

Biografia di un'idea

Original

Biografia di un'idea / Leoni, Francesco. - In: ARC 2 CITTÀ. - ISSN 2240-7553. - ELETTRONICO. - 9:(2021), pp. 16-23.

Availability:

This version is available at: 11583/2988689 since: 2024-05-14T14:24:00Z

Publisher:

Arduecittà

Published

DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

ARCA

città

2

Numero 9
edizione web:
gennaio 2021
www.arcduccitta.it

Architettura. Ricerca. Città.



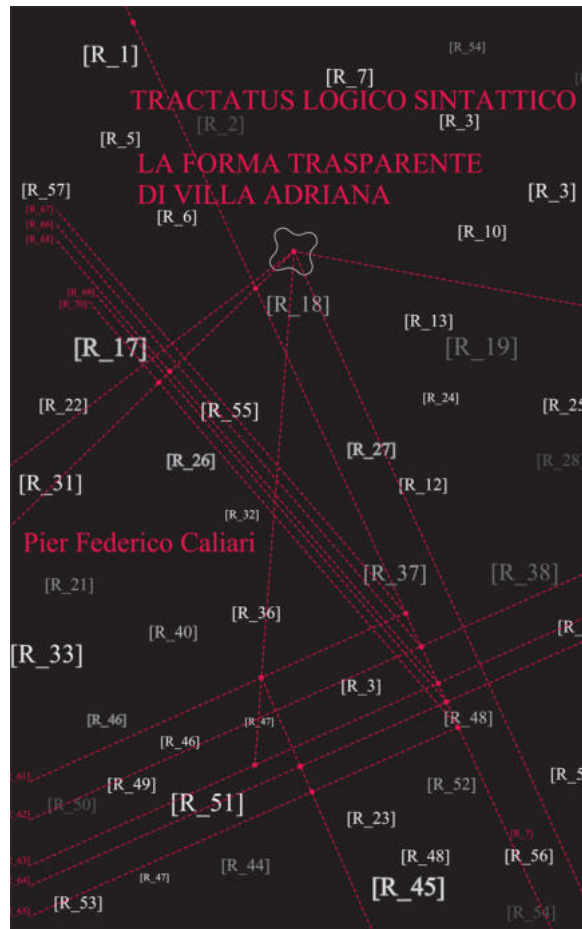
La lezione di Villa Adriana.

Ernesto d'Alfonso

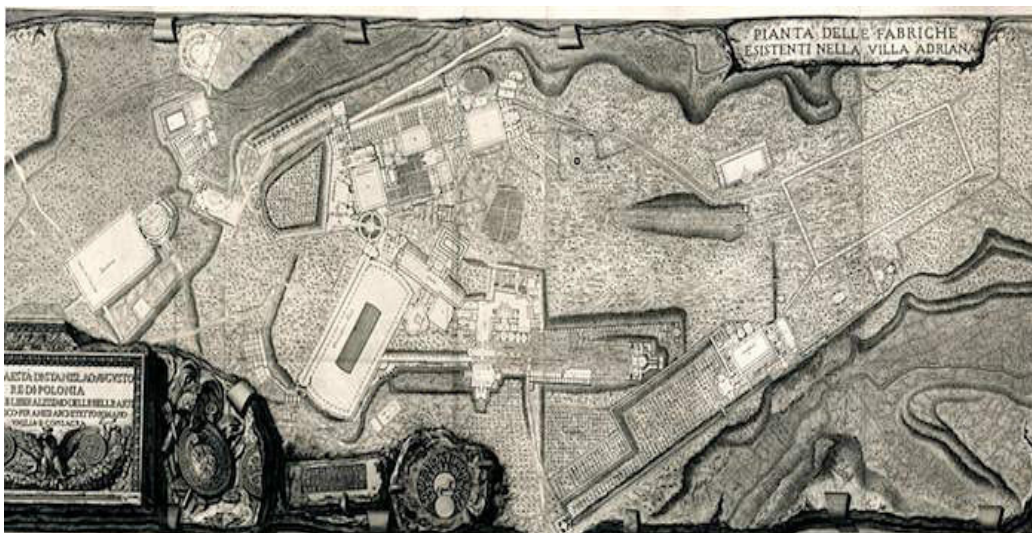
Villa Adriana è il testo architettonico, fattuale e non verbale, che espone il paradigma della città romana. Quello fondato su di un tracciamento, non coincidente con gli assi di vie e piazze. Inoltre polare, radiale ipotattico e non più paratattico. Un tracciamento, irreperibile una volta costruita la villa, le cui rette congiungono i centri degli edifici pubblici e privati, su cui si posiziona l'osservatore/visitatore di fronte alle pareti murarie circostanti rivestite di mosaici o articolati in nicchie di statue e oggetti d'arredo per osservarli, immagazzinandoli nella memoria immediata, come insegna Husserl.

Tale regola di mappatura al vero, reclama dal visitatore uno sforzo per essere decrittata, salvo averne in mente il grafo, quello ricostruito da Pier Federico Caliarì con i suoi strumenti moderni che gli hanno suggerito di chiamare tecnigrafo postallessandrino lo strumento mentale e pratico, analogo a quello moderno, per tracciare sul campo la posizione preliminare dei centri attorno ai quali edificare i monumenti, o "fori". Il grafo, infatti, li concatena direttamente tra loro indipendentemente, oltre che per vie dall'uno all'altro.

Se non manca la circospezione nei percorsi, vi è, in più e, subordinante, una relazione algoritmica per numeri ed enti geometrici che consente alla mente di "saltare" da un centro all'altro onde "pensarli" in sé e in relazione. La conseguente percezione memorante non serve principalmente all'attualità dell'abitare. Piuttosto all'immaginazione rammemorante e alla riflessione pensante l'esperienza nei punti scelti (indipendentemente da come siano raggiunti). Ciò per passare da immagine a immagine, da nome a nome da significato a significato. Il grafo funge, quindi, da coerenza spazio-temporale tra esperienze presenti passate vissute pensate.



In alto schizzo di Le Corbusier, il pecile di Villa Adraiana. In mezzo copertina del Tractatus Logico Sintattico di Pier Federico Caliarì. Sotto pianta delle Fabbriche di Villa Adriana, Giovanni Battista Piranesi.



Tractatus Logico Sintattico

Indice

La Lezione di Villa Adriana. <i>Ernesto d'Alfonso</i>	pg.1-2
Lo strappo al mos maiorum. <i>Redazione</i>	pg.2-3
Per una semiologia architettonica. <i>Redazione</i>	pg.3
Intervista:Una premessa storico-metodologica. <i>Redazione</i>	pg.4-9
Il tecnigrafo tiburtino. <i>Redazione</i>	pg.10-11
Pergamo, Philae.	pg.12-13
L'Atlante di Roma antica. <i>Greta Allegretti</i>	pg.14-15
Premio Piranesi/Prix de Rome. <i>Francesco Leoni</i>	pg.16-23
Workshop	pg.24-25
Un moderno trattato di architettura. <i>Raimondo Pinna</i>	pg.26-30
Biografia di un'idea. <i>Francesco Leoni</i>	pg.14-19
Architettura Romana. <i>Ernesto d'Alfonso</i>	pg.30-31

Torno ad Adriano. Questi, con la decisione di inscrivere la vecchia dimora in una domus-acropoli o città imperiale, compie un progresso essenziale nell'arte di costruire la città. Un'arte che non si accontenta della percezione, ma che vuole pensare la rammemorazione di ciò che si mostra dai punti; cioè la relativa immaginazione, riflessione o decifrazione del significato, coincidente con un'esperienza vissuta nel suo spazio-tempo come segno di spazitempi altri, altrove. Per conoscere i quali, vale la notizia di Elio Sparziano, il biografo di Adriano, ove dice: «Fece costruire con eccezionale sfarzo una villa a Tivoli dove erano riprodotti con i loro nomi i più celebri luoghi del mondo ellenistico, come il Liceo, L'Accademia, il Pritaneo, la città di Canopo, il Pecile e la Valle di Tempe; e per non tralasciare proprio nulla, vi aveva fatto raffigurare anche gli Inferi» (Elio Sparziano *Historia Augusta*, vita Hadriani, XXVI, 5). I segni sono simboli di spazi-tempo altri, riferiti dal nome, dall'edificio, dalle sue figure.

L'autore è l'imperatore stesso. Cioè il conflitto con gli architetti, affinché si proceda con un progetto -incompatibile con l'esistente- il cui paradigma è quello ipotattico ricostruito da Calari in un grafo di preliminare posizionamento dei centri. Perciò l'imperatore è convocato al tavolo dei progettisti, perché vi è stato un momento di partecipazione diretta alla definizione del tracciato, che è stato predisegnato sulla pergamena vergine di cui parla Calari. Oppure, veduto sul campo nel momento in cui è stato tracciato sul terreno per funi e picchetti. La figura memorizzata serve a dirigere l'attenzione sui diversi monumenti (con il loro nome, il Liceo, L'Accademia, il Pritaneo, la città di Canopo, il Pecile e la Valle di Tempe) simbolo di figure e forme della topografia delle relative regioni.

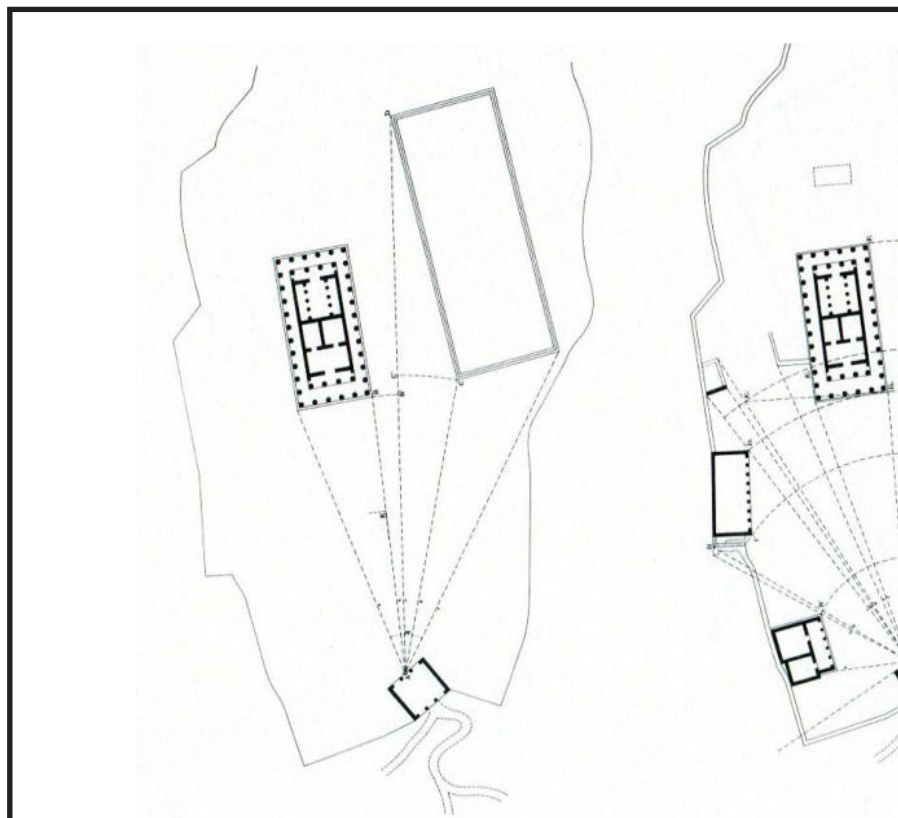
Che l'architettura avesse tale potere di simbolizzazione era noto dall'età prearistotelica. Lo rivela, in epoca moderna, uno studio della scuola di Warburg nel suo periodo inglese, dopo la persecuzione ebraica in Germania, nel libro magistrale di Frances A. Yates, *L'arte della memoria* (1966). Che tratta di una partica mnemotecnica in cui l'architettura gioca il ruolo essenziale di contenitore tridimensionale di segni/cosa simbolo di concetti. Analogo alla pagina o alla pietra da incidere o alla tavola fittile. Salvo che, diversamente da quelle, espone la cosa segno-simbolico nelle relative circostanze spazio-temporali. Senza le quali la cosa stessa non è e non se ne fa esperienza.

La percezione pertanto, come modalità necessaria alla ritenzione nella memoria immediata che Husserl ci insegna essere la base del sapere, non conta come tale, perché la cosa mirata è simbolo di una "altra cosa" coincidente con una "regione topografica lontana" cui si deve pensare per programmare l'azione futura su di essa. Perciò il tempo-spazio del mondo e quello interno umano, coesistono senza confondersi in una percezione che si duplica fornendo la nozione di contemporaneità e coesistenza spazio-temporale della topografia geografica del mondo. La contemplazione della cosa nelle sue attuali circostanze, e la contemplazione di una cosa altrove similmente contemplata nelle circostanze spazio-temporali, si riconoscono identiche e si scambiano tra loro. Piuttosto che come cose, come circostanze necessarie alle cose nella sussistenza. Come scambio di luoghi simultaneamente coesistenti cui la mente rivolge il pensiero. Questo scambio è necessario al pensiero. Per questo l'architettura per la semiologia del sapere, è fondante. Essa serve a coloro che sanno la difficoltà dell'idealismo nell'espone la fenomenologia della spazializzazione e temporalizzazione delle cose esistenti. Del tutto immediata per l'architettura



Costantinos Apostolos Doxiadis (1913-1975), è stato un importante architetto e urbanista operativo a livello internazionale, noto soprattutto per essere il progettista di Islamabad, la capitale del Pakistan. Ma è noto anche per essere considerato il padre di Ekistics, teoria generale degli insediamenti umani. Interessante è il giudizio espresso da Wolf Von Eckardt sul Library Journal (1 Gennaio- io 1973): "[Doxiadis] advocated the theory that the Greeks employed a uniform system in arranging their buildings... man's viewpoint related the buildings not only to each other but also to the landscape... Vincent Scully calls it the most challenging theory yet advanced." Vedi anche l'articolo Relational spacing in Ancient Greece, a firma di Daniel Fernández Pascual, che riporta gli esiti più interessanti della ricerca di Doxiadis. Interessante è il passaggio riportato con cui l'architetto greco, da una parte spiega come la composizione polare fosse utilizzata prima di quella della griglia ortogonale, sconosciuta ai greci antichi, dall'altra fa riferimento al carattere esoterico di questo genere di modalità compositiva, dovuto sostanzialmente al fatto che la sua trasmissione non avveniva attraverso disegni o indicazioni scritte, ma direttamente in situ.

Da La composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post-alessandrino di Pier Federico Calari, Ananke 84



Nella fase iniziale della realizzazione di Villa Adriana, probabilmente il paradigma nel processo di composizione architettonica strumentale "monumenti" secondo una diversa modalità.

Lo strappo al mos maiorum

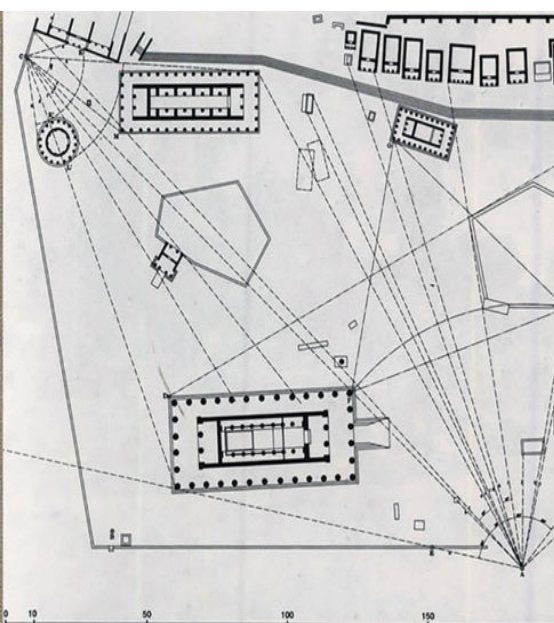
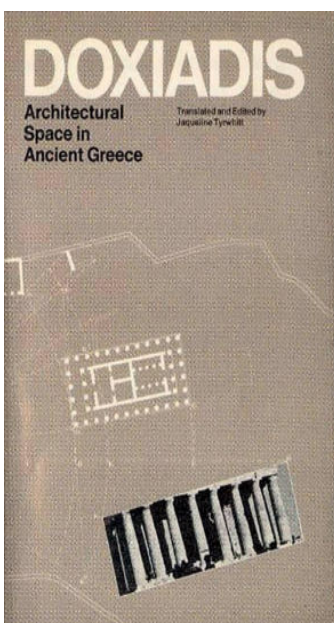
Redazione

Lo studio di Doxiadis chiarisce il principio fondamentale del mos maiorum, quello che lega indissolubilmente l'occhio con la mano il piede nell'azione umana in itinere, quindi pensata nella circospezione indissolubile congiunzione tra agire e pensare cioè memorizzare, immaginare ragionare reagire a ciò che capita.

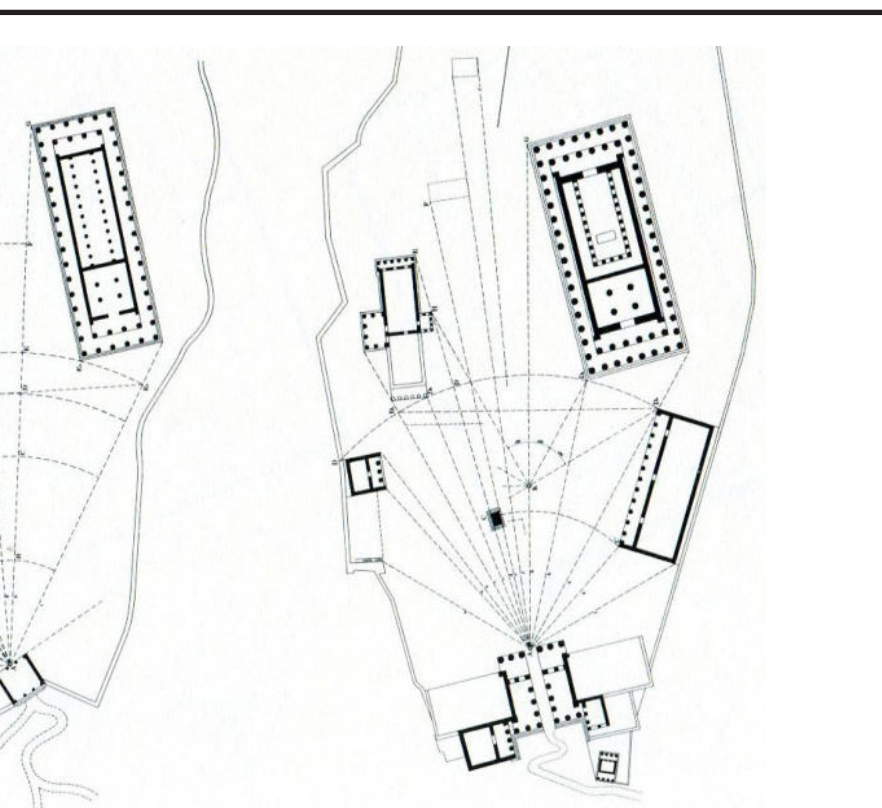
Lo possiamo osservare in un momento distinto entro un atto rituale comune e sociale compiuto da tutta la cittadinanza in un momento preciso e festivo (eccezionale di presenza, memorabile (perciò sacro come marchio distintivo). Quindi da rammemorare pensandolo in assenza o in astratto.

Rispetto a questa il grafo del paradigma dispositivo di villa adriana è l'opposto. Penso in concreto, dapprima al momento della civiltà greca classica nel quarto secolo a.C., vissuto dai cittadini ateniesi. Quello festivo celebrato dalla processione panatenaica dalle porte della città alle soglie dell'acropoli da cui si contemplano i monumenti identificatori della città, il Partenone, l'Eretteo e tra i due la celebre statua di Athena.

Penso poi alla città dimora di Adriano i cui punti individuatori non possono vantare alcuna processione che conduca dall'uno all'altro in base al schema dispositivo policentrico, radiale ipotattico costruito con il tecnigrafo digitale analogo nella



Sopra, copertina dello studio di C.A. Doxiadis sullo spazio architettonico della Grecia antica.
Sotto a destra, di Doxiadis studio della composizione polare della Terrazza di Athena sull'Acropoli di Pergamo.
Sotto al centro, lo studio applicato alle tre fasi realizzative dell'acropoli di Atene.



... già nel 118 a C., si è verificato un accadimento ... lo spostamento di allora in atto, ha generato la crisi del modello a griglia ortogonale come punto di controllo sintattico ...Crisi del mos maiorum, dovuta all'innesto di pluralità di regolazione dei rapporti tra loro...un diverso principio ordinatore.
Pier Federico Caliarì in Ananke 84, 2018.

Il paradigma ipotattico di Villa Adriana

logica dispositiva a quello che ne dettò le posizioni originarie. Perciò la disposizione di Villa Adriana si oppone al sistema ippodameo, paratattico il quale mimando la circospezione naturale che prevede l'ovvia sosta alla soglia e la proiezione a quel punto d'arresto, dei raggi visivi in coerenza con questo, dispone il fascio dei raggi. Invece del naturale percorso processionale, lo schema post-alessandrino ed adrianeo, non mima nessun percorso. Procedo per spostamenti virtuali dall'uno all'altro centro o per reciproche sostituzioni. Serve un'arte della memoria. Non come mnemotecnica del retore; invece come arte del pensare la topografia dei luoghi remoti coniugando luogo a luogo i luoghi circostanti con gli altri. Conferendo alla testimonianza di Sparziano, un modo concreto dell'operare mentalmente in base alla disposizione. Dice l'autore della biografia adrianea: «Fece costruire con eccezionale sfarzo una villa a Tivoli dove erano riprodotti con i loro nomi le più celebri provincie dell'impero, come il Liceo, L'Accademia, il Pritaneo, la città di Canopo, il Pecile e la valle di tempe; e per non tralasciare proprio nulla, vi aveva fatto raffigurare anche gli inferi » (Elio Sparziano, Historia Augusta, vita Hadriani, XXVI, 5).

Per una semiologia architettonica

Redazione

Il cambio paradigmatico nell'architettura: dalla mimesi della circospezione, alla precognizione del paradigma dispositivo - lo schema grafico del tracciamento - per poli e linee o picchetti e funi sul campo.

Per iniziare e preliminarmente, concordo con la tesi sostenuta in Relational spacing in Ancient Greece, (si veda l'articolo di Ananke dedicato allo studio di Pier Federico Caliarì sulla villa di Adriano). Sostengo di conseguenza che il piano su cui si "disegnò" per chiodi e funi, lo schema della disposizione è il suolo stesso. Su questo suolo di cantiere, preliminarmente sterilizzato, spianato e liberato dall'acqua, in una parola "cantierizzato", s'infingono picchetti demarcatori di punti sensibili collegate da funi tese che determinano un allineamento (mimesi del raggio ottico dall'uno all'altro). Questa operazione, che regola le fondazioni, è dedotta dall'edificio costruito, esposta da un disegno che regola il rilievo, inteso come restauro mentale dell'edificio - quello di cui tratta Palladio nel quarto libro -.

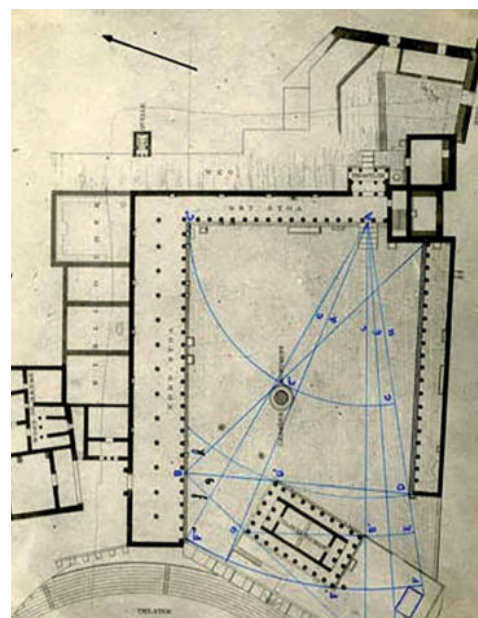
Su questo disegno, di cui si è premurato di verificare la correttezza metrica, opera di Pier Federico Caliarì con il tecnigrafo digitale del computer. Ricavandone una figura legittima che indica relazioni "ideali" tra i punti notevoli della costruzione, i centri degli edifici. I quali in un momento programmatico della costruzione sono stati tracciati per funi e picchetti. Dapprima le murature, poi gli invasivi abitabili e le soglie, indi le vie etc. Sul suolo stesso si è disegnato al vero l'edificio nel suo tessuto urbano.

Preesisteva una domus di proprietà della famiglia imperiale per eredità della moglie di Adriano, costruita forse nel periodo repubblicano e ristrutturata da Adriano. Costituiva nucleo della successiva "reggia" (costruita per fasi tra il secondo decennio del secondo secolo ed il quarto decennio del secondo secolo d.C.) che la circondò di nuovi monumenti, includendola in un sistema di relazioni solo apparentemente incoerente, invece solo alternativo a quello tradizionale, dice con la sua verifica il professore milanese.

Per tracciare sistematicamente i nuovi rapporti, si doveva ricomprendere la struttura antica in quella nuova dunque stabilire una prima linea attraversante la domus preesistente e collegante il suo punto liminare con il centro dell'edificio del padiglione ninfeo della piazza d'oro, il cui centro è il primo punto di proiezione del fascio di raggi relazionali che strutturano la logica sintattica del nuovo paradigma "Gli antichi greci, - dice l'autore, Daniel Fernández Pascual autore dell'articolo suddetto, nel riportare gli esiti più importanti della ricerca di Doxiadis - impiegavano un sistema invariato nella disposizione degli edifici, basato sui principi della cognizione umana (ntd il modo umano di comprendere il campo d'azione). Espone così il comportamento nel tracciamento in cantiere relativo alla osservazione di vitruvio nel definire la disposizione.

L'autore intende che il principio è l'esperienza della circospezione, non dico della percezione visiva cui siamo soliti ridurre la circospezione, l'occhio, infatti è incluso nel corpo che si muove perché cammina torcendo busto e capo. L'esperienza dunque è tattile nel momento stesso in cui è visiva. È la posizione del piede che "radica" la visione alla posizione. Perciò il tracciamento, per chiodi e funi, ha una posizione d'origine obbligata: quella in cui l'occhio è posizionato di fronte ad un campo sgombrato da ostacoli (profili verticali d'oggetti dietro i quali si nasconde ciò che essi ricoprono) a destra e a sinistra. È il punto d'appoggio del piede (o meglio l'asse baricentrico del corpo, spiccato dall'alto e da qui (posizione dell'occhio) proiettato al suolo. Coincide con il punto da cui si traccia l'angolo del

campo sgombrato e guardato che sarà occupato dal nuovo edificio. L'angolo massimo del campo verticale non nascosto, si taccia da questo punto. Ed è calcolabile con estrema precisione in sito. Doxiadis ne ha fatto uno studio individuando il punto, superati i propilei dal quale l'angolo tra i raggi toccano a destra e a sinistra la base dei profili verticali ostacolo alla visione, all'interno del quale si vede l'area sgombrata da ostacoli per contemplare nell'Acropoli di Athene, il Pertenone e l'Eretteo con la statua di Athena tra loro ●



Intervista

Sul Tractatus Logico Sintattico

Una premessa storico-metodologica. Intervista a Pier Federerico Caliarì

Redazione

Redazione. Il *Tractatus* rivela il superamento del paradigma greco da parte del paradigma romano post-adrianeo. Si concentra sul paradigma dello schema polare che struttura la domus-acropoli che diviene modello di città, o paradigma di composizione urbana. Il tracciamento di questo schema, porta a compimento una concezione dell'architettura assai complessa, prodotta dall'esercizio -il più arduo concepito dall'antichità- di quella competenza di costruire/abitare che Françoise Choay ha detectato nella semiologia urbana.

