolare complesso edilizio e paesaggistico le cui potenzialità si auspica siano presto riscattate dall'attuale stato di abbandono.

Si ringraziano per il prezioso contributo:
Francesca Romana Stabile, Giovanna Tognon, Mauro De Palma, direttore dell'Archivio Storico di Poste Italiane, Michele Del Fa, che conserva con amore i documenti dell'archivio di famiglia, il personale dell'Archivio della Fondazione FS Italiane.

Abbreviazioni bibliografiche

Girot 2013: C. Girot, *The Elegance of Topology*, in C. Girot, A. Freytag, A. Kirchengast, S. Krizenecky, D. Richter (a cura di), *Landscript 3. Topology: Topical Thoughts on the Contemporary Landscape*, Berlin 2013.

Vittorini 2004: A. Vittorini (a cura di), *Trasformazioni e nuove funzioni urbane nel quartiere Flaminio*, Roma 2004.

–

Researches for restoration:
Enrico Del Fa's project for the postlegraphonic after-work sports house
at the Lungotevere Flaminio

This article reiterates the importance of research preparatory to a restoration project. The cognitive activity must aim at the identification of the cultural heritage of the property to be protected, conceived in its broadest possible sense as envisaged by the Faro Convention.
We summarize the outcomes of an in-depth historical-documentary study preliminary to the restoration project of the former Sports Club for the Dopolavoro Postelegrafonico, carried out on a project by architect Enrico Del Fa.

Il paesaggio agricolo di Santa Maria di Galeria e le antenne di Radio Vaticana (foto M. Magazzù, 2013)

Il cantiere-scuola lungo la via Clodia: un'esperienza interdisciplinare di ricerca, scavo e restauro archeologico nell'area extraterritoriale di Santa Maria di Galeria (Stato della Città del Vaticano)

Paola Porretta
architetto, Dipartimento di Architettura-Università Roma Tre

Nel 2013 il Dipartimento di Architettura di Roma Tre e i Musei Vaticani hanno stipulato un accordo di collaborazione scientifica per la promozione di attività didattiche e di ricerca nell'area extraterritoriale di Santa Maria di Galeria, attuale sede di Radio Vaticana.
Oltre a tesi di laurea[1] e ricerche di dottorato[2], è stato organizzato un cantiere-scuola di scavo e restauro archeologico sotto la direzione dei responsabili dei Musei Vaticani e di alcuni docenti del Dipartimento di Architettura. Un gruppo interdisciplinare di studenti – futuri architetti e archeologi, selezionati nei corsi di Restauro e prove-

[1] M. Magazzù, *La via Clodia nell'Etruria meridionale: un percorso inedito attraverso l'area extraterritoriale vaticana*, tesi di Laurea magistrale in Architettura-Restauro (relatore E. Pallottino; correlatori L. Di Blasi, G. Filippi, P. Porretta, 2016); E. Devreux, F. Di Antonio e N. Bonanni, M. Chiarillo, *La musealizzazione dei calchi della colonna Traiana a Santa Maria di Galeria, area extraterritoriale dello Stato Vaticano. Progetto museologico-Progetto tecnologico*, tesi di Laurea magistrale in Architettura-Progettazione Architettonica (relatori: E. Pallottino, P. Porretta; correlatori: A.F.L. Baratta, S. D'Abate, G. Longobardi, C. Valeri (Musei Vaticani), 2018 e 2019).

[2] M. Magazzù, *Paesaggi dell'Etruria meridionale. La via Clodia negli studi topografici dell'Ager Foroclodiense,* dottorato *Architettura: Innovazione e Patrimonio*, tutor E. Pallottino, M. Zampilli (Dipartimento di Architettura di Roma Tre), co-tutor E. Farinetti (Dipartimento di Studi di Umanistici di Roma Tre), Politecnico di Bari-Università Roma Tre, 2019.

da sinistra,

1 Il tratto dell'acquedotto Traiano-Paolo che corre lungo il limite nord-orientale della tenuta vaticana (foto M. Magazzù, 2013)

2 Il tratto principale della via Clodia situato nell'area centro-meridionale della proprietà vaticana (foto M. Magazzù, 2013)

nienti dai Dipartimenti di Architettura e di Studi Umanistici[3] – ha condotto un'esperienza sul campo e ha avuto l'occasione di percorrere tutte le fasi di un progetto e di un cantiere di scavo e restauro: studio, indagine stratigrafica, rilievo archeologico e architettonico, formulazione di alternative progettuali da discutere con la committenza, redazione del progetto esecutivo (elaborati grafici, relazione archeologica e architettonica, computo metrico estimativo, disciplinare descrittivo e prestazionale), fino all'esecuzione diretta del restauro.
Il cantiere-scuola, che si è svolto tra il 2013 e il 2016, è stato concepito come un'esperienza di alta formazione universitaria ma anche come una simulazione dell'attività professionale nei cantieri archeologici. Grazie all'interazione continua, gli studenti di architettura e quelli di archeologia hanno alternativamente sperimentato attività di solito non contemplate nei propri ordinamenti curriculari – lo scavo per i primi, il restauro per i secondi – e hanno maturato consapevolezze che si auspica possano predisporre a un dialogo efficace e collaborativo in future occasioni lavorative comuni.
Il percorso formativo, strutturato secondo un progetto didattico articolato in lezioni e attività pratiche, si è avvalso anche del prestigioso contributo di due strutture dei Musei Vaticani che sono considerate un'eccellenza a livello internazionale nel campo della ricerca applicata e che hanno messo a disposizione degli studenti una lunga tradizione di lavoro ma anche innovative tecniche di recente sperimentazione: il *Gabinetto di Ricerche Scientifiche applicate ai Beni Culturali* (responsabile Ulderico Santamaria) e il *Laboratorio di Restauro Materiali lapidei* (responsabile Guy Devreux).

---

[3] Corso di *Restauro archeologico* (docenti E. Pallottino, P. Porretta) e corso di *Cultura e progetto del patrimonio*, modulo *Restauro dei monumenti* (docente E. Pallottino, supporto alla didattica P. Porretta); studenti: G. Ajò, I. Ameli, E. Antonucci, C. Maestri, M. Magazzù, A. Miranti, A. Moscone, S. Occhipinti, L.F. Pani (Dipartimento di Architettura), S. Calvigioni, M. Fadda (Dipartimento di Studi Umanistici), G. Bracq (École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille); responsabili scientifici della convenzione (14 novembre 2013-13 novembre 2016): E. Pallottino (Roma Tre), G. Filippi (Musei Vaticani); coordinatori delle attività di cantiere: P. Porretta (Roma Tre), L. Di Blasi (Musei Vaticani); coordinatore delle attività didattiche: P. Porretta (Roma Tre); consulenti scientifici: G. Devreux (*Laboratorio di Restauro Materiali lapidei*, Musei Vaticani), E. Rinaldi (Parco archeologico di Sepino, già ALES S.p.A.), U. Santamaria (*Gabinetto di Ricerche Scientifiche applicate ai Beni Culturali*, Musei Vaticani). Questo scritto è l'aggiornamento e l'approfondimento di due precedenti contributi presentati nel primo convegno *RICerca/REStauro*, organizzato dalla *SIRA-Società Italiana per il Restauro dell'Architettura* (Roma, 26-27 settembre 2016; Pallottino *et al*. 2017), e nel *XIV Congresso internazionale di riabilitazione del patrimonio-La conservazione del patrimonio artistico, architettonico, archeologico e paesaggistico*, organizzato dal *CICOP-Centro Internazionale per la Conservazione del Patrimonio Architettonico* (Matera, 18-20 giugno 2018; Di Blasi *et al*. 2018).

3 Il tratto della via Clodia presso il muro di cinta dell'area vaticana, prima e dopo gli interventi di restauro e ricomposizione del basolato realizzati nel 2016 a cura di G. Filippi e L. Di Blasi

L'area extraterritoriale di Santa Maria di Galeria

L'attuale Centro trasmittente di Radio Vaticana si colloca nel territorio dell'Etruria Meridionale compreso tra Roma e il lago di Bracciano, in un sito che riveste un ruolo centrale nel contesto dei paesaggi storici del Lazio per la presenza di significative strutture edilizie e infrastrutturali antiche.
Il primo impianto dell'emittente radiofonica cattolica fu inaugurato nel 1931 all'interno dei Giardini Vaticani, ma già pochi anni dopo la struttura si mostrò inadeguata rispetto al sistema di trasmissione allora in rapida espansione. Proprio per sopperire alle esigenze di potenziamento ed estensione del segnale radio, lo Stato italiano cedette al Vaticano[4] un'area rurale di oltre 440 ettari nei pressi di Cesano, già di proprietà del Collegio Germanico, segnata da un imponente tratto fuori terra dell'acquedotto Traiano-Paolo[5] [fig. 1] e da alcune flebili tracce di strutture edilizie e tracciati stradali antichi. A metà degli anni Cinquanta iniziò la costruzione delle nuove antenne di trasmissioni e il 27 ottobre del 1957 fu inaugurata a Santa Maria di Galeria la nuova stazione radiofonica, con beneficio di extraterritorialità.
Da allora, mastodontici tralicci metallici sono diventati parte integrande di un esteso frammento di paesaggio rurale sostanzialmente integro, lievemente corrugato e segnato da casali agricoli costruiti all'inizio del Novecento. A distanza di quasi settant'anni, l'originaria vocazione rurale appare ancora immutata e i campi coltivati continuano a convivere naturalmente con le grandi antenne, molte delle quali ormai in dismissione, e con alcuni frammenti di paesaggio archeologico, appena affioranti dal terreno e purtroppo fortemente danneggiati da quello stesso uso agricolo che, per altri versi, ha preservato il territorio da incontrollati processi di trasformazione e urbanizzazione.
Già agli inizi del Novecento, le arature del terreno avevano portato alla luce antichi resti riconducibili a varie strutture murarie e stradali, ma soltanto a metà del secolo scorso John Bryan Ward-Perkins identificò con esattezza, grazie all'analisi delle foto aeree e alle ricognizioni archeologiche effettuate con British School at Rome[6], alcu-

---

[4] Accordo tra Santa Sede e Stato italiano per impianti radio nelle zone extraterritoriali, 8 ottobre 1951.

[5] Costruito tra il 108 e il 109 d.C. per volontà di Traiano con l'intento di rifornire la regione trasteverina, l'acquedotto capta acque da diverse sorgenti ai piedi dei monti Sabatini a nord del lago di Bracciano e ancora oggi continua a svolgere la sua funzione alimentando le fontane dei Giardini Vaticani con una portata di 200 l/sec. Agli albori del XVII secolo, i resti traianei furono recuperati e trasformati per volontà di Paolo V Borghese che fece riedificare un nuovo acquedotto sulle fondamenta antiche; a ricordo di tale intervento il papa fece apporre una lapide commemorativa, nella quale, però, si fa riferimento al ripristino dell'Aqua Alsietina che in realtà correva poco lontana da quella Traiana (cfr. Porretta 2014, con bibliografia precedente). L'acquedotto fu studiato nel secolo scorso da Thomas Ashby, al quale si devono alcune preziose fotografie risalenti al 1914.

[6] Ward-Perkins 1955; cfr. anche British School at Rome, Photographic Archive,

4 I tralicci per la trasmissione del segnale radio, il basolato dell'antica consolare romana e, a destra, le coperture provvisorie delle strutture α e β realizzate durante i lavori del cantiere-scuola (foto M. Magazzù, 2016)

5 Il recinto e il nucleo cementizio del mausoleo β e, in secondo piano, il colombario α prima della realizzazione delle coperture temporanee e delle attività di scavo e restauro (foto M. Magazzù, 2013)

ne importanti strutture: un tratto della via Clodia (ancora oggi il più significativo ed esteso frammento noto della consolare romana, fig. 2) e i resti della *mansio Careiae*, un'antica stazione di posta a circa 15 miglia da Roma, riportata nei principali *itineraria* – la *Tabula Peutingeriana* e l'*Itinerarium Antonini* – con la locuzione *(ad) Careias*.
A partire dagli anni Novanta, nuove ricognizioni topografiche, saggi di scavo, prospezioni georadar e ricerche d'archivio, promossi dal Vaticano e coordinati (dal 2012) da Giorgio Filippi con Leonardo Di Blasi[7], hanno significatamente contribuito all'aggiornamento scientifico dei dati emersi nella prima metà del secolo scorso.
All'inizio degli anni Novanta, il tratto basolato della via Clodia già individuato da Ward-Perkins, che si estende per 166 m nella parte centro-meridionale dell'attuale proprietà vaticana, è stato completamente messo in luce nel corso di varie campagne di scavo che hanno documentato anche alcuni diverticoli dell'antica strada e i resti di strutture edilizie, alcune delle quali fino ad allora ignote. Nel 2016, nuove indagini hanno permesso l'individuazione di un'altra porzione di consolare, posta più a sud di quella già nota, in prossimità del muro di cinta della proprietà[8] [fig. 3]. Nel 2017, infine, altre ricerche hanno individuato le evidenze materiali della *mansio*, purtroppo ridotta allo stato di fondazione[9], e le tracce di edifici afferenti a un centro abitato.

Il cantiere-scuola di Roma Tre

Il gruppo interdisciplinare dei Musei Vaticani e del Dipartimento di Architettura ha concentrato il proprio lavoro a margine del tratto principale della via Clodia, il cui basolato è parte rilevante di una sede stradale dalla quale si diramano numerosi diverticoli.
La pavimentazione della sezione principale misura mediamente 4.10 m ed è delimitata da crepidini in massi di leucitite disposti in fila che definiscono il piano di calpestio, originariamente realizzato in terra battuta con piccole schegge di leucitite e poi ristrutturato in età romana con basoli sagomati in poligoni irregolari, alcuni dei quali di ragguardevoli dimensioni [fig. 2]. All'incrocio tra la via Clodia e un diverticolo con orientamento est-ovest, di sezione pari a 2.80 m, si trovano i resti

Ward-Perkins Collection-South Etruria Series.

7 Le indagini furano avviate da Paolo Liverani e Giandomenico Spinola nel 1991 e 1993.

8 La porzione centrale della sede stradale rimessa in luce è apparsa fortemente danneggiata, a causa di lavori impropri realizzati nel 1998 per il passaggio di una conduttura idrica; grazie a un recente intervento di Filippi e De Blasi, il selciato romano è stato restaurato, risarcendo le lacune e ricollocando i basoli divelti nella loro supposta sede originale.

9 Le indagini condotte hanno permesso di osservare i riusi altomedioevali della *mansio*: durante la fase di abbandono e distruzione, le strutture murarie furono infatti riutilizzate come luoghi di sepoltura, con la realizzazione di tombe a inumazione ricavate direttamente nello strato geologico e rinvenute prive di corredo.

6 A sinistra, il colombario α; a destra, il recinto e nucleo cementizio del mausoleo β, prima delle attività di scavo e restauro

7 Il paramento murario esterno del lato occidentale del colombario α, realizzato in *opus reticolatum* con tessere di leucitite e di materiale fittile (al centro) e mattoni (agli angoli), prima degli interventi di restauro (foto P. Porretta, 2013)

di due monumenti sepolcrali: un colombario denominato α (I-II sec. d.C.), rivenuto durante le campagne di scavo degli anni Novanta, e un mausoleo di tipo "a torre" denominato β (II-III sec. d.C.), da sempre affiorante dal terreno [figg. 4, 5, 6].
Prima degli interventi realizzati da Roma Tre, entrambe le strutture mostravano un elevato molto compromesso e, soprattutto, fortemente danneggiato dalle profonde arature del terreno che avevano diffusamente divelto i materiali dalla loro sede originaria e avevano provocato fratturazioni, disallineamenti e traslazioni di singoli elementi o di interi brani murari; i tracciati stradali, invece, si presentavano nel complesso ben conservati, con soltanto alcune asportazioni, scheggiature e graffi localizzati, sempre causati dai mezzi meccanici per la lavorazione agricola.
Proprio per la fragilità dei materiali costruttivi e l'esiguità dei resti superstiti, le due strutture sepolcrali sono state scelte come principale oggetto per le attività del cantiere-scuola, che si è articolato in due fasi: una relativa al colombario α (maggio-giugno 2014 e giugno-luglio 2015) e l'altra relativa al mausoleo β (2016).

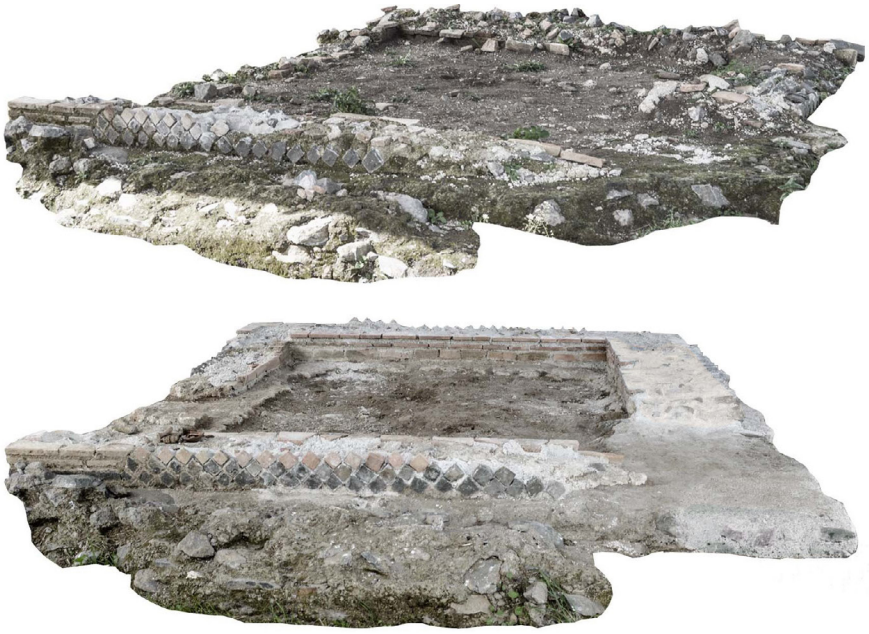
Il colombario a

Prima degli interventi realizzati durante il cantiere-scuola, la struttura presentava estese lacune e uno spiccato murario fortemente compromesso dall'azione meccanica dei mezzi agricoli.
Il colombario, a pianta quadrata con una fondazione continua in cementizio (3.80 m x 3.80 m circa), presentava elevati di circa 0.60 m di spessore, realizzati con due cortine murarie e un riempimento con materiale di scarto e malta tenace color grigio-cenere. Le strutture conservate, benché molto ridotte, hanno permesso la lettura delle tessiture murarie e della particolare tecnica costruttiva: il paramento interno presentava ricorsi in tegole prive di alette (*tegulae fractae*) e ricorsi in mattoni ritagliati; la cortina esterna, realizzata in opera reticolata, mostrava invece un filare di *cubilia* in materiale fittile (ottenuti segando le ali delle tegole), sovrapposto a due filari di *cubilia* in leucitite; gli angoli esterni erano caratterizzati da ricorsi in laterizio poggianti su una fila di blocchetti squadrati di leucitite [fig. 7]. L'assenza di soglie e di evidenti tracce di aperture nei muri non ha permesso l'esatta individuazione del varco di accesso al colombario, la cui posizione è stata però supposta lungo la parete prospiciente il diverticolo, di spessore superiore alle altre.
Prima dell'inizio del cantiere, è stata condotta una pulitura manuale delle strutture: è stato asportato lo strato di humus adiacente alle evidenze edilizie ed è stata eliminata la vegetazione infestante che intaccava gli elevati. Successivamente è stato realizzato lo scavo archeologico vero e proprio, condotto dagli studenti di architettura e di archeologia con la supervisione di Filippi e Di Blasi: tuttavia, vista la fragilità delle strutture, è stato deciso di non realizzare uno scavo completo e di mantenere alcuni depositi superficiali a protezione delle creste murarie, fino all'inizio delle attività di restauro delle murature.
Durante le indagini sono stati ritrovati frammenti di ceramica, alcuni in buone condizioni, sigillata italica e monete fortemente consunte. All'interno della struttura

8 Il colombario α: elaborati grafici di rilievo
(disegni: G. Ajò, C. Maestri, M. Magazzù, S. Occhipinti - Dipartimento di Architettura di Roma Tre; S. Calvigioni, M. Fadda - Dipartimento di Studi Umanistici di Roma Tre, 2013-2014)

9 Il colombario α durante le operazioni di restauro (foto M. Magazzù, 2014)

sono stati riconosciuti alcuni strati archeologici numerati ma non scavati nella precedente campagna di scavo del 2012: in particolare, è stato documentato uno strato che riempiva tutta la superficie interna del vano e un limitato accumulo di deposito archeologico, erroneamente interpretato nelle precedenti campagne come il riempimento di una tomba a fossa terragna. Contestualmente allo scavo, sono state redatte le schede di unità stratigrafica (US) e di unità stratigrafica muraria (USM), opportunamente messe in relazione reciproca. Tutta la documentazione di scavo, infine, è stata digitalizzata ed elaborata nella relazione archeologica.
A conclusione dello scavo sono stati eseguiti i rilievi architettonici del colombario, sia con metodo diretto di dettaglio supportato da eidotipi realizzati in corso d'opera (scala 1:10), che con restituzione fotografica realizzata con la tecnica del foto-mosaico e del foto-raddrizzamento [fig. 8]. Il rilievo, oltre a documentare lo stato di fatto prima degli interventi, ha permesso un'osservazione puntuale dei materiali e delle tecniche costruttive e ha consentito l'individuazione di alcuni elementi erratici, divelti dai mezzi agricoli e successivamente riposizionati durante le attività di restauro (in particolare, due frammenti di tegole ritrovati di taglio con un orientamento nord-est/sud-ovest, determinato probabilmente dal passaggio dell'aratro).
Prima di procedere all'elaborazione del progetto di restauro, gli studenti hanno interagito e si sono avvalsi della consulenza del *Laboratorio di Restauro Materiali lapidei* e del *Gabinetto di Ricerche Scientifiche applicate ai Beni Culturali*, acquisendo competenze



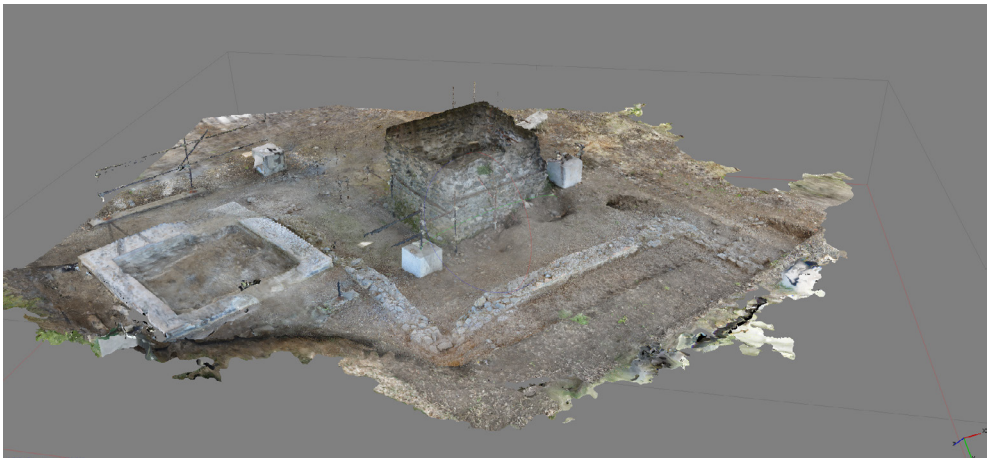
10 Il colombario α, prima e dopo l'intervento di restauro
(elaborazioni: G. Ajò, C. Maestri, M. Magazzù, S. Occhipinti - Dipartimento di Architettura di Roma Tre; S. Calvigioni, M. Fadda - Dipartimento di Studi Umanistici di Roma Tre, 2013-2014)

11 Il nucleo cementizio del mausoleo β e il lato occidentale del recinto tangente al colombario α, prima delle attività di scavo e restauro (foto P. Porretta, 2013)

specifiche sul monitoraggio dei processi di degrado dei materiali antichi e di disgregazione delle malte originali, sui metodi di contrasto del degrado e, in generale, sulle più aggiornate tecniche di conservazione e restauro sperimentate dai Musei Vaticani. Con la collaborazione del *Gabinetto di Ricerche Scientifiche* sono state analizzate sia le patine di aggressione biologica dei materiali (per la comprensione delle alterazioni e dei degradi) sia le malte originarie (per l'individuazione dell'esatta composizione chimico-fisica).
A partire dai dati raccolti è stato quindi individuato il miglior trattamento delle superfici esposte, sperimentando per la prima volta in un cantiere archeologico l'uso di biocidi naturali ecocompatibili agli oli essenziali al rosmarino (proposti sulla base di precedenti esperienze maturate dai Musei Vaticani[10]), e sono state individuate le malte più idonee per l'intervento di restauro. Relativamente a quest'ultime, gli allievi di Roma Tre hanno sperimentato diverse preparazioni di miscele con la supervisione di Devreux, maturando un'esperienza altamente formativa e qualificante [fig. 18): le prove di malta, puntualmente documentate, hanno permesso l'individuazione dell'impasto più adeguato, con elevate prestazioni meccaniche e compatibile – per varietà, colorazione e granulometria degli inerti – con i resti antichi.
Nell'arco del primo anno di attività (maggio 2014-maggio 2015), è stato effettuato un generale monitoraggio dei processi di degrado ed è stata rivolta particolare attenzione anche all'osservazione delle condizioni termoigrometriche del sito, che sono state oggetto di analisi sia nei periodi invernali che in quelli estivi, sempre al fine di individuare le tecniche e i materiali più idonei da impiegare nello specifico contesto ambientale del colombario. Proprio in ragione delle difficili condizioni climatiche dell'area, in particolare durante i mesi più freddi e in quelli più caldi, e per evitare ulteriori fenomeni di degrado dovuti alla presenza di acqua non controllata (precipitazioni, ruscellamento, ristagno, gelo), è stata realizzata una copertura temporanea e i resti antichi sono stati protetti da un tessuto non tessuto fino all'inizio del restauro.
Dopo un breve periodo di formazione specificatamente dedicato alle attività di cantiere, sono state avviate le operazioni di restauro vere e proprie, realizzate direttamente dal gruppo di lavoro, secondo un progetto discusso e approvato dalla committenza vaticana, che ha definito i tempi e le condizioni per svolgimento del lavoro.
L'intervento di restauro ha avuto come obiettivo generale la conservazione delle strutture superstiti e la ricostruzione di limitate porzioni di brani murari utili al recupero dell'identità complessiva del manufatto e alla sua comunicazione didattica, con specifica attenzione alle peculiarità costruttive. La ricostruzione (benché parziale) dell'elevato, oltre a permettere una più efficace comprensione delle singolari tecniche realizzative con file di *cubilia* di leuticite e file di tessere in laterizio, ha avuto come finalità anche il contenimento di ulteriori processi di disgregazione delle parti originali superstiti.