Si tratta di una strutturazione dell'insieme urbano che non procede all'unificazione per vie e strade, ma per sequenza di recinti unificati da soglie. Una sequenza gestita da punti, origine e concentrazione di linee assiali, angoli e misure, che motiva il nome di tecnigrafo postalesandrino che gli ha dato Pier Federerico Caliarì.

Esso si mostra nel tracciamento. Ma si scopre una volta fatto il rilievo ed il disegno, cioè i restauri nell'accezione antica di ricomposizione nel disegno della forma finita dell'insieme. Al fine di analizzare la restituzione della mappa. Quindi, il lavoro di concezione della mappa mentale nel suo rapporto con la circospezione e la percezione. Tale istruzione, infatti, è quell'esercizio della competenza di edificare legato all'abitare attraverso il circosnspicere e il percepire. Ma altresì slegato dall'abitare, dopo che l'edificio stesso va in rovina perché l'economia della sua sussistenza collassa. In tal caso l'edificio non espone più le abitudini dell'abitare, ma il paradigma della sua composizione, ab imis fundamentis, fino al paradigma dell'insieme "urbano" dei suoi tipi edilizi. L'esercizio di tale competenza, è necessario oggi, più che mai, per tenere in azione ciò che ci consente di tener testa nei confronti dell'intelligenza artificiale, che non potrà, per definizione avere un futuro se non per effetto di quella stessa competenza di abitare. Questo compito archeologico del disegno di rilievo come "restauro" nell'accezione antica, indice del prodotto del pensiero che innesca l'esercizio mentale di studio della concezione costruttivo-distributivo-dispositiva e della strutturazione urbana deve convivere con quella esclusivamente archeologica. Non dico, come dovrei da architetto, in quanto finalità privilegiata dell'archeologia, perché ne so l'apertura ad altri fini del pensiero esistenziale.

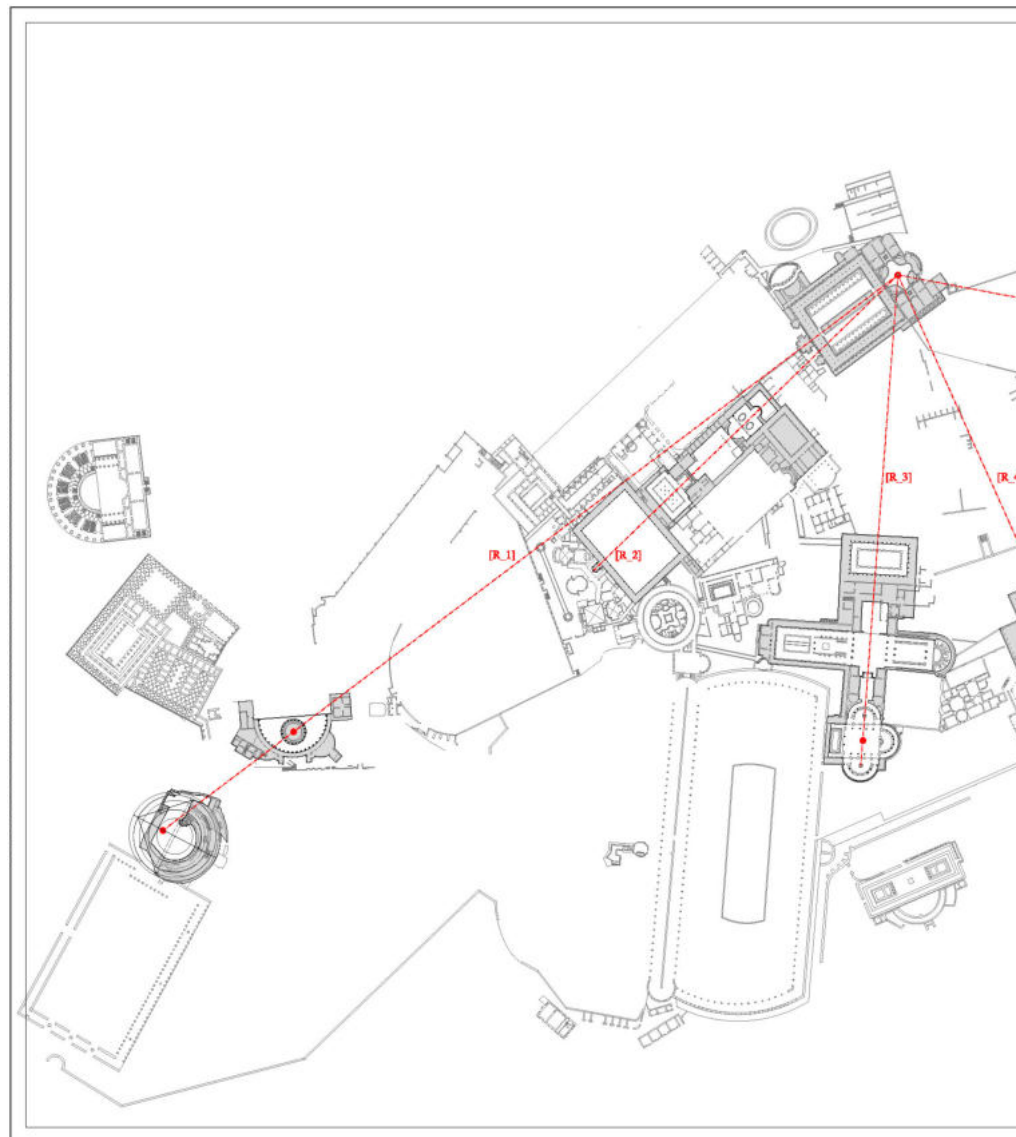
Perciò, è di estremo interesse, oggi, che Pier Federerico Caliarì ci esponga il percorso della sua ricerca.

P.F.C. Il *Tractatus Logico Sintattico*. La forma trasparente di Villa Adriana, è un saggio sulla composizione architettonica di Villa Adriana, una delle più straordinarie declinazioni dell'architettura romana imperiale, realizzata dall'Imperatore Elio Adriano tra il 118 e il 138 d.C. L'interesse per la Villa è dovuto principalmente a due ragioni: da una parte, al fatto che a partire dal primo Rinascimento fino ad oggi ha costituito (e tutt'ora costituisce) un passaggio fondamentale per la formazione e la conoscenza degli architetti del mondo

I diversi campi del cantiere per le operazioni del tecnigrafo postalesandrino.

Il pensare che alle operazioni eseguite oggi, con il tecnigrafo digitale corrispondessero azioni fatte con strumenti d'allora complessivamente nominati tecnigrafo alessandrino, significa appunto postulare l'operare tecnico del pensiero nel momento in cui "inventa" pratiche mentali proprie a pensare il lontano, nello spazio e nel tempo, nel rapporto con il vicino o "circostante". Tale facoltà, colta nell'esercizio, è di estremo interesse come chiarimento odierno di modi "virtuali" del saper pensare aspetti della realtà.

Una analogia con l'oggi può vedersi col prendere posizione di fronte a problemi irrisolti, incompatibilità tra modi indisciplinabili del qui/ora, cui ci pongono innanzi le nozioni di tempo utile e tempo reale. Che riguardano l'implicazione reciproca del globale con il locale e viceversa. E che derivano dalle scoperte della scienza e dagli strumenti della tecnologia. Cioè da una nozione che riguarda l'essere in cui la relatività dello spazio e del tempo come reversibilità inquieta nell'impossibilità di venirme a capo. Indico un problema che qualifica lo spirito del nostro presente. Il disagio avvertito nel pensare ad esso.



occidentale, e dall'altra, per il suo impianto planimetrico unico in tutto il mondo antico e mai replicato nelle epoche successive fino a Novecento. Il Tractatus si concentra su questo secondo aspetto e, partendo da una rigorosa metodologia di ricerca in una prospettiva di esclusiva percezione architettonica, giunge a descrivere le relazioni geometriche nascoste, o meglio "trasparenti", che originano i tracciati regolatori del progetto della Villa. I risultati sono inediti e sono stati approfonditi all'interno di un quadro narrativo definito successivamente come "tecnigrafo post alessandrino". L'autore, grazie al supporto, semplice ma fondamentale dell'applicazione di disegno digitale Autocad, riesce a risalire alla matrice policentrica della Villa ed alla composizione polare radiale ipotattica che la organizza in un sistema di mutue relazioni tra loro gerarchizzate, in modo geometricamente semplice ed esplicito, quindi oggettivo e uguale al vero, come ho avuto più volte modo di sottolineare.

La riduzione metodologica alle sole relazioni geometriche sottende infatti l'obiettivo principale del Tractatus, quello cioè di esprimere enunciati verificabili sulla base di regole semplici teoricamente accessibili ad una community molto ampia e operativa direttamente sul file che è messo a disposizione di tutti.

L'autore vuole eliminare in partenza ogni margine di ambiguità, di elaborazione ermeneutica o di supposizione (propria della cultura archeologica) riducendo tutto alla sola lettura sintattica e al senso gerarchico della posizione degli elementi nello scacchiere progettuale. La Villa viene così analizzata esclusivamente sotto l'aspetto del progetto in un Delta T sospeso tra ideazione e disegno, descrivendone lo sviluppo a partire dalle azioni attivate sul tavolo dell'architetto, quel tecnigrafo post alessandrino di cui si è accennato poc'anzi. Gli esiti della ricerca portano ad alcuni enunciati inediti rispetto alla letteratura artistica, archeologica e architettonica aventi per oggetto la Villa:

-La composizione della Villa ha una natura polare, radiale e ipotattica (gerarchicamente organizzata)

-I poli gerarchici che gestiscono la composizione sono 7, allo stato attuale delle conoscenze. Tra questi, i principali sono riferiti ai padiglioni del Tempio di Venere Cnidia, della Piazza d'Oro e dell'Edificio con Tre

Esedre. La Piazza d'Oro da sola gestisce le relazioni di tutta la Villa.

-L'orientamento e la figura dei padiglioni sono coassiali. Gli assi tra di loro relazionano tre trilaterazioni principali che riuniscono in un numero estremamente limitato le azioni progettuali (le tre trilaterazioni e due tenaglie marginali) che partono da un modello esoterico di composizione polare radiale (praticamente ignota nel mondo antico) per richiudersi in un modello romano di gestione territoriale (trilaterazioni o "grandi mosse").

-I modelli progettuali della Villa sono L'Acropoli di Pergamo e il Santuario di Iside a Phylae, entrambi luoghi adrianei d'eccellenza. Esistono inoltre relazioni con l'Acropoli d'Atene e la Domus Aurea neroniana, di cui Villa Adriana è una "replica" sotto il profilo ri-fondativo.

L'aspetto delle azioni progettuali – ossia le mosse sullo scacchiere progettuale della topografia della Villa riportata sul tavolo da disegno (il cosiddetto "tecnigrafo post alessandrino") è stato approfondito e sviluppato in un articolo pubblicato sul numero speciale della rivista Ananke, in occasione della campagna di studi su Villa Adriana promossa dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia per le celebrazioni del XIX Centenario A Villa Conditata (biennio adrianeo 2017-2018).

Redazione. Ci sembra sia entrato nella trattazione teorica di Villa Adriana, che riguarda la concezione della struttura d'insieme. Quella che ci pare essere il più importante approdo dell'architettura romana. Ed indica la svolta intenzionale nell'operazione mentale.

P.F.C. L'obiettivo principale del Tractatus è stato quello di scrivere un saggio di ARCHITETTURA su Villa Adriana, incredibilmente assente nel quadro di quell'ambito di sapere da me denominato Adrianologia. L'unico testo in circolazione avente oggetto la Villa intesa a partire da una prospettiva compositiva, infatti, non godeva affatto di considerazione scientifica presso il milieu degli studiosi, tutti archeologi o storici dell'arte. Il piccolo volume, scritto da Massimiliano Falsitta e intitolato Villa Adriana. Una questione di composizione architettonica, Skirà, 2000, aveva come unico elemento di vera considerazione il fatto che si trattava della riscrittura di una tesi di dottorato IUAV con relatore Aldo Rossi. Per il resto il saggio non possedeva rigore scientifico, era di fatto costituito da una sorta di metanarrazione filosofica incentrata su Nietzsche (dialettica tra apollineo e dionisiaco) e non era corroborato dall'esperienza in situ. L'autore, candidamente, ammette di non essere mai stato a Villa Adriana. In definitiva, nonostante l'autorevolezza del pater dottorale e della casa editrice, il saggio era considerato nullo.

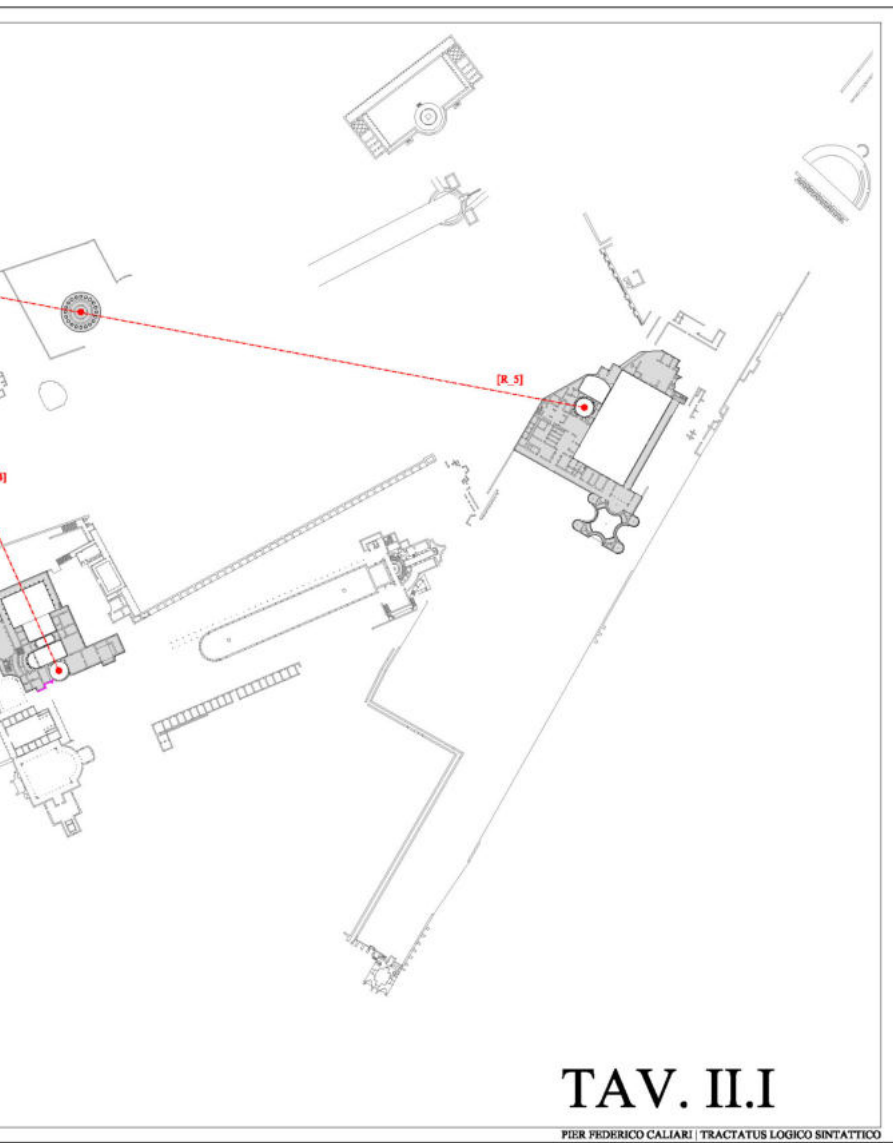
D'altra parte, l'autentico Biblos adriano-logico era ed è ancora oggi il volume di William Mc Donald e John Pinto Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Luis Kahn (Electa, 1997), la cui autorevolezza resta di valore assoluto (anche se l'angolo visuale dell'architettura sotto il profilo del progetto risulta insufficiente anche in questa pubblicazione) per la qualità referenziale che sottende, soprattutto dal punto di vista della storia dell'arte.

Si trattava quindi da una parte, di entrare in competizione con quest'opera certamente di alto livello e dall'altra, era necessario coprire l'aporia dal punto di vista dell'essenza stessa dell'architettura, e cioè a partire dalla sua composizione architettonica e dal suo progetto. Si trattava quindi di dichiarare che prima di essere un fatto archeologico, Villa Adriana era soprattutto e profondamente un fatto di architettura. Ma questa esigenza, va detto, non era sentita a trecento sessanta gradi da tutti gli architetti. Una parte di loro, infatti, collocati nelle aree storiche, conservative e del rilevamento, per ragioni di opportunismo scientifico si erano al tempo alleati con gli archeologi assumendo una posizione velatamente critica nei confronti della visione progettuale.

Redazione. Una ricerca innovativa, nella sua mira originale va controcorrente, quali sono stati i principali ostacoli?

P.F.C. La ricerca ha avuto un suo clima psicologico e una ideologia architettonica.

Premesso quanto sopra, raccontare i retroscena di una ricerca è qualcosa di non propriamente semplice, perché paradossalmente non si ha memoria precisa dei passaggi evolutivi in quanto questi avvengono "da sé" nel momento in cui la ricerca ha trovato il suo equilibrio dinamico, ovvero in modo praticamente inconscio, in uno stato di perdita dell'autoconsapevolezza e di totale concentrazione. Questo stato psicologico, in cui tutto riesce con semplicità – o meglio con una semplicità senza precedenti - è riconducibile a quello che gli psicologi



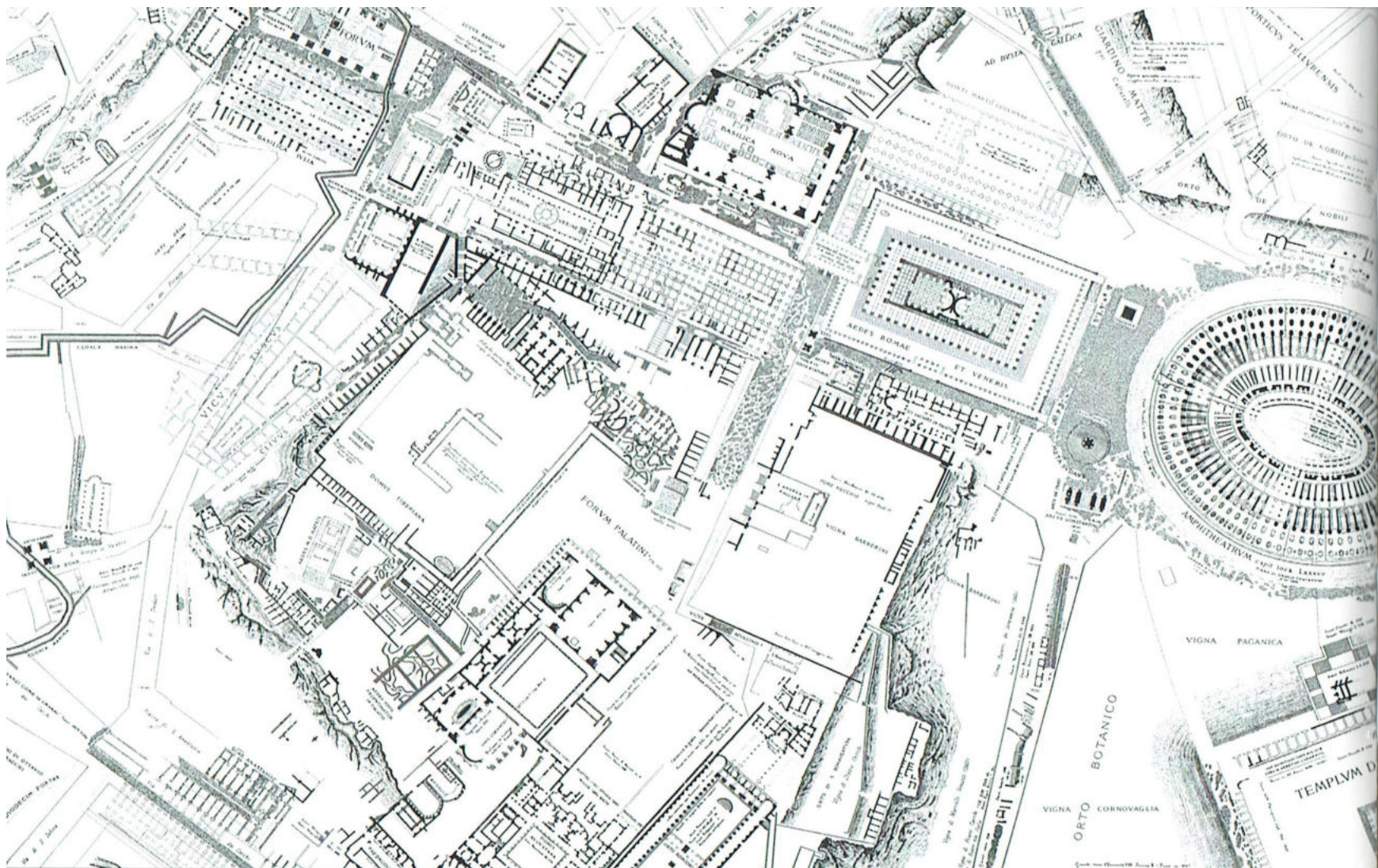
definiscono “stato di grazia”. Si può quindi solo ricostruire a posteriori e basandosi sulle tracce presenti nel testo oppure laddove i passaggi logici sono dichiarati.

Una costante psicologica nella ricerca però è enunciabile: la competizione scientifica con gli archeologi e con l'area dell'architettura con essi alleata. Essa è stata forse il vero propellente unito alle ideologie che hanno accompagnato il percorso. Per ideologie intendo costruzioni discorsive basate su convinzioni personali derivanti dalla propria storia teoretica e non necessariamente condivise dalla comunità scientifica. Tra queste, la più importante è riferita allo slogan “i romani non facevano le cose storte, ma soprattutto non facevano le cose a caso” che sottende l'idea che la forma di Villa Adriana per la sua misteriosa articolazione era (è) dovuta a fattori esogeni non romani e quindi ad un modello che non era ancora stato svelato. Inoltre, se tale è l'articolazione, a monte deve esserci una cabina di controllo e regia che si esprime attraverso un principio ordinatore. E, se di modelli interpretativi si vuole intendere, l'unico credibile per autorevolezza - ancorché inesatto secondo il mio modo di vedere - era quello di Mc Donald e Pinto e riferito ad un'ideologia della rovina e del giardino romantico che all'epoca di Adriano non era provato esistesse. Quello invece delle cosiddette regge ellenistiche, l'ho sempre considerato oltretutto errato anche un po' risibile: che un Imperatore (re dei re) faccia disegnare la sua grande villa-rappresentazione-del-mondo imitando le residenze dei suoi sottoposti sconfitti, appare non solo improbabile, ma anche un po' sciocco, soprattutto se si parla di Adriano, salito al trono nel momento di maggiore potenza e influenza di Roma nel mondo, dalle Colonne d'Ercole alla Cina. Alla fine, l'ideologia, sorta di religiosa posizione di partenza, si è dimostrata lungimirante e dimostrabile discorsivamente.

Una seconda ideologia invece, foriera di errori, è stata quella che ha inteso il Teatro Marittimo come centro compositivo della Villa, o meglio, come unico centro di riferimento e la Villa stessa come una entità chiusa all'interno di una matrice euclidea regolare. Questa l'ideologia è stata declinata negli studi e negli scritti per diversi anni, dal 2004 al 2010. Operando in questo paradigma sono stati commessi errori di valutazione che hanno originato postulati rivelatisi scanzoni e che continuavano a suscitare disinteresse e scarsa convinzione da parte dei competitors, che continuavano a dormire tra due guanciali.

Redazione. Cosa intende?

Intendo una certa idiosincrasia degli archeologi romani per le teorie che fanno uso di rappresentazioni di tipo assiale. Avversione nata soprattutto nei confronti delle teorie archeo-astronomiche di Piero Meogrossi, colto architetto ed ex funzionario della Soprintendenza Archeologica Di Roma. Meogrossi è uno studioso raffinato ed esperto di topografia antica, autore della teoria dell'Axis Urbis, secondo la quale l'origine mitologica di Roma del 21 Aprile 753 a.C si porta dietro una rappresentazione assiale della posizione dei pianeti allora conosciuti nel sistema solare. I suoi studi sono stati di mio interesse tra il 1993 e il 2002 e ho sempre considerato il suo un lavoro serio e appassionato (seppur inquieto) non privo di testimonianze scientifiche come i tabulati sull'allineamento dei pianeti nella data del Natale di Roma. Il terrore ideologico (l'horror Mei) nei confronti delle sue teorie da parte degli archeologi puristi, che lo hanno sempre considerato un visionario, ha in qualche modo - e suo/nostro malgrado - collocato i nostri studi in un campo ritenuto aprioristicamente avverso. Sicché, nessuno di loro ha mai voluto leggere il Tractatus, che è stato rifiutato in toto. Il Tractatus destava preoccupazione perché si trattava della prima ed unica teoria della forma di Villa Adriana dimostrata discorsivamente e graficamente, spostata su un piano differente rispetto a quello degli studi degli archeologi e dei loro alleati architetti, in particolare quelli delle discipline del disegno. Noi eravamo impegnati a scoprire le “mosse progettuali” con descrizioni organizzate sul piano della sintassi logica e loro erano impegnati ad approfondimenti puntuali con ipotesi basate sullo scavo e il laser scanner. Si era creato una sorta di vallo tra le due discipline che in generale mantenevano buoni rapporti a patto che non si parlasse di composizione. Come se la Villa non fosse mai stata progettata e fosse apparsa sulla terra solo come epifania archeologica. La scoperta del principio ordinatore presente nel progetto della Villa individuato al di fuori dell'alveo di consenso di cui sopra, aveva creato quindi non poche apprensioni, rispetto a tutta una letteratura consolidata in una specifica direzione. Estranea a posizioni manifeste è stata invece sempre la Direttrice della Villa, forse più per cortesia e amicizia nei miei confronti che per convinzione scientifica. Recentemente ho avuto modo di spiegarglielo mediante un nuovo modello dimostrativo, che mi sembra sia stato meglio compreso e forse in qualche modo accettato. Ma, a parte questi ultimi sviluppi, il Tractatus non ha fatto breccia nel cuore degli archeologi, come del resto era normale e lecito aspettarsi (e lo dico senza alcuna polemica). Chimiche diverse.



Redazione. Qual è stato il procedimento della ricerca? Cioè le scelte preliminari e le regole di procedimento?

Le "regole del gioco" sono state assunte all'inizio della ricerca e sono le seguenti:

- Rimessa in totale discussione e progressivo abbandono degli esiti della ricerca precedente (2003_2010).
- Ferrea circoscrizione del campo mono-target riferito agli architetti.
- Esclusivo uso discorsivo del modo indicativo presente (la forma è..., l'asse congiunge..., il rapporto è parattatico...) secondo il principio di ontologica oggettività.
- Utilizzo esclusivo delle relazioni geometriche e dei valori che queste assumono in architettura (assialità, trilaterazioni, centralità). Le relazioni geometriche sono oggettive, quindi, ciò che si vede è vero.
- Utilizzo esclusivo del logos fondante della forma intesa come sistema di relazioni astratte (trasparenti).
- I tracciati ordinatori come obiettivo della ricerca e dell'individuazione delle relazioni geometriche.
- Utilizzo esclusivo dell'applicazione Autocad.

Dati questi obiettivi e questo "apparecchiamento" di un sistema autoregolante, l'obiettivo dipanato è stato quello di utilizzare una strumentazione esclusivamente da architetti e per architetti partendo dal minimo essenziale che costituisce il fondamento del pensiero progettante: la tracciatura di una linea in un disegno di progetto. Questo il principio primo applicato, in quanto atto fondativo di un processo di gestione della forma, comune a tutte le attività progettanti regolate graficamente.

Questo tipo di astrazione, nonostante la sua ovvia semplicità, durante le fasi di lavoro e quelle successive di divulgazione non veniva compreso come cifra specifica dello studio sulla forma di Villa Adriana. Forse perché "troppo" semplice e quindi ritenuto scientificamente inadeguato. Invece è la cartina tornasole del progetto adrianeo. Per ottenere l'attenzione dell'interlocutore era quindi necessario metterlo al computer, affidargli il mouse, guidandogli la mano, e tracciare il "pendolo" principale (quello che è gestito dalla Piazza d'Oro e orienta i vari quartieri. Fatta questa prima esperienza, gli si affidava il tecnigrafo elettronico offrendogli di continuare dandogli l'incipit, cioè avviando il comando DRAW > LINE > FROM: CENTER > TO: CENTER con tutti gli osnap attivi.

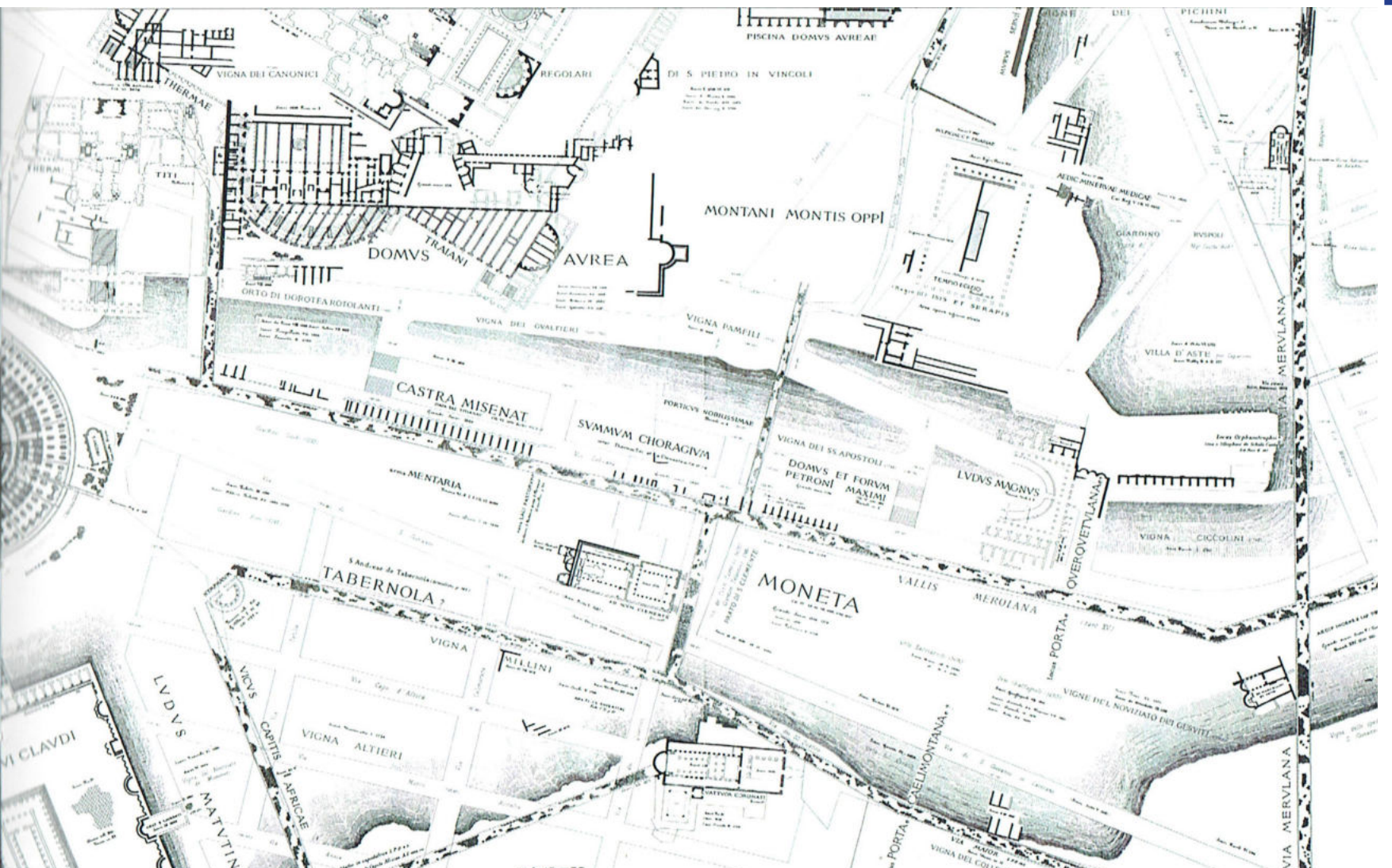
Redazione. Per comprendere, bisogna fare un passo indietro e risalire ai momenti d'illuminazione che l'hanno portata a questo approdo.

Quattro sono i "ricordi" puntuali che introducono alcune problematiche a livello metodologico. Si tratta di autentiche folgorazioni:

- La pianta di Villa Adriana vista da studente (tra il 1983 e il 1986 e poi sempre presente nelle referenzialità soprattutto progettuali (dal 1993 ad oggi).
 - La pianta dell'Acropoli di Pergamo vista nello stesso periodo, su un libro di Leonardo Benevolo (intitolato mi pare Corso di Disegno) ma rimasta in qualche modo sottotraccia con alcune cuspidi di percezione sparse nel tempo.
 - La pianta del Santuario di Phylae, vista sulla pubblicazione napoleonica Description de l'Egypte, acquistata nel 1998.
 - La pianta della Domus Aurea Neroniana, studiata nel periodo compreso tra 1998 e il 2003 nel quadro di una ricerca sull'atto fondativo della cultura occidentale e identificato nell'impianto della residenza neroniana nel pieno del settimo decennio del primo secolo d.C.
- Folgorazioni che vivono in quel magazzino delle memorie in cui avviene un vero e proprio approvvigionamento nei processi di formulazione teorica. Possiamo forse dire che nell'impianto artistico della teoresi, il compito della metodologia scientifica è quello di ricollocare le "casse mnemoniche" in un quadro concettuale e mentale che possiamo chiamare "sublime ricapitolazione". Questa agisce ritornando più volte nella storia teorica di un artista/architetto/scienziato. Ad un certo punto trova la sua collocazione finale che normalmente coincide con una tra le due, tre rappresentazioni più significative della sua produzione scientifica. Da sottolineare credo sia il fatto che si tratti di tre planimetrie e non, per esempio, di altre forme di rappresentazione come prospettive, assonometrie, rendering e quant'altro. Il caso, per esempio, di Phylae è emblematico in quanto la Description è strutturata secondo una compresenza di rappresentazioni in proiezione ortogonale unite a viste prospettiche, anche a colori. In questo senso la "folgorazione da planimetria" si può spiegare in una innata esigenza di "misura" e di "proporzione".

Redazione. Le folgorazioni di cui parla, sono i momenti selettivi nei quali si confrontò con quello che lei chiama una "famiglia" di monumenti cui appartiene Villa Adriana. Esse consentono nell'affrontare il rapporto tra il progetto adrianeo e i modelli che lo istruirono?

C'è una famiglia di opere che istruirono il progetto adrianeo. Esse ne



furono in un certo senso “genitrici”. C’è infatti tutta una questione sui modelli.

Villa Adriana ha due genitori ed una sorella maggiore: Il Genitore 1 è l’Acropoli di Pergamo, il Genitore 2 è il santuario dell’Isola di Phylae e la sorella maggiore è la Domus Aurea neroniana. Rispetto ai Genitori 1 e 2 è importante sottolineare che le folgorazioni hanno giocato un ruolo importantissimo, ma che inizialmente è stato soprattutto un ruolo subliminale nel senso che sono sempre rimaste sottotraccia e non hanno mai guidato le mosse sul tecnigrafo tiburtino.

Redazione. Cosa intende per tecnigrafo tiburtino?

La ricostruzione della genealogia è arrivata in un secondo momento, al termine della elaborazione geometrica quando i tracciati regolatori della Villa erano consolidati. La genealogia, quindi, è stata individuata nel procedimento di falsificazione, per comprendere cioè se l’unicità della Villa reggeva in autonomia oppure se, come tutte le cose in architettura, poteva vantare dei modelli più o meno conclamati. L’assioma da falsificare era quello dei modelli consolidati nell’Adrianologia, ovvero le mai individuate regge ellenistiche. Quindi si trattava di dimostrare se il sistema di riferimento - cioè la celebrata architettura ellenistica - costituiva davvero l’origine e il modello della Villa. Il risultato della ricerca ha dato un doppio risultato: a) le decantate regge ellenistiche non costituiscono il modello di Villa Adriana, b) i modelli ellenistici esistono, ma sono riferibili a complessi sacri, progettati secondo una modalità esoterica (cioè non nota, non divulgata). Qui giocano un ruolo importante le folgorazioni di Phylae e di Pergamo anche se nel Tractatus sono rappresentate in modo insufficiente ed è stato necessario un secondo saggio scritto per Ananke a descrivere in modo ampio ed esaustivo il concetto di “tecnigrafo post-alessandrino”.

Redazione. Prendo da Ananke, un disegno esemplare per chiarire la novità. Il termine tecnigrafo, riferisce di un abbandono. Quello della giustapposizione ortogonale di assi ordinatori-dispositivi. A tale principio ordinativo assiale si sostituisce la concentrazione polare di assi di relazione. Gli autori della Domus aurea, conoscevano questo principio ordinatore?

Non è dato sapere invece se il tecnigrafo post alessandrino fosse pienamente nella disponibilità degli architetti della Domus Aurea, la sorella maggiore di Villa Adriana. Certamente, tuttavia, gli architetti Severo e Celere dovevano possedere un’arte speciale e molto poco riferibile al mos maiorum italico. Ma queste sono pure congetture. L’impianto della Domus Aurea non è ricostruibile sulla base delle evidenze archeologiche se non in parte (Tempio del Divo Claudio, Padiglione del Colle Oppio, le porticus sulla Via Sacra e altri lacerti) poiché molte delle strutture



Villa Adriana, Tivoli. Prospettiva sulla vasca del Canopo.

neroniane costituiscono il sostrato ipogeo di un palinsesto la cui evidenza principale sono quei monumenti costruiti proprio a valle della damnatio memoriae neroniana, il Colosseo, Il Tempio di Venere e Roma, le Terme di Traiano, la Domus Flavia e successivamente, la Basilica di Massenzio. La realizzazione ottocentesca del Quartiere Esquilino e di quello di San Giovanni ha poi fatto tutto il resto. Tuttavia, la “somialianza” con la dimensione paratattica (non con quella ipotattica) di Villa Adriana sembra essere chiara. Il tema, quindi, è la Domus Aurea come modello per la villa tiburtina di un imperatore apparentemente molto diverso dall’ultimo dei Giulio Claudii.

Figure molto diverse per cursus honorum - praticamente inesistente quello di Nerone che non ha mai ricoperto le magistrature classiche della carriera politico-militare e, al contrario, molto strutturato e graduale quello di Adriano - e certamente per carattere, i due imperatori hanno invece mostrato di avere alcune inclinazioni per certi versi sovrapponibili. Prima fra tutte l’educazione e l’impostazione culturale filellenica o meglio ancora, “filellenistica”. Nerone si forma culturalmente nel quadro dello stoicismo greco alessandrino impartito da Cheremone d’Alessandria e, contestualmente, dell’aristotelismo peripatetico impartito a sua volta da Alessandro di Aegeda, mostrando attenzione e rispetto per la cultura ellenistica e per le realtà orientali in cui questa si dispiegava, non ultimo l’Impero Partico. Attenzione che porterà all’incoronazione di Tiridate I, fratello del re dei Parti Vologese I, a Roma nel 66 d.C). Un’attenzione che Adriano invece maturerà a seguito di una celebre campagna militare condotta al seguito di Traiano e che successivamente intensificherà dopo il Dies Imperii. L’attenzione per la Grecia è certamente il maggiore elemento di comune interesse. Il viaggio di Nerone in Grecia nel 67 d.C e la conseguente eliminazione dello status di provincia senatoria liberata così dai tributi imperiali, fu certamente un atto d’amore per le antiche poleis, ma anche una decisione imprudente che gli costò l’alienazione dell’alleanza con il Senato originando la fine del suo principato. Adriano, da parte sua, non ha mai dissimulato la sua attenzione per la Grecia e per il mondo ellenistico ed orientale. I suoi interventi ad Atene ne sono la massima dimostrazione, oltre a quelli nei siti post alessandrini come Antiochia, Pergamo, Phylae e Alessandria stessa.

Un altro elemento comune è la passione per l’architettura che ha portato entrambi ad una vera e propria ricerca in seno ad una disciplina, quella



Villa Adriana, Tivoli. Il muro del Pecile in prospettiva attraverso uno dei varchi della Sala dei Filosofi



captiva origo imperii). Qui in forma ibrida convivono Domus e Villa. Usciti dallo Stagnum si apre un orizzonte sulla natura a perdita d'occhio, segnata da grandi padiglioni monumentali (sul colle Oppio e sul colle Celio). Da qui in poi è Villa, ma pur sempre Villa urbana. Ecco il nuovo paradigma dove il termine Villa contiene allo stesso tempo l'essenza del rus e quella dell'urbs.

Redazione. Adriano non poteva ignorare la Domus Aurea . Forse era già stata parzialmente demolita per far posto alle opere della dinastia successiva.

Cosa ha visto Adriano della Domus Aurea? Ha visto con buona certezza quasi tutto il costruito: le porticus della Via Sacra, il vestibolo con il Colosso, il Tempio del Divo Claudio e il Padiglione sul Colle oppio con le terme (ribattezzate poi da Tito). Del Padiglione deve aver anche assistito in diretta alla demolizione e al suo inglobamento nella fondazione delle Terme di Traiano. Certamente non ha assistito a quella dello Stagnum occupato già dall'Anfiteatro Flavio nel giorno in cui vide la luce (24 Gennaio 76). Se era presente a Roma tra l'82 e il 96 ha certamente assistito alla trasformazione del Palatino ad opera di Rabirio per conto di Flavio Domiziano che di fatto procedette ad una autentica e totale rifondazione al di sopra della neroniana Domus Transitoria. Difficile invece dire del magnifico ed esotico parco di ottanta ettari (come quello della futura Villa Adriana), cioè difficile è sapere se questo fosse già stato lottizzato o mantenuto ad usum dei cittadini romani. Se è buona questa seconda ipotesi, Adriano ha avuto una percezione molto ampia della Domus-Villa Aurea la quale, mentre si disgregava a Roma per l'onda lunga della damnatio memoriae, era in via di risurrezione a Tivoli. Entrambi gli imperatori curiosamente subirono post mortem la damnatio memoriae ●

della costruzione, che ha offerto alla storia dell'architettura casi studio di notevole importanza soprattutto nell'architettura degli interni – una vera e propria arte dei recinti e degli spazi cupolati - e nell'architettura del paesaggio. Quest'ultima fa la differenza rispetto a tutto ciò che costituiva l'ars tettonica prima che i due imperatori-architetti compissero il loro passaggio sulla terra. L'origine campagnola di Nerone, allevato extra moenia dalla zia Domizia Lepida e non sul Palatino come gli altri principi giulio claudi, e quella di Adriano proveniente dalla provincia abruzzese essendo nato ad Hatria nel Piceno (e non in Spagna) hanno forse giocato un ruolo primigenio nelle inclinazioni dei due imperatori.

Redazione. Forse si dovrebbe cercare un rapporto tra Domus Aurea e Villa Adriana, sulla strategia del progetto, tenendo conto del diverso tempo e della diversa personalità dei due imperatori, Nerone ed Adriano.

La Domus Aurea è il prodotto di un'inedita e innovativa performance progettuale riferita alla Città Ideale e allo stesso tempo restituisce un'idea di città legata a doppio filo con una altrettanto inedita idea di campagna urbana (rus in urbe). Portare la campagna dentro la città è uno spostamento di paradigma che consiste nella disponibilità della ricchezza della terra e dell'acqua. L'acqua come fondamento e come origo imperii costituisce la struttura portante dell'ideologia insediativa che accomuna la Domus Aurea con la Villa Adriana. Ma se a Tivoli l'urbs in rure è un atto fondativo altro rispetto al potere originario; a Roma rus in urbe è un atto rifondativo simile ad una *hybris* generata da *ath*, cioè una rimessa in discussione del potere originario senza il consenso del mos maiorum, ma soprattutto attuata da un uomo che si mette sul piano della divinità.

Formalmente il tema del rapporto dialettico tra urbs e rus, e quindi tra domus e villa, è risolto attraverso la principale giunzione architettonica con l'assetto monumentale del Foro Romano. La Domus resta tale finché è agganciata alla Via Sacra. Il giunto con il Foro è formato dalle grandi e simmetriche porticus a gradoni che contengono la parte terminale della Via Sacra e immettono prospetticamente verso il primo recinto della Domus costituito dal Vestibolo con il Colosso neroniano. Fino a qui è Domus. Il secondo recinto, gigantesco, contiene lo Stagnum, una distesa d'acqua catturata dalla geometria rettangolare del peristilio (acqua

Villa Adriana, Tivoli. Fronte del Palazzo con tre esedre.



Il tecnigrafo tiburtino

Villa Adriana, studio dello schema polare radiale ipotattico

10

Il Tractatus, individua nella topografia di Villa Adriana sette centri di irradiazione (a diversa intensità) di cui due altamente morfogenetici corrispondenti al centro della tholos del Tempio di Venere Cnidia e a quello della sala quadrilobata della Piazza d'Oro. Altre importanti centralità sono da considerarsi i teatri alle due estremità della Villa (il Teatro Greco e l'Odeion dell'Accademia), il Teatro Marittimo,

l'Antinoeion – inserito nella planimetria-palinsesto di riferimento dopo il suo ritrovamento nel 2001 e non presente nelle planimetrie storiche – oltre all'Edificio con Tre Esedre, il Grande Vestibolo e il Padiglione a pianta mistilinea dell'Accademia.

Pier Federico Caliarì da Ananke 84, agosto 2018

Studio dal testo di Ananke 84

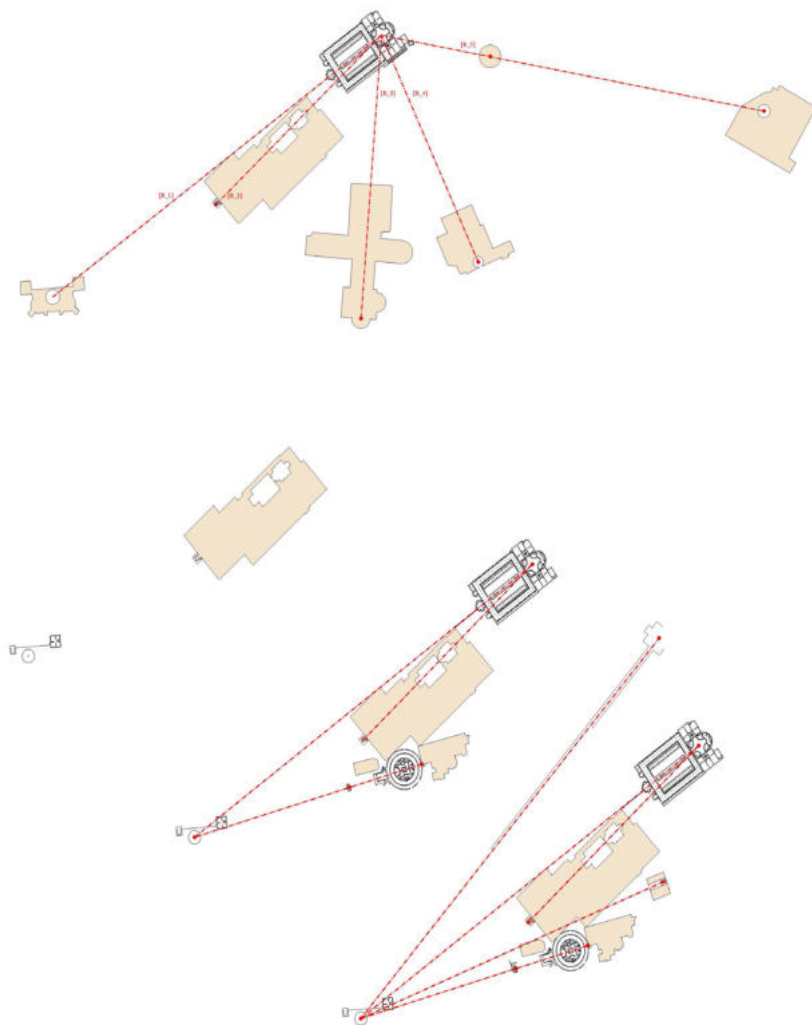
Redazione

L'uso del nome *Tecnigrafo* post-alessandrino conferisce all'atto mentale la sua dimensione tecnica (la sua necessità, come mezzo e come fine) E simultaneamente, all'atto tecnico la dimensione ideale nell'automatismo nell'automatismo messo in azione.

Si tratta, in concreto, di considerare l'operare dello strumento come estroversione di atti del pensiero.

L'emergere del paradigma ipotattico impone all'attenzione del pensare l'azione del pensare che accompagna il fare ed il sentire. Nel caso del tractatus, il nome stesso dello strumento operativo usato dal Caliarì, tecnigrafo post-alessandrino, indica che attenzione degli studiosi è stata volta all'opera mentale esposta da uno strumento tecnico: la traccia geometrica esposta sulla tavola da disegno, tra i punti notevoli della costruzione - quelli centrali, spontaneamente assunti dall'attore sopravvenuto ad osservare il paesaggio interno delimitato dai muri - coincidenti con quelli della figura tracciata per funi e picchetti in cantiere per regolare l'opera muraria ed il volume contenuto. Dico della figura dispositiva mentalmente concepita e fisicamente tracciata sul campo nel momento iniziale dell'opera in cantiere. La quale figura mentale, non è fatta solo per regolare l'esecuzione, ma per concentrare l'attenzione dell'occhio esplorante che contempla la superficie delle murature periferiche delimitanti il volume circostante. Quella che costituisce sfondo delle immagini di opere d'arte, mosaici o dipinti e sculture ed altri arredi. Quella che imprime automaticamente nella mente il dato: il momento della memorizzazione "passiva" o ritenzionale. Cui corrisponde l'altro, o attivo, quello rammemorante ed immaginante sostenuto dal ragionamento ingloba una logica. Parlo di una laicizzazione del pensiero mitopoietico e religioso. Che pure non può mancare.

Parlo di una costruzione del pensiero governata da una regola logicosintattica mirante a trattenere il pensiero sulla realtà piuttosto che sulla facoltà mitopoietica che pure caratterizza come quello logico critico, l'operare mentale dell'uomo. Essa costruzione impone prioritariamente la sua necessità subordinando tutti gli altri dispositivi sintattici. Se ne deduce la implicazione della serie di dispositivi logico sintattici reciprocamente subordinati o meglio implicati: il tracciamento dell'allineamento dei muri, quello delle soglie d'accesso, quello delle vie di percorso. Ai quali si aggiunge, come prioritario, quello dei centri di osservazione del paesaggio interno ai singoli monumenti, che le mura stesse costituiscono, ripeto, con le figure della loro



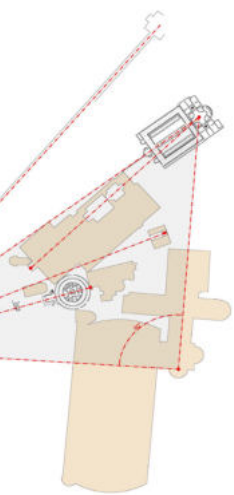
Di fianco l'ipotassi della Piazza d'Oro a Villa Adriana: tutti gli assi generativi (di simmetria o policentrici) convergono verso il centro della sala quadrilobata della padiglione-ninfeo della Piazza d'Oro.

Seconda Azione. Spostamento dell'asse di simmetria del grande trilaterazione.