---

[10] La funzione protettiva e preventiva del degrado biologico degli olii essenziali al rosmarino è stata recentemente dimostrata dal *Laboratorio di Restauro Materiali lapidei* in alternativa a prodotti tossici per gli operatori e inquinanti per l'ambiente, che le attuali normative hanno eliminato dal mercato.

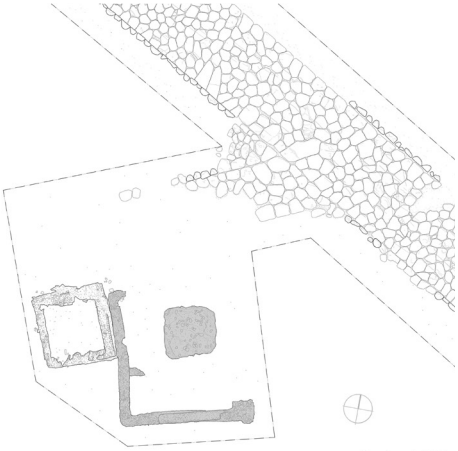


12 Il modello tridimensionale del mausoleo β, realizzato prima dell'inizio dei lavori con set di fotografie elaborate con software di modellazione 3D (elaborazione: I. Ameli, E. Antonucci, A. Miranti, A. Moscone, L.F. Pani - Dipartimento di Architettura di Roma Tre; G. Bracq - École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, 2016)

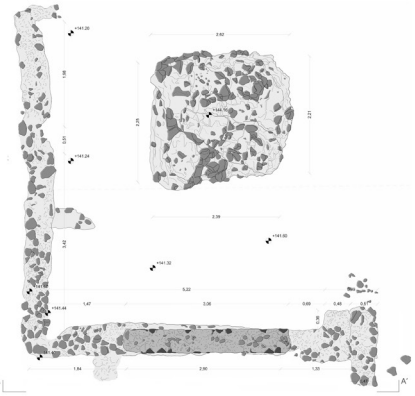
Nella fase iniziale del restauro, gli studenti hanno agito sulle creste murarie – che presentavano una malta chiara molto disgregata, mista a terra e a materiale costruttivo sciolto – inizialmente non indagate in profondità, come già ricordato, per evitare il rischio di ulteriore dispersione di elementi originali della muratura. Sono stati analizzati i singoli componenti costruttivi per comprendere eventuali rotazioni e traslazioni, subite a causa dell'azione meccanica dell'aratro, e quindi ipotizzare la loro collocazione originale. Prima di procedere allo smontaggio degli elementi non coesi ma ancora *in situ*, si è proceduto alla loro numerazione e catalogazione.
Durante il restauro, laddove possibile, sono stati riallineati i brani murari traslati, con graduali operazioni condotte a cuci-scuci, e sono stati ricollocati in modo pertinente gli elementi rimossi.
Per la reintegrazione delle parti lacunose o gravemente danneggiate, sono stati utilizzati materiali antichi erratici all'interno dello scavo e nell'area circostante, anche se parzialmente consunti, limitando il più possibile l'utilizzo di elementi nuovi e affidando alle malte di restauro il compito di segnalare l'intervento con l'inserimento di un cosiddetto marcatore storico.
Le nuove *tegulae fractae*, necessarie alle operazioni di completamento, sono state realizzate direttamente dagli studenti, recuperando tegole antiche ritrovate nell'area di scavo. Per quanto riguarda invece gli altri elementi fittili non reperibili *in situ*, sono stati forniti i disegni di dettaglio dei singoli componenti a una fornace che produce mattoni fatti a mano e cotti a legna che ha provveduto alla realizzazione di nuovi elementi perfettamente analoghi agli originali[11] [figg. 9, 10].

[11] Fornace di Luigi Bernasconi di Castel Viscardo.

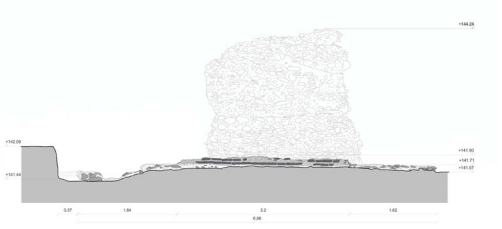
Ortofoto della pianta dopo le operazioni di scavo



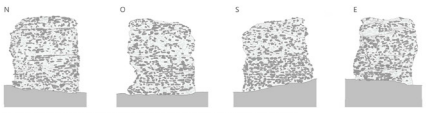
Inquadramento 1:100



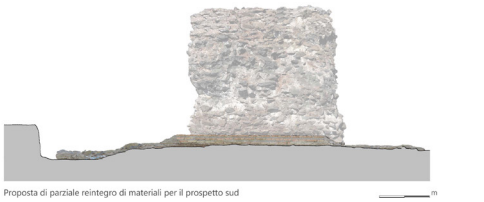
La pianta del mausoleo dopo le operazioni di scavo



Prospetto sud - sezione A-A'



I prospetti del nucleo in conglomerato cementizio posto al centro del recinto



Proposta di parziale reintegro di materiali per il prospetto sud

13 Il mausoleo β: alcuni elaborati grafici di rilievo e di restauro
(disegni: I. Ameli, E. Antonucci, A. Miranti, A. Moscone, L.F. Pani - Dipartimento di Architettura di Roma Tre; G. Bracq - École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille, 2016)

14 Il recinto del mausoleo β durante le fasi di consolidamento (foto M. Magazzù, 2016)

15 Il recinto del mausoleo β durante le operazioni di restauro (foto M. Magazzù, 2016)

16 Il recinto del mausoleo β durante le fasi di restauro e, in basso, a lavori quasi ultimati (foto M. Magazzù, 2016)

17 Una porzione del recinto del mausoleo β, prima e dopo gli interventi di restauro

18 Alcuni studenti del cantiere-scuola di Santa Maria di Galeria durante il primo sopralluogo (novembre 2013) e durante la preparazione delle prove di malta da utilizzare nel restauro del colombario α (giugno 2015)

Il mausoleo β

In posizione più vicina alla via Clodia si attesta invece il mausoleo ß, una struttura a pianta quadrata (circa 2.60 m per lato) con un'altezza che supera i 3.00 m, delimitata da un recinto di cui emerge, solo parzialmente, il piano di fondazione [figg. 5, 6, 11, 12, 13]. Dell'originaria struttura del mausoleo (da sempre affiorante dal terreno, come già ricordato) si è conservato nel tempo soltanto il nucleo in opera cementizia, realizzato con una malta molto tenace e *caementa* in piccole schegge di leucitite, all'interno del quale sono riconoscibili sottili livelli orizzontali di malta sbiancata che indicano il limite delle originarie giornate lavorative.
L'osservazione delle evidenze edilizie e l'analisi della loro disposizione hanno permesso l'individuazione di alcune peculiarità. L'allineamento sul diverticolo, evidente nel colombario α, non viene rispettato nel mausoleo β che presenta una lieve rotazione in direzione oraria [fig. 13]: il limite occidentale del recinto, solo apparentemente rettilineo, subisce un cambio di orientamento nel punto di contatto con l'attigua struttura del colombario α, che probabilmente fu intercettata durante la realizzazione e che forse era quindi già esistente durante la costruzione del mausoleo [figg. 6, 11, 12, 13]. Della struttura perimetrale è sopravvissuta soltanto la fondazione dei lati ovest e sud, costituita da un getto di conglomerato con *caementa* di leucitite realizzato in fossa, all'interno di un cavo di fondazione ricavato direttamente nel banco geologico.
Prima di iniziare le attività del cantiere-scuola, è stata allestita una copertura provvisoria per proteggere le strutture dagli agenti atmosferici e per agevolare i lavori di cantiere. Come nel caso del colombario α, è stata preliminarmente effettuata una pulitura manuale delle strutture dalla vegetazione infestante ed è stato condotto un limitato approfondimento rispetto alle indagini archeologiche precedenti, in particolare presso l'angolo sud-est del recinto. Il nuovo scavo, documentato con schede US e USM, ha permesso l'individuazione di un elemento che in precedenza era stato identificato come il resto di un pilastro e che le nuove indagini hanno invece interpretato come un'ulteriore porzione di fondazione rettilinea che si sviluppava nei pressi del lato orientale del mausoleo. Accanto all'angolo sud-est appena descritto, è stato messo in luce anche un'altra fondazione, con orientamento nord-sud, che prosegue parallelamente alla via Clodia verso il lato meridionale, oltre il limite del saggio. Presso il lato sud del recinto è stata infine individuata l'unica porzione di elevato sopravvissuta, realizzata con una malta grigio chiara e una cortina di laterizi di forma triangolare [fig. 15].
Successivamente alle operazioni di scavo sono stati eseguiti i rilievi dei manufatti, analogamente a quanto già sperimentato nel precedente cantiere [fig. 13]; in ragione però della complessità geometrica del mausoleo β (dovuta all'asimmetria in pianta e all'irregolarità dell'elevato in conglomerato cementizio), è stato realizzato anche un rilievo tridimensionale, tramite set di fotografie successivamente elaborate con un software di modellazione 3D [fig. 12].
Al termine delle operazioni di rilievo, gli studenti hanno interagito con le strutture specialistiche dei Musei Vaticani al fine di acquisire conoscenze utili allo specifico caso in oggetto (tecniche di consolidamento e ancoraggio delle porzioni di conglo-

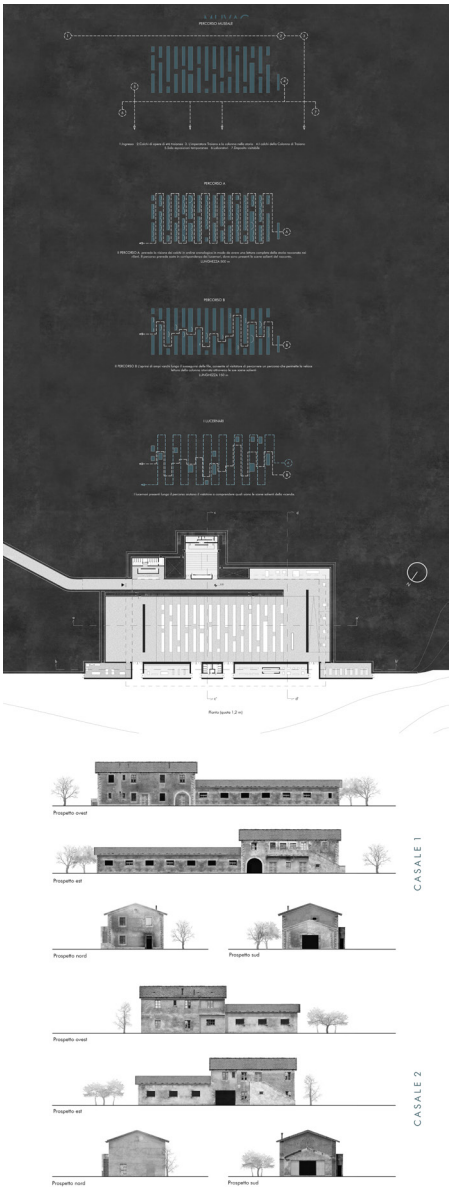
19 I calchi della Colonna traiana, conservati nell'area extraterritoriale di Santa Maria di Galeria, prima degli interventi di restauro (foto M. Magazzù, 2016)

merato più compromesse, qualità dei materiali utilizzati nella costruzione del mausoleo, tipologie di degrado).
Sulle creste murarie del lato meridionale del recinto, che presentavano una malta scura e compatta, è stata innanzitutto effettuata una pulitura manuale che ha permesso l'individuazione delle vacuità nel conglomerato, successivamente consolidate con l'iniezione di apposite miscele fino a rigetto [fig. 14]. Il paramento murario è stato invece parzialmente reintegrato con mattoni triangolari, rinvenuti durante lo scavo e allettati con malta di restauro, con tono cromatico leggermente più scuro rispetto a quello originale, opportunamente spugnata per rendere visibili gli inerti [fig. 15]. La restante parte del recinto, di cui si conservava soltanto la fondazione, è stata invece parzialmente integrata con schegge di leucitite, coerentemente con i materiali e le tecniche costruttive originali [figg. 16, 17].
Infine, è stato restaurato il nucleo in conglomerato cementizio posto al centro del recinto: alcune profonde lacune compromettevano la stabilità delle parti superiori per cui è stato necessario ricostruire intere porzioni di conglomerato, con elementi di leucitite e malta di restauro spugnata in superficie.

Prospettive future di valorizzazione della tenuta vaticana

Gli interventi di indagine e restauro sui manufatti sepolcrali hanno permesso di restituire per frammenti alcune peculiarità del paesaggio antico. In vista di una generale dismissione delle antenne e nella prospettiva di un auspicabile rinnovo della convenzione, sono stati programmati anche analoghi interventi su altre strutture archeologiche – che potrebbero efficacemente collaborare alla lettura e ricostruzione di alcune fasi fondamentali di trasformazione del sito – ed è stato proposto un più generale intervento di valorizzazione dell'area. La tenuta di Santa Maria di Galeria ha infatti straordinarie potenzialità e offre anche altri temi di studio e progetto che il Vaticano e Roma Tre potrebbero condurre in collaborazione, prefigurando ulteriori occasioni di formazione universitaria.
Le emergenze monumentali dell'acquedotto Traiano-Paolo [fig. 1], i due tratti della via Clodia [figg. 2, 3], le flebili ma significative tracce della *mansio Careiae*, i calchi della Colonna traiana conservati nella stessa tenuta (recentemente restaurati[12] ma

[12] I calchi in cemento bianco in scala 1:1, eseguiti negli anni Trenta del secolo scorso, furono realizzati con stampo in argilla preso a diretto contatto sui calchi in gesso del 1862, attualmente conservati nel Museo della Civiltà Romana; a causa della prolungata esposizione all'aperto – prima nei Giardini Vaticani (1938-1962) e poi nell'area extraterritoriale di Santa Maria di Galeria (dal 2007) – i calchi hanno subito notevoli danni; da novembre 2017 a ottobre 2018 sono stati oggetto di un cantiere di restauro sperimentale a cura dei Musei Vaticani (G. Devreux, *Laboratorio di Restauro Materiali lapidei*; U. Santamaria, *Gabinetto di Ricerche Scientifiche applicate ai Beni Culturali*; G. Spinola e C. Valeri, *Reparto Antichità Greche e Romane*) con L'Officina Consorzio (per approfondimenti, vedi Ciardi *et al*. 2019).



20 Nuove prospettive di valorizzazione e restauro: in alto, il progetto di un museo semi-ipogeo per l'esposizione permanete dei calchi della Colonna traiana recentemente restaurati (schemi del progetto museografico e pianta architettonica); in basso, il rilievo di due casali lungo la strada di crinale che attraversa la proprietà vaticana (E. Devreux, F. Di Antonio, *La musealizzazione dei calchi della colonna Traiana a Santa Maria di Galeria, area extraterritoriale dello Stato Vaticano. Progetto museologico - Progetto tecnologico*, tesi di Laurea magistrale in Architettura-Progettazione Architettonica (relatori: E. Pallottino, P. Porretta; correlatori: A.F.L. Baratta, S. D'Abate, G. Longobardi, C. Valeri (Musei Vaticani), 2018)

ancora in attesa di una sistemazione definitiva, fig. 19) costituiscono un patrimonio storico rilevante che potrebbe trovare una relazione organica ed efficace con la vocazione agricola, ancora oggi fortemente identitaria dell'area e del più generale contesto di cui è parte. Ben otto casali novecenteschi, in parte abbandonati, ultima memoria edilizia di un'attività produttiva ancora in essere, potrebbero costituire un ulteriore campo di ricerca applicata e diventare il volano per un progetto unitario, anche con finalità turistiche e recettive, capace di integrare in una visione contestuale il paesaggio archeologico e quello rurale[13] [fig. 20].

[13] Due tesi di Laurea magistrale, discusse nel Dipartimento di Architettura nel 2018 e nel 2019 (v. nota 1), hanno proposto un programma generale di sistemazione della proprietà vaticana, con particolare attenzione al restauro del paesaggio rurale, al recupero architettonico e funzionale dei casali agricoli e alla musealizzazione permanente dei calchi della Colonna traiana.
Si coglie l'occasione per segnalare che il cantiere-scuola lungo la via Clodia è stato anche il volano per altre esperienze analoghe nello stesso territorio, promosse sempre da Roma Tre e coordinate in prima persona da alcuni studenti, già protagonisti del cantiere a Santa Maria di Galeria e ormai giovani laureati e dottori di ricerca (Cantiere-scuola *Villa Romana dell'Acqua Claudia: studio del sito archeologico e restauro delle emergenze architettoniche attraverso la pratica del cantiere-scuola,* Convenzione tra Dipartimento di Architettura di Roma Tre e Società Sorgenti Clavdia S.r.l., 2018-2021; responsabili scientifici: E. Pallottino, P. Lorizzo; coordinatore: M. Magazzù; referente per il Dipartimento di Studi Umanistici: G. Facchin).

Abbreviazioni bibliografiche

Ciardi *et al.* 2019: M.R. Ciardi, G. Devreux, U. Santamaria, C. Valeri, C. Banchelli, F. Ferrucci, *Il restauro dei calchi della colonna traiana, un restauro ecosostenibile: le soluzioni adottate*, in *Lo stato dell'arte 17*, atti del XVII Congresso Nazionale IGIIC (Chiesa di Cristo Flagellato dell'ex Ospedale San Rocco, Matera, 10-12 ottobre 2019), Nardini Editore, Firenze 2019, pp. 233-242.

Di Blasi *et al.* 2018: L. Di Blasi, M. Fadda, G. Filippi, M. Magazzù, E. Pallottino, P. Porretta, *L'area extraterritoriale di S. Maria di Galeria: valorizzazione del patrimonio archeologico e paesaggistico*, in V.D. Porcari (a cura di), *XIV congresso internazionale di riabilitazione del patrimonio. La conservazione del patrimonio artistico, architettonico, archeologico e paesaggistico* (Matera, 18-20 giugno 2018), Luciano Editore, Napoli 2018, pp. 1153-1166.

Pallottino *et al.* 2017: E. Pallottino, S. Calvigioni, G. Filippi, L. Di Blasi, M. Fadda, P. Porretta, G. Ajo', C. Maestri, M. Magazzù, S. Occhipinti, *Un cantiere-scuola: scavo e restauro delle strutture murarie lungo la via Clodia nell'area extraterritoriale di S. Maria di Galeria (Città del Vaticano)*, in *RICerca/REStauro* (coordinamento D. Fiorani), Sezione 5-*Ricerca e Didattica* (a cura di C. Di Biase; Roma, 26-27 settembre 2016), Edizioni Quasar, Roma 2017, pp. 942-949.

Parthey, Pinder 1848: G.F.N. Parthey, M. Pinder, *Itinerarium Antonini Augusti et Hierosolymitanum: ex libris manu scriptis*, Berolini, Impensis Friderici Nicolai, 1848.

Porretta 2014: P. Porretta, *Fragments from the Ancient Landscape: the Aurelian Wall and the Aqua Traiana*, in M. Talamona, P. Benson Miller (a cura di), *Building an idea. McKim, Mead & White and the American Academy in Rome*, 1914-2014, Gli Ori Editore, Pistoia 2014, pp. 170-193.

Prontera 2003: F. Prontera (a cura di), *Tabula Peutingeriana: le antiche vie del mondo*, Firenze, L. S. Olschki, 2003.

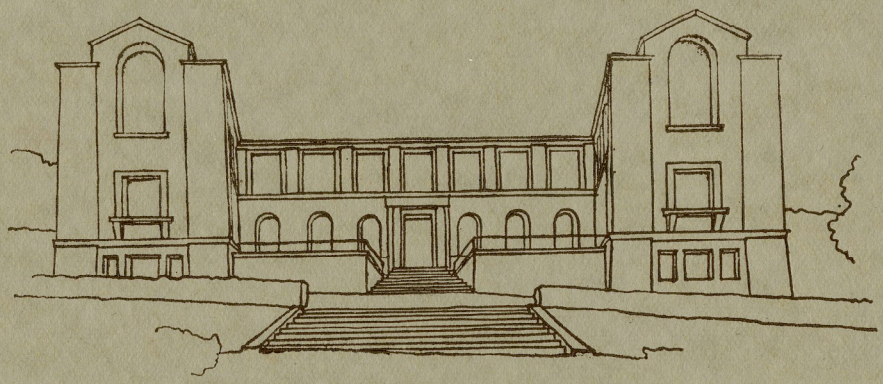
Ward-Perkins 1955: J. B. Ward-Perkins, *Notes on Southern Etruria and the Ager Veientanus*, in «Papers of the British School at Rome», 23, 1955, pp. 44-72.

–

The on-site training along Via Clodia:
an interdisciplinary experience of research, excavation and archaeological restoration in the extraterritorial area of Santa Maria di Galeria (Vatican City State)

In the 2013, Roma Tre University's Department of Architecture signed a three-year Agreement with the Vatican Museums for the study and restoration of ancient Roman remains situated inside the archaeological area of Santa Maria di Galeria, the headquarters of Vatican Radio.
An interdisciplinary group of students – future architects and archaeologists belonging to the Departments of Architecture and of Humanities and selected in the courses of Architectural Restauration – gained practical experience which covered all the stages of the archaeological excavation and restoration site.
*Important presences – the remains of a Roman station (*mansio*) named Careiae in ancient sources, the visible section of the Aqua Traiana-Acqua Paola aqueduct, the casts of Trajan's column, stored in this area and recently restored, and a well-preserved segment of 166 metres of Via Clodia Roman road along which there are some ancient burial structures – make the Vatican City area a place worth studying and protecting, with many more opportunities for further collaboration between University and Vatican Museums.*

LA SCVOLA DI ARCHITETTVRA DI ROMA



NOV. 1932 XI E.F.

DOTT. PAOLO CREMONESE EDITORE

ROMA

Copertina del volume *La Scuola di Architettura di Roma* (in *La Scuola di Architettura di Roma* 1932)

La formazione dell'*architetto integrale*. Il modello didattico della Scuola superiore di architettura di Roma sotto la direzione di Gustavo Giovannoni (1927-1935)

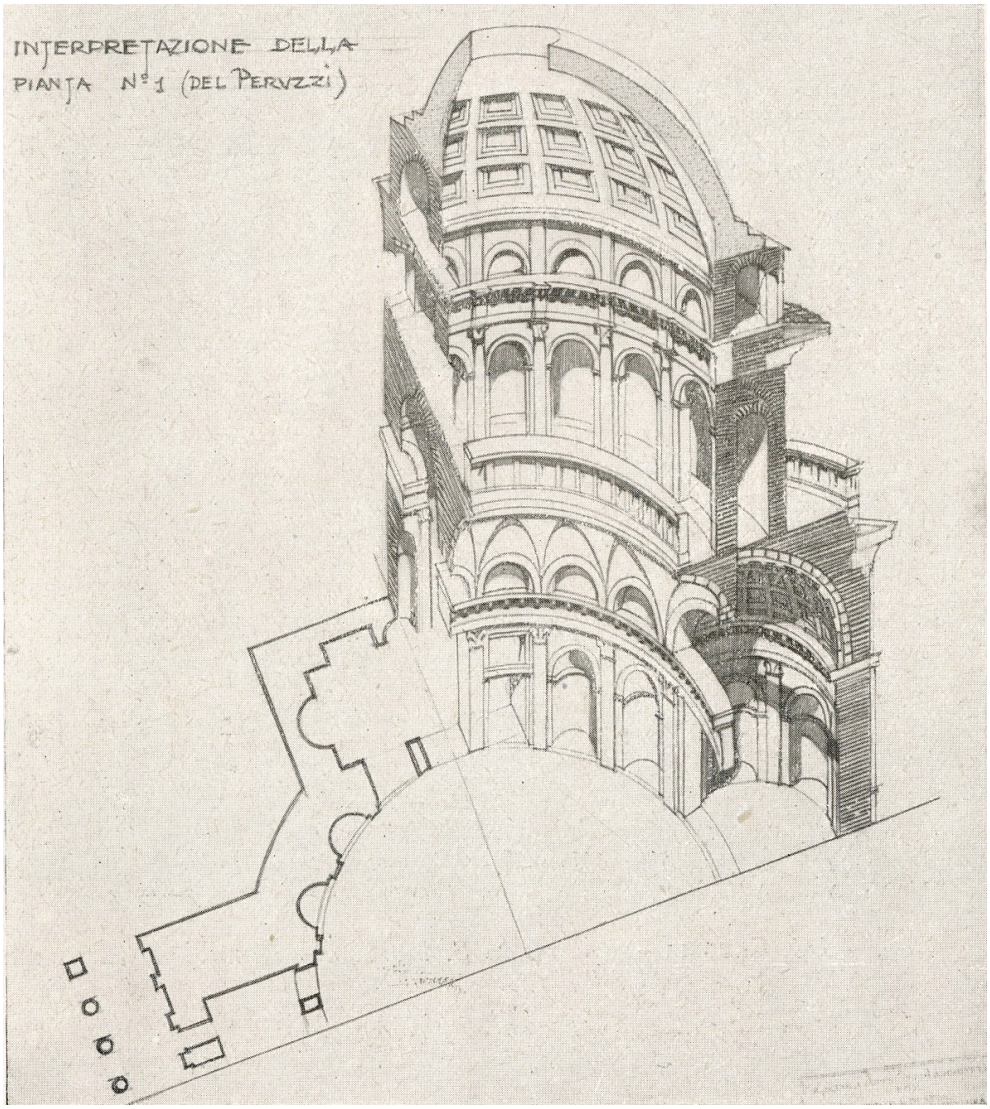
Sara D'Abate
architetto, Dipartimento di Architettura-Università Roma Tre

Manfredo Manfredi, primo direttore della Regia Scuola di architettura di Roma, morì a Piacenza il 13 ottobre 1927. Al suo posto, il Ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele nominò Gustavo Giovannoni[1]. Erano passati sette anni dall'inaugurazione dell'istituto (18 dicembre 1920[2]), durante i quali Giovannoni era stato uno dei maggiori fautori della fondazione di una Scuola in grado di riunire e fondere insieme gli insegnamenti tecnici delle scuole di ingegneria con quelli artistici delle accademie di belle arti.