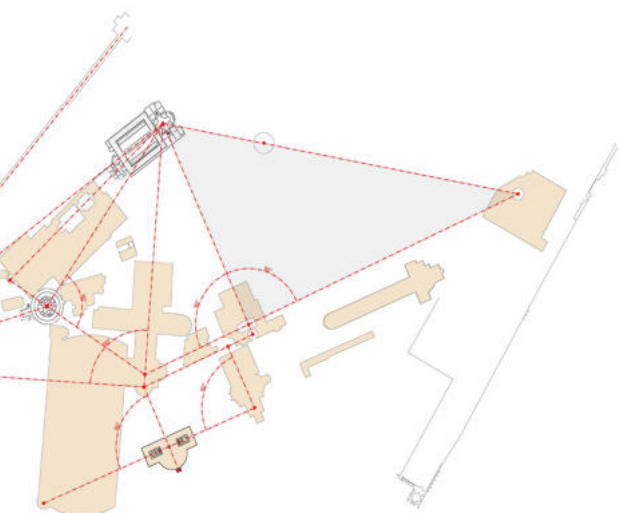
L'atto fondativo di Villa Adriana. A sinistra in alto il Tempio di Venere Cnidia e la Domus Republicana. Al centro, innesto della Piazza d'Oro e del Teatro Marittimo. In basso a destra introduzione di nuovi elementi: la passeggiata di Tempe, la Caserma dei Vigili e le Terme con Eliocamino

Quarta Azione. Introduzione del Tempio di Apollo. Impostazione

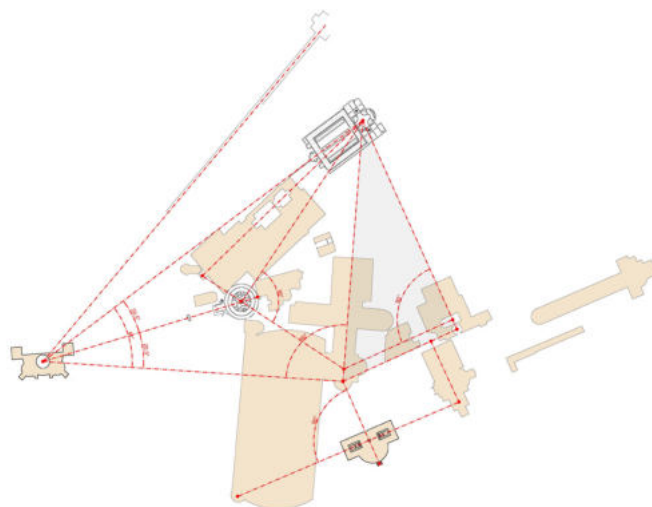
forma impressa sulla superficie e con quelle delle sculture o arredi poste nelle nicchie od altre posizioni accidentali. Essa implica nello sganciare le sue operazioni da quelle più direttamente operative del cantiere un operare mentale prioritario: progettante o concettivo. Indice di un "sapere concepire come fare" sviluppato nello stesso fare. Tale ulteriore fare è pensare la memoria. Un'azione operante sulla memoria non in senso mitopoietico ma logico critico. Cioè partendo dalle pratiche della retorica la disciplina della memoria un'arte capace di legare alla percezione dei luoghi esistenti esplorati o circospezionati nel campo quotidianamente frequentato la memoria di luoghi memorizzati nell'esplorazione competizione bellica e nella organizzazione successiva alla conquista di cui oggi occorre prendersi cura per non perderli, a partire da quelli estremi o periferici più esposti ad essere perduti. Di un tale esercizio mentale estremamente realistico nel possibile, benchè documentariamente non accertato ci riferisce lo studio di Pier Federico Caliarì che a nostra volta ci preme documentare piuttosto la potenza per l'oggi che non l'esercizio di ieri ●



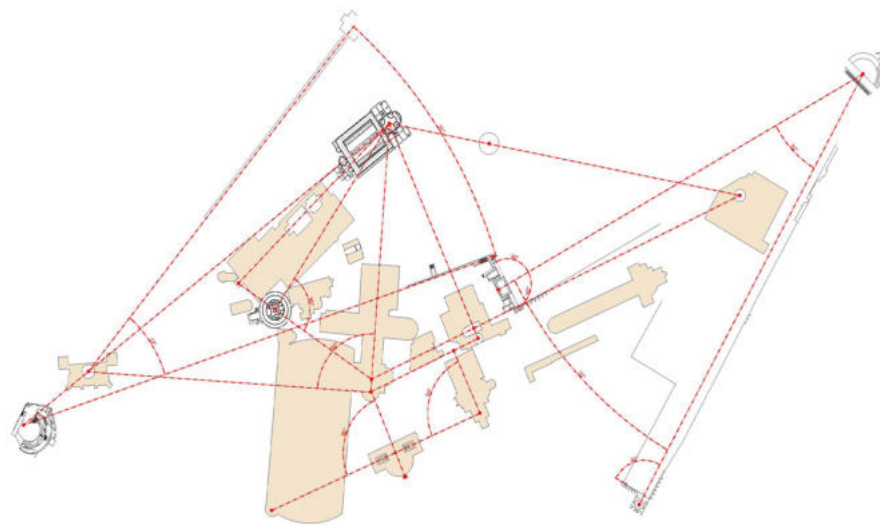
Tracciamento del centro dal Tempio di Venere Cnidia alla Piazza d'Oro. Da qui proiezione del Palatium Invernale, del Ninfeo Stadio, dell'Edificio con tre Esedre e del Pecile. Prima



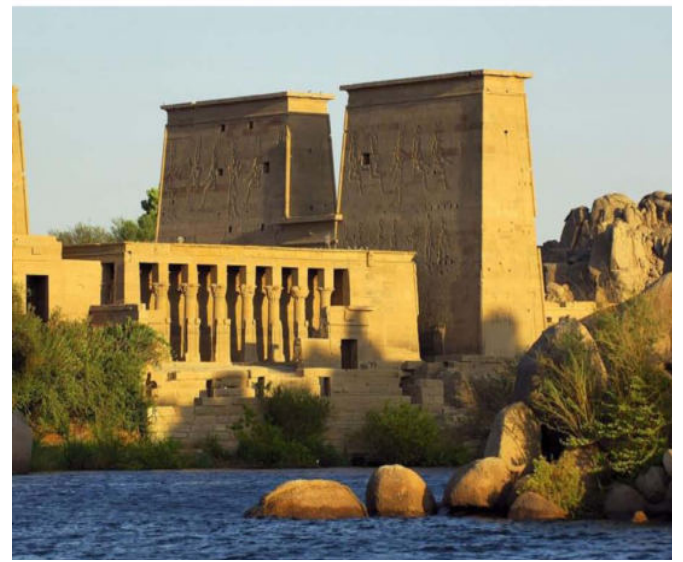
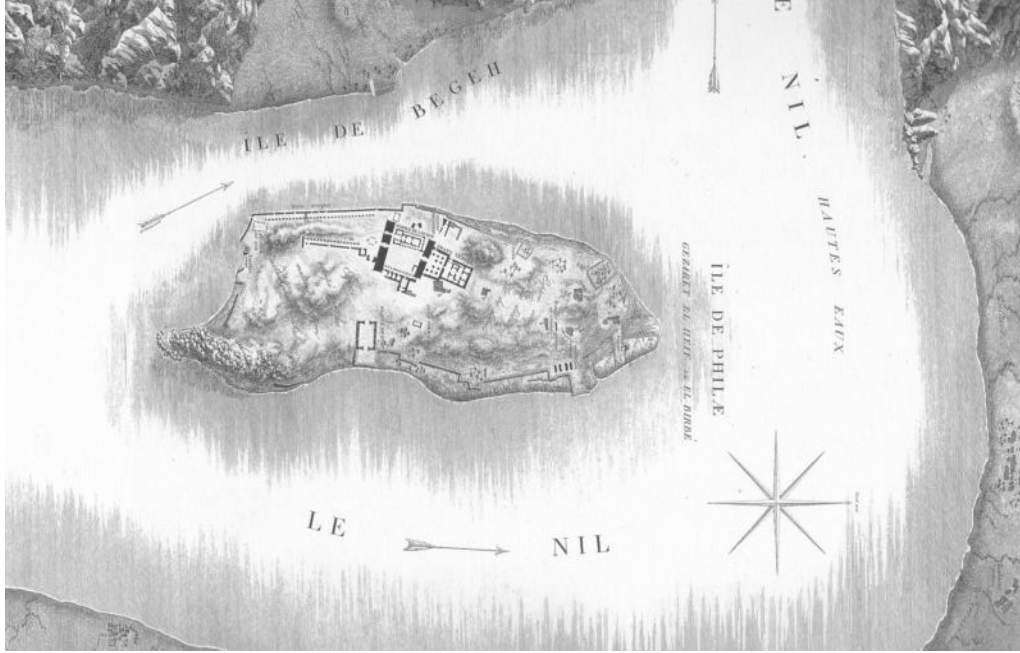
Tracciamento dell'asse policentrico passante per la Rotonda del Parco e centrato sul cosiddetto Palatium Invernale. Seconda grande trilaterazione.



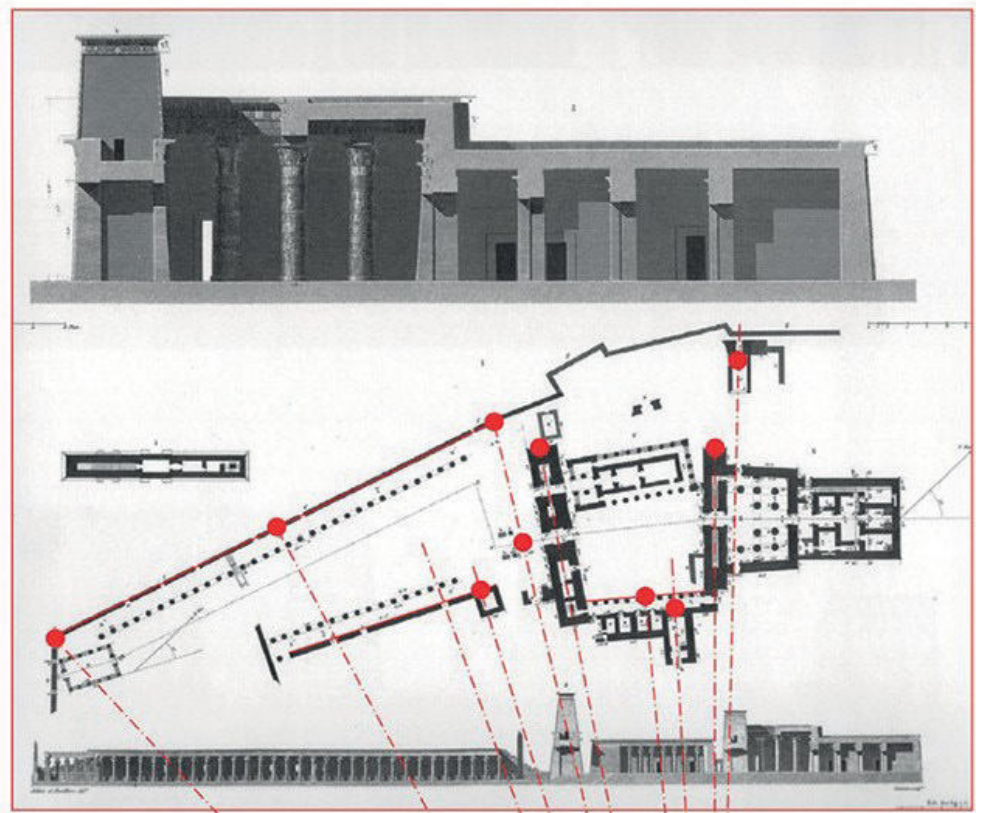
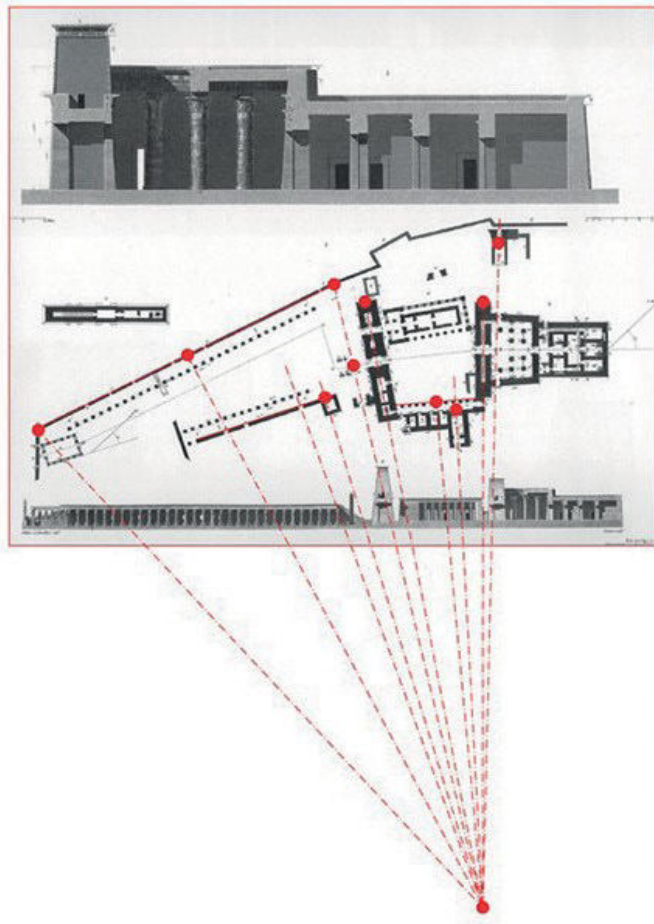
Terza Azione. Tracciamento dell'asse di simmetria delle Grandi Terme e disposizione degli elementi ad esso ortogonali: Canopo e Grande Vestibolo. Seconda grande trilaterazione.



Quinta azione. Chiusura della forma dell'intero impianto con l'introduzione dei due teatri come testate a nord e a sud. Conclusione con la grande tenaglia delle terrazze dell'Altura e dell'Accademia.

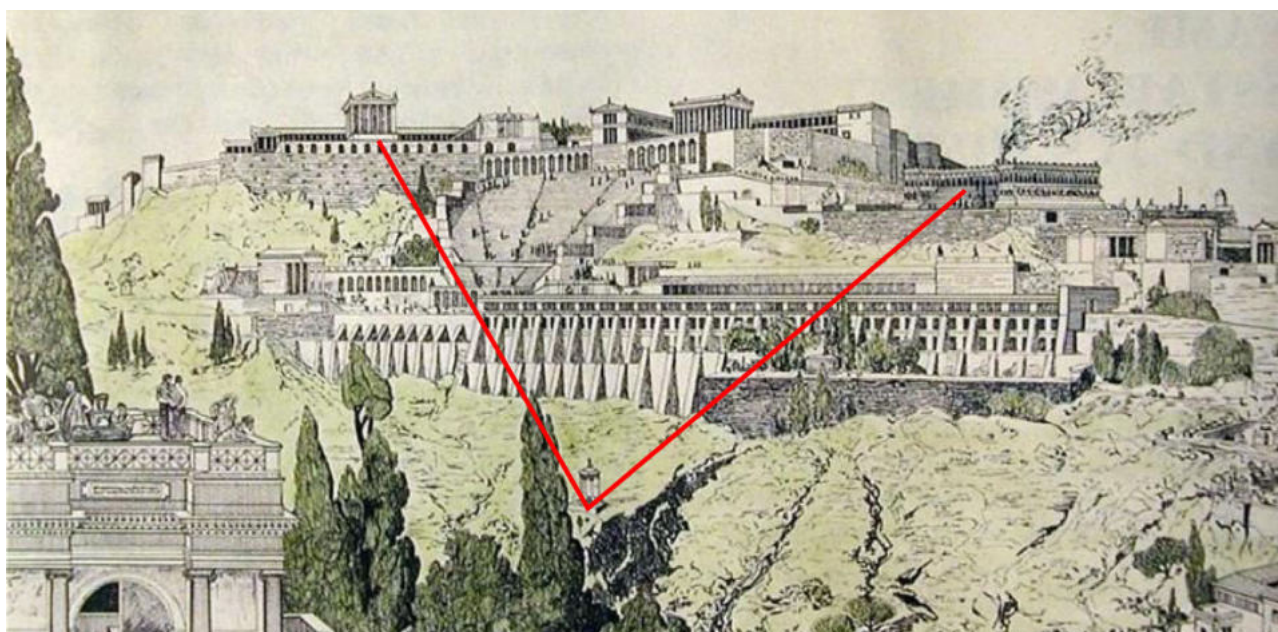


Santuario di Pergamo a Phile.
 Immagini fotografiche dello stato attuale con il complesso architettonico spostato e ricostruito sull'isola di Agilkia.
 Tavole grafiche da La Description de L'Egypte, con la pianta dell'isola originaria nel 1798. Sezione del tempio e pianta con il grafico della raggiera che descrive le varie inclinazioni murarie del sistema.



Pergamo, Philae

Gli Studi del Professor Caliarì

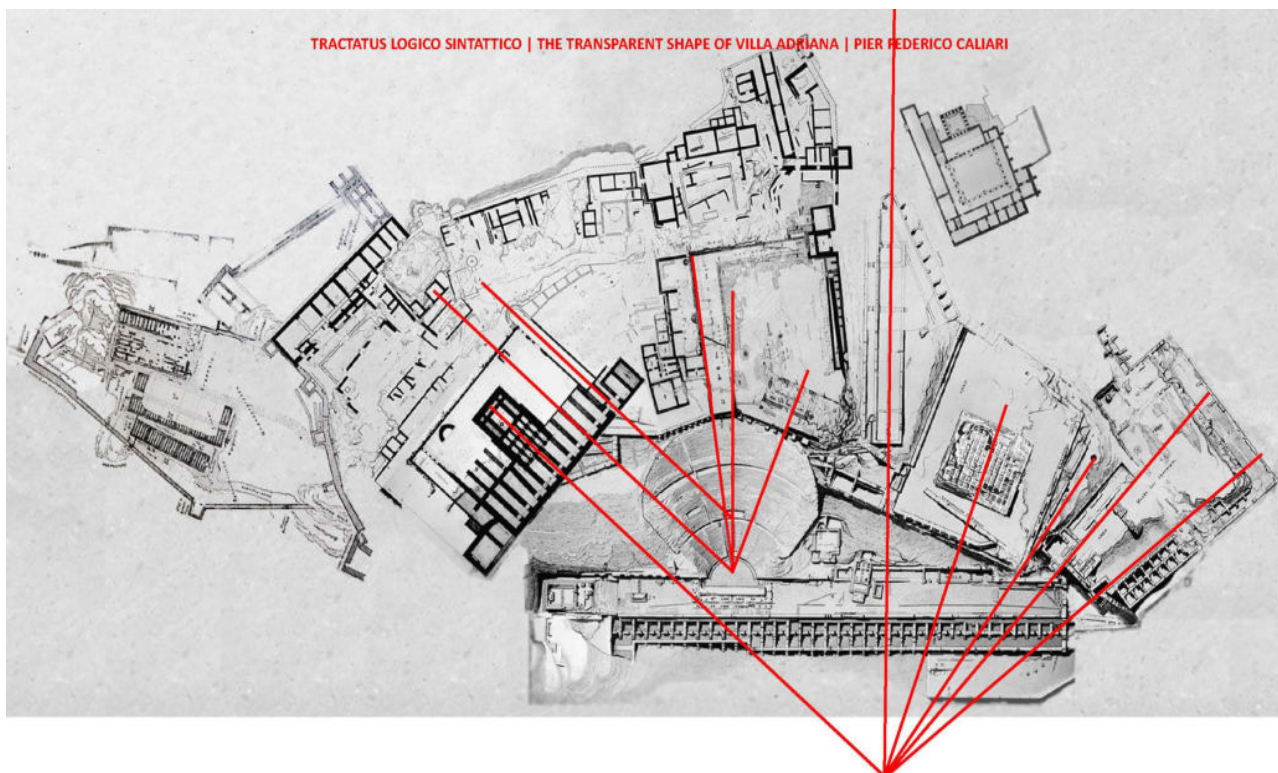


Acropoli di Pergamo.

Vista sul grande Teatro di Eumene e sullo sfondo le costruzioni del Trajaneum, fatto realizzare da Adriano nei primi anni del suo principato.

Disegno dell'Istituto Germanico di Archeologia di Berlino con vista dell'Acropoli dalla città bassa con in evidenza il punto di vertice degli assi di simmetria del Trajaneum e dell'Ara di Zeus in prossimità di un piccolo santuario.

Planimetria dei monumenti dell'Acropoli, con gli assi della doppia raggiera che dispone i monumenti secondo una geometria a ventaglio.



L'Atlante di Roma antica

Studio di Carandini

14

La trascrizione topografica della temporalità.

Dalla teoria delle carte locali alle mappe per sistemi discreti, dalla descrizione alla narrazione della città antica.

Greta Allegretti

Nella sua multiforme espressione cartografica dello spazio e del tempo, l'Atlante di Roma Antica di Carandini costruisce la sua narrazione della città, degli attori, delle scenografie e degli eventi, nella forma di un racconto in grado di assumere i tratti soggettivi del lettore, assecondandone la curiosità e l'interesse attraverso quei diversi approcci «in volo e in picchiata»¹. Ma, soprattutto, è un racconto che pone le sue basi nella descrizione scientifica della città e della sua evoluzione, ancorandosi fortemente alla disciplina della topografia cui viene applicata, come una lente rifrangente, l'archeologia e tutti quegli elementi del mondo romano antico che ad oggi sono stati scavati, interpretati e ridisegnati. La rappresentazione delle rovine e dei siti, infatti, assume lo schema del Sistema Informativo Archeologico di Roma Antica; l'Atlante ne riprende la struttura logica, sviluppandosi nelle due già citate dimensioni spaziale e temporale, attraverso le cosiddette «Unità Topografiche» e le «articolazioni cronologiche»². Le Unità Topografiche costituiscono gli atomi del paesaggio antico; ogni unità si definisce infatti come «un elemento in sé finito» e identifica una ricostruzione o un indizio di una componente della città, indipendentemente dalla sua dimensione, dalla funzione o dal suo carattere più o meno monumentale. Alcune Unità sono più semplici e coincidono con un singolo monumento (per esempio, la Colonna Traiana) oppure sono più complesse e rappresentano una vera e propria architettura (per esempio, la Basilica Ulpia o il Foro di Traiano)³. Ognuna di queste unità è caratterizzata da un codice che ne permette la lettura trasversale all'interno dell'opera, dalla sezione Tavole a quella Indici, fino ai rimandi nella sezione Testi e a quella Immagini. In particolare, viene consentita la localizzazione della stessa Unità – e quindi del riconoscimento delle sue variabili e costanti nel tempo – attraverso il confronto con tavole afferenti periodi diversi. I «periodi» sono solo alcune delle articolazioni cronologiche cui il Sistema Informativo Archeologico si riferisce, insieme alle «fasi», ai «gruppi di attività/ambienti», alle «attività» e alle «unità stratigrafiche».

Proprio nel tema della temporalità risiede l'elemento più caratterizzante dell'opera di Carandini rispetto agli altri atlanti, e alle altre mappe topografiche in generale. Considerando gli omeomorfismi descritti e riconosciuti dalla teoria delle carte locali, ad ogni superficie può essere associato un ricoprimento che trova relazione in una trascrizione euclidea della stessa. E in questo modo possibile mettere in relazione una porzione della superficie terrestre con la sua rispettiva carta locale che, insieme alle sue adiacenti, costituisce quello che anche nell'universo matematico e topologico prende il nome di atlante. La trascrizione della temporalità prende definitivamente forma sulla carta nel momento in cui una stessa unità topografica – specificamente identificata attraverso il suo codice – viene riportata dalla relazione di omeomorfismo su differenti layer riferiti a epoche diverse, cioè su differenti livelli di strati storici. Da un lato, quindi, la disciplina archeologica costruisce quel set di informazioni che permette di collocare su una ideale linea del tempo i singoli monumenti e le parti di città. Dall'altro lato, la disciplina topografica e le sue leggi sono in grado di restituire spazialità diverse riferite a tempi differenti, semplicemente grazie alla collocazione reciproca delle unità topografiche su carte locali cronologicamente definite.

La riproduzione di questo processo all'interno delle tavole carandiniane permette l'elaborazione di mappe per elementi discreti, attraverso le quali prendono vita le vicende della città antica. Dalla descrizione dei luoghi, e dalla loro osservazione sulle carte, si passa alla narrazione degli stessi. Così come alcune unità topografiche compaiono in più di uno di questi strati storici della città – configurandosi punti di riferimento e costanti tra epoche differenti –, altre non subiscono la stessa sorte. Alla variazione delle unità topografiche tra una tavola e l'altra, corrispondono infatti i processi di mutazione della città; questi possono procedere per addizione – e progressiva articolazione del tessuto – oppure per sottrazione – come cancellazione e sostituzione di elementi.

Alla prima direzione, quella additiva, può essere emblematicamente ascritto il complesso dei Fori Imperiali⁴ che viene accresciuto in decenni e secoli successivi da Cesare, Augusto, Vespasiano, Nerva e infine Traiano; a sua volta, lo stesso sistema si innesta sulla sponda nord del Foro Romano, già oggetto di molte mutazioni in linea coi cambiamenti amministrativi e governativi della città. Un altro caso esemplare è quello del Campo Marzio⁵: dal momento della fondazione si arricchisce di gens in gens fino a costituire un densissimo panorama di architetture ed elementi notevoli, visibili oggi attraverso alcuni lacerti di città, come le colonne del Tempio di Adriano in Piazza di Pietra, o attraverso l'eterna persistenza di alcuni monumenti, come il Pantheon.

La seconda direzione, di cancellazione e sostituzione di elementi, è invece ben interpretata dalle vicende della Domus Aurea di Nerone che assume i tratti della programmata distruzione, operazione caratterizzante del processo di damnatio memoriae. Attraverso quanto riportato in alcune tavole della III e IV regione⁶, infatti, è possibile ricostruire e raccontare la complessa storia della villa neroniana. E così come essa nasce dall'integrazione di elementi e componenti della città, giuntati dall'immaginario del giovanissimo imperatore e trasformate in forma architettonica, così il suo lascito verrà riconosciuto in un insieme di elementi apparentemente disaggregati, eppure riconoscibili, come esito finale della damnatio.

L'Atlante di mappe per elementi discreti proposto dall'opera di Carandini definisce un modello di codificazione diverso da quello elaborato un secolo prima, ma sempre in ambito archeologico, da Rodolfo Lanciani. Il paradigma incarnato dalla sua Forma Urbis Romae è infatti quello del palinsesto, rappresentato e concretizzato in tutte le sue compresenze e in tutte le sue sovrapposizioni. La visione proposta da Lanciani è quella di una contemporanea visione dei diversi tempi della città, che prende forma in una mappa in cui gli elementi si compenetrano e sovrappongono secondo le loro naturali giaciture. All'interno delle tavole che riportano la Roma che era insieme a quella che è, l'elemento di denuncia della temporalità è il colore: rosso più nero per la città repubblicana, nero per quella imperiale, rosso per la medioevale e moderna, azzurro per le realizzazioni urbanistiche, contemporanee e in corso. Ne risulta un'intricata tessitura di strade, monumenti, isolati, fabbricati e spiazzi che si espandono senza soluzione di continuità raccogliendo sui diversi layer elementi diacronici eppure compresenti. Più che un'intenzione analitica, nell'opera sembra riconoscersi una vocazione epifanica ed euristica, di progressivo disvelamento di quel macro-tema che si fa sempre più strada nel dibattito culturale coevo a Lanciani e alle sue ricerche: la coesistenza sopra (e sotto) la stessa superficie urbana di due città, antica e moderna, e il rapporto generato dalla conservazione dell'una rispetto allo sviluppo dell'altra. In tale modalità di rappresentazione del palinsesto archeologico è sottesa, insieme alla descrizione delle rovine, la riflessione su esse stesse e sul loro ruolo tanto nella città quanto nel nostro pensiero.

Il processo messo in atto dall'Atlante di Roma Antica di Carandini, operando per scomposizione in elementi discreti e per successiva ricomposizione, porta a un tipo diverso di conclusione. Così come la scomposizione di un gesto catturato da una ripresa filmica in una sequenza di fotogrammi mostra profili prima invisibili, allo stesso modo la scomposizione del palinsesto archeologico pone una particolare e precisa attenzione su ognuna delle unità che lo compongono, in quanto ciascuna a suo modo presente ed evidente in un determinato strato storico. Il fatto che la scomposizione avvenga grazie allo strumento topografico, sulla dimensione spaziale, e che la ricomposizione derivi



dalla coscienza (e conoscenza) della temporalità evidenzia la potenza di tale gesto nel suo trasformare ciò che è rappresentazione in narrazione, ciò che è descrizione in racconto. Infatti, poiché la fase ri-compositiva si svolge sul piano mentale e conoscitivo, essa è in grado di condurre non solo a una nuova configurazione dell'oggetto analizzato – l'archeologia e i suoi diversi strati – ma anche alla possibilità di nuove elaborazioni e nuove considerazioni sullo stesso. L'Atlante si configura come uno strumento di grande respiro, capace non solo di educare e informare, ma anche di predisporre campi di ricerca e attivare nuove riflessioni sul tema archeologico e sulla città storica in senso ampio ●

(1) Proprio il contributo introduttivo all'intera opera, a firma di Andrea Carandini, prende il nome di "Roma in volo e in picchiata", in A. Carandini (a cura di), *Atlante di Roma Antica. Biografia e ritratti della città, Electa, Milano 2012, vol.1 "Testi e Immagini"*, pp. 15-43

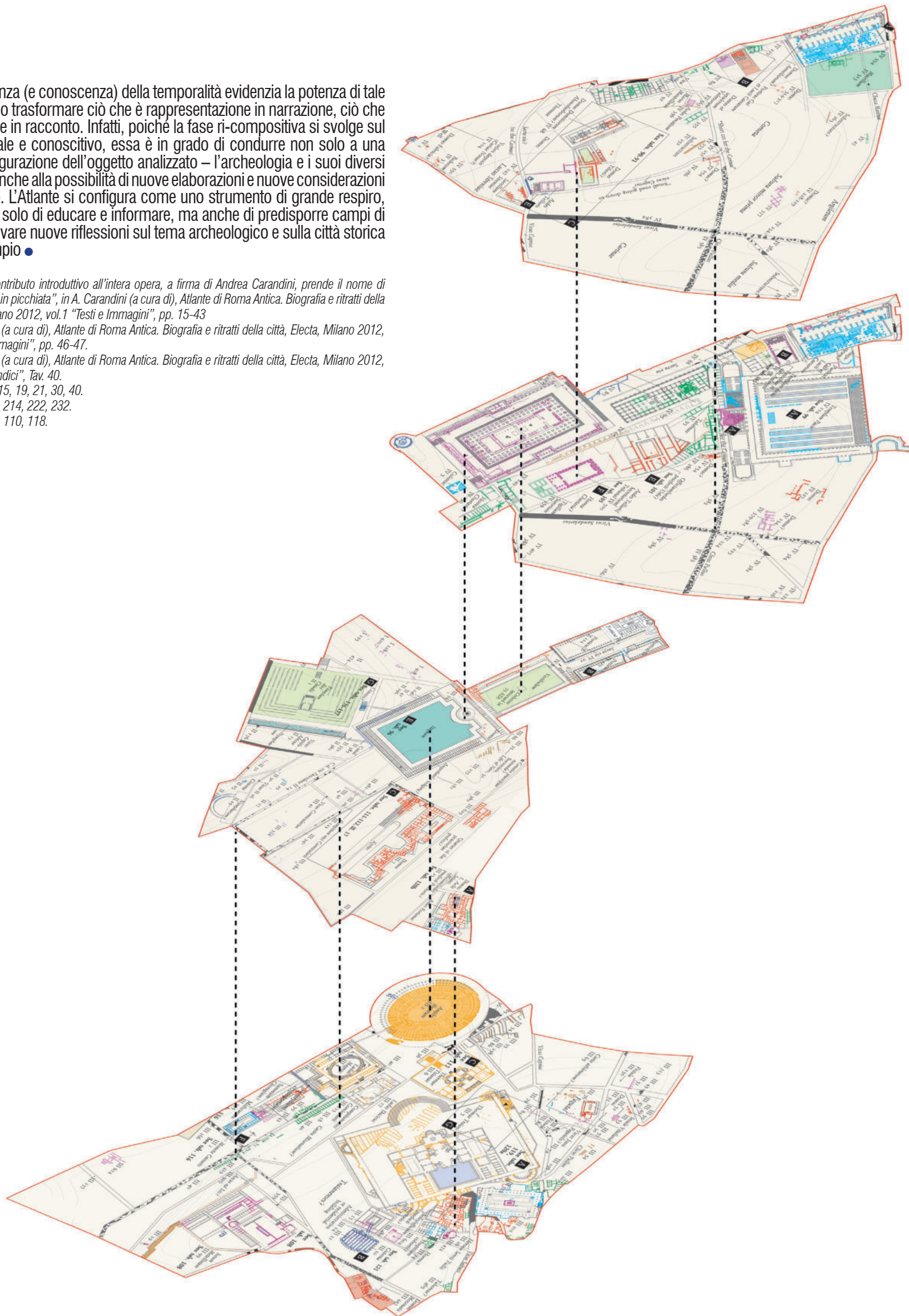
(2) A. Carandini (a cura di), *Atlante di Roma Antica. Biografia e ritratti della città, Electa, Milano 2012, vol.1 "Testi e Immagini"*, pp. 46-47.

(3) A. Carandini (a cura di), *Atlante di Roma Antica. Biografia e ritratti della città, Electa, Milano 2012, vol.2 "Tavole e indici"*, Tav. 40.

(4) *Ivi*, Tav. 14, 15, 19, 21, 30, 40.

(5) *Ivi*, Tav. 208, 214, 222, 232.

(6) *Ivi*, Tav. 104, 110, 118.



Premio Piranesi/Prix de Rome

Archeologia, rilievo, progetto.

Biografia di un'idea

Francesco Leoni

Il milieu di riferimento

Il redigere un testo come questo ha in sé un portato di reminiscenze che, inevitabilmente, porta al tirare le somme di un capitolo, ancora aperto, ma che ha oramai dei contorni definiti e netti.

In fondo, quest'anno, il Premio Piranesi, è diventato maggiorenni. O meglio: in quest'anno così travagliato e vessato, in particolar modo da questo contagio ingestibile che tanto le nostre vite sta cambiando, abbiamo, faticosamente, organizzato la diciottesima edizione.

Mi rendo perfettamente conto di quante cose siano mutate nel frattempo e di quanto siano cambiati i protagonisti di queste vicende, ma le motivazioni ed il contesto in cui tutto questo nacque sono limpidissimi nei miei ricordi.

Non si può prescindere dalla descrizione di una situazione particolare che ha portato a tutto questo, e tutto questo ruota attorno alla figura di Pier Federico Caliarì.

Sul finire del secolo scorso Chicco, come è da tutti conosciuto, è ancora un giovane professore a contratto del Politecnico di Milano dove insegna Museografia. La sua energia, il suo carisma, la sua curiosità ed i suoi talenti lo avevano portato a creare attorno a sé un consesso di persone, composto principalmente da collaboratori e studenti, che poteva già essere considerata una piccola scuola.

In quegli anni si assisteva al fermento culturale che si respirava fra una nuova generazione di studenti universitari - soprattutto quelli che tornavano dai primi programmi Erasmus - che stava vivendo in maniera totalizzante la conquista della scuola da parte del digitale e del disegno automatico e, soprattutto, l'affermazione del web come strumento di conoscenza alternativo ai libri ed alle riviste.



Nella pagina i manifesti e gli allievi del workshop.

Era chiaro come tutto stesse cambiando per sempre.

All'interno di questa rivoluzione, Chicco Caliarì, stava offrendo ai suoi ragazzi una nicchia didattica fatta di grande continuità fra docenti e studenti fondata su di un programma culturale molto ricco e sul coinvolgimento reciproco. Tutto questo contribuiva, in un mondo dove ancora la maggior parte dei corsi degli ultimi anni era opzionale, alla creazione di un gruppo di lavoro, a suo modo, selezionato.

L'appoggio di alcuni docenti strutturati, come Giandomenico Salotti nel primo quinquennio degli anni Novanta, ed Ernesto D'Alfonso a cavallo del Millennio, permettevano all'attività didattica e di ricerca del gruppo (composto tutto da assistenti volontari) di svilupparsi anche in fecondi percorsi di laurea.

Ad un certo momento, e precisamente nel 1998, la ricerca del gruppo si rivolge sostanzialmente in due direzioni: da una parte, verso l'architettura e la museografia per l'archeologia come sperimentazione di trasformazioni su impianto stabile e dall'altra verso le forme dell'effimero, intese come performances comunicazionali riferite alla breve durata. L'influenza di realizzazioni come il Teatro di Sagunto di Giorgio Grassi o il Museo di Arte Romana di Merida di Rafael Moneo avevano dato in qualche modo una direzione preferenziale, assieme al volume dello stesso Grassi, Architettura lingua morta, principale riferimento teorico, al primo tema. Il secondo invece si basava su una ricerca di natura più artistica, basata su referenzialità neoplasticiste, ma sempre collocata in ambito archeologico.

In effetti l'indagine dei possibili effetti della conoscenza dell'antico all'interno del progetto di architettura contemporaneo costituiva il nucleo centrale dell'investigazione che sottendeva ogni nostra ricerca, andando peraltro a colmare la lacuna della quasi totale assenza di padronanza della storia, del disegno e della sintassi classica da parte degli studenti di allora. Era evidente, come il problema si interfacciasse e avesse a che fare con quel nervo scoperto che è la messa in discussione di una serie di prassi che la Modernità ha, molto rapidamente, imposto e in qualche modo consolidato. Erano quindi queste le premesse che preparavano il terreno per la nascita di quanto ci muoviamo a raccontare.

In un pomeriggio, allo Studium Urbis

E poi la scintilla. Scintilla accesa nella città d'elezione delle nostre riflessioni, Roma, durante una riunione presso lo Studium Urbis di Alla Ceen, docente della Pennsylvania State University e Fondatore dello studio stesso. Presenti oltre a lui, Caliarì, Piero Meogrossi, Architetto della Soprintendenza Archeologica di Roma e Romolo Martemucci, Dean di architettura del programma romano della Penn State University. Fu in quell'occasione che nacque l'idea di proporre un workshop di progettazione – allora l'offerta era decisamente minore di oggi – in area archeologica. In una sola riunione nacque il Seminario Internazionale di Museografia Villa Adriana – Premio di Architettura e Archeologia Giambattista Piranesi. Un nome eccessivamente lungo, poi ridotto al semplice Premio Piranesi, oggi Piranesi Prix de Rome. Ma se la nascita è stata in qualche modo fulminea e priva di ostacoli, la storia del Premio registrerà una evoluzione continua e complessa fino a diventare un punto di riferimento internazionale per gli studi accademici sul tema disciplinare dell'architettura per archeologia, che prende corpo e statuto proprio nel quadro delle diciotto edizioni del premio dal 2003 ad oggi.

Il modello di riferimento era quello esperito per più di duecento anni dai Pensionnaires del Prix de Rome che, dopo aver vinto il Prix, avevano la possibilità di trascorrere un lungo periodo di apprendistato sul "suolo classico", fra rilievi e progetti, prima di rientrare in patria per diventare architetti dell'élite. Quindi un processo che prevedeva una formazione basata principalmente sull'esperienza diretta dei monumenti e delle rovine in situ.

Il riferimento alla tradizione accademica dell'École de Beaux Arts stava diventando strutturale. "(...) Le borse di studio che davano accesso al soggiorno sul "suolo classico", e che presto si trasformava in Grand Tour, erano annuali e davano accesso ad un processo euristico di formazione di altissimo livello: [...] per circa due secoli gli architetti pensionnaires dell'Accademia di Francia a Roma interrogarono per compito statutario i monumenti antichi della città attraverso il rilievo (envois), con occhio acutamente filologico, oppure con passione ricostruttiva, nutrendo di questi lieviti basilari la loro futura produzione in patria e costituendo al contempo negli archivi dell'École des Beaux-Arts di Parigi quella che si potrebbe definire, con linguaggio informatico, una straordinaria banca-dati, un repertorio pressoché infinito di edifici, opere d'arte, dettagli decorativi ormai pienamente storicizzati."¹

Il reclutamento degli studenti aveva come principale bacino la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano e la Penn State University di Roma. Seguite a breve dall'Università Federico II di Napoli e dalla Sapienza di Roma.

Il nocciolo dello studio del seminario fu ben presto individuato nella necessità di una ricucitura del dialogo fra Architettura ed Archeologia. Un dialogo da tempo interrotto e che vedeva (vede?) gli esponenti delle due discipline impegnati esclusivamente sul proprio specifico disciplinare senza interessi teorici da condividere. Noi all'epoca consideravamo il confronto con gli archeologi un obiettivo non procrastinabile per la conoscenza dei documenti e per il rigore scientifico della ricerca, ma, al tempo stesso, ritenevamo



che fossero gli architetti quelli in grado, attraverso il testo del progetto, di interpretare e rielaborare il palinsesto, visto a partire da un'ottica comunque ancora totalmente inquadrata in una prospettiva modernista.

Siamo quindi stati noi per primi a cercare gli archeologi, che invece almeno in una fase iniziale, hanno mostrato freddezza nei confronti delle seduzioni prospettate degli architetti, anche in ragione dei reiterati insuccessi del modello modernista rapportato all'archeologia. Tuttavia, in seconda battuta, riuscimmo ad individuare in una triangolazione disciplinare la cerniera su cui saggiare questo comune terreno di confronto, attraverso l'introduzione della Museografia. Una disciplina, quella del mostrare, che si rivelava come l'unica in grado di tenere assieme il mondo degli architetti con quello degli archeologi, come il campo di azione dove il dispiegamento dei differenti giochi linguistici poteva coesistere, concedendo aperture e misurati scambi sul comune obiettivo della comunicazione culturale.

La scelta di Villa Adriana come sede del Seminario e luogo eletto all'applicazione delle nostre indagini progettuali è stata consequenziale, dettata, fundamentalmente, dal suo essere intimamente un paradigma, una lezione declinabile eppure perpetua. Come chiarisce in un suo denso articolo Ernesto D'Alfonso: "[...] Villa Adriana appartiene alla temporalità odierna ed alle forme urbane d'oggi. Come presente dell'archeologia. Appartiene alla metropoli regionale entro la rete delle città del mondo. Ne è uno dei luoghi multiscala. Referente entro il tempo dei flussi turistici, di una prossimità diacronica con il passato remoto. Che per di più rimanda ad una interrogazione radicale sulla tipologia architettonica. Al cui progetto suggerisce procedimenti compositivi a partire dalla costruzione grandiosa e ardita, o monumentale [...]" e ancora "[...] procedimenti antichi di costruzione interiore basati sulla mappatura mentale di una architettura esistente. Dove ciò che conta per l'architetto è riscoprire l'esercizio di mappatura mentale come progetto e disciplina per il progetto."²

Oggetto di continua teoresi attraverso i secoli per architetti come Kahn, Le Corbusier, De Carlo, ma anche come Raffaello, Pirro Ligorio, Palladio o Piranesi, il ruolo di grande meta della cultura architettura assunto dalla Villa è ampiamente documentato e fissato su pubblicazioni, incisioni, progetti ed architetture realizzate. Questo ci ha indotto a ritenerla altrettanto valida per le stesse finalità rivolte agli studenti. Il suo carattere fondativo e le sue aperture transdisciplinari sono evidenti e ancora oggetto di numerosissime indagini, consentendoci di ampliare le nostre proposte progettuali alle differenti scale del progetto. Le analisi, infatti, coinvolgono le infrastrutture che servono la Villa, come la via Tiburtina o il fiume Aniene utilizzate come vie preferenziali di connessione con Roma e per il trasporto dei materiali, ma anche i numerosi acquedotti già presenti nel territorio per l'approvvigionamento di quell'acqua così indispensabile sia per il funzionamento di un complesso che, a pieno regime, vedeva la presenza contemporanea di più di 2000 persone, sia per l'impianto scenografico che tanto caratterizza il sito.

Ovviamente viene coinvolta anche la dimensione del paesaggio il quale, fin dalla fondazione della residenza adrianea, è stato modellato ed adattato alle necessità progettuali degli architetti imperiali prima, e dai Gesuiti poi fra il XVII ed il XIX secolo, con l'impianto del gigantesco uliveto ancora oggi sovrapposto all'archeologia e che costituisce la trapuntatura del sedime della villa e del suo territorio.

Sotto questo punto di vista è la pianta di Villa Adriana che determina un punto di svolta monumentale e crea quello iato non più risarcibile con il passato.



"[...] Villa Adriana, invece, fa tesoro di tutto quanto era stato iniziato e fatto fino a quel tempo e da quel momento in avanti si pone come nuovo modo di immaginare l'architettura e l'uso della storia. [...] Questa pianta non è la pianta di un edificio o di una città, è l'incastro continuo, sistematico, metabolizzato, è quasi un tessuto cerebrale. Tutti gli altri imperatori si erano fatti costruire dei meravigliosi spazi: piazze, colonnati. Qui non c'è niente che funzioni secondo una logica, è tutto un sistema di incastri. L'innovazione fondamentale di questa struttura è che le funzioni sono isolate. E un'operazione modernissima, nel senso più profondo della parola: le funzioni non sono integrate, mescolate, ma sono tutte leggibili e tutte divise."³ Tutto questo in un contesto tipologicamente indecifrabile che, di fatto, annulla il rapporto forma/funzione e legittima l'impulso progettuale come processo di rinascita continua attuata sondando le possibilità rigenerative della rovina nelle ipotesi ricostruttive o, più semplicemente, additive. Sviluppi resi possibili dalla distanza temporale ab origine nel passato e insondabili nelle opportunità delle reinterpretazioni. Le edizioni del Premio Piranesi che si sono succedute nei primi anni erano quindi figlie di una fortissima tensione progettuale, ma se è vero che "il Premio Piranesi nasce dallo spirito





del Prix de Rome” era inevitabile che gli aspetti legati al rilievo ed alla restituzione fossero se non preminenti, di certo non secondari. Fu proprio a fronte di queste necessità che un gruppo di lavoro, all’inizio coordinato dal Prof. Bini dell’Università di Firenze e guidato sul campo dal Prof. Verdiani con l’aiuto di alcuni giovani collaboratori (mi limito qui a ricordare Filippo Fantini e Sergio Di Tondo per la continuità della ricerca), iniziò per primo un’opera sistematica di rilevamento scientifico digitale. Un lavoro questo sempre effettuato sotto la supervisione della Soprintendenza Archeologica del Lazio e, in particolar modo della Dott.Ssa Adembri, che ancora dirige il sito archeologico.

Negli anni le collaborazioni si sono ampliate, non solo in termini quantitativi coinvolgendo sempre un maggiore numero di università, italiane e straniere, ma anche in termini qualitativi, ampliando le aree di ricerca, sempre più connesse con la didattica.

In questi termini vanno lette l’adesione di referenti oramai partners fissi del Premio, ferme restando le istituzioni presenti fin dalla fondazione, come IUAV di Venezia, Università Politecnica delle Marche, Alma Mater Studiorum – Università Di Bologna o il Politecnico di Torino in Italia e Universitat Politècnica de Valencia, Escuela Tecnica Superior

de Arquitectura, University of Architecture and Urbanism Ion Mincu of Bucarest, Faculty of Architecture ed Istanbul Technical University all’estero.

L’Accademia Adrianea e l’invenzione dell’Architettura per l’Archeologia

Tutte queste pulsioni, ricerche e le conseguenti attività di organizzazione, produzione di letteratura e organizzazione di convegni scientifici ad un certo punto cominciavano ad avere bisogno di una sistematizzazione, operazione che ha visto la luce con la nascita, nel 2007 dell’Accademia Adrianea di Architettura ed Archeologia Onlus, un’organizzazione senza scopo di lucro attiva nel settore della ricerca e della formazione sui temi della valorizzazione e riabilitazione dei beni culturali e archeologici, che opera in un ampio quadro di relazioni istituzionali a livello internazionale.

Nel frattempo, inoltre, l’inaspettato, quanto meno nelle sue dimensioni, successo del Premio Piranesi e l’adesione costante di un larghissimo numero di studenti ogni anno, aveva fatto nascere, prima nelle menti degli organizzatori, con in prima fila sempre Caliri, e, successivamente, in maniera attiva, un percorso di Master che permettesse agli studenti, ma, ovviamente, anche ai ricercatori, di proseguire le proprie indagini nell’ambito della progettazione in aree archeologiche.

In questo modo vide la luce Il Master Itinerante in “Museografia, Architettura e Archeologia, Progettazione Strategica e Gestione Innovativa delle Aree Archeologiche”, istituito sulla base della particolare formula dell’itineranza, con la specificità di avere un insieme di sedi differenti, dove tenere singoli workshop di studio e progettazione. Questa particolare formula non solo permetteva ai partecipanti di non interrompere per un periodo continuativo le proprie attività universitarie, ma creava per l’Accademia la possibilità di moltiplicare le collaborazioni, attive e non di sola facciata, con altre istituzioni, creando i presupposti per poter lavorare in alcuni dei siti archeologici più importanti e straordinari del mondo e dandoci la possibilità di verificare sul campo alcune delle ipotesi di ricerca sviluppate.

I rapporti, in questo modo si sono, negli anni, potuti estendere al Pratt Institute di New York, SAIA - Scuola Archeologica Italiana di Atene, Soprintendenza del Mare di Palermo, Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori di Roma e Provincia, Staatliche Museen zu Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung Berlin, David Chipperfield Architects Berlin, Italian Cultural Institute in Berlin, Han Yanling Museum di Xi’An, Grande Biblioteca di Alessandria d’Egitto, Scuola Germanica di Archeologia del Cairo, Castello e Teatro Romano di Sagunto, ecc..

È interessante constatare come, proprio nello stesso anno di nascita del Master organizzato dall’Accademia Adrianea, il 2007, ne nasceva un altro sugli stessi temi, ma con formula ed orientamento fortemente differenziati, promosso ed organizzato dall’Università la Sapienza e co-diretto da Clementina Panella, direttore del Dipartimento di Scienze Storiche, Archeologiche e Antropologiche dell’Antichità e da Lucio Valerio Barbera, preside della Facoltà di Architettura Ludovico Quaroni.

L’interesse per la disciplina si era ormai ridestato.

“In sostanza il Master dell’Adrianea è l’incontro tra l’ideologia settecentesca della bildung classica, (di cui si recupera il forte senso di modernità, la chiara definizione della stessa rispetto all’antichità e la tensione al nocciolo stesso dell’architettura come analisi e



Sopra

Studenti al lavoro con i tutors durante il Piranesi Prix de Rome, che si tiene tutti gli anni dal 23 di Agosto al 5 Settembre a Villa Adriana.

Sotto e nell’altra pagina in alto

Studenti e tutors del Master in Architettura e Museografia per l’Archeologia, impegnati in un workshop di scavo archeologico e rilevamento digitale a Villa Adriana.

Nell’altra pagina in basso

L’architetto inglese David Chipperfield assieme agli studenti del Master, dopo la premiazione del Piranesi Prix de Rome alla Carriera (2012).

ricognizione della testimonianza archeologica), con una fortissima domanda di esperienza alternativa a quella del quinquennio universitario, resa possibile da schemi flessibili e riduzione al minimo della massa burocratica.”⁴

L'istituzione del Master ha ulteriormente realizzato uno dei presupposti che l'Accademia si era posta: la possibilità di creare un dialogo costruttivo ed efficace fra le discipline dell'Architettura e dell'Archeologia. E questo non si è verificato solo attraverso i workshop di progetto e studi organizzati in tutto il mondo, ma anche attraverso l'istituzione di un workshop, sempre all'interno del percorso di Master, dedicato all'attività di scavo seguito da archeologi professionisti e condotto scientificamente da Benedetta Adembri.

Un'esperienza totalmente impensabile precedentemente, per studenti delle facoltà di architettura.

I Maestri e la legittimazione.

L'aspetto scientifico ha, però, sempre mantenuto, nelle nostre attività, un doppio risvolto orientato verso le strette necessità della didattica come per quelle più propriamente connesse all'architettura costruita ed alla professione, conferendo a quest'ultima anche un ruolo di avallo rispetto alla prima.

Risultava, infatti piuttosto evidente e diffusa tra studenti, tutors e docenti giovani, una forma di disillusione riguardi delle attività progettuali sviluppate all'interno delle aule universitarie e della loro reale possibilità di conferma una volta collocate all'interno del mondo della professione.

Per cercare di uscire da questa tipo di percezione abbiamo individuato come necessario un confronto diretto e tangibile con Maestri che venissero a presentare le loro opere realizzate, da un lato per dimostrare che le ipotesi progettuali che noi offrivamo non fossero solo voli pindarici, ma dall'altro, per sviluppare quell'aura che rapporto diretto con i grandi nomi del panorama internazionale riesce a creare.

Sulla scia di queste considerazioni, dal 2010 è nata la Call per premiare le architetture costruite in aree archeologiche e che viaggia parallelamente al Prix de Rome alla carriera con il quale vengono insigniti gli architetti che si sono particolarmente distinti negli anni con le loro opere.

L'opportunità di apprendere direttamente dalla voce dei protagonisti il racconto delle logiche progettuali, il sentire dipanare le complessità dell'architettura per l'archeologia, non solo sviluppa fiducia nel progetto per il patrimonio, ma contribuisce a costruire una panorama sullo stato dell'arte di questo settore della disciplina, tutt'altro che minoritario.

Avere come relatori Moneo, Chipperfield, Eisenman, Campo Baeza, Souto de Moura e molti altri non solo ha corroborato la conferma della bontà delle nostre ipotesi, ma ha anche, inevitabilmente, alzato il livello della riconoscibilità del Premio Piranesi e dell'Accademia Adrianea.

Inoltre, il confronto diretto con i Maestri ha, spesso, aiutato a farci aggiustare il tiro sulle nostre indagini anche speculative ed a collocarci all'interno del dibattito con una posizione di prestigio e privilegio, seguendo i risultati iniziati attraverso i workshop didattici.

In questo modo, anche attraverso pubblicazioni di qualità, si è potuto costruire un corpus, un data base, un regesto di opere sul progetto di architettura per il patrimonio archeologico che ritraggono lo stato dell'arte dei rapporti fra architettura, archeologia e museografia, esattamente come abbiamo già visto per gli envois dei pensionnaires del Prix de Rome dell'Accademie Française.

Questa rete di contatti, di conoscenze, di saperi, di capacità è poi stata convogliata in quelle che forse sono state le occasioni più ambiziose organizzate dall'Accademia Adrianea: le Call internazionali di Progettazione, nel 2016 per la riqualificazione di Via dei Fori Imperiali a Roma, nel 2018, per la riqualificazione della Buffer Zone UNESCO di Villa Adriana e quella prevista per il 2020, ma posticipata a causa della pandemia Covid-19 riguardante il riassetto dell'Acropoli di Atene.