---

[1] La bibliografia su Gustavo Giovannoni (1873-1947) è abbondante e in costante aggiornamento. Si riportano a seguire soltanto i contributi più recenti: gli Atti del Convegno internazionale *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale* svoltosi nel 2015 e promosso dall'Accademia di San Luca (Bonaccorso, Moschini 2019); il volume a più mani *Gustavo Giovannoni. L'opera architettonica nella prima metà del Novecento* (Benedetti *et al*. 2018); il catalogo della mostra curata dal Centro di studi per la storia dell'architettura Casa dei Crescenzi tenutasi a Roma nel 2016 e a Napoli nel 2018 (*Gustavo Giovannoni tra storia e progetto* 2018); alcuni scritti pubblicati nel corso degli ultimi anni nel «Bollettino del Centro studi per la storia dell'architettura». Vanno inoltre citate le ricerche in corso promosse dal gruppo di *A Genealogy of Urban Design - A GUDesign Network*, coordinato da Heleni Porfyriou e Guido Zucconi, sviluppate anche attraverso l'organizzazione del ciclo di webinar *Giovannoni prima di Giovannoni,* 2021 (parte della più ampia indagine *Tradizioni visuali europee e "progettazione urbana – Urban design": dalla "prospettiva" al "Paesaggio storico urbano-HUL*"), già in parte pubblicate in un numero speciale della rivista «Planning Perspectives», dove si segnala l'introduzione di H. Porfyriou e G. Zucconi e gli articoli di G. Bonaccorso, E. Pallottino, T. Renard, F.R. Stabile, M.G. Turco, G. Zucconi (Porfyriou, Zucconi 2022). Sulle vicende legate alla nomina di Giovannoni a prodirettore della Scuola di Roma si veda Nicoloso 1999, p. 76.

[2] La Scuola di architettura di Roma fu istituita tramite il R.D. 31 ottobre 1919, poi integrato dal R.D. 2 giugno 1921 che ne approvò il regolamento organico, ivi, pp. 33-35 e Nicoloso 2004, pp. 54-61. Cfr. De Stefani 1992.



1 V. Piccini, *Interpretazione di un disegno del Peruzzi*, elaborato realizzato per il corso di *Storia e stili dell'architettura*, docente V. Fasolo, s.d. (in *La Scuola di Architettura di Roma* 1932, p. 69)

Cinque anni dopo, il 23 novembre 1932, fu inaugurata la nuova sede della Scuola. Nel volume pubblicato per l'occasione[3], Giovannoni indicò il modello dell'*architetto integrale*[4] quale esempio verso cui orientare la formazione degli allievi: un professionista «preparato ai più ardui problemi della costruzione come ad una concezione d'arte»[5], capace di affrontare questioni progettuali diverse, tanto nella scala di intervento (dall'urbanistica all'arredamento) quanto nella sostanza disciplinare (dal restauro agli impianti). Si trattava di un professionista "nuovo" che, superando le tradizionali opposizioni tra formazione tecnica e formazione artistica, fosse in grado di aggiornare il modello dell'architetto vitruviano-rinascimentale, ovvero una figura completa, dotata di competenze utili ad esercitare sul progetto un controllo totale, *integrale*.
Nel volume era illustrato lo schema educativo della Scuola[6], che, in continuità con l'impostazione didattica della direzione di Manfredi, era fondato sulla combinazione di quattro cicli disciplinari: uno scientifico-tecnico, uno artistico, uno storico-artistico, uno architettonico-compositivo. L'approccio agli insegnamenti era perlopiù pratico: a un impianto didattico rigidamente nozionistico si preferiva un avvicinamento alla disciplina più concreto e sperimentale, «senza artificiose suddivisioni tra periodi teorici e corsi di applicazione»[7]. L'esercizio era alla base del metodo formativo in quanto momento di «conquista autodidattica»[8] da parte dello studente e prendeva la forma, a seconda dei corsi, del tema da svolgere nel semestre o dell'ex-tempore da realizzare nelle ore di una giornata in aula, oppure ancora del disegno e del rilievo dal vero in più sessioni.
Nonostante la condivisione generale dell'impostazione metodologica, la pluralità culturale interna al corpo docente rendeva i corsi estremamente diversi tra loro. Tali differenze furono registrate da Giovannoni nelle note *discussioni didattiche* pubblicate nel 1925[9], che, insieme con i libretti scolastici[10], gli annuari e gli elaborati realizzati

---

3 *La Scuola di Architettura di Roma* 1932. Il testo cui ci si riferisce, intitolato *L'istituzione* (pp. 5-11), sebbene non firmato, è attribuibile a Giovannoni.

4 Sul profilo giovannoniano dell'*architetto integrale* si rimanda a Giovannoni 1916, 1929 a, 1929 b. Cfr. Zucconi 1987, Ciucci 1989, pp. 9-13, Bonaccorso 2019 e 2022, Buccaro 2019.

5 *La Scuola di Architettura di Roma* 1932, p. 9.

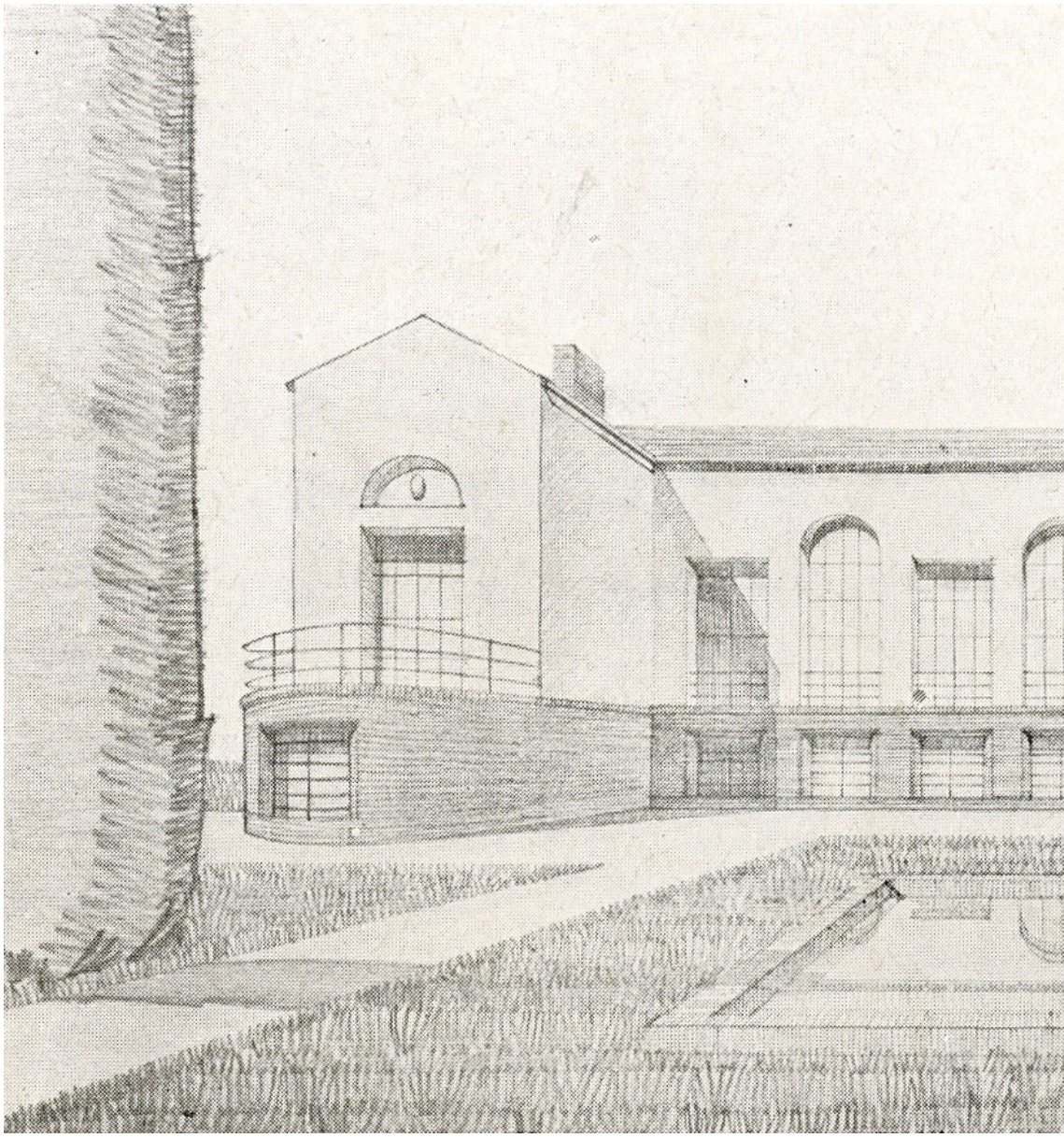
6 Ivi, pp. 12-22. Anche questo scritto (*Ordinamenti didattici ed istituzioni accessorie)*, non è firmato.

7 Ivi, p. 12.

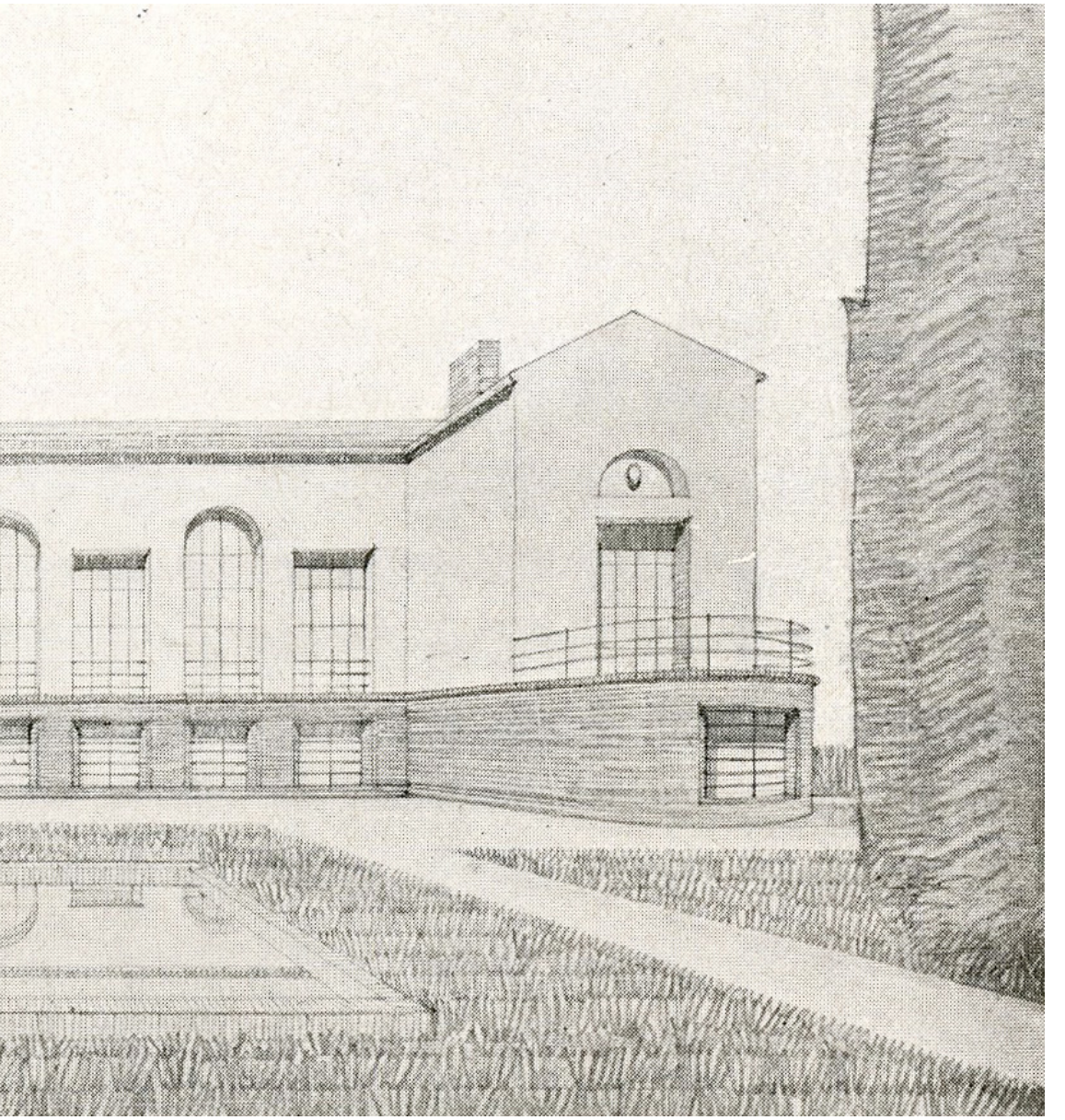
8 Ivi, p. 14.

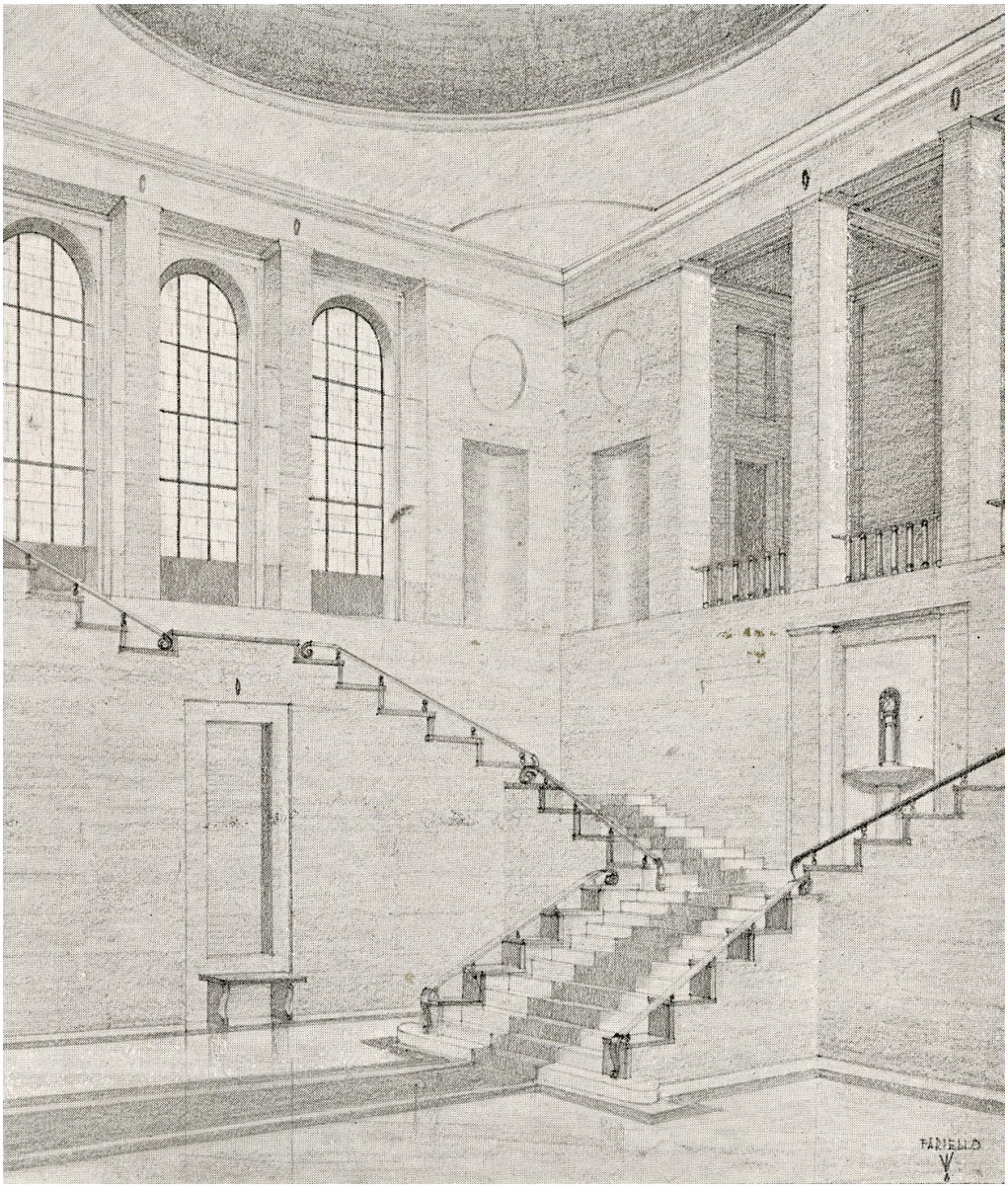
9 Giovannoni 1925a. Le discussioni didattiche, svoltesi nel 1920 tra i docenti della Scuola (la cui identità è celata da pseudonimi) e riportate «liberamente» da Giovannoni (ivi, p. 44), riguardavano le principali questioni alla base dell'insegnamento dell'architettura. All'acceso dibattito parteciparono, oltre a Giovannoni e Manfredi, i principali docenti dell'istituto: Giovanni Battista Milani, Arnaldo Foschini, Giulio Magni, Vincenzo Fasolo, Marcello Piacentini, Fausto Vagnetti. Cfr. D'Amato 2017 e 2019, Pallottino 2019.

10 I libretti scolastici, conservati presso l'Archivio Storico dell'Università La Sa-



2 L. Quaroni, *Scuola rurale*, progetto realizzato per il corso di *Disegno architettonico ed elementi di composizione*, docente E. Del Debbio, 1929-1930 (in *La Scuola di Architettura di Roma* 1932, p. 40)





3 F. Fariello, progetto di uno scalone in un atrio di un Palazzo del Podestà di provincia da realizzare in diversi registri stilistici, corso di *Disegno architettonico ed elementi di composizione*, docente E. Del Debbio, 1929-1930 (in *La Scuola di Architettura di Roma* 1932, p. 40)

dagli studenti[11], consentono oggi di ricostruire puntualmente le attività didattiche della Scuola e l'indirizzo culturale e pedagogico impresso dalla direzione giovannoniana[12].
Ciò che emerge è un programma di studi ampio e articolato, con corsi prettamente scientifici (quali *Chimica*, *Mineralogia e geologia*) e altri dalla forte impronta umanistica (*Storia dell'arte*), oltre agli insegnamenti di base, a carattere progettuale e grafico-rappresentativo. Da tale curriculum, ricco e variegato, traspare una evidente vocazione professionalizzante, testimoniata anche dalla presenza di esami quali *Estimo ed esercizio professionale* e *Materie giuridiche ed economiche*, indirizzati a preparare gli studenti a un rapido inserimento nel mondo del lavoro.
Chimica, geologia, diritto, storia dell'arte, statica, disegno, fisica tecnica, matematica, topografia, scenografia: tali erano le discipline che dovevano comporre, insieme con l'esercizio della progettazione architettonica, il complesso quadro dell'educazione dell'*architetto integrale*. «[...] Il vero architetto, – scriveva Giovannoni nel 1916 – che è insieme artista e tecnico e persona colta, [...] deve avere acquistato queste qualità varie, non come altrettante nozioni indipendenti, messe insieme alla meglio, ma come armoniche manifestazioni di un unico pensiero, di una unica energia»[13].

L'ordinamento didattico

L'ordinamento del corso di laurea, articolato in cinque annualità, fu più volte modificato durante la direzione giovannoniana, anche se l'impianto generale rimase sostanzialmente invariato. Questo era composto da un biennio propedeutico – dedicato all'apprendimento di una metodologia progettuale plasmata sui modelli del passato – e un triennio applicativo – durante il quale si consolidavano le conoscenze e si sperimentavano le tecniche compositive apprese in esercizi via via più complessi[14].

---

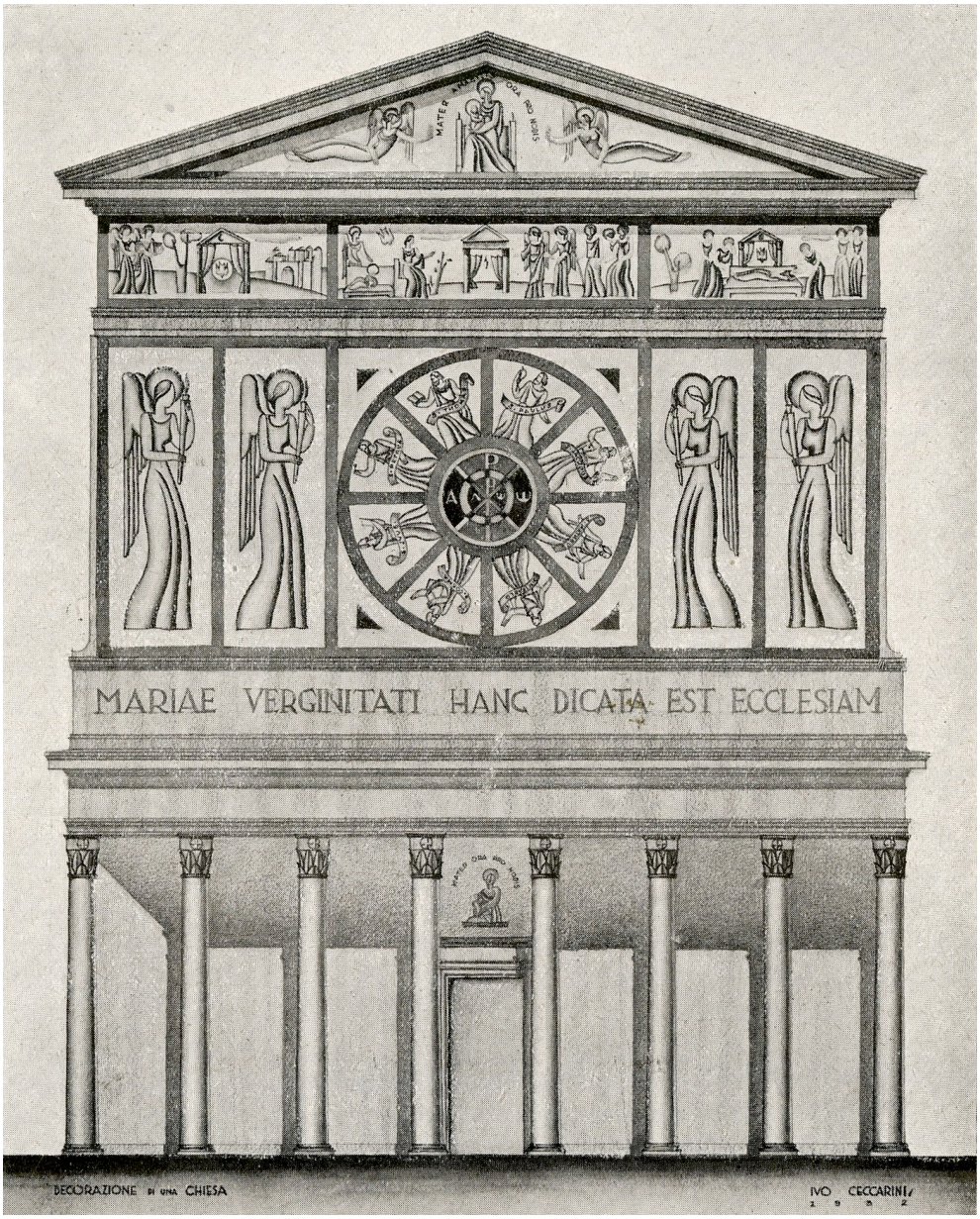
pienza (ASS), sono registri in cui venivano riportati giornalmente da docenti e assistenti i contenuti delle lezioni e delle esercitazioni.