In queste occorrenze si è infatti perseguita la ricomposizione fra il mondo accademico e quello professionale richiedendo ai gruppi partecipanti una conduzione biconsolare costituita da un'istituzione universitaria o di ricerca unita ad uno studio di architettura di alto profilo internazionale.

Le proposte presentate dalle compagini che hanno visto coinvolte, fra le altre, università come il Politecnico di Milano, La Sapienza di Roma, la Universität Stuttgart o la Universitat Politècnica de Valencia collaborare con studi come David Chipperfield Architects, Eduardo Souto de Moura, Guillermo Vázquez Consuegra Arquitectos o





ABDR Architetti Associati, hanno riassunto esattamente l'aspirazione che soggiaceva negli obiettivi dell'Accademia Adrianea e, conseguentemente, nei bandi di concorso: una indagine teorica e speculativa tradotta in progetti di architettura densi e significanti.

La Vera Forma

Il nocciolo progettuale, ha sempre costituito, quindi, il cuore pulsante delle nostre indagini, continuando a ruotare attorno alle questioni legate alla forma e, in particolare modo, a due modi di concepirla, chiariti con precisione nel volume pubblicato nel 2000 *La Forma dell'Effimero*⁵ di Pier Federico Calari: la forma concepita, con atteggiamento aristotelico, come struttura, e quindi in sé, e la forma in relazione allo sfondo con evidenti derivazioni gestaltiche, in cui la sua percezione è necessariamente in rapporto ad un io esterno che la certifica.

I rapporti si estendono, evidentemente a tutta la struttura sintattica che della forma è anche parte attiva della sua genesi, nella fattispecie l'archeologia che qui ne diventa lo scheletro.

Queste indagini si applicano con estrema felicità all'impianto di Villa Adriana che, sebbene soggetto a diverse interpretazioni, lascia ancora parecchie questioni aperte. Questioni particolarmente sollecitate in noi al tempo dalla lettura di numerosi testi, fra i quali uno specifico di Massimiliano Falsitta⁶ pubblicato nel periodo coevo al testo di Calari. "Quello che ci ha sempre interessato di Villa Adriana è che, studiandola in profondità e credendo di aver individuato in essa una regola capace di svelarne la forma, ineluttabilmente questa si infrangeva in una serie di mancate reiterazioni. La regola non era una regola, ma un caso isolato. Quando le geometrie della villa sembrano suggerire spazi di interpretazione, questi poi si rivelano non iscrivibili in un quadro unitario. Chiunque osservi la planimetria di Villa Adriana, non può non chiedersi il perché di quella forma."⁷

Il sistema di rapporti fra le differenti fabbriche della villa, comunemente accettato come paratattico, come d'altronde lo è quello dei fori romani, e giacente su alcuni assi principali si limita ad una mera constatazione senza produrre una vera teoria che ne giustifichi la genesi. Le giaciture individuate non hanno proprie ragioni che le giustificano più di possibili, ipotetiche altre. Neppure un loro avvallo dettato dalla topografia sembra essere particolarmente convincente in considerazione dell'appurata modificazione, questa sì, frutto di un'azione progettuale ab origine, del territorio e dell'orografia per l'insediamento adrianeo.

Lo studio meritava approfondimento ed andava rivolto, eminentemente, verso la composizione architettonica intesa come origine del processo ideativo dell'architettura e si stringeva sempre più attorno a temi di pura geometria e di individuazione di giaciture dell'impianto adrianeo, che poi sono la logica sintattica dello stesso.

Questa necessità fu resa ancor più evidente dalla pubblicazione di un libro, catalogo di una mostra allestita presso l'Antiquarium del Canopo nel 2010: *Villa Adriana. Una storia mai finita. Novità e prospettive della ricerca*. L'analisi formale e strettamente architettonica di Villa Adriana non appariva mai all'interno del volume, né come esplorazione precedente, né come ipotesi di indagine futura. Una mancanza questa che è diretta testimonianza di una condizione in cui la forma architettonica del complesso tiburtino non è mai stata indagata approfonditamente.

Il corpus di letteratura, progetti e, soprattutto, di osservazioni sviluppato attorno a Villa Adriana negli anni dal Premio Piranesi e dall'Accademia Adrianea costituiva una base solidissima su cui fondare queste analisi e molte delle ipotesi vennero sperimentate proprio attraverso la disciplina progettuale. Questo studio, infatti, si è rivelato tutt'altro che interdisciplinare, anzi, totalmente interno all'architettura, senza il confronto o il coinvolgimento delle altre discipline proprio perché relativo all'analisi del processo astratto che genera le geometrie ordinarie e la sintassi compositiva, materie che non appartengono né all'archeologia, né alla storia, né alla letteratura.

Si affrontava, frontalmente, la messa in discussione delle teorie che vedevano definire la struttura della villa come composizione pluriassiale paratattica. Una critica che disseziona l'organismo sintattico del complesso, ricostruendolo secondo logiche completamente nuove e che ne stravolgeranno totalmente la tradizione.

Sarà il confronto e l'analisi chirurgica con i casi emblematici dei siti adrianei sui quali il Principe era intervenuto fisicamente (Pergamo, Phylae, Atene), a legittimare queste posizioni, che porteranno l'insieme di queste esperienze a parlare di composizione polare e di "tecnigrafo post-alessandrino".

Sarà proprio grazie all'attenta osservazione prima dell'Acropoli ateniese e degli studi su di essa condotti da Apòstolos Doxiadis,



confermati poi da quelli di Caliri sull'Acropoli di Pergamo in Turchia e sull'Isola di Phylae in Egitto, che il paradigma che guida la lettura di Villa Adriana viene spostato dalla già citata composizione pluriassiale paratattica a quella polare, determinabile come policentrica radiale ipotattica.

“Non un sistema di proposizioni principali chiuse e prive di subordinate, ma al contrario un sistema gerarchico di proposizioni principali che reggono una serie complessa di subordinate, allargando di fatto il senso generale della composizione da sticomitia di aforismi a dialogo a più voci. Fuori di metafora, non si tratta di un sistema di “insiemi” architettonici autonomi e caratterizzati solo da una loro coerenza interna, ma di un sistema compositivo unitario basato sulla disposizione di alcune polarità generative da cui dipendono in un rapporto gerarchico, il posizionamento, l'orientamento e, talvolta, anche la composizione spaziale delle parti architettoniche.”⁸

Questa nuova lettura, peraltro, non va assolutamente in contrasto con quelle consolidate che vedono la coincidenza degli assi ottici con quelli di percorso, e che, attraverso la loro frantumazione, sviluppano sorprendenti epifanie spaziali.

Rimane intatta la forza delle cerniere architettoniche che ruotano gli assi gerarchizzando i differenti spazi, in pianta, ma anche in alzato, dove gli ambienti di collegamento più conclusi e costretti, mettono a sistema quelli della stasi, più ampi e ariosi, coinvolgendo la quarta dimensione, quella del tempo che regola la percezione dei differenti elementi.

Una fruizione del complesso che rimane senza una vera e propria soluzione della continuità, mantenendo una fluidità che rende ancora più inaspettate le sorprese che i padiglioni, mascherando i loro interni con esterni totalmente dissonanti ed in contrasto, rivelano al visitatore.

Gli assi visuali sono, a volte, rimarcati da sfondati che aprono sui giardini ed il paesaggio.

D'altronde, Caliri scrive e precisa come “(...) tale principio ordinatore sia in stretta relazione con le operazioni mentali elementari proprie della composizione architettonica, che sono da intendersi come riferimento per la decifrazione della sintassi degli elementi presenti nello scacchiere generale. In sostanza, analisi di quelle azioni che il pensiero progettante attiva nel processo di tracciatura delle principali generatrici formali cui soggiace il rapporto tra le parti e tra le parti e il tutto; in particolare, l'individuazione e posizionamento di punti notevoli, nonché la tracciatura di linee d'unione (di due o più punti), di riferimento, di appoggio o di costruzione di un sistema sintattico, su un supporto visivo (lapideo, cartaceo, terreo, cerato, ecc.)”.⁹

Si vuole intendere dimostrare quindi, che il complesso adrianeo non era frutto di un progetto in itinere che affrontava l'insediamento procedendo con l'espansione dello stesso in maniera episodica e semplicemente paratattica.

Tutt'altro: Villa Adriana nasceva sotto una programmazione ben precisa, fondata su processi compositivi riconoscibili, individuabili

e la “mente progettante”, qualunque essa fosse, aveva chiaro un programma ed una metodologia.

Chi scrive, non crede che, alla posa della prima pietra tutta l'area del complesso fosse già completamente tracciata e pensata in profondità. La durata del cantiere, anzi dell'imperatore, non poteva essere né prevista, né totalmente pianificata, sia per motivi politici che, necessariamente funzionali legati all'evoluzione delle tecniche e, soprattutto, delle necessità.

Inoltre, come ogni architetto sa bene, un progetto che vede il proprio dipanarsi e svilupparsi attraverso ventuno anni, non può non presentare modifiche o varianti in corso d'opera. Ripensamenti, impedimenti, ritardi, o semplicemente nuove visioni, devono per forza aver deviato un percorso lineare in effetti impensabile.

Il fatto stesso che, come pare, l'Imperatore abbia avuto grande influenza nella definizione dei padiglioni, attraverso le sue volontà ed impressioni, sicuramente figlie delle sue esperienze e viaggi, non può non aver influito e dettato modifiche e modificazioni.

Come, ad esempio, il caso del complesso del Canopo, evidentemente ispirato dalla città omonima, il tempio di Serapide, meta di numerosissimi pellegrinaggi grazie alle sue doti taumaturgiche, vicina ad Alessandria d'Egitto e connessa a quest'ultima attraverso un canale, noto per i luoghi di piacere che affacciavano su di esso, e che, dalla città stessa prese il nome.

Il canale, nell'antichità, divenne talmente noto che finì per essere identificato con qualunque vasca allungata dedicata all'otium in ogni giardino. Proprio dal Tempio di Serapide egiziano, prende il nome il Serapeo scenografico che conclude la straordinaria prospettiva del complesso tiburtino. Ma scendendo ancora più nel dettaglio scopriamo che i cromatismi, bianco e rosso, della statuaria seguono i due colori simbolo dell'Alto e Basso Egitto, che la cascata sembra rievocare la Prima Cataratta da cui si pensava provenisse la piena del Nilo e che i canali concentrici sono l'immagine dei bracci del Grande Fiume mentre la vasca piccola centrale simboleggia il lago di Borollos. Una celebrazione della terra dove l'amato Antinoo trovò la morte.

Se l'edificio “era l'Egitto”, la grande vasca non poteva che “essere il Mediterraneo” e a conferma di questo ci sono i ritrovamenti delle statue che adornavano i lati del bacino e che evocano le città di Efeso e di Atene, sui due fronti opposti, e che sembrano, addirittura, seguire le tappe del viaggio di ritorno di Adriano dal Paese dei Faraoni.

Questa rappresentazione di microcosmo autobiografico, ipotizzata da Jean-Claude Grenier¹⁰, mette a nudo, con chirurgica precisione, quanto l'imperatore, ed il suo vissuto, abbia influito nel disegno della Villa. Rimane il fatto che la matrice, metodologica ripeto, era tracciata e chiara.

Tenuta assieme da un rigore progettuale e geometrico limpido, ma, al tempo stesso connotato da estrema flessibilità.

Non si spiegherebbero altrimenti giaciture allineate per complessi così distanti tra loro all'interno del sito tiburtino come quella fra il Teatro Greco, il Teatro Marittimo e la Bocca degli Inferi (R. 6. TAV. III. II del Tractatus Logico Sintattico) o quella fra il Tempio di Venere



Guido Canali



Bernard Tschumi



La sala, la giuria, il pubblico.



Cnidia, l'Antinoeion e la Torre di Roccabruna (R 22 TAV. IV.I del Tractatus Logico Sintattico). Né il rapporto fra padiglioni che potrebbero sembrare indipendenti, ma che, ad un'analisi più attenta mostrano connessione con i propri contigui necessariamente non casuali come quello fra le Tre Esedre, le Piccole e le Grandi Terme (R 48, TAV. V del Tractatus Logico Sintattico) o, ancora di più, quelli che sistematizzano il complesso del Grande Vestibolo, l'Edificio con Pilastrici Dorici ed il Ninfeo retrostante (R 66, R 67, R 68, R 69, R 70, TAV. VIII del Tractatus Logico Sintattico). Il sistema individuato da Caliarì, in effetti, evidenzia delle potenzialità pressoché infinite di insediamento, dimostrando delle capacità di adattamento al contesto, inteso sia come paesaggio che come altre fabbriche progettate nel sito, che definirei quasi darwiniano. Mostrando, al tempo stesso, quella strettissima maglia di legami che tiene assieme tutto l'intervento e che è tipica della mente progettante di un architetto.

Ho sempre ritenuto che il vero motore trainante nella ricerca di Caliarì, magari anche inconsciamente, fosse la sua implacabile determinazione nel ritrovare proprio questa matrice del pensiero progettante dell'architetto che lui non poteva accettare non emergesse, convinto e sicuro com'è, giustamente, a mio avviso, che non si possa assumere che lo sviluppo di un complesso come quello tiburtino, ordinato dall'Imperatore di Roma, l'Impero di gran lunga più potente del mondo occidentale allora conosciuto, fosse lasciato a scelte, non dico casuali, ma quantomeno improvvisate al procedere dell'attività progettuale e di cantiere.

Impensabile che una mente raffinata come quella di Adriano non esigesse quantomeno una sistematicità che tenesse assieme il tutto. Gli stessi parallelismi con altri impianti epocali della cultura architettonica, tutti conosciuti e visitati dall'Imperatore, testimoniano una volontà più che emulativa, direi sperimentale e strutturante.

In qualche modo, probabilmente, anche legittimante l'intervento.

Un atteggiamento, quello di Caliarì, evidentemente ereditato da un certo Illuminismo, quello di Cartesio e del suo "Discours de la méthode"¹¹ per intenderci, e che cerca, in qualche modo, di avvicinare la disciplina dell'architettura ad una dottrina, in qualche modo, scientifica (sebbene lo stesso pensatore francese lo utilizzasse anche per provare l'esistenza di Dio e dell'anima dell'uomo).

D'altronde anche la modernità, e più ancora la contemporaneità, riesce ad accettare un progetto, per di più se molto esteso e complesso, solo a fronte della riconoscibilità di invarianti ripetute e costanti che caratterizzano e guidano l'intervento stesso.

Proprio questo impulso di "determinismo meccanicistico" (non me ne abbiano i fisici), guida tutta la ricerca portando talvolta a dei travisamenti nel lettore che rischia di intravedere nelle asserzioni di Caliarì delle attestazioni quasi dogmatiche, ma che, in realtà sono tutto fuorché questo.

Il Tractatus Logico Sintattico, infatti, intende "solo" registrare alcune evidenze e ricorrenze nell'impianto di Villa Adriana e si pone come sistema aperto a successive implementazioni ed interpretazioni. Solo un nuovo passo nella lettura compositiva del complesso tiburtino, magari cruciale, ma di certo non l'ultimo ●

(1) R. Cassanelli, Roma antica e moderna. I luoghi della memoria, in AA.VV. M. David (a cura di), Frammenti di Roma Antica nei disegni degli architetti francesi vincitori del Prix de Rome. 1786-1924, De Agostini, 1998, Novara.

(2) E. D'Alfonso, Villa Adriana. Costituzione d'interno e mappatura mentale, in L. Basso Peressut, P. Caliarì (a cura di), Villa Adriana. Environments, Libreria CLUP Soc. Coop., 2004, Milano, pp. 38/39.

(3) N. Pagliara, Perché Villa Adriana, in L. Basso Peressut, P. Caliarì (a cura di), Villa Adriana. Environments, Libreria CLUP Soc. Coop., 2004, Milano, p. 133

(4) P. F. Caliarì, Aufklärung e Grand Tour. Ricerca e formazione per una museografia senza frontiere, in G. Celada, C. Gentilini, C. Martinelli (a cura di), Aufklärung e Grand Tour. Ricerca e formazione per una museografia senza frontiere, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna (RN), 2008, p. 11

(5) P. F. Caliarì, La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture, Lyra Immagine, 2000

(6) M. Falsitta, Villa Adriana: una questione di composizione architettonica, Skira, 2000

(7) P. F. Caliarì, Villa Adriana e la questione della Vera Forma, in G. Vita (a cura di), Villa Adriana. Progetto incompiuto. Tomo I, Maggioli, Santarcangelo di Romagna (RN), 2007, p. VII

(8) Per approfondimenti: P. F. Caliarì, Tractatus Logico Sintattico. La Forma Trasparente di Villa Adriana, Edizioni Quasar, Roma, 2012

(9) P. F. Caliarì, Tractatus Logico Sintattico. La Forma Trasparente di Villa Adriana, Edizioni Quasar, Roma, 2012, p. 11

(10) J. C. Grenier, Il "Serapeo" e il "Canopo": un "Egitto" monumentale e un "Mediterraneo", in Adriano. Architettura e progetto, catalogo della mostra, Electa, Milano, 2000

(11) Titolo completo: "Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences Plus la Dioptrique, les Meteores, et la Geometrie qui sont des essais de cete[m] Methode" (Discorso sul metodo per un retto uso della propria ragione e per la ricerca della verità nelle scienze più la diottrica, le meteore e la geometria che sono saggi di questo metodo.)



David Chipperfield



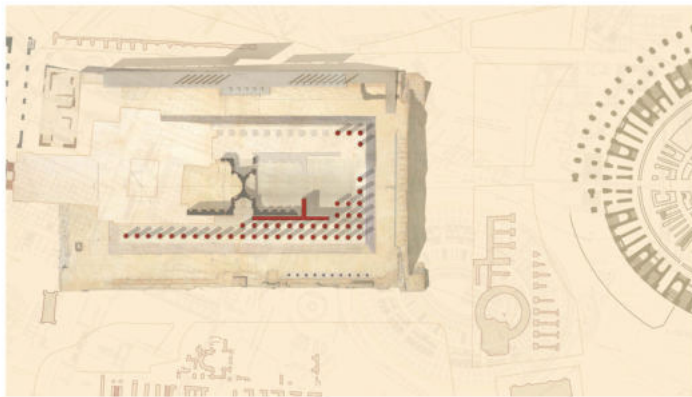
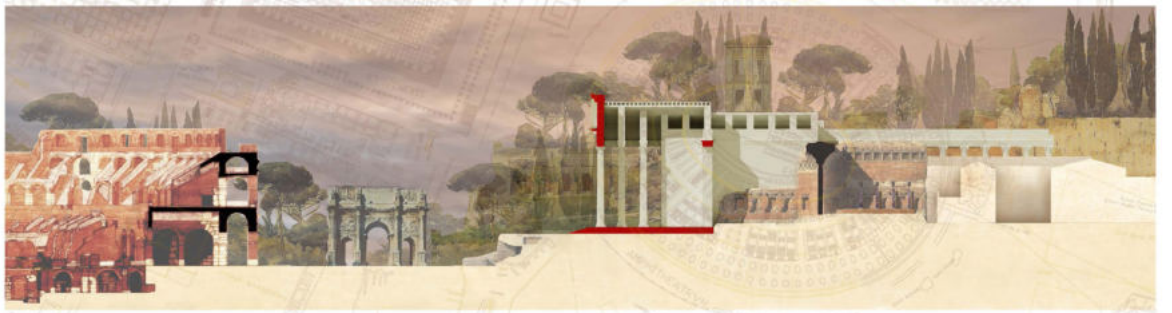
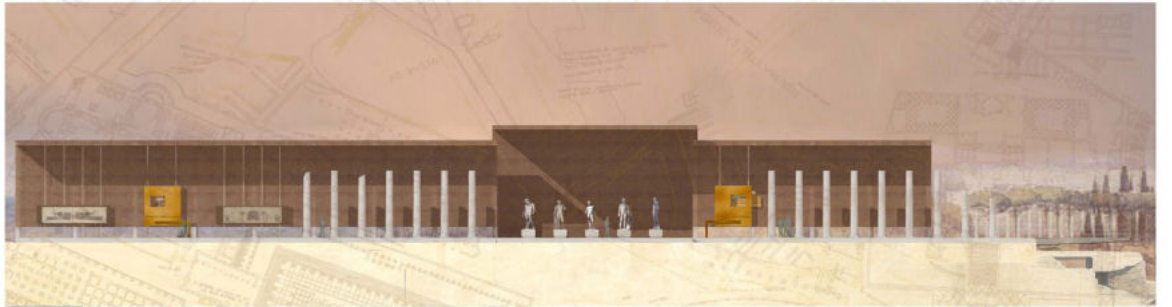
sopra Peter Eisenman, sotto Rafael Moneo e João Luís Carrilho da Graça



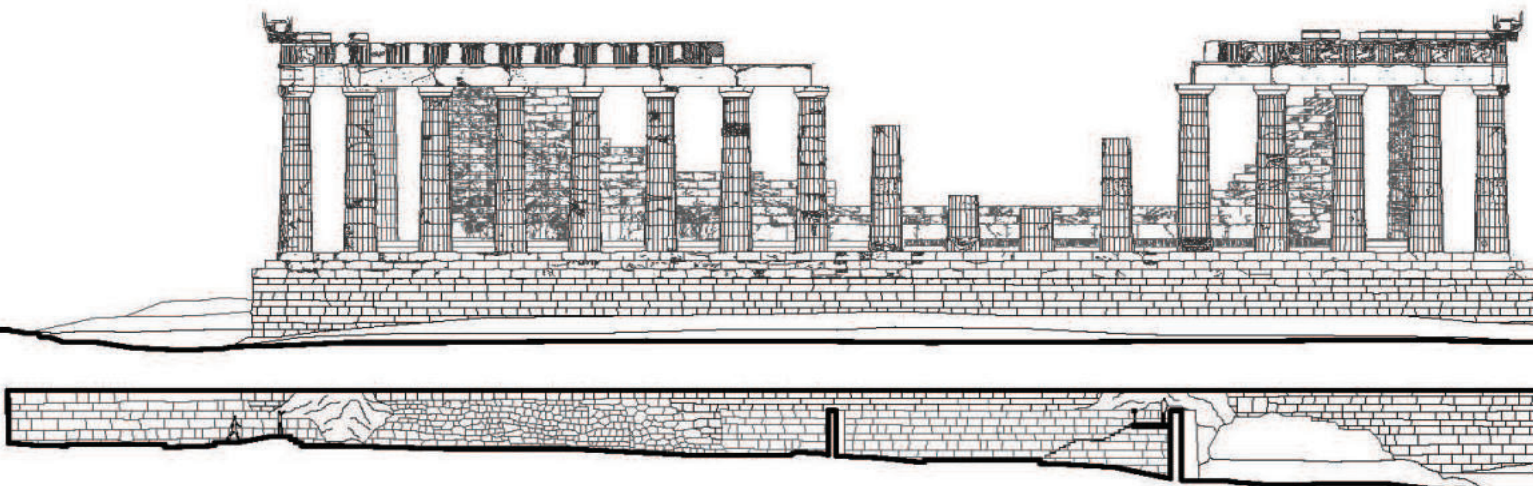
Francesco Venezia

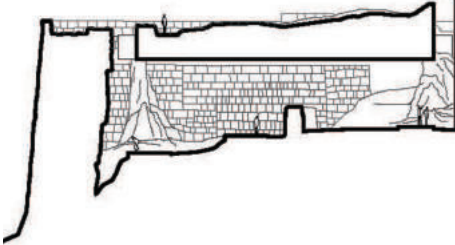
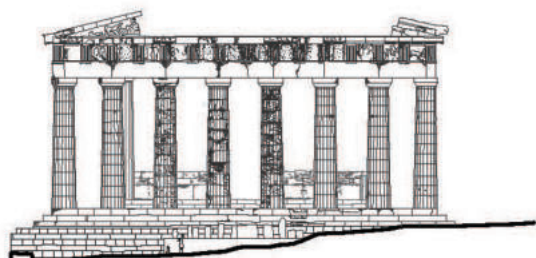
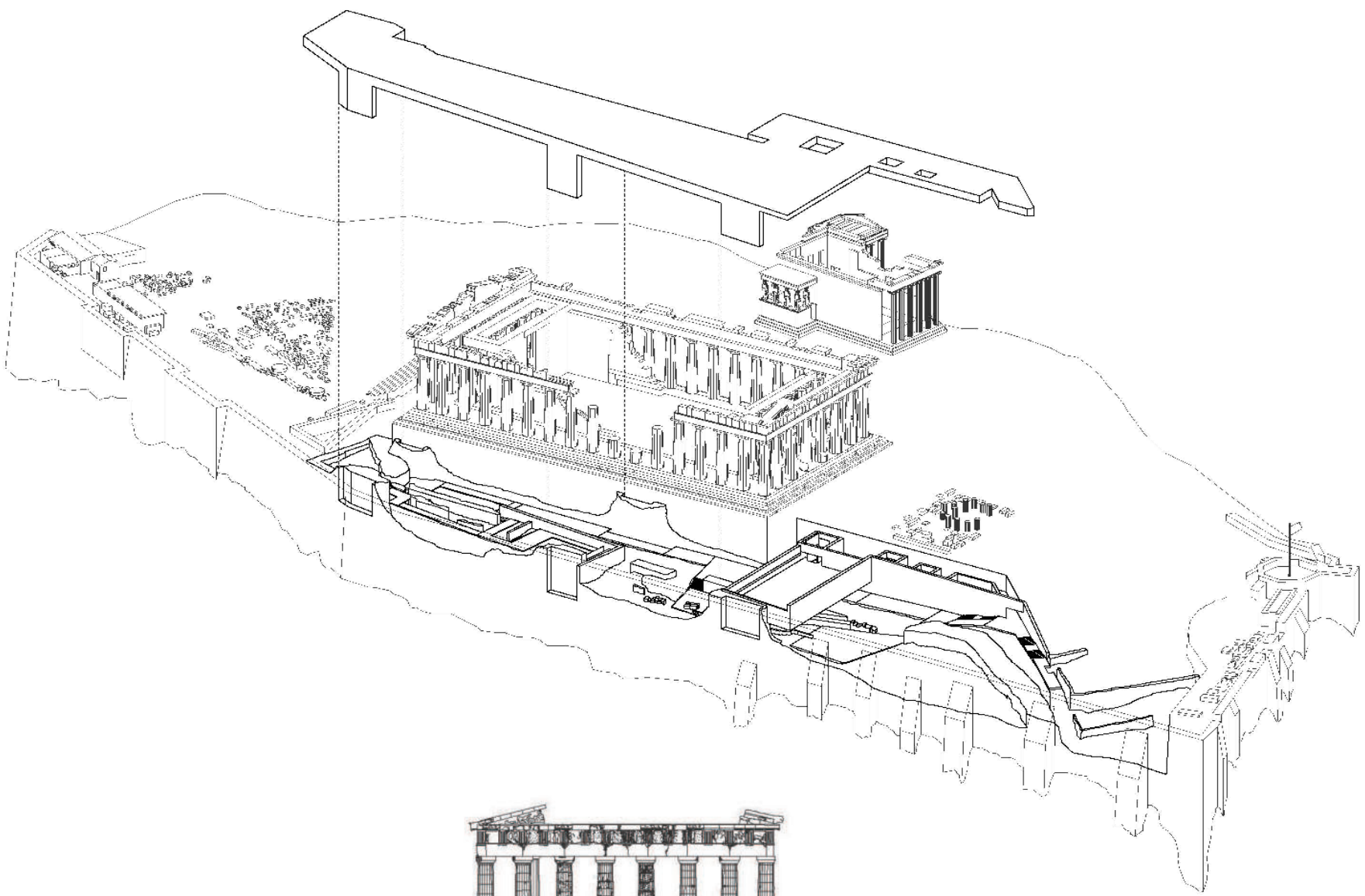
Workshop

Il lavoro, i progetti, i premi.