11 Oltre ai materiali conservati negli archivi personali degli ex-alunni, sono fonti rilevanti per questo scritto il volume già citato *La Scuola di Architettura di Roma* 1932 e alcuni articoli comparsi sulle riviste dell'epoca. Molti dei dati riportati in questa sede sono ricavati dai documenti universitari di Ludovico Quaroni (studente dal 1928 al 1934), il cui fondo è conservato presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti (AASO). Si veda anche Vagnetti 1955.

12 Molteplici sono stati i tentativi di ricostruire l'identità culturale della Scuola durante i primi anni di attività. Tra questi, si citano: Nicoloso 1999 e 2004, Marconi 1999, Simoncini 2001, D'Amato 2017 e 2019.

13 Giovannoni 1916, p. 171.

14 Giovannoni riassunse efficacemente l'articolazione didattica del quinquennio in Giovannoni 1925a, pp. 71-72.



4 I. Ceccarini, *Decorazione di una chiesa*, progetto realizzato per il corso di *Decorazione architettonica*, docente G. Ferrari, 1929-1930 (in *La Scuola di Architettura di Roma* 1932, p. 72)

a. Il biennio

Il primo e il secondo anno erano dedicati, come anticipato, a uno studio operativo della storia, volto cioè allo sviluppo di abilità progettuali strettamente radicate nella tradizione architettonica nazionale.

Nel corso biennale di *Storia e stili dell'architettura*, Vincenzo Fasolo[15] proponeva una storia dell'architettura indirizzata non tanto all'apprendimento di cronologie e biografie artistiche – che erano materia del parallelo corso di *Storia dell'arte*[16] –, quanto piuttosto all'acquisizione di un «inventario delle forme»[17] del passato da cui ricavare modelli progettuali, sia negli schemi compositivi che nei dettagli linguistici. Per Fasolo, infatti, i temi architettonici nuovi dovevano necessariamente derivare dalla «traduzione»[18] di forme esistenti, da una loro colta reinterpretazione[19].

Gli allievi erano invitati a studiare dal vivo le rovine antiche di Roma (i Fori, il Teatro Marcello, le Terme di Diocleziano, ecc.)[20] e a prestare «particolare riguardo [agli] ordini e alle ossature e strutture murarie»[21], per riflettere «sulle forme della costruzione»[22] attraverso lo studio dei particolari costruttivi. La capacità critica di assimilazione della storia, letta come un continuum di stili architettonici diversi, era affidata al disegno che, considerato strumento attivo di conoscenza, aveva il compito di cogliere, sintetizzare e rielaborare il principio architettonico di cui i monumenti

---

15 Sulla figura di Fasolo si veda Terranova 1995, Giovanetti, Stabile 2004, Lodolini 2013; sul suo metodo didattico e sul suo apporto alla "scuola romana", Fasolo 1954, Fasolo 1959, Manieri Elia 1994, Simoncini 1994. Cfr. Tafuri 1994. Nel 1933, il corso fu sdoppiato in due insegnamenti biennali, entrambi affidati a Fasolo: *Stili dell'architettura*, al primo e al secondo anno, e *Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti* al terzo e al quarto anno, *Annuario* 1934.

16 Il corso biennale di *Storia dell'arte*, affidato a D'Achiardi (e dal 1930 a Achille Bertini Calosso), era parallelo a quello di Fasolo: «mentre il primo [Storia e stili dell'architettura] ha un carattere eminentemente tecnico-stilistico [...] prendendo [...] in considerazione l'organismo costruttivo dei monumenti e l'evoluzione delle forme architettoniche, il secondo [Storia dell'arte] invece ha un carattere prevalentemente storico-artistico, coll'intento di impartire ai giovani una cultura generale di Storia dell'arte nei vari campi dell'architettura, scultura, pittura e arti minori, per porre in rilievo i caratteri fondamentali delle scuole e degli artisti [...]», *Annuario* 1930, p. 92.

17 Manieri Elia 1994, p. 59.

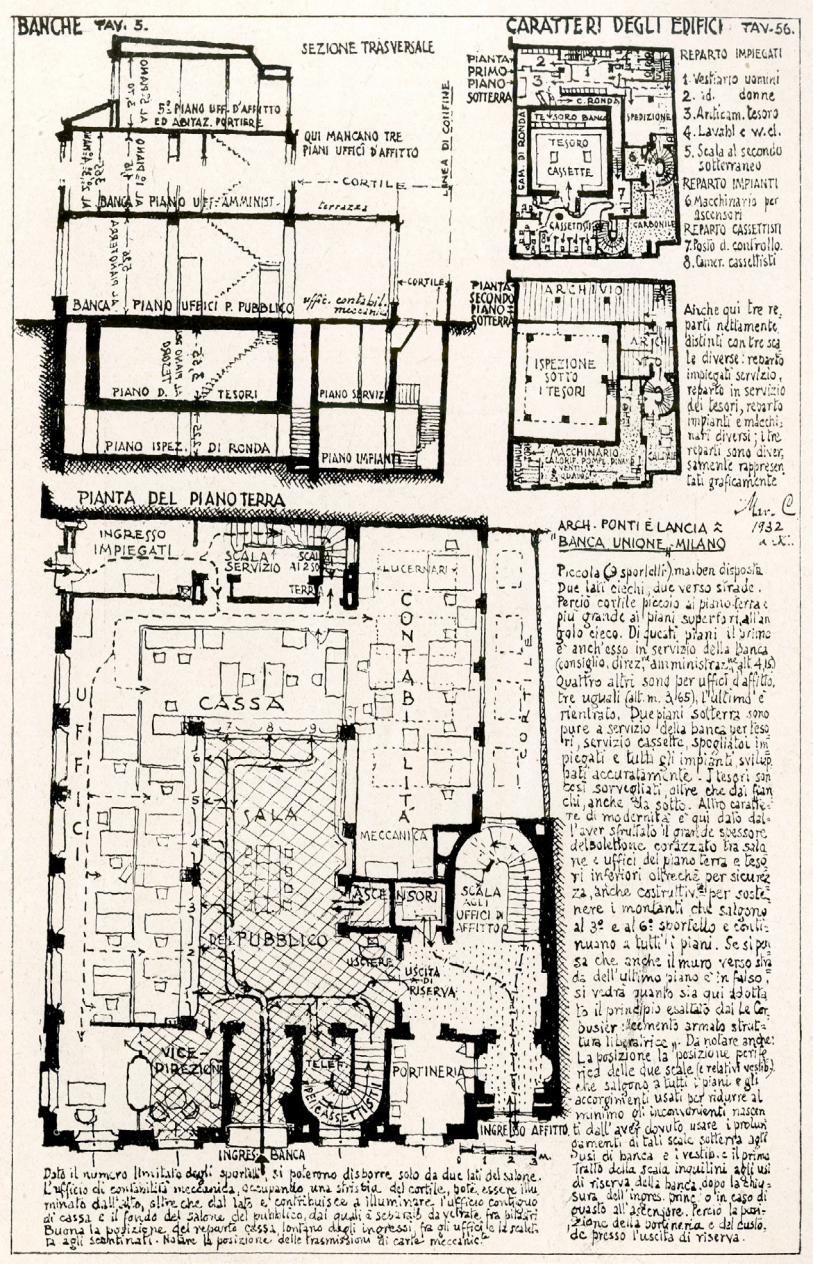
18 Giovannoni 1925a, p. 55.

19 Durante le discussioni, Fasolo propose di dedicare i primi tre anni del percorso accademico allo studio esclusivo delle architetture del passato. Il primo anno doveva essere dedicato alle antichità, il secondo al medioevo, il terzo all'architettura dal rinascimento all'ottocento, Giovannoni 1925a, p. 56.

20 ASS, Libretti delle lezioni, Architettura, b. 3, fasc. 9, sf. 12. Cfr. D'Abate 2018 e D'Abate 2019a.

21 ASS, Libretti delle lezioni, Architettura, b. 3, fasc. 9, sf. 12.

22 *Ibidem*.



5 *Esempi di tipi di edifici e di didascalie degli studenti*, elaborato realizzato per il corso di *Caratteri degli edifici*, docente E. Calandra, s.d. (in *La Scuola di Architettura di Roma* 1932, p. 81)

erano espressione[23] [fig. 1].
Parallelamente all'insegnamento di Fasolo, Enrico Del Debbio[24] svolgeva il corso biennale di *Disegno architettonico ed elementi di composizione*. Come il nome suggerisce, alla composizione si giungeva mediante il previo ridisegno, analitico e critico, delle architetture esistenti. Al primo anno le lezioni vertevano perlopiù sugli ordini classici[25]; al secondo anno si affrontava lo studio degli elementi architettonici (scale, volte, finestre, ecc.) e di alcune tipologie architettoniche elementari, come villini, palazzine e cappelle religiose[26].
Il corso, almeno al 1928, prevedeva tre fasi applicative[27]: inizialmente gli studenti dovevano restituire piante, prospetti e sezioni di un monumento antico partendo da una fotografia; successivamente avevano il compito di ridisegnare un dettaglio architettonico esistente (ad esempio michelangiolesco); infine arrivava il progetto, sia sotto forma di ex-tempore che di esercizi semestrali. Nel primo caso venivano scelti temi relativi a semplici volumi (come ad esempio una fontanina rionale[28]), in cui, attraverso la composizione di frammenti della grammatica classica, si avviavano primi ragionamenti sulla plastica architettonica. Tra i temi d'anno proposti vi erano sia edifici di piccole dimensioni (una scuola o una chiesetta rurale [fig. 2])[29], sia esercizi dedicati all'applicazione di uno o più stili architettonici – dal rinascimentale al barocco – a un concreto esempio progettuale, utilizzando quali «pezze d'appoggio» esempi tratti da un ampio repertorio dell'architettura quattro-cinque-sei-settecentesca italiana [fig. 3][30].

---

23 Sull'importanza del disegno nella Scuola si veda Manieri Elia 1994, Migliari 2001.

24 Del Debbio fu nominato assistente straordinario e incaricato del corso biennale di *Disegno architettonico ed elementi di composizione* nel 1928. Fino ad allora era stato titolare della cattedra Foschini, il quale fu a sua volta incaricato di svolgere i corsi di *Composizione architettonica* del triennio, affidati prima a Manfredi e poi, per un breve periodo a Giovannoni (coadiuvato da Foschini), *Annuario* 1927, *Annuario* 1928. Per il ruolo di Del Debbio nella scuola romana si veda Neri 1993, Strappa 1993a, Neri 2001.

25 *Annuario* 1930, pp. 94-95, 105 e ASS, Libretti delle lezioni, Architettura, b. 4, f. 16, sf. 11. Cfr. *La Scuola di Architettura di Roma* 1932, pp. 14, 37-40.

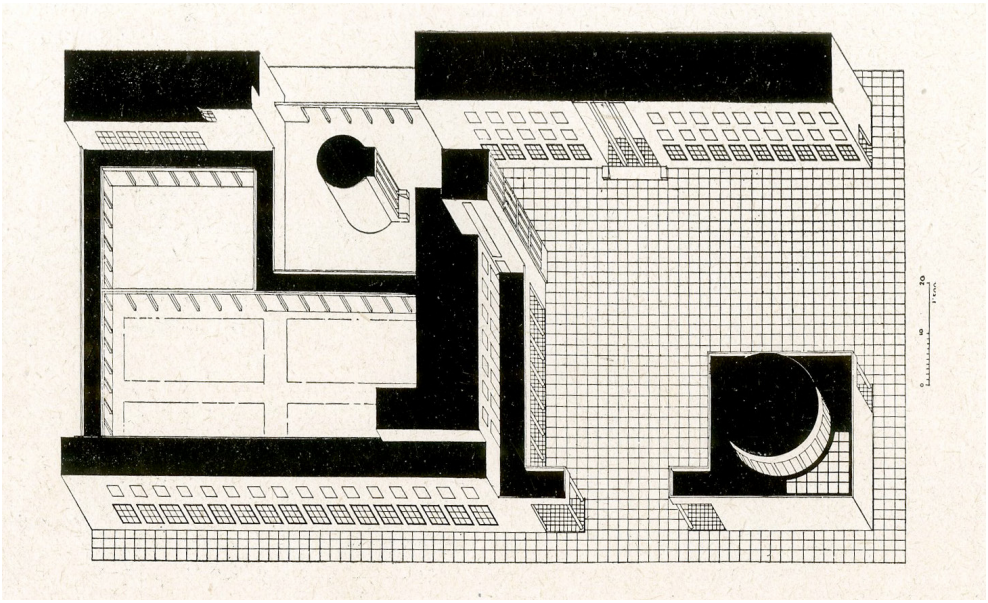
26 *Annuario* 1930, p. 105.

27 Strappa 1993b, p. 80 e Neri 1993, p. 43.

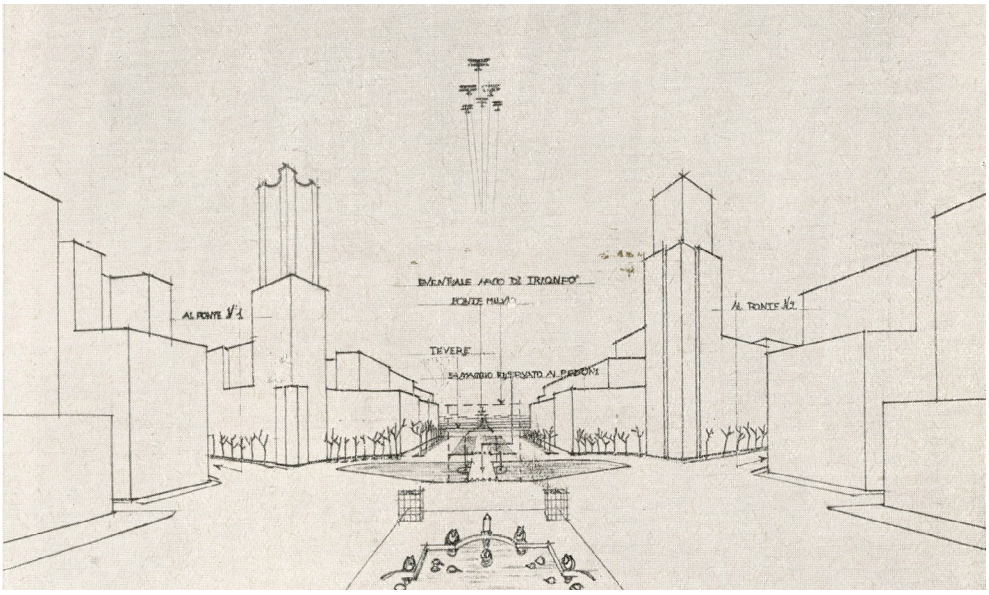
28 AASO, Fondo L. Quaroni, 1. Archiviazione 1999-2000, 4. Disegni, D7, Varie, fasc. 5012.

29 *La Scuola di Architettura di Roma* 1932, pp. 37-40.

30 Tra i temi spaziali da declinare ai diversi registri linguistici ci fu, nel 1928, l'atrio monumentale di un palazzo del Podestà. Nel Fondo Quaroni è conservato un taccuino preparatorio a questo esercizio, con numerosi ridisegni di edifici esistenti (Palazzi Braschi, Corsini, Spada, Doria, Mattei, ecc.), dai quali erano desunti i principi distributivi, i sistemi di illuminazione e i dettagli decorativi, AASO, Fon-



6 F. Fariello, *Casa del Fascio*, progetto realizzato per il corso di *Composizione architettonica II*, docente A. Foschini, 1932 (in *La Scuola di Architettura di Roma* 1932, p. 52)



7 M. Paniconi, *Progetto di un grande piazzale sulla via Flaminia*, progetto realizzato per il corso di *Edilizia cittadina e arte dei giardini*, docente M. Piacentini, 1926 (in *La Scuola di Architettura di Roma* 1932, p. 98)

Al biennio erano poi collocati i corsi di *Disegno di ornato e figura* e *Rilievo dei monumenti (*di impostazione analoga agli insegnamenti di Fasolo e Del Debbio), *Analisi matematica, Geometria descrittiva* e *Chimica generale*[31]. A metà tra le materie storiche e quelle tecniche, il corso di *Elementi costruttivi*, tenuto da Giulio Magni e poi da Giuseppe Boni e Pierluigi Maruffi, introduceva le proprietà dei materiali da costruzione nella storia e nelle applicazioni "attuali"[32], partendo dall'analisi costruttiva dei monumenti antichi egizi, greci, etruschi e romani. Agli studenti era affidato un piccolo tema progettuale in cui mettere in pratica le lezioni teoriche; nel 1928, la traccia assegnata fu il progetto di un villino unifamiliare completo di dettagli costruttivi[33].
Nel complesso, già a partire dal biennio, la struttura didattica si presentava profondamente interdisciplinare e lo studio della storia – vista come «storia viva»[34] – era il denominatore comune di gran parte degli insegnamenti, in quanto forniva agli allievi solidi e affidabili strumenti tramite cui apprendere i principi teorici e pratici alle base delle diverse discipline. Per Giovannoni, lo scopo era non tanto imparare ad «imitare le forme del passato» quanto «intendere quello che v›è in esse di permanente»[35]. La tradizione, nelle sue differenti declinazioni, era pertanto intesa quale campo di sintesi in cui coltivare successivamente, nel corso del triennio, le doti progettuali degli allievi.

b. Il triennio
Nel triennio, nonostante la permanenza di alcune discipline storico-artistiche, venivano spesso introdotti temi e riferimenti della contemporaneità.
Al terzo anno, i corsi di *Decorazione pittorica* di Giulio Ferrari e di *Plastica ornamentale* di Giovanni Prini erano basati, ancora una volta, sull'imitazione degli stili passati: il primo preparava gli studenti alla progettazione di raffigurazioni ornamentali su superfici architettoniche mediante lo studio preliminare di decorazioni antiche [fig. 4][36]; il secondo affrontava il tema della modellazione degli ornamenti – come modanature, fregi, capitelli – e la loro applicazione su piccoli impalcati scultorei come cappelle e fontane[37].
In questo quadro ancora fortemente legato al concetto di *stile*, il corso di *Caratteri degli edifici* di Enrico Calandra – arrivato a Roma nel 1930 – rappresentava al terzo

do L. Quaroni, 1. Archiviazione 1999-2000, 1. Progetti, 001.D6, fasc. 1.A. Cfr. D'Abate 2018, D'Abate 2019a e 2019b.

31 *Annuario* 1929. Nel 1933 il corso di *Disegno di ornato e figura* fu rinominato *Disegno dal vero*.

32 Ivi, pp. 93-94.

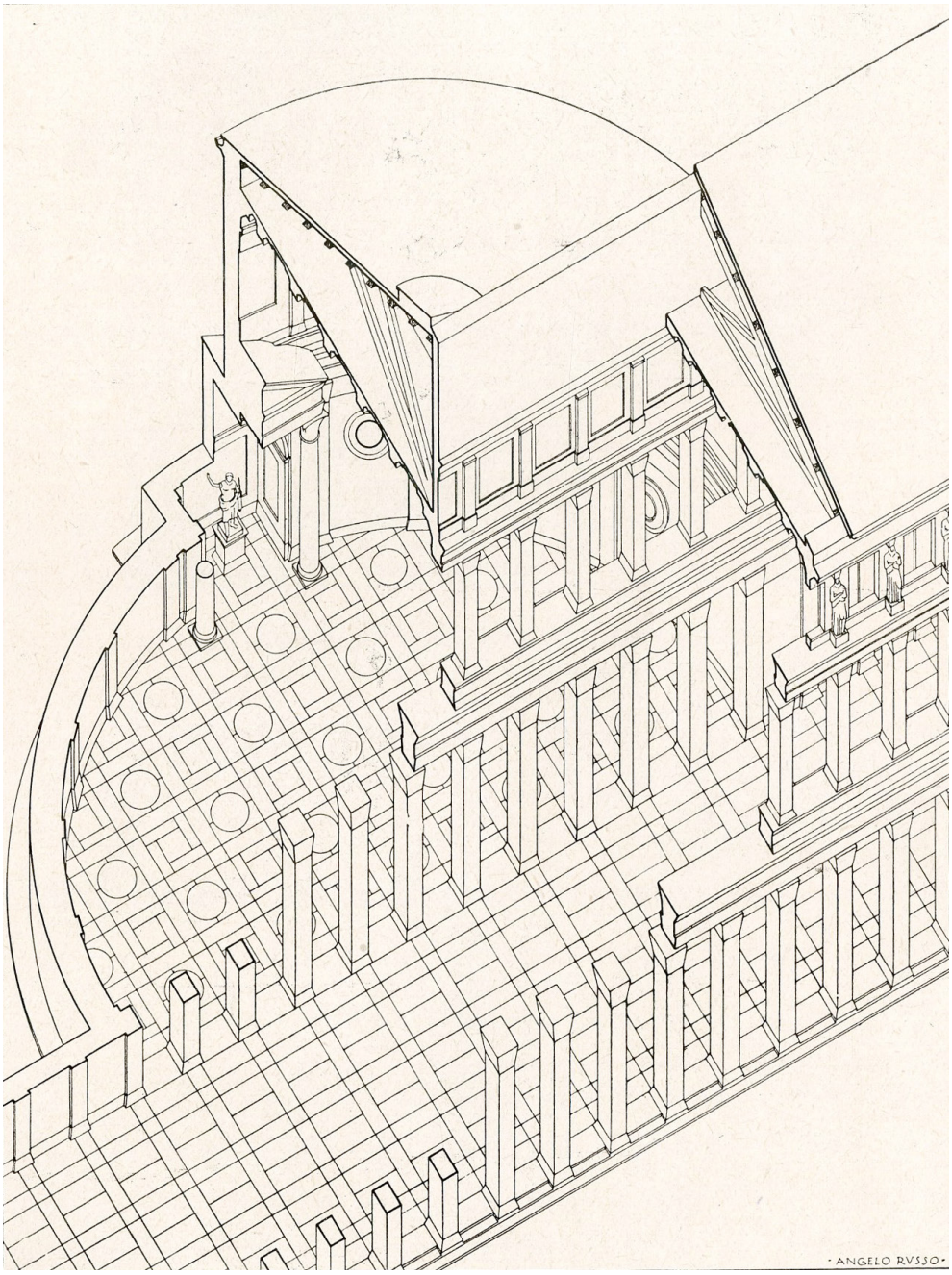
33 ASS, Libretti delle lezioni, Architettura, b. 3, fasc. 9, sf. 19.

34 *La Scuola di Architettura di Roma* 1932, p. 15.

35 Ivi, p. 10. Sull'uso didattico della storia per Giovannoni si veda Giovannoni 1925a, pp. 66-72. Cfr. Brancia di Apricena 2019, Lenza 2019.

36 *Annuario* 1930, pp. 111-112 e ASS, Libretti delle lezioni, Architettura, b. 3, fasc. 9, sf. 11.

37 *Annuario* 1930, p. 112 e ASS, Libretti delle lezioni, Architettura, b. 3, fasc. 9, sf. 21.



8 A. Russo, *Saggio di restituzione dell'emiciclo del Foro di Traiano-Particolare*, elaborato realizzato per il corso di *Restauro dei monumenti*, docente: G. Giovannoni, s.d.
(in *La Scuola di Architettura di Roma* 1932, p. 89)

anno un momento di discontinuità con gli insegnamenti del biennio[38]. Nelle lezioni si affrontava l'analisi di tipologie edilizie nuove – banche, stabilimenti balneari, alberghi, stadi –, e gli edifici contemporanei, la maggior parte dei quali progettati da architetti stranieri nell'ambito del Movimento moderno[39], erano proposti come riferimenti progettuali. Gli allievi avevano il compito di disegnarne accuratamente, oltre che le piante, prospetti e sezioni, gli schemi funzionali e distributivi [fig. 5].
La ricerca di modelli nell'architettura contemporanea internazionale, suggerita da Calandra, rimase tuttavia un caso pressoché isolato: per Giovannoni – e per molti docenti della Scuola – si trattava di effimere «mode esotiche»[40], in grado di allontanare il percorso formativo degli studenti da quella ricerca dello spirito italiano posta alla base della missione pedagogica dell'istituto sin dalla sua fondazione.
Arnaldo Foschini, dal 1928 titolare dei corsi di *Composizione architettonica* del triennio, assecondando in gran parte le direttive giovannoniane, fu promotore di un metodo didattico basato sull'«autoformazione controllata»[41], ovvero sull'esercizio di un controllo dall'alto degli orientamenti linguistici degli allievi, affinché gli esiti progettuali non risultassero eccessivamente discordi con la linea culturale della Scuola. Non mancano tuttavia, tra gli elaborati realizzati dagli studenti, progetti affini alle tendenze dell'architettura contemporanea, in cui la citazione al passato è restituita in forma più rarefatta [fig. 6].
Oltre a *Composizione*, gli altri pilastri disciplinari del triennio erano i corsi di *Edilizia cittadina e arte dei giardini* (*Urbanistica* dal 1932) di Marcello Piacentini, *Tecnica delle costruzioni civili* di Giovanni Battista Milani (avviato nel 1930), e *Restauro dei monumenti* di Giovannoni. Questi insegnamenti erano collocati, per la loro importanza, al quinto anno, a chiusura dell'intero ciclo di studi[42].
Il corso di Piacentini[43], primo insegnamento di urbanistica in Italia, apriva agli stu-

---

38 Per la figura di Calandra si veda Barbera, Iannello 2020 e sul suo insegnamento di *Caratteri degli edifici* Iannello 2019. Fino al 1930 il corso era stato tenuto da Milani, *Annuario* 1930, pp. 110-111.