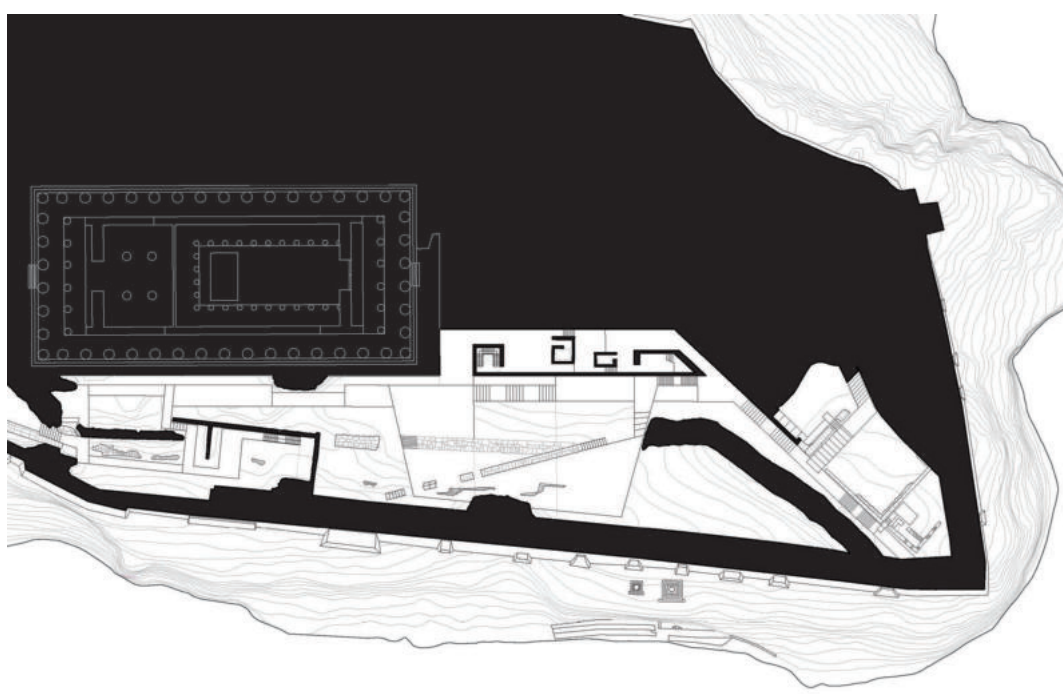


A sinistra
Paolo Conforti, Sergio Savini, Michele di S.
Progetto di ricostruzione del pronao e dei p.
A destra e sotto
Gregorio Pecorelli. Atene, Acropoli.
Progetto di musealizzazione dell'area ipoge
di Atene. Primo Premio.

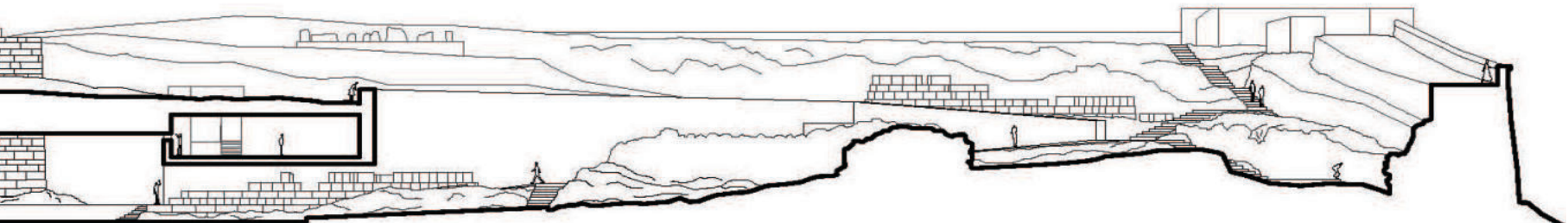




*Anticaglia. Roma, Area Archeologica Centrale.
Propilei del Tempio di Venere e Roma.*



Area della Colmata Persiana, sull'Acropoli



L'impostazione Teorica

Raimondo Pinna

Il Tractatus logico sintattico, la forma trasparente della Villa Adriana, si pone con cognizione di causa nell'ambito dei trattati di architettura, ossia in quella serie di scritti teorici sulla disciplina che individuano e discettano sulle nozioni di base da cui un architetto non può prescindere, se vuole dirsi ed essere chiamato tale.

Il suo autore, Pier Federico Caliarì, ne è pienamente consapevole e, in apertura di introduzione, dichiara, in maniera inequivocabile, che il suo studio è rivolto agli architetti e non ha carattere interdisciplinare.

Non può avere questo carattere perché l'oggetto del Tractatus è la «composizione architettonica», perché «la composizione è l'aspetto originale del processo ideativo dell'architettura», essa è l'essenza dell'architettura: se la composizione non esiste allora non esiste neppure l'architettura. E soltanto riconoscendo l'esistenza della composizione architettonica che si può definire una realizzazione edilizia una vera architettura.

Il cuore del Tractatus è dunque ciò che Caliarì ritiene il cuore dell'intervento compositivo: la forma dell'architettura; e, per dare maggiore enfasi a questo cuore egli forza la scrittura evidenziando col corsivo l'aggettivo che accompagna il sostantivo forma e cioè vera (corsivato, vedremo perché).

Per dimostrare l'intento enunciato Caliarì sceglie un'architettura di Roma Imperiale: la Villa Adriana di Tivoli, in quanto la considera un paradigma assoluto per il tema della composizione architettonica. L'obiettivo che vuole raggiungere è «illustrare la vera forma di Villa Adriana» studiandone la geometria e la sua applicazione nel processo ideativo. Con il rigore intellettuale proprio di un trattatista egli premette di essere consapevole «di poter restituire un quadro parziale, poiché parti della Villa sono ancora da scavare», tuttavia chiarisce che non è questo il problema quanto il fatto che la sostanza architettonica della villa è proprio uscita dagli orizzonti della ricerca ed è a questo che lui intende porre rimedio.

Il mio contributo intende esaminare la riflessione teorica con il quale Caliarì ha inteso porre rimedio all'uscita della sostanza di un'architettura dagli orizzonti della ricerca. Essa è espressa principalmente nella premessa, compendio pensato e ri-pensato al termine della stesura del testo effettivo, ma sono molteplici i riferimenti a quanto esposto nella prima parte che, in alcuni punti, consentono di chiarire ancora meglio quanto quasi sempre efficacemente condensato in premessa. Il mio intervento, pertanto, non riguarderà la seconda parte del Tractatus in cui Caliarì analizza nel merito le centralità che reggono la composizione e la sintassi della Villa Adriana.

Il compito del Trattato

La materia del Tractatus è l'Architettura.

L'autore ricorda costantemente questo assunto, in modo esplicito o sotteso, per tenere alta l'attenzione del lettore, per non farla sviare sull'esito di problematiche ricostruzioni archeologiche del dov'era e com'era piuttosto che su curiosità archivistico documentarie oppure sull'approfondimento pensoso del contesto storico in cui è stata costruita, riscoperta, restaurata l'architettura. In proposito Caliarì afferma che il concetto di forma, inteso come sistema di regole di organizzazione degli elementi della composizione, è praticamente estraneo alla trattazione classica, la quale è più propensa a indagare la sequenza costruttiva delle varie parti e la sua datazione.

Il compito del Tractatus è linguistico: liberare da proposizioni coordinate, subordinate, il linguaggio della composizione architettonica, al fine di riportarla alla chiarezza semantica che le è propria e di eliminare (quantomeno di confinare a una dimensione tollerabile) l'esperanto che ha preso il sopravvento su di essa

per motivi concorrenti, i cui principali possono essere riconosciuti nel dilagare esorbitante della normativa tecnica che disciplina la costruzione e nella esasperazione del postulato della redditività finanziaria quale extrema ratio di qualsiasi realizzazione edilizia. Ecco perché Caliarì si preoccupa, fin dalle prime battute, di rimarcare che ciò che distingue l'Architettura dall'edilizia è l'esistenza di un processo ideativo, differente e primigenio rispetto al processo realizzativo tout court.

L'edilizia, la costruzione, è un fatto di esperienza che può essere opera di maestranze dirette, anche solo burocraticamente, da un capocantiere o da un direttore lavori). Al contrario l'Architettura esiste perché nel punto di origine della retta temporale che costituisce l'esistenza di ogni architettura l'architetto, dall'inizio, pensa, idea di realizzare una forma. Tuttavia Caliarì è rigoroso nell'avvertire che va impedita ogni semplificazione: la capacità dell'architetto di pensare non è ancora la composizione; l'idea di una forma, infatti, può essere copiata limitandosi alla variazione su tema.



Dopo questa avvertenza Caliri è quindi in grado di formulare la prima acquisizione teorica del *Tractatus*: ciò che è composizione è solo l'aspetto originale. Qui dunque siamo nel cuore della riflessione che ha portato alla definizione. Cosa significa "originale"? Io opto per il significato di opera che è pensata direttamente da quell'architetto; che è autentica, ma anche che ha carattere proprio e non deriva da modelli, ma piuttosto li crea e li determina ponendosi come riferimento. Quando studiandola, ammirandola, si coglie questo aspetto in un'architettura allora si è certi che ci si confronta con la composizione architettonica. Certamente l'azione del pensiero progettante dell'architetto è svolta anche per rispondere a una domanda di funzione sia essa latente o manifesta, ma il compito del *Tractatus* non consiste nell'indagare sul come giudicare la qualità della risposta fornita a questo interrogativo, bensì a evidenziare la domanda centrale che ogni architetto si pone, si deve porre nel momento in cui, all'inizio, pensa di realizzare una forma. La domanda primigenia è: esiste o non esiste un principio ordinatore come fondamento della composizione architettonica e quindi della sua realizzazione materiale?

A questa domanda sono immediatamente correlati altri interrogativi che suscitano una ricchezza di risposte differenti per ciascuna architettura che potrebbe essere esaminata: perché si dovrebbe parlare di unità compositiva? Perché si dovrebbe scomodare un principio ordinatore unitario, quando ogni elemento architettonico è un fatto a sé stante?

La scelta operata da Caliri della Villa Adriana come architettura esemplare – l'autore la definisce paradigmatica – per riflettere sull'essenza della vera forma in Architettura, esalta la pregnanza della domanda primigenia e degli interrogativi correlati. Caliri non dimentica di sottolineare, da progettista pratico e non solo teorico, come il momento di concepimento della forma generale di Villa Adriana precede le trasformazioni, alcune anche imponenti, che il suolo ha subito durante la costruzione della Villa stessa nel II secolo dC. Eppure, nonostante il suo status di architettura in rovina, Villa Adriana è capace di divulgare in maniera immediata il cuore teorico dell'Architettura anche a chi non è architetto e a prestarsi a essere proprio in modo materiale come ponte tra la gnoseologia propria della disciplina e la gnoseologia propria di altre discipline fino a quella propria della non specializzazione disciplinare, in altre parole alla comprensione di chi indaga il conosciuto nell'ambito dei suoi limiti di preparazione culturale, tutti degni del massimo rispetto.

«quando si parla di principio ordinatore, e ancora di più quando esso è riferito all'esperienza greco-romana, ci si confronta subito con un orizzonte di forme che sottendono regola ed equilibrio. Il pensiero ci porta immediatamente al sistema ippodameo o a quello cardodecumano»



nella distribuzione tra volumi costruiti e rete stradale. Vengono in mente i ragionamenti sulla città ideale e sulle città di fondazione, in cui il principio ordinatore è associato alla rappresentazione di particolari assetti statuali. E pertanto la forma maestra deve essere regolare anche in un sistema basato sulle irregolarità come è appunto Villa Adriana. Ma se invece, coerentemente con la struttura complessa della villa, la figura geometrica capace di chiuderne dentro di sé i contorni, i confini della villa-città, non fosse una figura regolare, ma fosse invece una figura irregolare e aperta? In questo caso, l'individuazione di una tale forma avrebbe lo stesso potere simbolico di una forma regolare, come un quadrato, un cerchio, un triangolo? Può un trapezio scaleno o un'altra forma non sottoposta al principio della simmetria avere lo stesso carisma di un quadrato? Perché solo una forma regolare riesce ad essere espressione convincente dell'esistenza di un principio ordinatore mentre una forma geometrica irregolare non riesce a trasmettere questo principio?»

Aver individuato l'architettura paradigmatica per far comprendere al lettore in modo piano, capace di indirizzare la sua comprensione in un percorso agevole e privo di ostacoli, costituisce di per sé un importante risultato, il *the last but not least*, del *Tractatus*.

Cos'è la forma in Architettura?

L'oggetto del *Tractatus* è rimettere al centro della ricerca teorica, della discussione tra gli architetti, la sostanza dell'architettura, ossia la composizione architettonica, ossia la forma dell'Architettura. Il *Tractatus* intende rispondere alla domanda di come si riconosce la forma in Architettura per dare in conclusione la definizione di cosa è la forma in Architettura.

Mentre l'obiettivo del *Tractatus*, che, come ho premesso, non tratto in questo contributo, è: individuare quegli edifici di Villa Adriana che possono essere considerati i punti notevoli della topografia dell'insieme; individuare quelle linee che, congiungono i punti sopra individuati, definiscono le loro giaciture, stabiliscono i loro orientamenti, attribuiscono proprietà.

Caliri, proprio per rispetto all'oggetto che ha scelto di esaminare con il *Tractatus*, impone a ciascun architetto di confrontarsi con la complessità della composizione architettonica. La convinzione è che qualsiasi complessità si può studiare solo con metodo, in nessun caso può essere sufficiente l'intuito o il talento. Una chiarificazione necessaria per comprendere perché Caliri ribadisca costantemente che solo gli architetti possono comprendere l'Architettura, perché solo loro hanno studiato (e, mi permetto di aggiungere, devono continuare sempre a studiare) il linguaggio, la sintassi e la lessicologia, dell'Architettura.

Egli, dunque, pone in premessa quale per lui è il metodo con cui riconoscere la forma. Esso si esplicita in due operazioni – la cui implicazione, profonda e davvero innovativa, affronto nel paragrafo successivo – che trattano della descrizione delle relazioni:

- la descrizione delle relazioni tra gli elementi della composizione, che quindi sono molteplici e vanno individuati e non sono dati,
- la descrizione delle relazioni tra detti elementi e "il tutto a noi noto".

Questi due passi metodologici per Caliri disvelano non una forma qualsiasi, ma quella vera. Il corsivo con cui è spesso evidenziato l'aggettivo – artificio della distinzione materiale del carattere, traslitterazione degli strumenti della retorica orale alla scrittura anche digitale – ha lo scopo di aiutare il lettore architetto a non dimenticare mai, nel prosieguo della narrazione del *Tractatus* – e, neanche tanto larvatamente, nel prosieguo dell'attività professionale di ciascuno –, che la forma dell'architettura non è data, ma va riconosciuta, e che il metodo da utilizzare per riuscirci consiste nell'operazione maieutica di far emergere le relazioni.

Nel presentare le caratteristiche proprie della forma, può essere per la preoccupazione di volersi spiegare al meglio, Caliri sceglie la strada dell'essere didascalico e fornisce un elenco di dieci proposizioni che non appaiono ordinate gerarchicamente come forse aveva in mente.

Provando a forzare la mano all'autore a me sembra che le caratteristiche principali possano essere ridotte alla proposizione seconda: «la forma è un'unità, un sistema composto da elementi in rapporto tra loro e tra loro e l'unità»; quindi alla quarta: «la forma tende a una struttura, a un ordine, a una organizzazione interna delle sue proprietà specifiche; tali proprietà possono essere riconoscibili e condivisibili all'esterno»; infine alla terza: «la forma sottende un'organizzazione sintattica dei suoi elementi (leggi posizionali)». Le restanti sette proposizioni sono a mio avviso meno portanti, secondarie, nella costruzione teorica intrapresa dall'autore.

Per Caliri il metodo da seguire per riconoscere la forma dell'architettura

è legittimato dal postulato che la forma prima è un atto del pensiero, poi un'architettura costruita.

Per l'autore, infatti, il primo concetto da tenere presente nello studio della forma dell'architettura è quello propedeutico di atto fondativo. Esso viene descritto come un'azione svolta a livello di pensiero progettante, dove degli elementi vengono ordinati – dis-posti – nello spazio; un ambiente che Caliri sostiene essere un paesaggio complesso. Per l'autore l'atto fondativo ha in sé già tutti i caratteri del processo di definizione della forma. Infatti, il processo di definizione è generativo sia per quanto riguarda la produzione di nuovi elementi sia per quanto riguarda una nuova disposizione degli stessi senza mutarne il carattere essenziale.

Questo significa equiparare la verità della forma alla definizione del segno e questa equiparazione avviene con l'attribuzione di proprietà posizionali agli elementi della composizione sul suolo astratto della mente dell'architetto. Diventa allora logicamente comprensibile che il successivo passaggio, essenziale, sia l'individuazione degli elementi compositivi della forma. Essi sono:

- ordinazione di elementi in rapporto di reciprocità dimensionale;
- un motore generativo che articola il rapporto tra questi elementi;
- codici di comunicazione visiva che consentono la condivisione di questi elementi.

Grazie all'esplicitazione del metodo il Tractatus può definire in modo pregnante l'oggetto che gli interessa: cos'è la forma in architettura?

«La forma è una sostanza fenomenologica che consiste in una struttura (sintassi di elementi) che comunica attraverso un codice visivo di condivisione e regola la propria trasformazione mediante un motore di gestione delle proporzioni e delle relazioni tra le parti e tra le parti e il tutto.»

Con la descrizione del metodo da seguire per riconoscere la vera forma Caliri può quindi supportare e sostenere che la composizione architettonica è il «sapere che appartiene solo e unicamente all'architetto, che sta nel progetto e nella sua rappresentazione, prima mentale e poi disegnata, e che anticipa la costruzione». In questo modo chiude il cerchio aperto con l'affermazione iniziale che il Tractatus è rivolto agli architetti: la coesistenza delle architetture altro non è che «l'astrazione presente nel pensiero progettante, prima della trasformazione del disegno in materia».

28

La novità del Trattato: la quinta dimensione

La vera forma - che per Caliri è «il volto» della forma – si riconosce, dunque, attraverso i codici di comunicazione visivi che permettono alla forma di tras-formarsi (uscire da) dal pensiero progettante nel (per entrare nel) pensiero costruttivo, nella connessione di punti e linee, sullo sfondo di un piano di percezione, di un territorio figurato in astratto. Più la vera forma si trasmette attraverso processi di riduzione grafica più è aderente all'atto fondativo. Questo significa che l'intrinseca struttura della forma implica la presenza di un osservatore che ne percepisce il suo equilibrio stabile.

Quello che Caliri dà forse per scontato, ma che, invece, è meglio esplicitare, è che detto osservatore si colloca in una determinata posizione di osservazione di quella architettura in un determinato momento. Entrambe le posizioni sono per loro natura diverse da quelle immediatamente a destra e/o sinistra nel piano dello spazio, o sopra o sotto nella sezione dello spazio, o vicino o lontano nell'assonometria dello spazio e anche immediatamente precedenti e/o successive nella linea del tempo. Pertanto il punto in cui si colloca l'osservatore è unico e irripetibile.

Si sta parlando della descrizione delle relazioni tra gli elementi della composizione, molteplici e da individuare, e «il tutto a noi noto» che costituisce l'essenza del metodo con cui riconoscere la forma in Architettura.

«Il tutto a noi noto» rappresenta l'insieme delle tre dimensioni spaziali: lunghezza, larghezza e profondità, con la quarta dimensione: il tempo. Va chiarito però che «il tutto a noi noto» comprende completamente solo le tre dimensioni spaziali, mentre la quarta, quella temporale, può essere compresa dall'essere umano solo in modo parziale: egli coglie il tempo solo come cambiamento dello spazio che ci circonda e in cui ci muoviamo.

Se ci si riferisce a una architettura in quest'ottica è evidente, forse anche intuitivo, come l'architetto comprenda il tempo grazie agli stadi di avanzamento della sua costruzione che esplicitano il cambiamento dello spazio che circonda l'architettura: a un prima – dove l'architettura

progettata fisicamente non esisteva – segue un durante – dove l'architettura progettata è in metamorfosi, come avvolta in un metaforico bozzolo –, a sua volta sempre composto da un prima e da un dopo costituito dal susseguirsi degli stadi di avanzamento del processo di realizzazione, infine un presente finale in cui l'architettura è inaugurata, è consacrata, è pronta a essere vissuta.

Tuttavia il tempo continua a incidere e così quella stessa architettura finita non cessa di essere un susseguirsi di prima e dopo che possono portarla anche allo stato di rovina, definizione in cui genericamente si incasella, per esempio, Villa Adriana.

A questo proposito va sottolineato come nel momento in cui Caliri ha scelto Villa Adriana come ambito di ricerca - riferendosi al momento in cui la villa era in fase ideativa originale, espressa nel disegno di progetto, un momento che precede la rovina dell'architettura di qualche centinaio di anni - egli sia arrivato, di fatto, a considerare oltre le altre quattro anche la quinta dimensione, ossia la situazione in cui l'osservatore influenza il sistema osservato. Situazione di cui costituisce esempio migliore la constatazione che l'elaborazione della comprensione del Tractatus che io sto svolgendo in questa sede, qui e ora, è un momento unico e irripetibile, così come sarà momento unico e irripetibile l'interpretazione del mio scritto da parte di qualunque lettore. Dallo stato di salute fisica fino al livello di conoscenza di storia e teoria dell'architettura ogni minima variabile dell'osservatore influenza il sistema osservato, in questo caso l'architettura di Villa Adriana scelta da Caliri come oggetto del suo Tractatus per discutere di cosa è la forma in Architettura.

È molto semplice riconoscere nel Tractatus i passaggi in cui si descrive la situazione in cui l'osservatore influenza il sistema osservato. Infatti, in più occasioni è sottolineato come il modo in cui nel tempo sono stati restituiti graficamente i rilievi di Villa Adriana abbia influenzato e influenzato coloro che, successivamente, si sono accinti, si accingono, si accingeranno, a confrontarsi con la medesima operazione di restituzione del rilievo. Per tutti l'esempio dell'orientamento planimetrico della Piazza d'Oro per il quale Caliri nota come i rilievi di Francesco Contini (1668) e di Giambattista Piranesi (1781) restituiscano «una giacitura isoforme a quella del quartiere residenziale, mantenendo l'ortogonalità con lo stesso», quando, invece, grazie alla Pianta degli Ingegneri (1906) e al fotopiano base della Carta Tecnica Regionale del Lazio (consultazione 2003) si è constatato come la Piazza d'Oro presenti «un diverso orientamento e precisamente un'inclinazione di quattro gradi verso l'interno della Villa».

Se si evita di parlare di "errore" di rilevazione da parte di Contini e Piranesi, perché privi della strumentazione tecnica odierna, ma si considera la loro posizione di osservatori del sistema osservato Villa Adriana, si



comprende pienamente quanto il Tractatus rifletta sul concetto di quinta dimensione e quanto questa sia parte costitutiva della riflessione teorica di Caliarì.

L'attenzione di Caliarì alle differenze di rilievo compiuti da Contini e Piranesi è oltremodo importante perché: da un lato non cade nel tranello di discutere sul sesso degli angeli cercando di interpretare il motivo per cui Contini e Piranesi «abbiano deciso di ingannare la lettura della giacitura delle fabbriche adriane», pur conoscendo bene i punti in cui il loro rilievo è fisicamente inesatto; dall'altro sottolinea un classico quale il concetto di mutamento di paradigma di Kuhn: se un "maestro" ha scritto, disegnato, rilevato qualcosa e tu che vieni dopo ti accorgi che è un errore è incredibile come la sudditanza al parere che gli altri possano avere di te se dirai una cosa completamente diversa sia così forte da permettere la perpetuazione dell'errore. Piuttosto di non essere creduto continuo a ripetere quello che gli altri hanno detto prima di me; nel caso di Piazza d'Oro di Villa Adriana perpetuo l'errore di giacitura.

In pratica Caliarì dimostra quanto sia a-temporale la frequenza con cui si decide che possa non essere ritenuto importante migliorare, progredire, far avanzare la conoscenza in Architettura. E questa affermazione è significativa per far comprendere in modo agevole – con un ossimoro posso dire per far toccare con la mente – quanto sia presente nell'iperspazio umano la situazione dell'osservatore che influenza il sistema osservato, ossia la quinta dimensione.

A primo acchito nel Tractatus la quinta dimensione non è nominata espressamente, ma, quando Caliarì individua il contributo della Gestalt nella capacità di esaltare il carattere biunivoco della forma, e afferma con cognizione di causa che «la forma è descritta non come un'entità in sé, ma come una relazione tra un'unità e un campo di percezione» di fatto sta presentando in modo chiaro gli elementi che compongono la quinta dimensione: sistema di osservazione e osservatore.

Io sono convinto che se si riconosce nel Tractatus il riferimento alla quinta dimensione si risolve senza problemi la critica, adombrata da Caliarì, che la verifica di quanto da lui argomentato non possa prescindere dal confronto con il risultato finale del progetto, la costruzione, molto di più della motivazione da lui addotta; ossia che Villa Adriana è una rovina troppo rovina da non permetterne ricostruzioni volumetriche credibili a cominciare dal rapporto forma-funzione.

Il metodo con cui Caliarì riconosce la forma in Architettura consente di comprendere come, di fatto, «il tutto a noi noto» comprenda anche ciò che potrebbe esistere e che forma un «tutto a noi ignoto»; consente di comprendere la situazione in cui l'osservatore influenza il sistema osservato, una dimensione "extra" che solo in apparenza l'essere umano non può "vedere". Per Caliarì la forma è un'entità che si genera

e che sussiste nell'equilibrio tra le proprietà dell'oggetto e le proprietà dell'osservatore. Non per nulla l'autore dichiara che la forma è un'entità con una sua struttura interna percepibile attraverso i processi cognitivi, comunicabile e trasmissibile secondo una codificazione condivisa. Per Caliarì le leggi della forma sono leggi di organizzazione che tendono a una struttura che si articola attorno a un principio ordinatore, un sistema di regolazione, cioè un processo. Questo sia nel rapporto con lo sfondo sia nel rapporto con la materia. La forma è una unità composta da elementi tra loro ordinati e organizzati; una unità che si trasforma da ideale a materiale, da pensiero/progetto a costruzione.

Non solo, per rispondere alla domanda chiave sottesa al Tractatus – se è comunque possibile comprendere l'atto fondativo che ha generato l'architettura e risalire quindi alla vera forma – Caliarì va ben oltre una risposta banale che prevede la semplice sommatoria di casi empirici – quell'autore e quell'altro sono arrivati alla stessa conclusione pur partendo ciascuno dalla posizione e dal momento di osservazione unico e irripetibile – suggerendo che la risposta consiste nell'applicare il metodo del «processo a ritroso nella lettura della forma, un processo di decifrazione, di decodificazione di ciò che manca all'evidenza dello sguardo rivolto alla consistenza archeologica». Un processo in cui gli obiettivi sono costituiti dalla ricostruzione del senso – obiettivi estetici e funzionali – e del processo della forma.

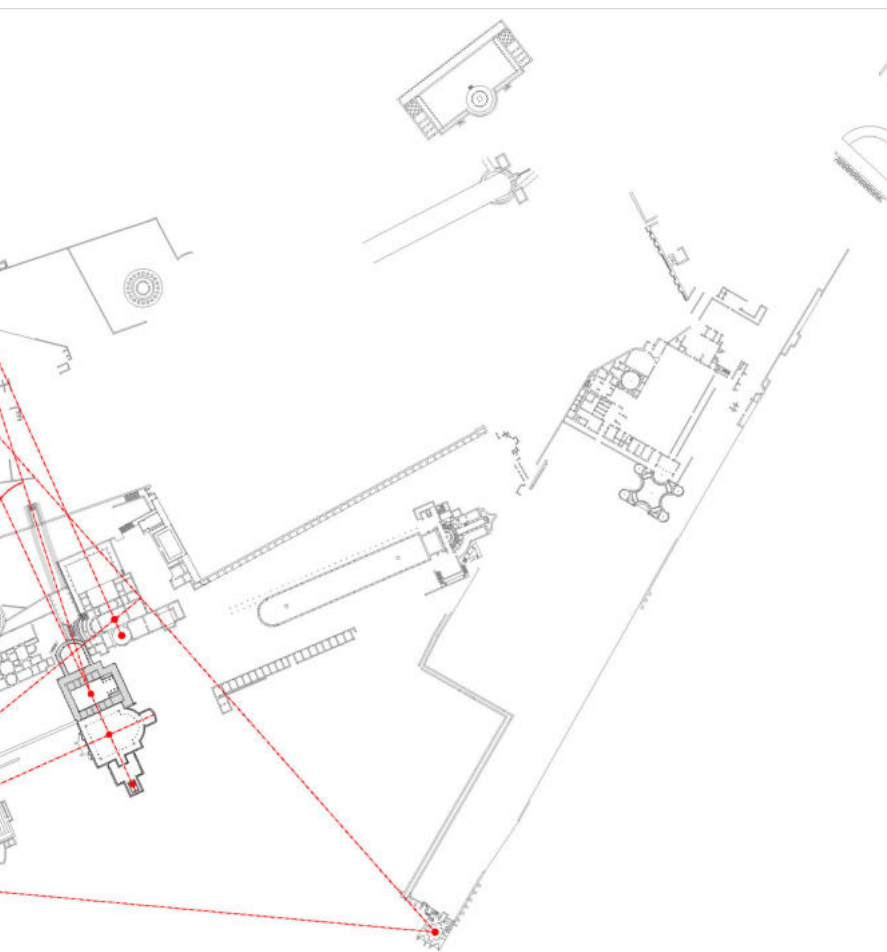
Per inciso il processo a ritroso è un metodo applicato anche per la ricostruzione della forma urbana della città medievale elaborato da Enrico Guidoni nella seconda metà del Novecento. Forse a dimostrazione che è esistita (continua a esistere ora?) una scuola italiana di architettura capace di riflettere teoricamente sulla disciplina con il disperato ma caparbio obiettivo/convinzione che fosse (sia?) possibile partire dalla teoria per arrivare a una pratica di "buona" architettura, di "buona" urbanistica e che, a prescindere dalle pressioni esterne di qualsiasi tipo esse siano, sia possibile asserire che se non c'è buona architettura è perché non si sono formati/preparati buoni architetti.

Azzardo a dire che il restauro è l'esempio della quinta dimensione in architettura. L'architetto è l'osservatore che influenza il sistema osservato, l'architettura da restaurare, quantomeno in due momenti. Il primo è il momento in cui l'architetto decide come dovrà avvenire il restauro dell'architettura in rovina: analizza cosa e come e perché quell'architettura è arrivata a quel punto di degrado in relazione alla sua preparazione, alla sua professionalità o superficialità, alla sua ideologia, alle costrizioni di tempo e di costi e di risorse con cui deve fare i conti. Qualsiasi suo collega potrebbe decidere altrimenti innescando una storia diversa per quell'architettura. Il secondo momento è quello in cui stadio di avanzamento dopo stadio di avanzamento l'architetto conduce il lavoro di cantiere di restauro determinando così le prossime evoluzioni delle tre dimensioni spaziali della stessa e la quarta in cui questa evoluzione potrà in qualche modo essere percepita.

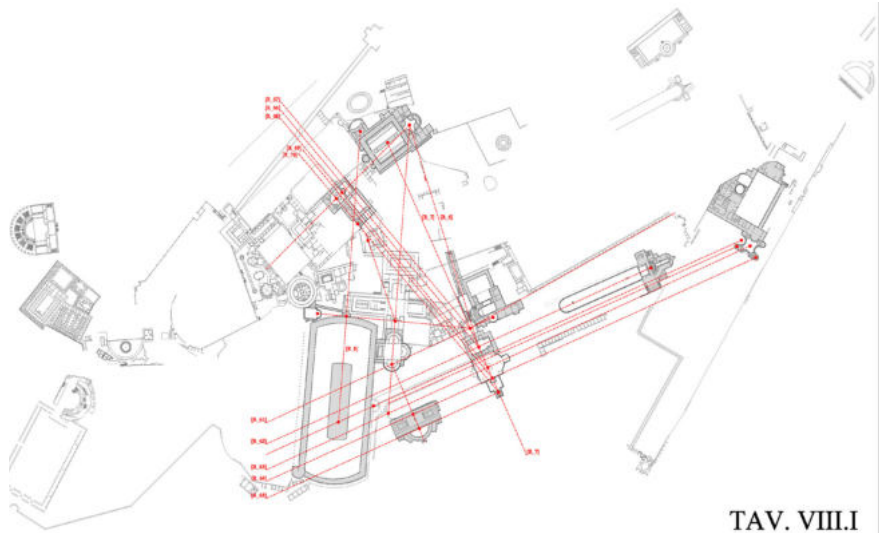
In nessun modo però l'architetto potrà sapere, cioè vedere, cosa sarebbe potuto succedere se avesse preso una qualsiasi differente decisione un momento prima, un momento dopo: l'ucronia in architettura non esiste.

A mio avviso, la riflessione sulla quinta dimensione permea l'intero Tractatus, tutto il suo approccio teorico al cosa è la forma in Architettura ed è questa presenza che costituisce la assoluta novità, modernità, freschezza del Tractatus. È per questa presenza che è possibile apprezzare appieno l'intento dello studio di Caliarì:

«Considerando che l'architettura si esprime con il modo indicativo e non con il modo condizionale, questo studio ha come obiettivo principale quello di illustrare la vera forma di Villa Adriana, intendendo con ciò una descrizione delle relazioni tra gli elementi della



TAV. III.I



TAV. VIII.I

composizione e tra questi e il tutto a noi noto, che non possa essere soggetta a interpretazioni, ma solo a considerazioni di presa d'atto.»

Conclusioni. Un'intento costruttivo

L'attenzione che Caliri rivolge alla questione della vera forma di Villa Adriana, che giustifica l'aver scelto questa architettura di Roma Imperiale, è l'aporia – il problema le cui possibilità di soluzione risultano annullate in partenza dalla contraddizione – che l'autore ritrova nel contesto stesso della ricerca: ossia che la forma «non compare [mai] come tema di approfondimento scientifico né tra le novità né tra le prospettive della ricerca» per mancanza di studi seri avviati da parte degli architetti.

La constatazione, invero una accorata denuncia, di una vera e propria abdicazione dell'architettura rispetto a ciò che Caliri neologizza come adrianologia – corpus scientifico-letterario di tutti i contenuti legati alla figura dell'imperatore – sembra lasciare intendere che per l'autore ci si trovi davanti a una abdicazione tout court: se cioè l'oggetto della riflessione sulla composizione architettonica fosse stata un'architettura diversa da Villa Adriana, comunque ci si sarebbe trovati di fronte a un altro assordante silenzio degli architetti sul tema della composizione architettonica; e se se ne fosse scelta una terza il silenzio avrebbe riguardato anche quella.

Lo sforzo ermeneutico che Caliri compie per spiegare questa assenza riscontra due ordini di problemi.

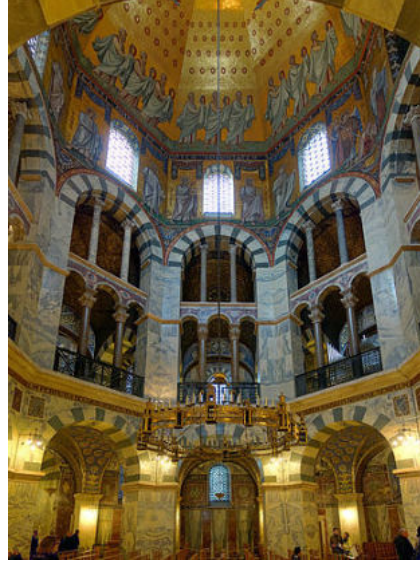
Il primo è l'ignavia dell'architetto – questo sostantivo tranchant è mio non dell'autore – ossia l'indolenza del ricercatore verso l'oggetto della sua ricerca: pochi, e fuggacemente, prima di lui hanno accennato alla particolarità della forma di Villa Adriana perché, dopo tutto, detta forma non è altro che l'adeguamento alla morfologia del sito oppure semplicemente non esiste.

Il secondo, invece, è più devastante: la negazione moderna della a-temporalità dei principi delle azioni del pensiero progettante, della loro indifferenza a qualsiasi tipo di progresso, espresso nel XXI secolo dalle nuove modalità di controllo digitale e tecnologico dei processi di definizione della forma che Caliri asserisce con forza non sono mai cambiati perché sono essi il fatto specifico dell'architettura, sia antica sia contemporanea.

Un non detto che può essere esplicitato per rafforzare il suo assunto credo possa riguardare uno degli argomenti forti di qualsiasi manuale di storia dell'architettura, quantomeno occidentale – anche se sembra che in questo tempo di globalizzazione la rivoluzione informatica stia riuscendo nell'obiettivo della reductio ad unum della cultura architettonica prodotta dal genere umano –: l'architettura "classica".

La continua "riscoperta" dei principi dell'architettura classica, intendendo con questa un non bene identificato calderone di architettura greca, ellenistica e romano imperiale, dove sono mescolati alla rinfusa il Partenone di Atene del V secolo avanti Cristo con appunto la Villa Adriana del II secolo dopo Cristo, unificando come se niente fosse sei/sette secoli di generazioni umane, commettendo il grave errore dello schiacciamento temporale, sarebbe il caso di considerare che forse non è mai avvenuta per una passione per i revival, quanto per il riconoscimento che la ricerca di altri principi forse non aveva portato verso un'altra direzione – qui Caliri mi correggerebbe in quanto è chiaro nell'affermare che il termine direzione non fa parte del lessico dell'architettura – davvero significativa per l'Architettura e, ancora: forse la grande ammirazione che proviamo per architetture di altri periodi storici è determinata dal fatto che riconosciamo che le azioni del pensiero progettante, per esprimersi con le parole di Caliri, sono state in fin dei conti le stesse.

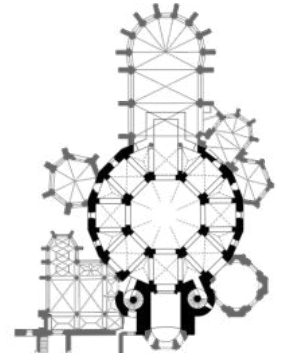
L'abdicazione dell'architettura denunciata da Caliri, in conclusione, è un problema di imbarbarimento dell'educazione dell'architetto: dove la composizione architettonica può essere esclusa (quantomeno in Italia) da corsi di studio come la conservazione o il paesaggio pur consentendo l'iscrizione all'albo degli architetti grazie al DPR 328/2001; dove migliaia di architetti sono declassati a ideatori ed esecutori del diritto urbanistico, branca del diritto amministrativo, quindi a una formale adesione alla giurisprudenza in cambio di un diffuso benessere occupazionale; dove la radicale diminuzione della possibilità di costruire architettura per via dell'espansione incontrollata dell'edilizia ha portato alla disperata ricerca in stile new age di nuove discipline di riferimento, dalla sociologia all'economia in spregio alla composizione architettonica vista come materia astrusa e perché no? esoterica! ●



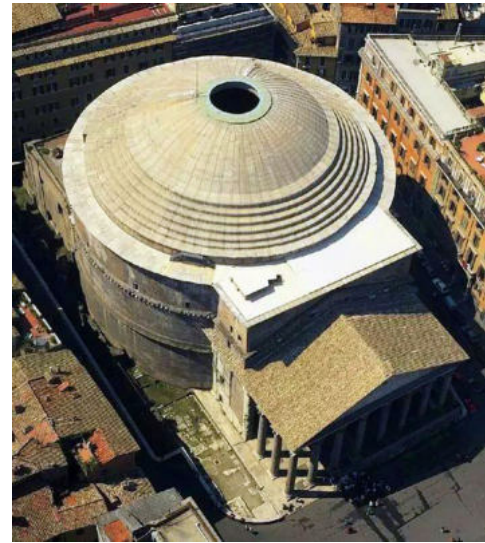
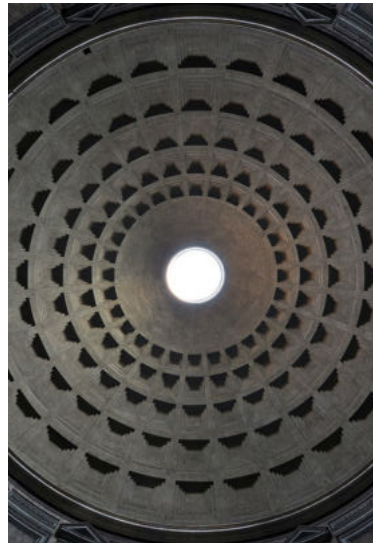
Cappella palatina di Aquisgrana, interno



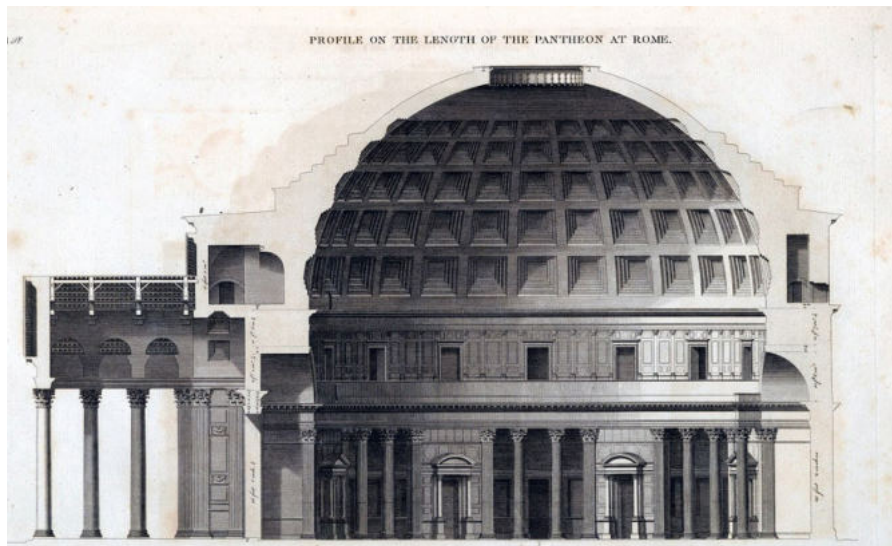
Duomo di Essen, westwerk, pianta.

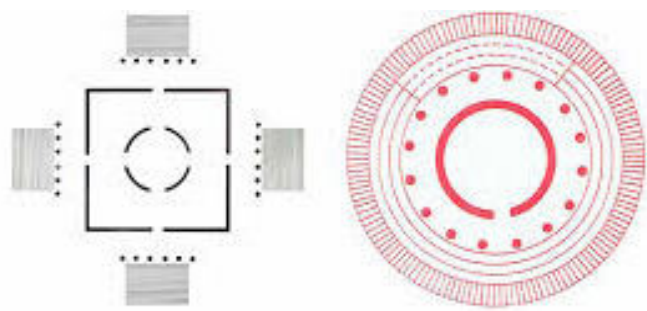
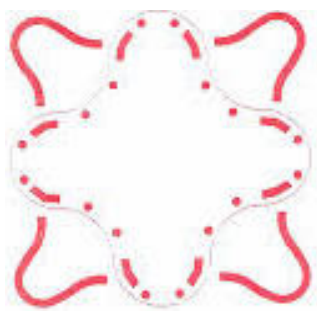


Domus Aurea, interno.



Pantheon, in alto cupola e veduta, in basso sezione.



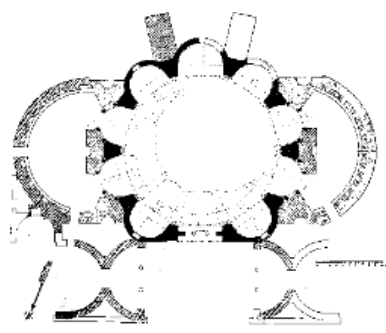


Luigi Moretti, studio del padiglione della Piazza d'Oro, da Spazio.

Monumenti di architettura polare radiale ipotattica.

Ernesto d'Alfonso

Un'evidenza. Da principio. L'architettura romana non si appiattisce sull'architettura greca o ellenistica, pur riconoscendone il valore. E la necessità di studiarla. Come testimonia lo stesso Vitruvio. L'originalità consiste nell'irriducibilità al principio greco dell'esposizione alla luce. L'architettura dei romani si nasconde. Si difende dalla luce. È arte degli interni. La definiremo, perciò un'architettura di paesaggi interni. Paesaggi dell'arte. Prodotti dalla collaborazione della mente con la natura tramite le mani. O del pensiero attraverso l'estroversione del pensato ad opera delle mani. Cioè della materia data in natura ed adattata dalla lavorazione, all'essere somatico dell'uomo. Simultaneamente, altresì, all'essere, l'uomo, pensante. Perciò organizzando i materiali li "porge" ad una pratica mentale il cui il prodotto può rivelare, attraverso analisi e sperimentazioni, qualcosa di specifico relativo a ciascuna delle realtà in sé: la natura, la mente, la mano o meglio il corpo-attore. Torno all'architettura romana.



Minerva Medica. Ninfeo agli Horti Liciliani. Sotto veduta aerea, sopra pianta.

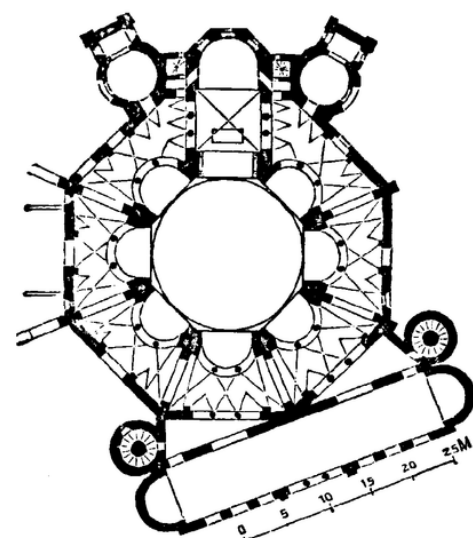
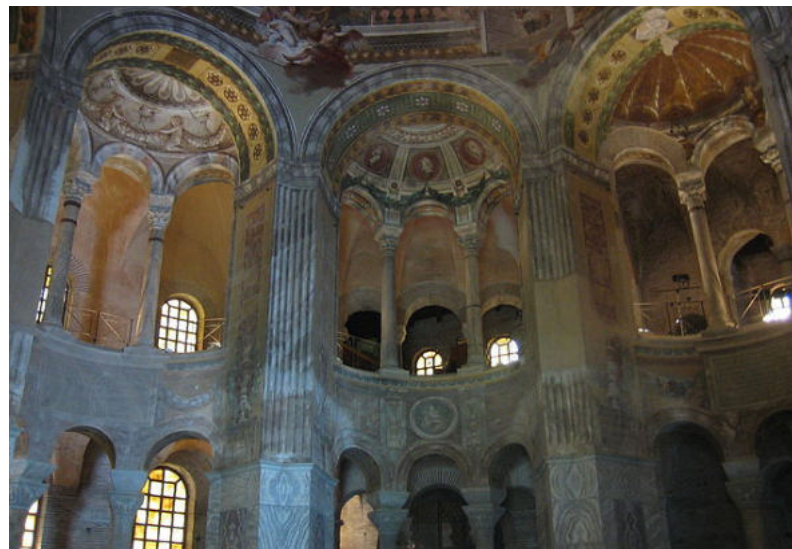
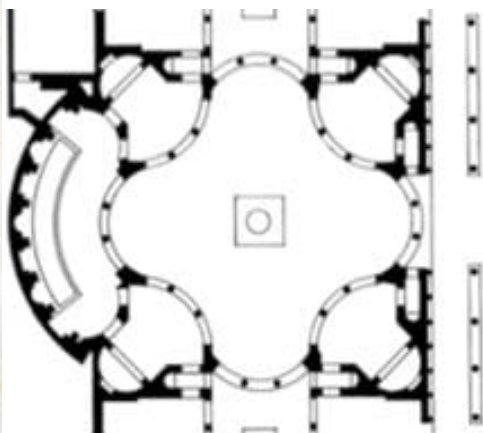
Non è la pietra, il materiale. Invece il mattone. Terra bagnata che nell'asciugare s'irrigidisce, "fa presa". E può sostenere pesi. Perciò, interrata, disposta in fila, il corso, forma strato componendosi l'uno all'altro non solo linearmente ma trasversalmente nello spessore. Il mattone è, quindi, rettangolare e relativamente piatto. Dunque le sue misure 1, 2, 1/2, sono preziose per la tessitura o per l'incastro. Il mattone è un materiale intrinsecamente tridimensionale. Che si compone o "tesse", per dirla con Semper, onde costituire una massa di elementi di piccola taglia compatta, il muro. Ho detto della tridimensionalità. Perciò non considererò tanto il vano nel muro, l'arco, ovviamente complemento del muro come rimozione della disgiunzione separatrice. L'indebolimento, infatti, favorisce il crollo. Compare il terzo elemento che contrafforta mentre determina cavità tridimensionale oltre lo spessore: l'abside, la "calotta" generata dall'arco. Disgiunzione, il muro, congiunzione l'arco, opposizione delle "regioni" separate concava l'una, convessa l'altra, opposte come interno ed esterno, la calotta.



Compare l'elemento "tipico" dell'architettura romana, il muro absidato. Caratteristico della basilica, come terminale ad oriente, del colonnato interno comprendente la navata coi muri, finestrati, in alto, sopra il tetto dei corpi laterali aperti alla navata centrale dagli archi. Prende corpo basilicale, il paesaggio interno. Né la basilica è il solo tipo. L'altro, più esclusivamente tipico dell'architettura romana, a pianta centrale, è esemplificato dal Pantheon: delimitato dalla circonferenza attorno all'attore, basa la cupola con il foro in cima, unica fonte di luce. Tipo della sala circolare, come l'ottagona della Domus aurea. Che villa Adriana emula, portandola alla massima complessità e perfezione, nei molti modi del ninfeo o dei padiglioni a pianta centrale: quello della piazza d'oro, del teatro marittimo, della sala dell'accademia. Basilica e ninfeo battesimale, saranno eredità dall'architettura cristiana ben oltre la bizantina. Inoltre la sala ottagonale sarà, sede dell'imperatore per antonomasia, d'oriente e d'occidente, insegna d'essere, la sua persona, sacra: san Vitale o la cappella palatina di Aquisgrana o il Westwerk di Essen ●

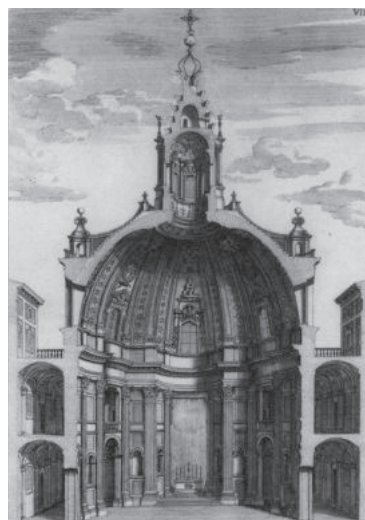
Architettura romana

Architettura d'interni, e paesaggi dell'arte.



Villa Adriana, Piazza d'Oro, Padiglione Ninfeo

Villa Adriana. Gli studi del Seicento, la ricerca di Louis Kahn. Ernesto d'Alfonso



Sant'Ivo alla Sapienza, sezione.

Dopo il rinascimento, villa Adriana, diviene il testo base nello studio dell'architettura. Pirro Ligorio, Borromini e Piranesi hanno legato Villa Adriana al barocco. E il termine mantiene il connotato di capriccio o licenza di sfrenato libertinismo. Che non merita. Sublime, invece. Esempio magistrale dell'unità: il guscio che ospita l'invaso. In un recente numero ho segnalato lo studio per sezioni del san carlino alle quattro fontane fatto da Rudolf Wittkower. Sottolineando la forza sintetica della struttura che unendo la fondazione con la lanterna, collabora alla distinzione dell'impianto cruciforme nel fondersi in ellisse quadrilobata. Quindi, nella

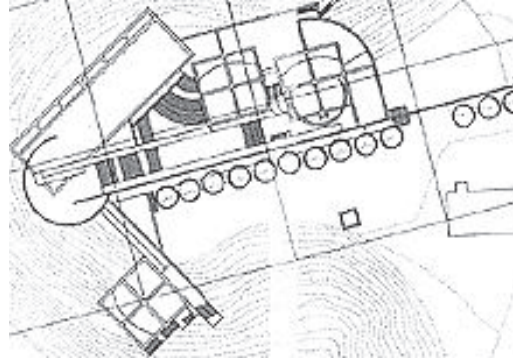