39 *Annuario* 1931, pp. 113-115 e ASS, Libretti delle lezioni, Architettura, b. 4, fasc. 16, sf. 5. Dagli appunti di Quaroni è possibile conoscere gli argomenti delle lezioni e i riferimenti presentati, tra cui ci sono progetti di Hans Poelzig, Emil Fahrenkamp, Otto Haesler, Otto Bartning, il Supercinema di Foschini-Spaccarelli-Giobbe, il Palazzo delle Poste di Nuoro di Angiolo Mazzoni, lo stabilimento "Roma" a Ostia di Milani, la Banca Unione di Emilio Lancia e Gio Ponti, AASO, Fondo L. Quaroni, 1. Archiviazione 1999-2000, 4. Disegni, Caratteri degli edifici. Appunti per le lezioni del prof. Calandra, 1931, s.d.

40 *La Scuola di Architettura di Roma* 1932, p. 5. Cfr. Simoncini 2001, pp. 46-47, Nicoloso 1999, p. 94.

41 Giovannoni 1925a, pp. 47-49. Per il metodo didattico di Foschini si veda Pirazzoli 1979. Cfr. Neri 1993, p. 40.

42 Fu Giovannoni, all'inizio della sua direzione, a spostare emblematicamente il corso di *Restauro* dal terzo al quinto anno.

43 Per la figura di Piacentini, relativamente ai temi trattati in questa sede, si veda

denti il campo dello studio e della progettazione della città – dell'«integrale-città»[44] –, secondo una concezione che vedeva il progetto architettonico quale principale strumento di trasformazione urbana. Oltre agli esempi di città antiche, medievali, rinascimentali e barocche, le lezioni presentavano riferimenti alle teorie delle città giardino inglesi e della cultura urbanistica austriaca e tedesca di fine XIX secolo (Camillo Sitte e Joseph Stübben soprattutto)[45], filtrate attraverso le tesi di *Vecchie città ed edilizia nuova* di Giovannoni: sullo sfondo teorico del corso, secondo il concetto di *Städtebau*, era quindi proposto il tema della costruzione della città come un fatto essenzialmente estetico[46]. Ampio spazio era dedicato al risanamento edilizio dei vecchi centri, soprattutto attraverso le pratiche del "diradamento" giovannoniano[47], e in generale alla connessione della città nuova con la città storica. Infine, una parte del corso era rivolta all'*Arte dei giardini*, ovvero allo studio delle scenografiche sistemazioni verdi dall'antichità fino alle tendenze attuali. Il corso prevedeva visite ai quartieri «vecchi»[48] di Roma, al fine di cogliere i caratteri peculiari dell'*ambiente* costruito. Per quanto riguarda l'aspetto applicativo, agli allievi era affidato un tema d'anno (ad esempio la sistemazione dell'area di piazza Cavour) e numerose esercitazioni ex-tempore (la progettazione di una piazza in riva al lago, una borgata rurale, ecc.)[49][fig. 7].
Nelle lezioni di Milani, il dato tecnologico veniva indagato attraverso lo studio degli organismi costruttivi, sia di età antica, soprattutto greca e romana, che di età rinascimentale e contemporanea[50]. Si riprendevano in parte gli insegnamenti di Fasolo, ma ponendo in primo piano gli aspetti strutturali e tralasciando ogni riferimento allo stile e al linguaggio[51]. La storia veniva dunque nuovamente riletta attraverso una linea del tempo che metteva in successione i sistemi strutturali – murali, puntuali, voltati – in relazione agli esiti spaziali e alle caratteristiche dei materiali. L'obiettivo era quello di

---

Regni, Sennato 1983, Lupano 1991, Nicoloso 2018.

44 *La Scuola di Architettura di Roma* 1932, p. 14.

45 ASS, Libretti delle lezioni, Architettura, b. 4, fasc. 16, sf. 29 e *Annuario* 1930, pp. 121-122.

46 Cfr. Ciucci 1989, pp. 13-19, Lupano 1991, pp. 7-14 e Stabile 2017. È interessante notare che la prima esperienza didattica di Piacentini fu un ciclo di lezioni presso l'Istituto di Belle arti di Roma nel 1916, dall'emblematico titolo *Estetica cittadina e arte dei giardini,* Nicoloso 2018, p. 43.

47 Per un approfondimento sulle teorie urbane di Giovannoni, oltre alla bibliografia già citata, si veda Giovannoni 1913 e Giovannoni 1931.

48 *Annuario* 1930, p. 122.

49 AASO, Fondo L. Quaroni, 1. Archiviazione 1999-2000, 4. Disegni, Ex-tempore. Prove estemporanee, 1932-1934.

50 ASS, Libretti delle lezioni, Architettura, b. 4, fasc. 16, sf. 24 e *Annuario* 1931, p. 126. Su Milani si veda Orsini 2015; sul suo approccio allo studio della storia della costruzione Milani 1921.

51 Sul tema dell'uso della storia per la progettazione, Milani e Fasolo lavorarono insieme alla stesura di *Le forme architettoniche,* Fasolo, Milani 1931-1940. Cfr. Orsini 2015, pp. 70-72.

educare i giovani a concepire la costruzione come strumento espressivo, da cui sviluppare la tipologia e la forma architettonica.
Il corso di *Restauro dei monumenti*[52] proponeva lo studio dei diversi tipi di restauro – di completamento, di innovazione, di consolidamento, ecc. – e degli strumenti tecnici e documentari a supporto della disciplina. Le applicazioni pratiche prevedevano il rilievo e la restituzione ideale dei monumenti antichi (Arco di Druso, la Domus Flavia al Palatino, ecc.) [fig. 8], ma anche delle anonime abitazioni quattro-cinquecentesche del tessuto storico di Roma[53], in quanto esempio di quelle «espressioni semplici»[54] elette da Giovannoni quale strumento efficace per forgiare le doti progettuali degli allievi, oltreché, come già anticipato, quale percorso previlegiato per riconoscere le leggi che regolavano la trasmissione delle tradizioni locali. Anche i docenti, pertanto, erano invitati a proporre esercizi didattici ispirati all'architettura minore italiana, considerata come modello esemplare di un linguaggio sedimentato che si evolveva nell'alveo della tradizione nazionale[55]. Tale attività era inoltre legata alla comprensione delle matrici tipologiche e formali dell'*ambiente*, ovvero dei caratteri permanenti dei centri storici con i quali il progetto del nuovo non poteva esulare dal confrontarsi[56].
Completavano il piano di studi i corsi di *Meccanica razionale*, *Fisica sperimentale e tecnica*, *Mineralogia e geologia applicate ai materiali da costruzione*, *Estimo ed esercizio professionale dell'architettura*, *Materie giuridiche ed economiche*, *Igiene delle abitazioni*, *Impianti tecnici*, *Scienza delle costruzioni*, *Arredamento e decorazione interna*, *Scenografia, Topografia e costruzioni stradali*.
La tesi di laurea rappresentava infine il momento di sintesi in cui tutte le capacità acquisite dovevano essere applicate e integrate in un progetto complesso di tesi, in due prove grafiche estemporanee – una artistica e una tecnica – e un colloquio orale sui «criteri artistici, scientifici e tecnici»[57] adottati nei progetti sopracitati.

Si portava così a compimento un lungo percorso formativo, durante il quale la complessità del progetto era restituita attraverso i numerosi insegnamenti previsti dal programma di studi. La somma di una «preparazione artistica» e di una tecnica, di una «coltura generale vasta e varia», di «una facoltà di *saper studiare* per proprio conto» e di «una conoscenza ben basata della Storia dell'Architettura e di quella dell'Arte»[58]

---

52 ASS, Libretti delle lezioni, Architettura, b. 3, fasc. 9, sf. 17; b. 4, fasc. 16, sf. 20; *Annuario* 1930, p. 123. Per l'insegnamento di Giovannoni del restauro si veda Miarelli Mariani 2001.

53 ASS, Libretti delle lezioni, Architettura, b. 3, fasc. 9, sf. 17; b. 4, fasc. 16, sf. 20.

54 Giovannoni 1925a, p. 71 e Pallottino 2019 e 2022.

55 «Per ora l'architettura deve rivolgersi alla necessità e non alla grandezza, cioè ai temi semplici, che è inopportunissimo voler risolvere coi mezzi e con le proporzioni monumentali», Giovannoni 1925a, p. 79.

56 Cfr. Giovannoni 1925b, Stabile 2017 e 2022, Pallottino 2022.

57 *Annuario* 1930, p. 30.

58 Giovannoni 1908, p. 21.

concretizzava un ideale modello formativo teorizzato da Giovannoni già nel 1907[59], in seno all'Associazione Artistica tra i Cultori dell'Architettura. La progettazione di un inedito percorso di studi per l'architetto italiano aveva accompagnato allora una più generale ridefinizione, anche legale, della figura professionale[60].
È a Giovannoni che si può pertanto attribuire un significativo ruolo nel ripensamento della nuova, radicale identità dell'architetto moderno in Italia, la cui preparazione profondamente multidisciplinare, fondata sull'intreccio tra teoria e pratica, tra costruzione, storia e progetto, ha ricalcato, almeno fino alla metà del Novecento, la personalità poliedrica del suo ideatore – ingegnere, urbanista, storico dell'architettura, progettista, restauratore. L'analisi dettagliata dell'ordinamento didattico della scuola di Roma, suggerita dalla partecipazione al ciclo di seminari In-*discipline*, permette di cogliere la ricchezza formativa di quel modello che, pur nelle ovvie differenze, può essere ancora oggi un esempio valido e fecondo di una quanto mai necessaria sintesi olistica tra le discipline, purtroppo dispersa, nei corsi universitari attuali, tra settori disciplinari iperframmentati e rigidi specialismi.

[59] Giovannoni 1908.

[60] Il pieno riconoscimento legale della professione avvenne con la L. del 24 giugno 1923, n. 1395 per la tutela del titolo degli ingegneri e degli architetti e il relativo regolamento R.D. 23 ottobre 1925, n. 2537, cfr. Nicoloso 1999, pp. 50-69.

Abbreviazioni bibliografiche

Annuario 1927: *Annuario della Regia Scuola di Architettura di Roma: anno accademico 1926-1927*, Roma 1927.

Annuario 1928: *Annuario della Regia Scuola di Architettura di Roma: anno accademico 1927-1928*, Roma 1928.

Annuario 1930: *Annuario della Regia Scuola di Architettura di Roma: anno accademico 1929-1930*, Roma 1930.

Annuario 1931: *Annuario della Regia Scuola di Architettura di Roma: anno accademico 1930-1931*, Roma 1931.

Annuario 1934: *Annuario della Regia Scuola di Architettura di Roma: anno accademico 1933-1934*, Roma 1934.

Annuario 1935: *Annuario della Regia Scuola di Architettura di Roma: anno accademico 1934-1935*, Roma 1935.

Barbera, Iannello 2020: P. Barbera, M. Iannello (a cura di), *Enrico Calandra: ritratto di un architetto*, Siracusa 2020.

Benedetti *et al*. 2018: S. Benedetti, R. M. Dal Mas, I. Delsere, F. Di Marco, *Gustavo Giovannoni: l'opera architettonica nella prima metà del Novecento,* Roma 2018.

Bonaccorso 2019: G. Bonaccorso, *«Io ormai... entro nella Storia». Giovannoni, l'Enciclopedia Italiana e il preludio dell'architetto integrale*, in Id., F. Moschini (a cura di), *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 25-27 novembre 2015), Roma 2019, pp. 89-94.

Bonaccorso, Moschini 2019: G. Bonaccorso, F. Moschini (a cura di), *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 25-27 novembre 2015), Roma 2019.

Bonaccorso 2022: G. Bonaccorso, *L*'architetto integrale *and Gustavo Giovannoni's role in education and cultural dissemination*, in H. Porfyriou, G.V. Zucconi (a cura di), *The art of preserving and building cities in Italy (1860–1930): legacies and actors*, in «Planning Perspectives», 3 (numero monografico), 37, 2022, pp. 477-495.

Brancia di Apricena 2019: M. Brancia di Apricena, *La genesi del metodo storiografico di Giovannoni e il suo lascito nella Facoltà di Architettura di Roma*, in G. Bonaccorso, F. Moschini (a cura di), *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 25-27 novembre 2015), Roma 2019, pp. 141-148.

Buccaro 2019: A. Buccaro, *Dallo scienziato artista all'architetto integrale. Problematiche e ambiguità della figura professionale in Italia tra Otto e Novecento*, in G. Bonaccorso, F. Moschini (a cura di), *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 25-27 novembre 2015), Roma 2019, pp. 303-308.

Ciucci 1989: G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo*, Torino 1989.

D'Abate 2018: S. D'Abate, *Storia e progetto. Ludovico Quaroni, studente della Scuola superiore di architettura di Roma (1928-1934)*, in «Ricerche di storia dell'arte», 126, 2018, pp. 89-96.

D'Abate 2019a: S. D'Abate, *Traduttori e interpreti della classicità. Francesco Fariello, Saverio Mu-*

ratori, Ludovico Quaroni (1928-1940), dottorato in *Architettura: Innovazione e Patrimonio*, XXXI ciclo, tutor: M. Talamona, co-tutor: E. Pallottino, Politecnico di Bari-Università Roma Tre, 2019.

D'Abate 2019b: S. D'Abate, *Francesco Fariello, Saverio Muratori, Ludovico Quaroni e l'E42. Traduttori e interpreti delle «buone architetture classiche di tutti i tempi»*, in «QuAD - Quaderni di architettura e design», 2, 2019, pp. 23-47.

D'Amato 2017: C. D'Amato, *La Scuola di Architettura di Gustavo Giovannoni e la sua eredità oggi in Italia*, in «Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura», 1, 2017, pp. 33-46.

D'Amato 2019: C. D'Amato, *La scuola italiana di architettura, 1919-2012: saggio sui modelli didattici e le loro trasformazioni nell'insegnamento dell'architettura*, Roma 2019.

De Stefani 1992: L. De Stefani, *Le scuole di architettura in Italia: il dibattito dal 1860 al 1933*, Milano 1992.

Fasolo 1954: V. Fasolo, *Guida metodica per lo studio della storia dell'architettura*, Roma 1954.

Fasolo 1959: V. Fasolo, *Introduzione alla storia dell'architettura: principi costruttivi e organici generali*, Roma 1959.

Fasolo, Milani 1931-1940: V. Fasolo, G. B. Milani, *Le forme architettoniche*, Milano 1931-1940.

Giovanetti, Stabile 2004: F. Giovanetti, F.R. Stabile, *Vincenzo Fasolo primato del disegno e dell'ambientismo*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 18, 2004, pp. 129-155.

Giovannoni 1908: G. Giovannoni (a cura di), *Relazione della Commissione per le Scuole di Architettura*, in Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, *Annuario MCMVI-MCMVII*, Roma 1908, pp. 19-28.

Giovannoni 1913: G. Giovannoni, *Il «diradamento» edilizio dei vecchi centri. Il quartiere della Rinascenza in Roma*, in «Nuova Antologia», 995, XLVIII, 1 giugno 1913, pp. 449-472, e 997, XLVIII, 1 luglio 1913, pp. 53-76.

Giovannoni 1916: G. Giovannoni, *Gli architetti e gli studi di architettura*, in «Rivista d'Italia», 2, 1916, pp. 161-196.

Giovannoni 1925a: G. Giovannoni, *Discussioni didattiche*, in Id., *Questioni di architettura nella storia e nella vita edilizia: estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma 1925, pp. 41-80.

Giovannoni 1925b: G. Giovannoni, *L'ambiente dei monumenti*, in Id., *Questioni di architettura nella storia e nella vita edilizia: estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma 1925, pp. 185-212.

Giovannoni 1929a: G. Giovannoni, *Architetto*, in *Enciclopedia italiana*, I, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1929, ad vocem.

Giovannoni 1929b: G. Giovannoni, *La figura artistica e professionale dell'architetto*, Conferenza tenuta al Circolo di cultura del Sindacato toscano architetti il 13 gennaio 1929 nell'aula magna della R. Università di Firenze, Firenze 1929.

Giovannoni 1931: G. Giovannoni, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino 1931.

Gustavo Giovannoni tra storia e progetto 2018: *Gustavo Giovannoni tra storia e progetto*, Catalogo della mostra (Roma, 5 febbraio-15 marzo 2016, Napoli, 5-23 marzo 2018), Roma 2018.

Iannello 2019: M. Iannello, *Gustavo Giovannoni ed Enrico Calandra. Il corso di* Caratteri degli edifici *e la teoria del progetto*, in G. Bonaccorso, F. Moschini (a cura di), *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 25-27 novembre 2015), Roma 2019, pp. 433-438.

La Scuola di Architettura di Roma 1932: *La Scuola di Architettura di Roma*, Roma 1932.

Lenza 2019: C. Lenza, *Giovannoni, l'architettura e la continuità della storia*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», 3, 2019, pp. 39-52.

Lodolini 2013: E. Lodolini, *Vincenzo Fasolo dalla Dalmazia a Roma*, Roma 2013.

Lupano 1991: M. Lupano, *Marcello Piacentini*, Roma-Bari 1991.

Manieri Elia 1994: M. Manieri Elia, *La "scuola romana" l'altro ieri e oggi*, in F. Colonna, S. Costantini (a cura di), *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 26-28 marzo 1992), Roma 1994, pp. 57-61.

Marconi 1999: P. Marconi, *Didattica dell'architettura e didattica delle arti. Formare architetti o formare ingegneri edili-architetti?*, in «Ricerche di storia dell'arte», 69, 1999, pp. 24-62.

Miarelli Mariani 2001: G. Miarelli Mariani, *L'insegnamento del restauro. Il quadro d'insieme*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *La Facoltà di architettura dell'Università La Sapienza: dalle origini al duemila. Discipline, docenti, studenti*, Roma 2001, pp. 143-167.

Migliari 2001: R. Migliari, *L'insegnamento del Disegno*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *La Facoltà di architettura dell'Università La Sapienza: dalle origini al duemila. Discipline, docenti, studenti*, Roma 2001, pp. 265-269.

Milani 1921: G. B. Milani, *L'ossatura murale: studio statico-costruttivo ed estetico-proporzionale degli organismi architettonici, con speciale riferimento alle strutture elastiche nelle loro varie e moderne applicazioni pratiche*, Torino 1921.

Neri 1993: M. L. Neri, *Enrico Del Debbio architetto. L'attività didattica*, in «Bollettino della Biblioteca del Dipartimento di Architettura e Analisi della Città, Università degli studi di Roma La Sapienza», febbraio 1993, pp. 34-53.

Neri 2001: M. L. Neri, *Arte, architettura e società. Il ruolo di Enrico Del Debbio nella cultura architettonica italiana*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *La Facoltà di architettura dell'Università La Sapienza: dalle origini al duemila. Discipline, docenti, studenti*, Roma 2001, pp. 317-359.

Nicoloso 1999: P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano 1999.

Nicoloso 2004: P. Nicoloso, *Una nuova formazione per l'architetto professionista: 1914-28*, in G. Ciucci, G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milano 2004, pp. 56-73.

Nicoloso 2018: P. Nicoloso, *Marcello Piacentini. Architettura e potere*, Udine 2018.

Orsini 2015: M. S. Orsini, *Moderne architetture romane. Architetture della scuola romana nel passaggio alla modernità, con particolare riferimento all'opera di Giovanni Battista Milani*, Roma 2015.

Pallottino 2019: E. Pallottino, *Filologia urbana in chiave ambientista. Giovannoni e la teoria delle espressioni semplici*, in G. Bonaccorso, F. Moschini (a cura di), *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 25-27 novembre 2015), Roma 2019, pp. 23-30.

Pallottino 2022: E. Pallottino, *Building Roma Capitale: knowing and interpreting the city of the past (1870–1925)*, in H. Porfyriou, G.V. Zucconi (a cura di), *The art of preserving and building cities in Italy (1860–1930): legacies and actors*, in «Planning Perspectives», 3 (numero monografico), 37, 2022, pp. 445-475.

Pirazzoli 1979: N. Pirazzoli (a cura di), *Arnaldo Foschini. Didattica e gestione dell'architettura in Italia nella prima metà del Novecento*, Atti del Convegno (Russi, 16-17 dicembre 1978), Faenza 1979.

Porfyriou, Zucconi 2022: H. Porfyriou, G.V. Zucconi (a cura di), *The art of preserving and building cities in Italy (1860–1930): legacies and actors*, in «Planning Perspectives», 3 (numero monografico), 37, 2022.

Regni, Sennato 1983: B. Regni, M. Sennato (a cura di), *Marcello Piacentini (1881-1960): l'edilizia cittadina e l'urbanistica*, in «Storia dell'urbanistica», 5 (numero monografico), III, luglio-dicembre 1983.

Simoncini 1994: G. Simoncini, *Gustavo Giovannoni, Vincenzo Fasolo e la concezione integrale della storia dell'architettura*, in F. Colonna, S. Costantini (a cura di), *Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana"*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 26-28 marzo 1992), Roma 1994, pp. 57-61.

Simoncini 2001: G. Simoncini, *Gustavo Giovannoni e la Scuola Superiore di Architettura di Roma (1920-1935)*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *La Facoltà di architettura dell'Università La Sapienza: dalle origini al duemila. Discipline, docenti, studenti*, Roma 2001, pp. 45-53.

Stabile 2017: F. R. Stabile, *Gustavo Giovannoni e la cultura dell'ambientismo*, in «Bollettino del Centro Studi per la Storia dell'Architettura», 1, 2017, pp. 135-146.

Stabile 2022: F. R. Stabile, *Shaping early twentieth century Rome: the AACAR and the contributions of Filippo Galassi and Gustavo* Giovannoni, in «Planning Perspectives», 3 (numero monografico), 37, 2022, pp. 551-581.

Strappa 1993a: G. Strappa (a cura di), *Enrico Del Debbio architetto. La vita e le opere*, in «Bollettino della Biblioteca del Dipartimento di Architettura e Analisi della Città, Università degli studi di Roma La Sapienza», febbraio 1993, pp. 7-33.

Strappa 1993b: G. Strappa (a cura di), *Francesco Fariello. Intervista del 20 aprile 1991*, in «Bollettino della Biblioteca del Dipartimento di Architettura e Analisi della Città, Università degli studi di Roma La Sapienza», febbraio 1993, pp. 80-85.

Tafuri 1994: M. Tafuri, *Architettura: per una storia storica*, in «La Rivista dei libri», aprile 1994, pp. 10-12.

Terranova 1995: A. Terranova, *Vincenzo Fasolo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 45, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1995, ad vocem.

Vagnetti 1955: L. Vagnetti (a cura di), *La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita: anno accademico 1954-55*, Roma 1955.

Zucconi 1987: G. Zucconi, *"Dal capitello alla città". Il profilo dell'architetto totale*, in Id. (a cura di), *Gustavo Giovannoni. Dal capitello alla città*, Milano 1997, pp. 9-68.

–

***The training of the* architetto integrale.**
The educational model of the Superior School of Architecture of Rome under the direction of Gustavo Giovannoni (1927-1935)

Gustavo Giovannoni was the director of the School of Architecture in Rome from 1927 to 1935. During this period, he put into practice the theoretical educational model of the architetto integrale*, that he conceived in the first years of the XXth century in the cultural environment of the Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura. According to this model, the students should be educated to manage both the artistic and the technical aspects of design. The coexistence of these different kinds of skills reveals the identity of the brand-new School of Architecture, which for the first time combined the training of the Schools of Arts and the Engineering Schools, as much as the versatile abilities of its creator.*
Through the analysis of the activities proposed by the professors, this study tries to show the School's multidisciplinary approach and its holistic vision of architecture, considered as a fusion, at different scales, of history, construction and design.

La borgata giardino Garbatella, lotto 8, 1923-1926, progetto di Plinio Marconi. Veduta da largo Giovanni Ansaldo; in primo piano, al centro, Marconi in tenuta da motociclista (Archivio famiglia Marconi)

Il centenario della borgata giardino Garbatella tra arte e architettura (1920-2020): ricerca e divulgazione

Francesca Romana Stabile, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta
architetti, Dipartimento di Architettura-Università Roma Tre

Garbatella, 18 febbraio 1920: il progetto, la fondazione e lo sviluppo

Il decentramento industriale e residenziale: Roma al mare

«L'anno millenovecentoventi, il giorno trentuno del mese di gennaio in Roma, presso la sede dell'Ente Autonomo per lo Sviluppo Marittimo e Industriale di Roma, in piazza S. Apostoli», viene firmato l'Atto di compravendita di un terreno di mq 34.315,44, tra Paolo Orlando, Presidente dello SMIR, e Vincenzo Magaldi, Presidente dell'Istituto per le Case Popolari in Roma (ICP). L'acquisto costituisce il primo passaggio di quella che diventerà la borgata giardino Garbatella, realizzata nel corso di un decennio attraverso la progressiva progettazione di oltre 44 lotti, costruiti su terreni acquistati da diversi proprietari [fig. 1].

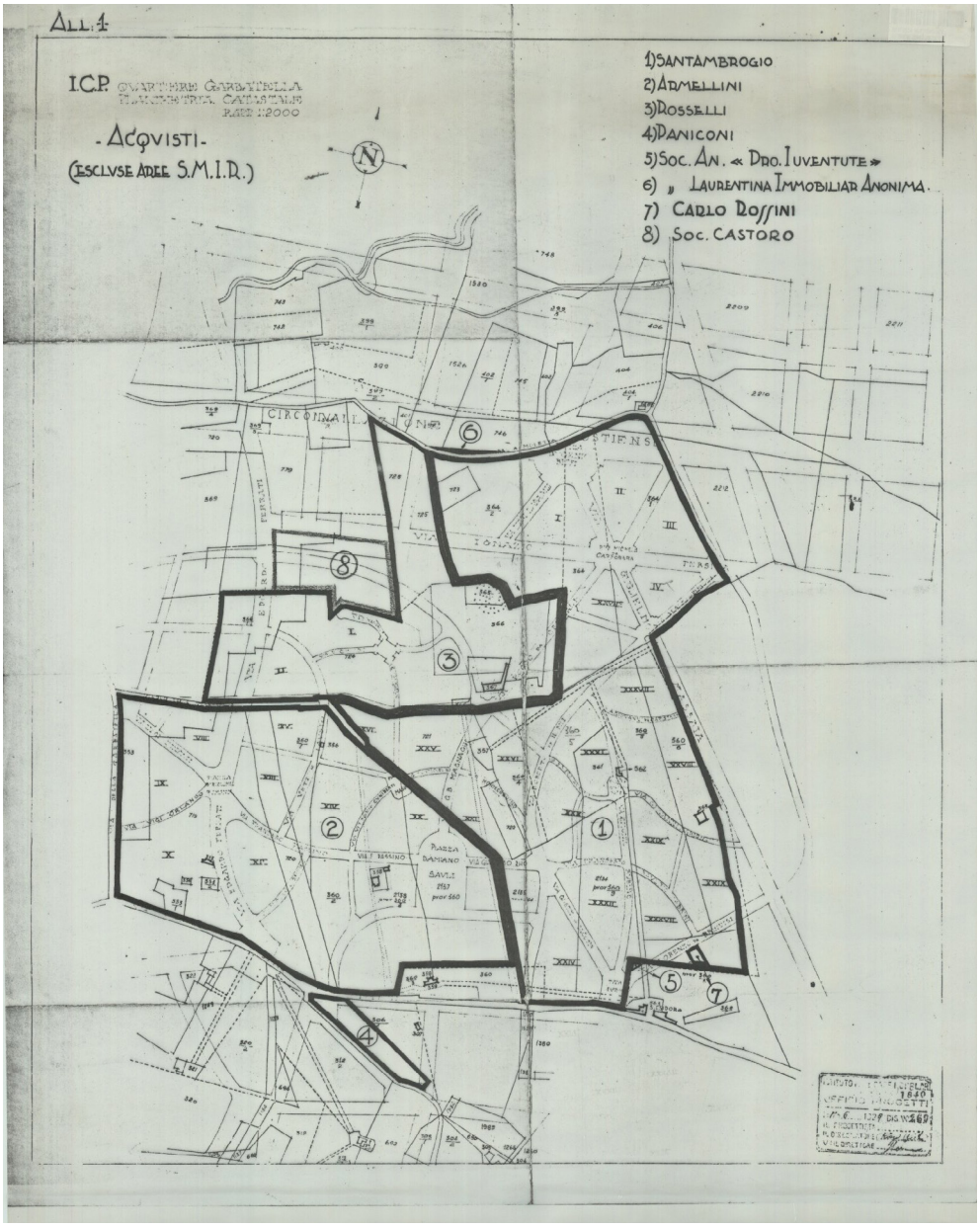
Questo primo comparto, venduto a 6 lire al mq, si estendeva sui rilievi a ridosso della Basilica di San Paolo, tra via delle Sette Chiese (sud), vicolo della Garbatella (est), la proprietà Mannocchi (nord) e la proprietà dello SMIR (ovest). Le motivazioni dell'acquisto sono specificate nell'Atto, all'articolo 3, che riporta: «La ragione della vendita è soltanto per l'Ente negli scopi di pubblica utilità in rapporto allo sviluppo industriale di Roma e per lo acquirente, nel proposito di costruire case di abitazioni operaie»[1].

La borgata giardino Garbatella nasce così in relazione agli ambiziosi piani di sviluppo industriale dello SMIR e ai programmi di decentramento residenziale promossi dall'ICP[2].

---

[1] Archivio Notarile Distrettuale Roma, Rep. 985, f. 186, art. 3, Atto di Compravendita, notaio Nicola Varcasia.

[2] Costantini 1922, pp. 119-137.



1 ICP, quartiere Garbatella, planimetria catastale, *Acquisti (escluse aree S.M.I.R.)*, giugno 1929: 1) Sant'Ambrogio; 2) Armellini; 3) Rosselli; 4) Paniconi; 5) Soc. An. «Pro. Iuventute»; 6) Soc. Laurentina Immobiliare Anonima; 7) Carlo Rossini; 8) Soc. Castoro (AS ATER)

Lo SMIR, istituito con decreto luogotenenziale 23 febbraio 1919, n. 304, era presieduto, come detto, da Paolo Orlando[3] – fondatore nel 1904 del Comitato Pro Roma Marittima pel Porto di Roma e la Navigazione del Tevere e del Nera – e nasceva con lo scopo di promuovere lo sviluppo della Capitale attraverso la realizzazione di un organico decentramento delle attività produttive, commerciali e residenziali della città, verso il litorale, in prossimità di Ostia[4].

Già nel 1916, Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini avevano redatto il Piano regolatore della zona industriale di Roma[5], essendo stati nominati, il 28 aprile del 1916, membri di una Commissione consigliare «col mandato di esaminare il problema dell'avvenire industriale di Roma nei suoi particolari tecnici e di attuazione»[6]. Lo studio di massima era riferito ai «quartieri Ostiense e Portuense, [l'area interessata] sia in destra che in sinistra del Tevere [comprendeva] i prati di S. Paolo ed i terreni in sinistra della Via Ostiense sino alla Via Laurentina»[7]. Il Piano regolatore oltre a rilevare gli insediamenti delle industrie e dei servizi, prevedeva un generale ridisegno della zona capace di favorire, attraverso la costruzione di tre nuovi ponti, l'espansione urbana verso la piana di Pietra Papa, al di là del Tevere. Veniva inoltre localizzato il porto fluviale presso la Basilica di San Paolo, un canale artificiale navigabile di collegamento con Ostia e il quartiere residenziale sui rilievi dei Colli di San Paolo caratterizzato da un impianto urbano 'curvilineo', con lotti destinati a villini, serviti da una serie di edifici pubblici: il Mercato, la Scuola industriale professionale, la Scuola elementare, i Bagni pubblici, la Biblioteca.

In rapporto a tale programma, il 21 agosto del 1916, sul diario di Orlando, sono annotati i risultati della riunione avvenuta con Piacentini e Giovannoni «per scambio di idee sul piano regolatore della costruenda zona industriale di S. Paolo»[8].

La possibilità di veder sorgere il porto presso la Basilica di San Paolo e sul litorale romano si concretizza quando il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici istituisce «un ente autonomo [lo SMIR] per la costruzione e l'esercizio del porto di Ostia Nuova e della ferrovia di allacciamento, nonché per la gestione di altre opere e servizi, diretti a promuovere lo sviluppo industriale e marittimo di Roma»[9].

---

[3] Paolo Orlando nasce a Genova il 6 aprile 1858, si laurea in ingegneria civile al Politecnico di Milano nel 1881 e si specializza sui temi della navigazione delle acque interne. A Roma, nel 1907, viene eletto prima Consigliere comunale, durante l'amministrazione Nathan, nelle file dell'opposizione, e poi, tra il 1914 e il 1919, viene nominato assessore all'Agro romano ed annona, nella Giunta guidata da Prospero Colonna.

[4] De Nigris, Ferrantini, Buia 2004, pp. 261-346.

[5] Giovannoni, Piacentini 1916.

[6] Cfr. Cetofanti, Cifani, Del Bufalo 1985, p. 145.

[7] *Ibidem*.

[8] Orlando 1941, p. 646. Si veda L'*Ente Autonomo per lo Sviluppo Marittimo e Industriale di Roma nel suo primo quadriennio di vita* 1923.

[9] Orlando 1941, p. 185.

2 ICP, Piano regolatore della zona Garbatella, s.d. [metà anni Trenta] (AS ATER)

Lo SMIR oltre al compito di realizzare la zona industriale da Roma al mare, era responsabile della gestione del relativo patrimonio immobiliare. Il piano regolatore delle opere della 'zona industriale del suburbio di Roma' doveva coordinarsi con gli impianti ferroviari e fluviali già realizzati e con quelli in progetto, insieme al piano delle espropriazioni delle aree da destinare a stabilimenti industriali e commerciali, case di abitazione e servizi. Rispetto agli edifici residenziali, l'art. 13 del decreto luogotenenziale n. 304, 23 febbraio 1919, precisava:

> Saranno esenti dalla imposta erariale, e dalle sovraimposte provinciale e comunale per dieci anni, dalla loro abitabilità, le case per abitazioni operaie, che sorgeranno nei limiti della zona industriale, e che dovranno essere del tipo di case giardino, purché la loro costruzione sia iniziata entro quattro anni e compiuto non oltre i sei, dalla data di pubblicazione del presente decreto.

Sulla base di questi riferimenti verrà programmata la borgata giardino Garbatella, mentre i progetti del porto fluviale di San Paolo e del canale navigabile non saranno realizzati: i lavori iniziati nel 1920, saranno sospesi con la soppressione dello SMIR (G.U. 25 aprile 1923).

La borgata giardino Garbatella, 1920-1934

Pensata come borgata giardino, Garbatella sarà realizzata tra il 1920 e il 1934 e andrà a costituire uno dei più estesi e rappresentativi progetti di espansione residenziale dell'ICP[10], estendendosi su una superficie complessiva di 26 ettari[11] [fig. 2]. Come ricorda Innocenzo Costantini, Direttore Generale dell'ICP, il quartiere nasce per essere destinato «ad alloggiare specialmente gli operai della zona industriale nella quale l'area stessa [proveniente dall'Ente per lo Sviluppo Marittimo e Industriale di Roma] ricade»[12]. Il Piano regolatore dei primi cinque lotti viene progettato da Giovannoni con Massimo Piacentini (Segretario Tecnico del Direttore Generale dell'ICP), «seguendo l'andamento della rete stradale e le condizioni altimetriche in modo da offrire un insieme vario e pittoresco secondo i diversi punti di vista»[13].

---

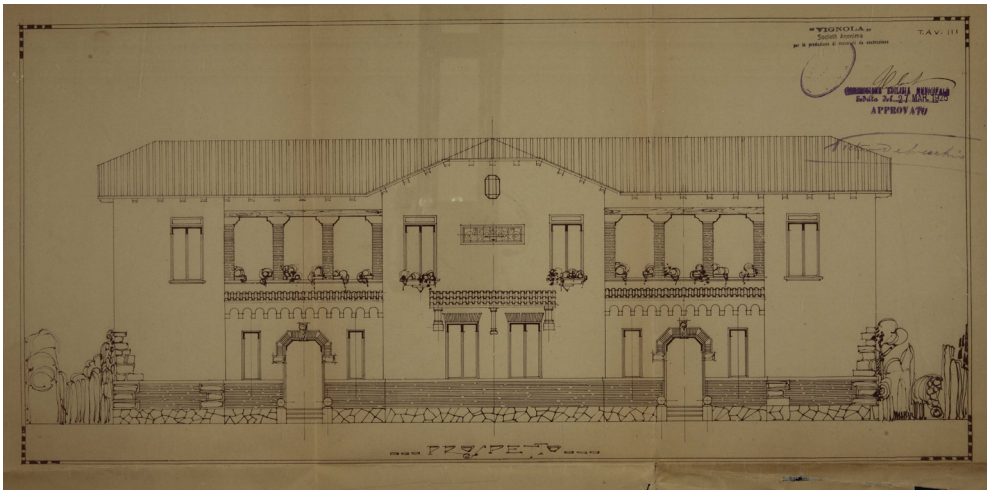
[10] Atti del Consiglio comunale di Roma, 1919, Verbale della seduta del 23 ottobre 1919, Presidenza Apolloni, 108ª Proposta – *Partecipazione a ratifica di deliberazione presa dalla Giunta ad urgenza, relativa ad espropriazione di area fabbricabile e ad autorizzazione a venderla all'Istituto per le Case popolari*, pp. 148-150. Nel Bollettino dell'Ufficio municipale di Roma viene indicato: 3) Gruppo alla Roccia di S. Paolo-Sobborgo giardino di case operaie nella zona industriale da costruirsi su area ceduta dall'Ente Autonomo per il Porto di Ostia Nuova e la ferrovia Roma-Ostia. Aree fabbricabili mq. 68.500 – Alloggi n. 450 – Vani n. 1400, v. Ufficio municipale 1919, pp. 180-181.

[11] Stabile 2019[2].

[12] Costantini 1922, p. 119.

[13] Ivi, p. 121.

3 La borgata giardino Garbatella, veduta della scala di accesso al quartiere



4 "Casette rapide" impresa "Vignola Società Anonima per la produzione di materiali da costruzione", lotto 21, fabbricato 1, 1925 (ASC, IE, prot. 771/1924)

Le caratteristiche architettoniche e urbane della borgata giardino vengono evidenziate da Vincenzo Magaldi, allora Presidente dell'ICP, che nel discorso pronunciato in occasione della posa della prima pietra, il 18 febbraio 1920, precisa:

> La superficie, molto vasta, misura circa 35.000 metri quadrati, dei quali per ora, saranno coperti 7.400 metri quadrati, con 33 piccoli edifici in gran parte a due piani fuori terra, a tipo villini, molto graziosi, addossati o in serie, in modo da costituire una ridente borgata-giardino. Un edificio prospiciente la piazzetta centrale e gli altri due verso le vie della Garbatella e delle Sette Chiese, avranno tre e in parte, quattro piani fuori terra, per dare posto a botteghe nel pianterreno e rendere più varia la massa e più agevole lo sfruttamento dell'area.
> A ciascun alloggio, che sarà sempre indipendente dai contigui, sarà assegnata una dotazione di un orto giardino dai 100 ai 200 metri quadrati. Per ora si darà mano alla costruzione di 200 alloggi circa, con 700 vani complessivamente.
> La borgata-giardino è divisa in sei lotti, circondati da strade pubbliche e private, e, con attendibile previsione, sarà compiuta, quasi interamente, entro l'anno corrente.
> Mi piace di riferire che i lavori di costruzione della borgata-giardino sono affidati interamente a organizzazioni cooperative, fra le quali merita menzione l'Unione Consorziale delle Cooperative Romane, cui sono stati affidati dal nostro Istituto altri lavori congeneri sulla amena collina di San Saba. Così la Cooperazione di lavoro trae alimento e ragioni di progresso, dando l'opera sua nella costruzione di case per i lavoratori, e l'Istituto per le Case Popolari avvalora, anche per questa via, l'opera sua essenzialmente sociale.[14]

Nella costruzione di questo primo nucleo, l'ICP promuove una lottizzazione estensiva – villini singoli e abbinati, edifici di 'maggior mole' – che mirava a realizzare, in rapporto al fabbisogno abitativo, una qualità urbana controllata sul piano dell'architettura [fig. 3]. I progetti sono firmati da Innocenzo Sabbatini, Capo dell'Ufficio Progetti dell'ICP, Camillo Palmerini, Felice Nori e Plinio Marconi (direttore dei lavori). In questo intervento emerge l'obiettivo, da parte dei promotori del progetto, di costruire un quartiere modello capace di suggerire, sperimentandola, una città nuova: nei tracciati e nelle sezioni stradali (aderenti alla configurazione altimetrica del terreno), nella variazione dei tipi e nel disegno delle facciate, negli spazi pubblici e in quelli di pertinenza privata. Un'operazione resa possibile dallo scarso valore commerciale dell'area che, così come Ostia Nuova o città giardino Aniene a Montesacro, era distante dal centro della città, fuori dai limiti del piano regolatore. Il carattere estensivo, motivato da direttive governative, consentiva tempi brevi di esecuzione e un maggior frazionamento degli appalti e degli incarichi, oltre alla possibilità di differenziare i temi tipologici in relazione allo sviluppo urbano e all'estensione dei referenti sociali.

---

[14] *Le prime case-giardino nella zona industriale* 1920.

5 P. Marconi, “Case a riscatto”, lotti 52-55

Dai documenti dell'Archivio Storico ICP (ora ATER-Azienda territoriale per l'Edilizia pubblica del Comune di Roma) – disegni, relazioni di dirigenti e progettisti, atti di proprietà e di assegnazioni degli alloggi – è possibile ricostruire un complesso e articolato programma di interventi che rappresenta anche la testimonianza del processo di sviluppo residenziale della Roma degli anni Venti. Le case a Garbatella, infatti, verranno costruite in base a una serie di esigenze legate a diverse questioni sociali e urbane: demolizioni in corso nel centro storico; necessità di rispondere allo sblocco dei fitti; demolizione delle baracche e delle Casette Comunali; organizzazione di ricoveri provvisori per sfrattati; promozione a livello internazionale della politica dell'ICP.
In una relazione del 3 maggio del 1922, firmata da Costantini, si precisa che:

> Mentre era ancora in corso il primo gruppo di costruzioni sulle colline a fianco della zona industriale, presso Via della Garbatella, il n/ Istituto venne portato a considerare un notevole ampliamento della sua attività costruttrice nella località.
> In effetto [effetti], il favore con cui il pubblico ha accolto il tipo delle n/ costruzioni, l'amenità del luogo, il persistere e l'accrescersi del fabbisogno di abitazioni per gli operai e gli impiegati della zona, l'attivazione dei Nuovi Mercati Generali, con conseguente necessità di spostamento di residenza per un gran numero di persone addettovi, hanno fatto subito comprendere come fosse indispensabile ampliare di molto il sobborgo progettato dapprima sull'area di 35.000 mq circa cedutaci dall'Ente Autonomo S.M.I.R.
> Pertanto, il n/ Istituto, tenendo presente anche il compito assuntosi di sostituire gradualmente con abitazioni normali le casette Comunali di Porta Metronia, San Giovanni e Ferratella destinate alla demolizione, ha provveduto ad assicurarsi nella zona un'ampia estensione di terreno (già destinata a sede di abitazioni popolari dalla Am.ne Comunale) per una superficie di 250.000 mq circa, ed ha redatto per la medesima un organico piano regolatore comprendente 30 lotti di area fabbricabile pel quale è in corso l'approvazione del Comune.[15]

I caratteri descritti da Costantini facevano rifermento alla bassa densità edilizia che venne adottata anche per le 'Case rapide', destinate agli sfrattati (1923-1927, fig. 4), il 'Quartiere dei baraccati', progettato da Giovan Battista Trotta (1925-1927), il 'Quartiere delle case a riscatto' di Plinio Marconi (1926-1927, fig. 5) e le 'Case economiche modello' del lotto 24, realizzate in occasione del XII Congresso Internazionale delle Abitazioni e dei Piani Regolatori (1929), grazie a un concorso voluto da Alberto Calza Bini, Presidente dell'ICP, a cui parteciparono Pietro Ascheri, Mario De Renzi, Gino Cancellotti, Mario Marchi, Luigi Vietti e Plinio Marconi.

---

[15] Archivio Storico ATER Roma (AS ATER), *Istituto per le Case Popolari in Roma - Costruzione alla borgata giardino Garbatella - Sette Chiese - Relazione e Piano Finanziario*, Verbale CdA, 3 maggio 1922, Allegato II.

6 G. Nicolosi, lotto 51, fabbricato E, “motivo d’angolo su strada”, 1928
(ASC, IE, prot. 13456/1928)

Le Palazzine

Dalla metà degli anni Venti, il quartiere si svilupperà prevalentemente attraverso la costruzione di palazzine, il tipo edilizio introdotto nel 1920 con le *Norme transitorie per la costruzione di palazzine sulle aree destinate a villini dal piano regolatore*[16]. Le palazzine, definite dall''armonico e variato' profilo dell'edificio (art. 2 delle Norme transitorie), andranno così a definire la struttura del quartiere con i progetti di Palmerini, Sabbatini, Trotta, Carlo Polidori, Giuseppe Nicolosi, Pietro Sforza, Francesco Malgarini. Con la realizzazione delle palazzine, i lotti vengono strutturati secondo una logica compositiva più complessa, con un disegno unitario che organizza nell'area i diversi tipi secondo assi principali, bisettrici ed elementi di simmetria. Gli edifici presentano un doppio fronte, esterno e interno al lotto: all'esterno, il prospetto acquista una diversa dimensione a seconda della sua posizione rispetto agli spazi pubblici; all'interno, si lega in modo più aderente agli spazi comuni fino a generare un sistema continuo di pieni e vuoti [fig. 6].

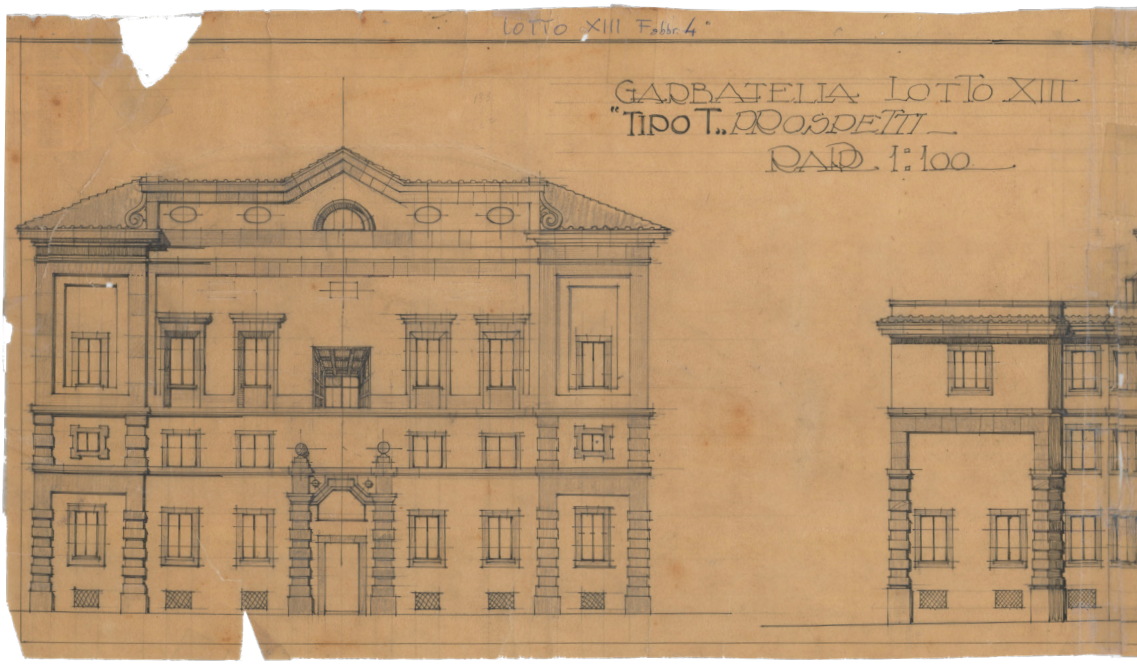
Le palazzine, che ben si adattavano agli andamenti viari curvilinei e alle lottizzazioni irregolari presenti alla Garbatella, daranno così luogo a numerose e originali combinazioni architettoniche. Nei diversi interventi, in particolare nel disegno dei prospetti, si evidenzia un'individualità tanto monumentale quanto pittoresca, ricavata attraverso il gioco delle aperture di portoni, finestre, balconi, loggiati, abbaini ecc. Aumentando le dimensioni del tipo – tre o quattro piani fuori terra, con una o più scale che servono gli alloggi – si mette in rilievo il comportamento di tipo tradizionale degli edifici rispetto al lotto. A una maggiore importanza volumetrica e formale corrisponde un uso preferenziale per tipi con caratteristiche nodali, gli impianti planimetrici sono spesso impostati su angoli a 120° e soluzioni intermedie tra questa e la normale a 90°. Le piante degli edifici risultano più ricche nell'articolazione, in particolare le tipologie a Y e a T, e i progetti acquistano una maggiore connotazione urbana [fig. 7]. Dall'impianto a T, aggregabile fino a costruire un fronte stradale continuo, si passa a quello a Y, per arrivare al tipo intensivo degli Alberghi Suburbani (lotti 41-44), progettati da Sabbatini nel 1927-1928, con edifici svincolati dal filo stradale che si identificano con l'intero lotto. Dal progetto di Sabbatini emerge una volontà di conformazione urbana e architettonica nuova, data da una singolare sperimentazione abitativa e tipologica.

Gli Alberghi suburbani

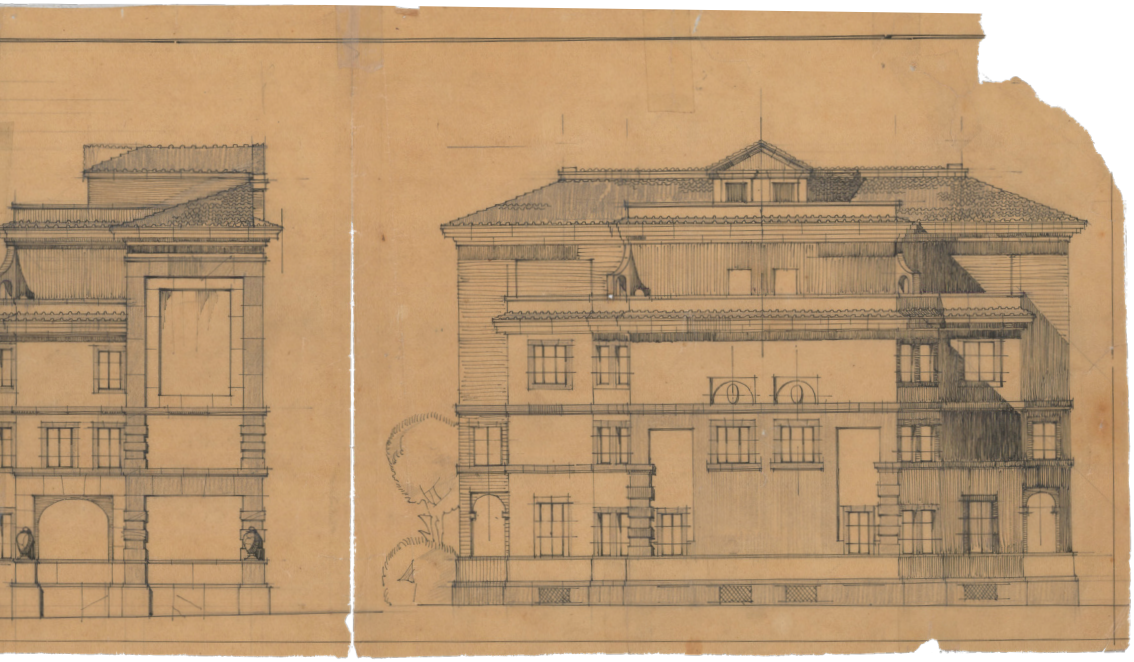
L'importanza di questa iniziativa viene ricordata da Domenico Delli Santi, Prefetto e Segretario Generale del Governatorato, che in una rassegna delle opere in corso a Roma in quel periodo ricorda:

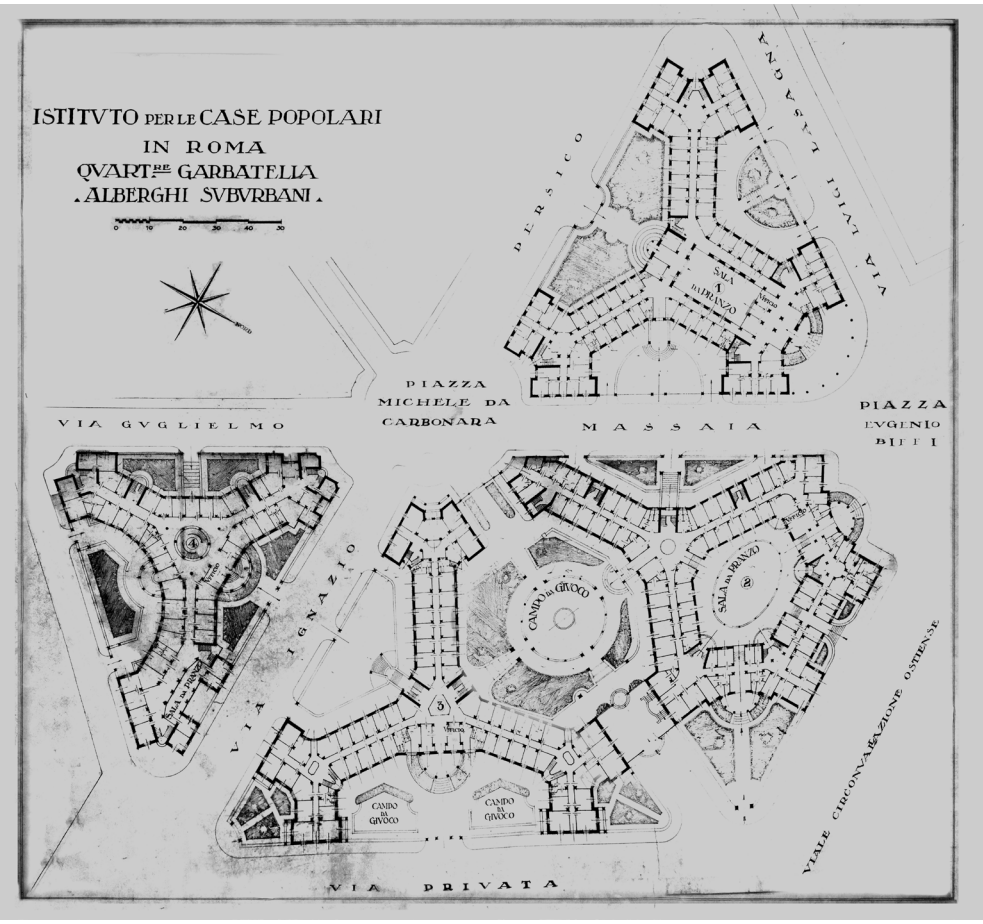
---

[16] Roma, ASC, Atti del Consiglio comunale di Roma, 1920, Verbale della seduta 22 marzo 1920, presidenza Apolloni, 156ª Proposta - *Norme transitorie per la costruzione di palazzine sulle aree destinate a villini dal piano regolatore*, pp. 733-734. La proposta viene presentata da Filippo Galassi, Assessore all'Edilizia e al Piano Regolatore (dal 1914 al 1920).



7 I. Sabbatini, lotto 13, fabbricato 3, 1926 (AS ATER)





8 I. Sabbatini, planimetria degli Alberghi Suburbani, s.d. (AS ATER)

> Né va omesso di ricordare l'ardita ma, se non certo pratica iniziativa dei quattro Alberghi popolari già in corso di rapidissima costruzione alla Garbatella, capaci di accogliere oltre duemila persone, destinati a famiglie sfrattate che non riescono, per un certo tempo, a provvedersi di alloggio; forniti di ogni moderno impianto igienico, e dotati di una organizzazione che, a tenuissimo prezzo, consentirà alle famiglie meno abbienti di fornirsi di vitto alla cucina comune.[17]

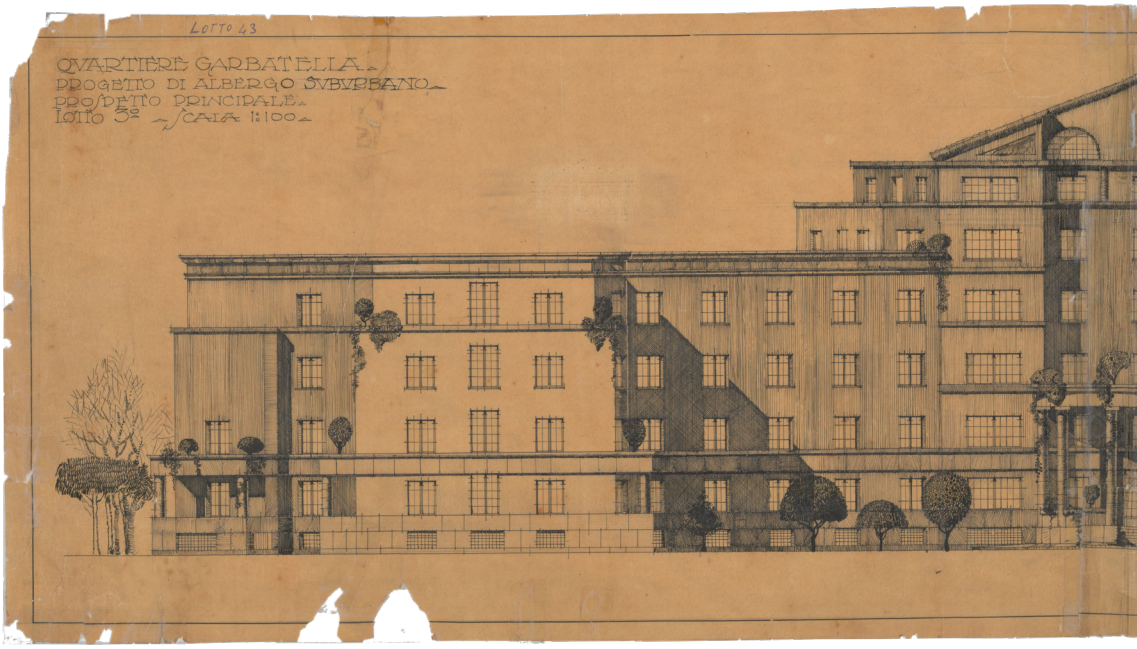
Gli Alberghi, intitolati a Luigi Luzzatti, furono realizzati con un finanziamento diretto di 18 milioni e costituivano una risposta alla crescente richiesta di alloggi, da mettere in relazione alle esperienze straniere delle unità d'abitazione. Essi si presentavano come una enorme struttura assistenziale nella quale le famiglie meno abbienti a 'tenuissimo' prezzo potevano ricevere il vitto alla cucina comune o usufruire dei buoni pasto distribuiti dall'Ufficio assistenza sociale del Governatorato, che assegnava alloggi definitivi in premio alle migliori famiglie[18]. Il progetto dei quattro lotti era articolato in dormitori, cucine, mense e bagni; nell'Albergo Rosso (lotto 42) era presente la chiesa e la scuola elementare, mentre nell'Albergo Bianco (lotto 41) era sistemata la maternità [figg. 8-9].
L'inaugurazione del primo Albergo viene documentata sulle pagine de «Il Messaggero», il 10 marzo del 1928, che riporta:

> Tale albergo che comincerà a funzionare da oggi, ha 27000 metri quadrati di superficie coperta, consta di 400 stanze, oltre i locali per i servizi e quelli per gli addetti alla direzione e amministrazione. Ha inoltre una grande sala refettorio capace di accogliere comodamente oltre 400 ospiti. L'Istituto ha provveduto inoltre alla costruzione di un secondo albergo che è di una superficie più vasta, mentre un terzo albergo, delle stesse proporzioni del primo, ha meno stanze, ma più ampie e manca del refettorio. Le costruzioni sono di un'architettura modernista, straordinariamente semplice ed utilitaria. Gli alberghi sono perfettamente corredati per quanto concerne il servizio di pulizia e di igiene; le cucine, che sono state particolarmente curate, possono fornire i cibi per oltre 1500 persone.
> Con tali costruzioni l'Istituto per le Case Popolari si è proposto di apprestare un ricovero moderno ed igienico a coloro che vengano a trovarsi improvvisamente senza tetto, ricovero temporaneo in attesa che i ricoverati possano trovarsi un nuovo alloggio stabile.[19]

Gli innovativi caratteri funzionali e architettonici degli Alberghi avranno un importante riconoscimento in occasione della Prima mostra di architettura razionalista,

---

17 Delli Santi 1928, p. 656.
18 Ricci 1930a; Ricci 1930b.
19 L'inaugurazione degli Alberghi popolari alla Garbatella, in «Il Messaggero», 10 marzo 1928.



9 I. Sabbatini, Albergo Suburbano, lotto III (43), 1927 (AS ATER)

ISTITUTO CASE POPOLARI
IN ROMA
UFFICIO PROGETTI
IL PROGETTISTA
IL DISEGNATORE
V.TO IL DIRETTORE

10 I. Sabbatini, Cinema Teatro Garbatella, lotto 12, fabbricato 6, 1927 (AS ATER)

allestita nel 1928 al Palazzo delle Esposizioni. Nel presentare la mostra, sempre sulle pagine de «Il Messaggero», viene infatti sottolineato come «Innocenzo Sabbatini dimostra nel vasto edificio dell'Albergo degli Sfrattati dell'Istituto per le Case Popolari una migliore praticità costruttiva ed una maggiore utilizzazione degli spazi ottenuti con ampiezza di linee e con equilibrato impiego di sagome, le quali permettono alla luce e all'aria di circolare liberamente negli ambienti»[20].
Nonostante il riconoscimento nazionale e internazionale del progetto, la destinazione a ricovero temporaneo comportò un'impegnativa gestione economica che produsse per l'ICP un progressivo disavanzo finanziario[21]. Così, nel giugno del 1929, a poco più di un anno dall'inaugurazione del primo Albergo, si iniziò a ipotizzare l'idea di una trasformazione in alloggi. Infatti, come ricorda nel 1930 Raffaello Ricci, delegato ai servizi assistenziali del Governatorato:

> Riguardo agli Alberghi Suburbani poi, dove alloggiano circa 900 famiglie, sfrattate per opere di piano regolatore, o da privati, o provvedimenti da baracche demolite, il mutamento verificatosi nella situazione prevista, quando furono costruiti, non li rendeva il mezzo più idoneo per risolvere questo delicato problema sociale.
> Ciò convinse che, nonostante tutto – per necessità irresistibile di cose, superiori ad ogni buon volere di uomini – insufficienti erano le provvidenze attuate a vantaggio degli abitanti degli Alberghi (medico, assistente sanitaria, buoni viveri, refettorio materno, asili e scuole) e che urgeva richiamare l'attenzione dell'Istituto delle Case Popolari, sulla necessità di radicali trasformazioni affinché gli Alberghi servissero ad un fine più utile socialmente e in conformità alle direttive di S-E. il Capo del Governo per una sempre più forte compagine familiare. E ciò è stato già fatto riducendo gli Alberghi parte a Ricovero e parte ad alloggi ordinari.[22]

La complessa trasformazione in alloggi si chiude alla fine degli anni Trenta e mette in luce le forti tensioni tra ICP e Governatorato, come emerge dal *Pro-memoria riassuntivo sugli Alberghi "Luigi Luzzatti" alla Garbatella*, firmato da Costantini (marzo 1936) che,

---

[20] Scarpa 1928; si veda inoltre, Biancale 1928; Cennamo 1973. I progetti di I. Sabbatini verranno presentati nel 1927 a Stoccarda all'Esposizione Internazionale di Architettura e all'Esposizione Internazionale di Budapest (1928), cfr. Fichera 1931, pp. 288-289.

[21] AS ATER, Verbali CdA, consuntivo del 31 dicembre 1931.

[22] Ricci 1930a, p. 146. Ricci fa riferimento anche ai ricoveri ancora in funzione: via Appia Nuova, via Tuscolana, viale Angelico, piazza Guglielmo Pepe, viale Appio e alla Marranella (gli ultimi tre in gestione ICP). Nel 1929 furono demolite 950 baracche, ai prati Strozzi, Vicolo di S. Costanza, via Andrea Doria, viale Angelico, via Tuscolana, Prati Policlinico, Tor Fiorenza, via Casal Bertone, via Flaminia, Batteria Nomentana, Vigna Magnani, via Trionfale, via del Pigneto, via Messadaglia, via Etruria, vicinanze della Città del Vaticano.

11 Veduta aerea del quartiere Garbatella (foto Ministero dell'aeronautica, dalla voce "Roma", Enciclopedia italiana Treccani, Roma 1936, p. 865)

nel ripercorrere i principali passaggi della progettazione e trasformazione degli edifici, rileva:

> Dato così uno sguardo riassuntivo alle vicende subite da questa elevatissima iniziativa dell'Istituto, non può non rilevarsi che attraverso le rotazioni in questi alberghi sono passate e sono state rieducate alla migliore convivenza civile oltre 3000 famiglie e che l'opera tanto benefica avrebbe potuto dare assai maggiori frutti se una migliore intesa fra i vari organi pubblici ed una più opportuna distribuzione dei mezzi assistenziali si fosse potuta effettuare.[23]

Tali contenziosi sono chiaramente espressi nella seduta del Consiglio d'Amministrazione del 19 febbraio del 1936, dove nella Relazione finale sui Lavori per la trasformazione del III e IV Albergo si riporta:

> Una volta compiuti questi lavori, il che per ragioni suddette richiederà ancora circa un anno di tempo, avremo posto la parola 'fine' alle tormentate fasi di questa grande iniziativa che il nostro Istituto ha avuto il merito di prendere nel 1927 e che, a 10 anni di distanza, ha dovuto forzatamente cambiare carattere soprattutto perché non si sono voluti apprezzare i benefici che essa poteva rendere.[24]

I servizi pubblici

Alla fine degli anni Venti, l'espansione del quartiere, che trova un esponenziale sviluppo con la costruzione degli Alberghi suburbani[25], porterà a programmare la realizzazione di una serie di edifici pubblici, tra cui il Dopo lavoro femminile, la Casa dei Bambini 'Luigi Luzzatti', il Cinema Teatro Garbatella e i Bagni pubblici, progettati da Sabbatini.

La centralità dei servizi pubblici nell'attività dell'ICP riveste un ruolo importante nei programmi di politica abitativa dell'Istituto, come dichiara Costantini:

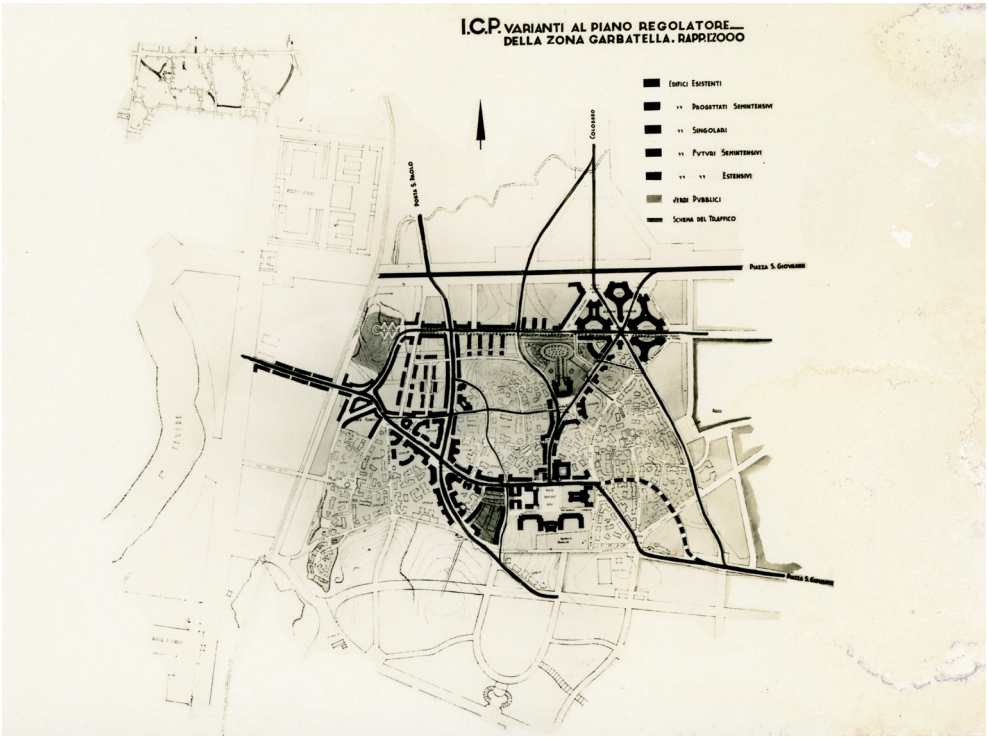
> L'opera di elevazione morale degli inquilini è poi perseguita e ottenuta dall'Istituto oltre che con la creazione dell'ambiente favorevole anche con l'esercizio di Istituzioni accessorie che costituiscono altrettanti centri di assistenza e di perfezionamento. […] Fra le Istituzioni accessorie vanno in primo luogo citate le "Case dei Bambini" veri Asili modello in cui i figliuoli degli inquilini ricevono, da un corpo scelto di insegnanti, la prima educazione e i primi elementi

---

23 AS ATER, Verbale CdA del 19 febbraio 1936, Allegato III, p. 13.

24 AS ATER, Verbale CdA del 19 febbraio 1936, vol. 25, p. 362.

25 Calza Bini 1927, pp. 45-46. Rispetto ai dati di Calza Bini che riporta un numero di 10.000 abitanti, è necessario ricordare che dai dati demografici della Garbatella si rilevano i seguenti numeri: 1925, popolazione: 3.798; 1926, popolazione: 7.490; 1927, popolazione: 8.081; 1931, popolazione: 15.227. L'incremento esponenziale che si registra nel 1931 è determinato dalla costruzione degli Alberghi suburbani.



12 G. Nicolosi, Varianti al Piano regolatore della zona Garbatella, 1933-1934 (AGN)

> di cultura. […] Sono stati poi impiantati e si impianteranno ancora nei principali nuclei di case popolari stabilimenti centrali di bagni semigratuiti che non hanno nulla da invidiare ai migliori del genere.[26]

I Bagni Pubblici e il Cinema Teatro Garbatella (ora Palladium) costituiscono i primi interventi destinati non soltanto a residenza, ma anche a servizi. Gli edifici, posti come soluzione d'angolo sulla piazza Bartolomeo Romano, individuano un nodo urbano che configura l'ingresso al quartiere, definendo un segno di rottura, sia tipologica che morfologica rispetto alle precedenti esperienze. La configurazione dei fronti, di chiara evocazione archeologica, è riferibile direttamente a una declinazione linguistica, di impronta modernista, che si ispira alle restituzioni di Ostia antica di Italo Gismondi[27] [fig. 10].
Il quartiere ha ormai raggiunto un assetto che richiede infrastrutture e servizi pubblici adeguati: dopo la costruzione dei Bagni Pubblici e del Cinema Teatro, saranno realizzate, su piazza Damiano Sauli, la chiesa Francesco Saverio (A. Calza Bini, 1933) e la Scuola elementare Cesare Battisti (G. Brunetto, 1930, fig. 11)[28]. Tra il 1933 e il 1934, Giuseppe Nicolosi elabora un sistematico progetto per il *Riordino del piano regolatore della Borgata Garbatella*[29] che, oltre a riconfigurare piazza Sauli – con il progetto della Casa del Fascio, del Mercato Coperto e di edifici residenziali –, avrebbe ridisegnato radicalmente il quartiere in vista del nuovo assetto della zona previsto dal Piano regolatore del 1931 e soprattutto dalla successiva proposta per l'E42 [figg. 12-13].

Garbatella, 18 febbraio 2020: il centenario

> Per la mano augusta di S.M. il Re Vittorio Emanuele III / l'Ente Autonomo per lo Sviluppo Marittimo e Industriale / e l'Istituto delle Case Popolari di Roma / con la collaborazione delle cooperative di lavoro / ad offrire quieta e sana stanza agli artefici del rinascimento economico della capitale / questo aprico quartiere fondato oggi XVIII febbraio MCMXX.[30]

---

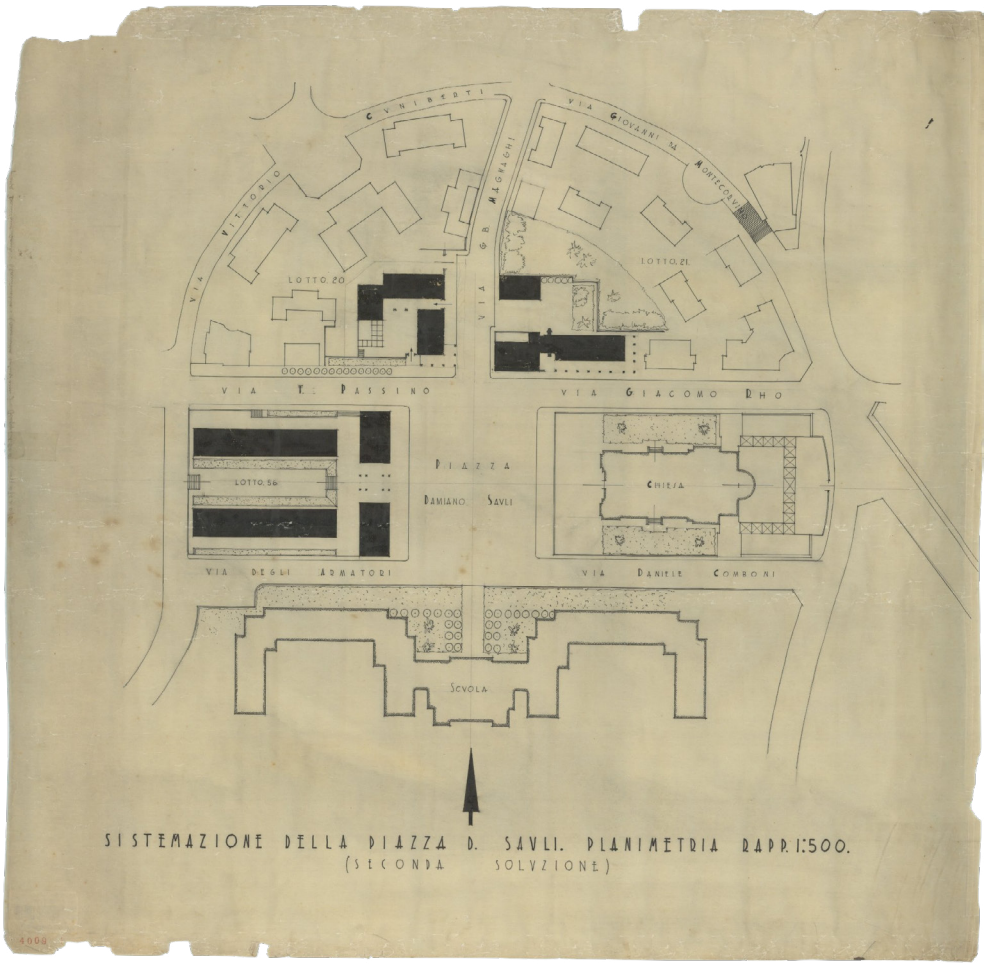
[26] AS ATER, ICP, *L'Istituto per le Case Popolari in Roma dal 1903 al 1926 - Appunti riassuntivi*, 20 gennaio 1927, approvato dal R. Commissario con Delibera n° 294 bis del 1° marzo 1927, pp. 29-20.

[27] Calza 1923-24a; Calza 1923-24b.

[28] Cfr. *Progetto per un nuovo edificio scolastico alla Garbatella*, in «Capitolium», V, 1929, 3, p. 148; *I monumenti attestanti il fasto e la grandezza imperiale dell'Urbe restituiti alla luce - Scuole per bimbi, case convenzionate, strade e giardini*, in «Il Messaggero», 18 aprile 1930, p. 5.

[29] Archivio privato Giuseppe Nicolosi (AGN), Certificato delle attività svolte da Giuseppe Nicolosi per l'ICP, firmato Alberto Calza Bini: «Progetti vari per la borgata giardino Garbatella, tra cui il progetto per una casa del Fascio, e il progetto per un mercato coperto. Progetto di riordino del piano regolatore della Borgata Garbatella».

[30] Lapide in piazza Benedetto Brin; vedi anche Orlando 1941, p. 430.



13 G. Nicolosi, Sistemazione della piazza Damiano Sauli (in corsivo), 1933-1934 (AS ATER)

Il 18 febbraio del 1920, il Re d'Italia posò la prima pietra a piazza Benedetto Brin; cento anni dopo, il Dipartimento di Architettura di Roma Tre ha promosso il progetto Garbatella 20/20, concepito per contribuire alle celebrazioni del centenario di uno dei quartieri più significativi dell'architettura romana degli anni Venti. Con il sostegno di ATER Roma, Lazio DiSCo-Regione Lazio e Municipio Roma VIII[31], a partire dal 2019 sono state avviate nuove ricerche per aggiornare e integrare la storia di Garbatella, è stato organizzato un laboratorio didattico per gli studenti universitari, sono state promosse numerose attività interdisciplinari per la divulgazione della conoscenza del patrimonio storico e culturale del quartiere.

Nuovi studi

Grazie a un accordo di collaborazione scientifica, stipulato nel 2019 tra il Dipartimento di Architettura e l'ATER Roma, è stato possibile consultare documenti inediti conservati nell'archivio storico dell'ex ICP[32]: lo studio dei verbali del Consiglio d'Amministrazione, dei disegni, delle relazioni di dirigenti, progettisti e direttori dei lavori, degli atti di proprietà e di assegnazione degli alloggi ha permesso di integrare la conoscenza del patrimonio edilizio di Garbatella e, più in generale, del complesso e articolato programma di interventi architettonici realizzato a Roma negli anni Venti.

Parallelamente alle attività presso l'archivio storico dell'ATER, sono stati approfonditi anche gli studi già condotti sui documenti di progetto conservati nell'Archivio Storico Capitolino[33] ed è stato raccolto il materiale fotografico dell'Aerofototeca nazionale dell'ICCD, grazie al quale sono state puntualmente ricostruite le principali fasi di realizzazione del quartiere.

Tra arte e architettura: 100 studenti per Garbatella 100

In vista delle celebrazioni per il centenario è stato organizzato dai corsi di Restauro dell'ultimo anno delle lauree magistrali del Dipartimento di Architettura il *Laboratorio didattico Garbatella 20/20* (docenti: E. Pallottino, P. Porretta, F.R. Stabile; supporto alla didattica: C. Cicconi, L. Di Stefano, S. D'Abate).

Il corso curriculare, che si è svolto tra marzo e settembre 2019, ha coinvolto più di cento studenti – insieme con dottorandi, laureandi e alcuni giovani dottori di ricerca –

---

[31] Si coglie l'occasione per ringraziare: Luca Pietromarchi, allora Rettore Roma Tre; Pasquale Basilicata, Direttore generale Roma Tre; Giovanni Longobardi, Direttore del Dipartimento di Architettura Roma Tre; Amedeo Ciaccheri, Presidente Municipio Roma VIII; Andrea Napoletano, allora Direttore generale ATER Roma; Alessio Pontillo, Presidente DiSCo Lazio.

[32] Accordo di collaborazione scientifica per lo studio e la catalogazione dei documenti storici dell'archivio ATER Roma (F.R Stabile, responsabile scientifico per Roma Tre; P. Porretta, coordinatore scientifico per Roma Tre; N. Stasio, responsabile scientifico per ATER Roma), 2019-2023.

[33] Gli esiti del lavoro di ricerca, condotto da Francesca Romana Stabile a partire dagli anni Novanta, sono pubblicati nel volume Stabile 2019[2].

14 Storie e volti di Garbatella: le interviste e i ritratti degli abitanti dei lotti storici, realizzati dagli studenti del *Laboratorio Garbatella 20/20*

e si è avvalso della straordinaria partecipazione dell'artista Pietro Ruffo, con il quale è stata sperimentata per la prima volta una didattica integrata tra arte e architettura. Il lavoro svolto con gli studenti ha prodotto contenuti inediti per la conoscenza di Garbatella e ha restituito la ricchezza dell'identità urbana, architettonica e sociale del quartiere attraverso letture analitiche e composizioni artistico-figurative.
Le attività del Laboratorio hanno avuto per oggetto tutti i lotti storici di Garbatella e sono state articolate in: rilievi del patrimonio edilizio con la restituzione delle piante, dei prospetti e dei più significativi dettagli architettonici e decorativi; studio delle tipologie edilizie e abitative con l'elaborazione dei dati quantitativi utili per l'analisi dell'articolazione urbanistica (superficie del lotto e superficie coperta, cubatura totale, densità fondiaria); analisi della struttura architettonica degli spazi aperti e dei caratteri vegetali dei cortili; raccolta, e successiva elaborazione in grafici di sintesi, dei dati demografici e di quelli relativi alle proprietà immobiliari, a partire dalle rilevazioni statistiche effettuate dall'ATER e da Roma Capitale; analisi critico-interpretative della struttura architettonica e della composizione urbana; proposte progettuali e/o linee guida per il restauro, il ripristino e la riqualificazione, con particolare attenzione al rapporto tra spazi pubblici e spazi privati.
Alla fine del Laboratorio, gli esiti del lavoro sono stati raccolti nei *Quaderni di Garbatella 20/20* (44 documenti monografici sui lotti storici del quartiere e 7 documenti su tematiche trasversali), in due mappe generali (tipi edilizi e spazi esterni) e in un "tappeto urbano", concepito come sintesi grafica della planimetria di Garbatella e di una lettura astratta degli elementi vegetali dei cortili. Infine, volti e storie del quartiere sono stati raccontati con 44 ritratti e 44 interviste che gli studenti hanno realizzato con i residenti dei lotti storici[34] [fig. 14].
Un video, presentato al pubblico il giorno della ricorrenza del centenario presso il Teatro Palladium, ha documentato le principali attività didattiche e divulgative promosse dal *Laboratorio Garbatella 20/20*[35].

---

[34] Il lavoro svolto nel Laboratorio Garbatella 20/20 è stato successivamente integrato da tesi di Laurea magistrale (relatori F.R. Stabile, P. Porretta) che hanno proposto studi di sintesi e approfondimenti tematici: S. Occhipinti, *Gli Alberghi Suburbani alla Garbatella 1927-1937 – una sperimentazione abitativa nella Roma degli anni Venti*, Laurea magistrale in Architettura-Restauro, a.a. 2018-2019; R. Rottura, *Garbatella: le Case rapide, 1923-1927: storia e conservazione*, Laurea magistrale in Architettura-Restauro, a.a. 2018-2019; G. Antognozzi, M.C. Carassiti, *La Garbatella 1920-1940 – studio tipologico e morfologico della borgata giardino*, Laurea magistrale in Architettura-Progettazione Architettonica, a.a. 2018-2019; E. Cirulli, C. di Lello, V. Martines, *I progetti di Plinio Marconi per la borgata giardino Garbatella, 1920-1930*, Laurea magistrale in Architettura-Restauro, a.a. 2019-2020; T. Fidelbo, *Gli interventi di Giuseppe Nicolosi per la borgata giardino Garbatella (1928-1934)*, Laurea magistrale in Architettura-Progettazione architettonica. Si segnala anche l'assistenza alla tesi J. Bratz, *Die Alberghi Suburbani in der Garbatella. Experimentierfeld des Wohnungbaus im Rom der 1920er-Jahre*, Masterrabeit Stadt-und Regionalplanung Technische Universität Berlin.

[35] Video *Garbatella 20/20*, a cura di F.R. Stabile, E. Pallottino, P. Porretta; riprese,

15 Biennale dello Spazio Pubblico (Roma, ex Mattatoio, 30 maggio-primo giugno 2019): Pietro Ruffo e gli studenti durante i lavori di allestimento della mostra *Garbatella 20/20*

16 Inaugurazione della Biennale dello Spazio Pubblico 2019: l'allora Rettore di Roma Tre, Luca Pietromarchi, con i docenti e alcuni studenti del *Laboratorio Garbatella 20/20*

Divulgazione e terza missione

Il lavoro degli studenti è stato inizialmente presentato in occasione della Biennale dello Spazio Pubblico (Roma, ex Mattatoio, 30 maggio-primo giugno 2019, figg. 15-16) e poi allestito in forma permanente presso l'hub culturale Moby Dick (*Garbatella 20/20-La città e la memoria*, a cura di F.R Stabile, E. Pallottino, P. Porretta con C. Cicconi, L. Di Stefano, S. D'Abate, inaugurazione il 18 febbraio 2020). Parte integrante della mostra permanente è il quadro *La nuova gioventù* (inchiostro su tela, 300x300 cm, fig. 17), realizzato da Pietro Ruffo e ispirato alle attività sul territorio condotte dagli studenti. Parallelamente, il Dipartimento di Architettura ha promosso la divulgazione della conoscenza del quartiere anche con visite guidate, programmate per *La Notte Europea dei ricercatori*[36], e con la partecipazione allo spettacolo teatrale e incontro di studio, *Il segno dell'utopia. Aspettando Garbatella100*, organizzato dalla Fondazione Roma Tre Teatro Palladium[37].

In occasione della settimana di celebrazione del centenario, sono state organizzate altre attività di disseminazione culturale[38], tra cui un itinerario di visita con le tappe

---

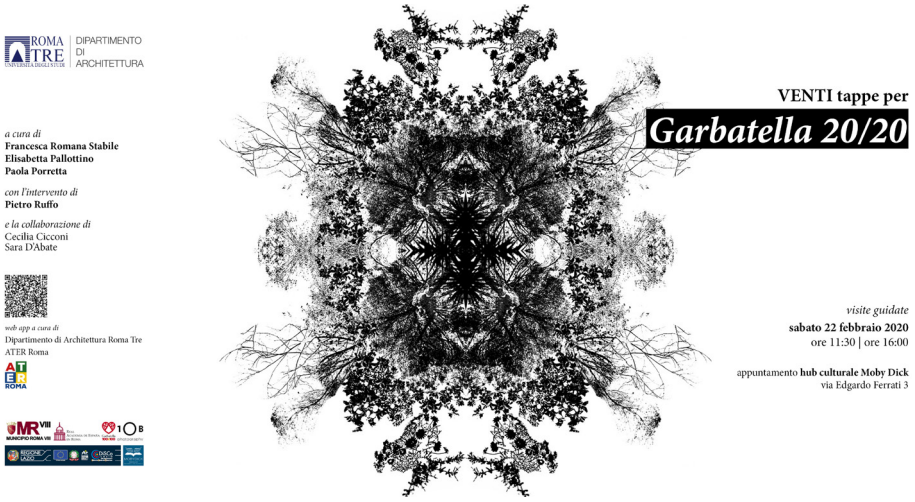
montaggio e regia di E. Martina. Il video è stato pubblicato nella rivista «U3-UrbanisticaTre», sezione Immagini&Video de *le Rubriche*. Le attività per il centenario sono state presentate nel III Convegno internazionale *Tra Roma e il mare: patrimoni culturali e ambientali, sviluppo sostenibile e cittadinanza attiva. Trasformazioni territoriali e insediamenti umani dal secondo dopoguerra ad oggi. Le eredità del passato e gli scenari per il futuro* (Roma, 10-11 dicembre 2020) e nel Ciclo di incontri *Educare alle mostre, educare alla città* (Roma, 30 marzo 2021).

36 Science trip, *La Notte Europea dei ricercatori*, XIV-XVI edizioni, 2019-2022, a cura di F.R. Stabile e P. Porretta.

37 *Il segno dell'utopia. Aspettando Garbatella100*, Fondazione Teatro Palladium Roma Tre, 20 dicembre 2019, a cura di L. Aversano con la partecipazione di S. Carandini, S. De Matteis, D. Gentini, P. Porretta, F.R. Stabile.

38 Sintesi della rassegna stampa sulle attività promosse dal Dipartimento di Architettura in occasione del centenario: *I 100 anni di Garbatella, studenti al lavoro per la memoria* di A. Chini, in «Agenzia ANSA», 17 febbraio 2020; *Buon compleanno, Garbatella! Domani partono i festeggiamenti per i 100 anni dello storico quartiere romano: ecco il calendario degli eventi*, in «il Corriere della Città», 17 febbraio 2020; *Auguri Garbatella*, in «Il Tempo Roma», 17 febbraio 2020; *Garbatella fa 100 anni, si festeggia dal 18 al 23 febbraio: il calendario delle iniziative*, in «fanpage.it», 17 febbraio 2020; *I 100 anni di Garbatella, studenti al lavoro per la memoria*, in «Alto Adige», 17 febbraio 2020; *Garbatella 20/20 – La città e la memoria in mostra*, in «Avanti», 21 febbraio 2020; *Mostre a Roma: cosa fare nel weekend del 22-23 febbraio*, in «skytg24», 21 febbraio 2020; *Garbatella 20/20. Mostra e passeggiate per celebrare i 100 anni dello storico quartiere*, in «p+a professionearchitetto Eventi», 21 febbraio 2020; *Roma, per i 100 anni della Garbatella le immagini dell'archivio storico*, in «Corriere della Sera», 22 febbraio 2020; *Garbatella story La versione degli studenti* di A. Paolini, in «la Repubblica», 22 febbraio 2020; *Garbatella, per i cento anni mostra con i documenti storici* di E. Dellapasqua, in «la Repubblica Roma», 22 febbraio 2020; *Una mostra*

17 Bozzetto del quadro di P. Ruffo, *La nuova gioventù* (inchiostro su tela, 300 x 300 cm), ispirato alle attività sul territorio condotte dagli studenti di Roma Tre; l'opera d'arte è parte integrante dell'allestimento permanente *Garbatella* 20/20 - *La città e la memoria* (hub culturale Moby Dick, inaugurato il 18 febbraio 2020)

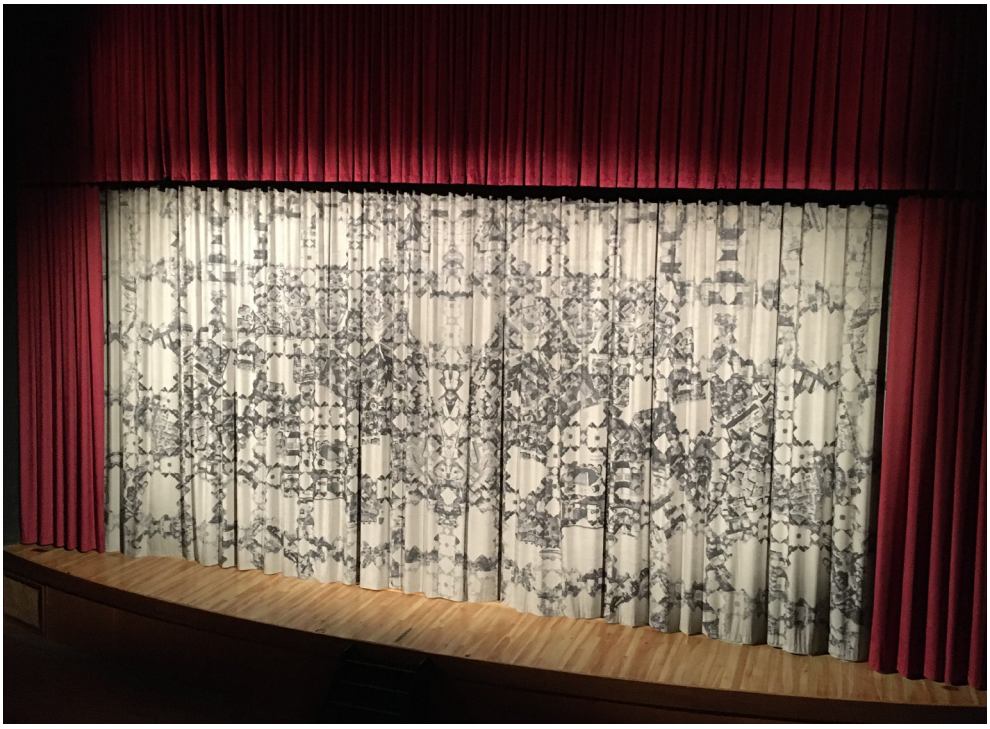


18 *VENTI tappe per Garbatella 20/20,*
visite guidate a cura di F.R. Stabile, E. Pallottino, P. Porretta

più significative della storia urbana e architettonica del quartiere (VENTI tappe per Garbatella 20/20, web app a cura del Dipartimento di Architettura e ATER Roma, fig. 18) e la mostra 1920-2020: le origini del quartiere attraverso i documenti dell'Archivio Storico dell'ATER (Roma, 21-29 febbraio 2020)[39].
Sempre nell'anno del centenario, il teatro Palladium – l'ex Cinema Teatro Garbatella acquistato da Roma Tre nel 2001 – ha aperto la stagione teatrale (13 ottobre 2020) con l'inaugurazione di un nuovo sipario, il Damascato urbano (inchiostro su velluto, 1110 x 694 cm, fig. 19), e l'allestimento nel foyer dell'opera 6 Finestre su Garbatella (inchiostro su velluto, 516 x 260 cm, 2020, fig. 20), realizzati da Pietro Ruffo a partire dagli elaborati grafici degli studenti di Roma Tre.
I nuovi studi promossi dai corsi di restauro del Dipartimento di Architettura e la rinnovata attenzione per la borgata giardino in occasione del centenario sono stati,

celebra i 100 anni della Garbatella, in «Il Tempo Roma», 23 febbraio 2020; *Un secolo di Garbatella, la «borgata giardino» - In mostra progetti, mappe, testimonianze dello storico quartiere* di C. Proietti, in «Il Tempo», 23 febbraio 2020; *Garbatella 20/20. Una mostra rende omaggio allo storico quartiere di Roma* di V. Muzi, in «Artribune», 25 febbraio 2020; *Il regalo degli architetti* di A. Bredice, in «la Repubblica», 26 febbraio 2020; *Opera sipario alla Garbatella*, in «Il Giornale dell'Arte», 5 dicembre 2020. Si segnala, inoltre, l'intervista a L. Aversano, F.R. Stabile, P. Ruffo, P. Porretta nel servizio del TGR Lazio, *Il sipario per il Teatro Palladium*, a cura di R. Santilli, 13 ottobre 2020.

39 Mostra a cura di ATER Roma, coordinatrice N. Stasio, con la consulenza scientifica di F.R. Stabile, E. Pallottino, P. Porretta.



19 Teatro Palladium: il sipario *Damascato urbano* realizzato da Pietro Ruffo a partire dagli elaborati grafici degli studenti del *Laboratorio Garbatella 20/20* (inchiostro su velluto, 1110 x 694 cm; inaugurazione 13 ottobre 2020)

20 Teatro Palladium, foyer: P. Ruffo, *6 Finestre su Garbatella* (inchiostro su velluto, 516 x 260 cm)

infine, anche il volano per avviare concreti progetti di valorizzazione e tutela del patrimonio edilizio, con la programmazione delle Linee guida per la tutela e la conservazione di Garbatella e l'apertura dei primi cantieri di restauro, che si sono conclusi nel marzo 2021, cento anni dopo la sua fondazione[40].

Abbreviazioni bibliografiche

Biancale 1928: M. Biancale, *Il Disordine artistico: esposizione di Architettura Razionale*, in «Il Popolo», 31 marzo 1928.

Calza 1923-24a: G. Calza, *Le origini latine dell'abitazione moderna*, in «Architettura e Arti Decorative», V, 1923-24, 1, I, pp. 3-18

Calza 1923-24b: G. Calza, *Le origini latine dell'abitazione moderna*, in «Architettura e Arti Decorative», V, 1923-24, 2, II, pp. 49-62.

Calza Bini 1927: A. Calza Bini, *Il fascismo per le case del popolo: l'opera dell'Istituto per le case popolari in Roma nel primo quinquennio d'amministrazione fascista*, Roma 1927.

Cennamo 1973: M. Cennamo, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. La prima esposizione italiana di architettura razionale*, Napoli 1973.

Cetofanti, Cifani, Del Bufalo 1985: M. Cetofanti, G. Cifani, A. Del Bufalo, *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni conservati nell'Archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, Roma 1985.

Costantini 1922: I. Costantini, *Le nuove costruzioni dell'Istituto per le case popolari in Roma. La borgata giardino "Garbatella"*, in «Architettura e Arti decorative», II, 3, 1922, pp. 119-137.

Delli Santi 1928: D. Delli Santi, *L'opera del Governo Fascista per Roma. Conferenza tenuta al Circolo Filologico di Bari da Domenico Delli Santi, Prefetto del Regno e Segretario Generale del Governatorato*, in «Capitolium», IV, 1928, 11, pp. 637-656.

De Nigris, Ferrantini, Buia 2004: M.T. De Nigris, C. Ferrantini, P. Buia, *"Roma porto di mare": la suggestione di un ideale nelle carte dello studio di Paolo Orlando*, in «Roma moderna e contemporanea», XII, 1-2, 2004, pp. 261-346.

Fichera 1931: F. Fichera, *L'Esposizione internazionale di Architettura moderna in Budapest*, in «Architettura e arti decorative», 6-7, 1931, pp. 195-292.

Giovannoni, Piacentini 1916: G. Giovannoni, M. Piacentini, *Piano regolatore della zona industriale di Roma: sulle indicazioni della Commissione consigliare di studio / disegnato dai sigg. archit. comm. prof. Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini*, s.l. 20 settembre 1916.

[40] Le linee guida, in corso di ultimazione, sono l'esito dei lavori di un Tavolo tecnico promosso dall'Assessorato all'Urbanistica e Lavori Pubblici del Municipio Roma VIII, con la Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma, la Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali e il Dipartimento di Architettura di Roma Tre (gennaio 2020-in corso). A marzo 2021 si è concluso il primo cantiere pilota di restauro nel lotto 15, fabbricati 4-5 (coordinamento e supervisione: I. Delsere, funzionario architetto della Soprintendenza Speciale per il Municipio Roma VIII; progetto: ATER Roma; realizzazione: MC Restauri s.r.l. con la consulenza del restauratore G. Casaril; consulenza scientifica: F.R Stabile, P. Porretta con R. Rottura). Si veda *Garbatella capolavoro. Il lotto 15 restaurato come un monumento* di Paolo Boccacci, in «la Repubblica», 12 giugno 2022, p. 9.

L'Ente Autonomo per lo Sviluppo Marittimo e Industriale di Roma nel suo primo quadriennio di vita 1923*: L'Ente Autonomo per lo Sviluppo Marittimo e Industriale di Roma nel suo primo quadriennio di vita (1919-1923). Relazione del suo presidente P. Orlando*, Roma 1923.

Le prime case-giardino nella zona industriale 1920: Le prime case-giardino nella zona industriale, in «Roma Marittima. Rivista mensile del Comitato Nazionale pro Roma marittima», XII, 2, 20 febbraio 1920.

Orlando 1941: P. Orlando, *Alla conquista del mare di Roma*, Roma 1941.

Ricci 1930a: R. Ricci, *Baracche e sbaraccamenti*, in «Capitolium», VI, 1930, 3, pp. 142-149.

Ricci 1930b: R. Ricci, *Alloggi e Previdenze relative*, in «Capitolium», VI, 1930, 3, pp. 150-152.

Scarpa 1928: P. Scarpa, *Prima Mostra di Architettura Razionale*, in «Il Messaggero», 29 marzo 1928.

Stabile 2019²: F.R. Stabile, *La Garbatella a Roma. Architettura e regionalismo*, Roma 2019² (seconda edizione).

Ufficio municipale 1919: *Ufficio municipale del lavoro di Roma*, Bollettino mensile, II, 6-9, settembre 1919.

–

1920-2020: the centenary of the garden suburb Garbatella between art and architecture. Research and dissemination

On the centenary of the garden suburb Garbatella's founding (18th February 2020), new research has been carried out at the Historical Archive of the ATER Roma, thanks to an agreement with Roma Tre University's Department of Architecture for the study of documents on the architectural heritage of the Istituto per le Case Popolari of Rome.
The history of the neighbourhood, from its founding in 1920 to its completion in the 1930s, has been deepened through the investigation of the Minutes of the Board of Directors and the documents annexed thereto.
For the centenary, the Department of Architecture has also promoted the program Garbatella 20/20, within which various interdisciplinary activities for the dissemination of knowledge about the historical and cultural heritage of the neighbourhood have been organized.

15 | collana
Patrimonio Culturale e Territorio

Il volume presenta gli atti di un ciclo di conferenze pubbliche rivolto agli studenti dell'ultimo anno delle lauree magistrali in Architettura-Progettazione Architettonica e Architettura-Restauro del Dipartimento di Architettura di Roma Tre, organizzato dai corsi congiunti di *Progetto del restauro architettonico* e *Laboratorio di restauro del patrimonio architettonico* (docenti Michele Beccu, Elisabetta Pallottino, Paola Porretta, Francesca Romana Stabile, con la collaborazione di Cecilia Cicconi e Sara D'Abate).

Le conferenze, che si sono svolte dal 2016 al 2020, sono state pensate per mettere a confronto diversi temi legati alla cultura e al progetto del patrimonio negli ambiti della storia dell'architettura e dell'ingegneria, del restauro, della progettazione architettonica e dell'arte visiva, della museografia, dell'archeologia e degli studi sul paesaggio consolidato.

Agli studenti sono state presentate strade diverse di conoscenza e di riconoscimento valoriale perché possano imparare a muoversi in diversi ambiti metodologici, e a individuare competenze puntuali ed esperienze plurali.

ROMA TRE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI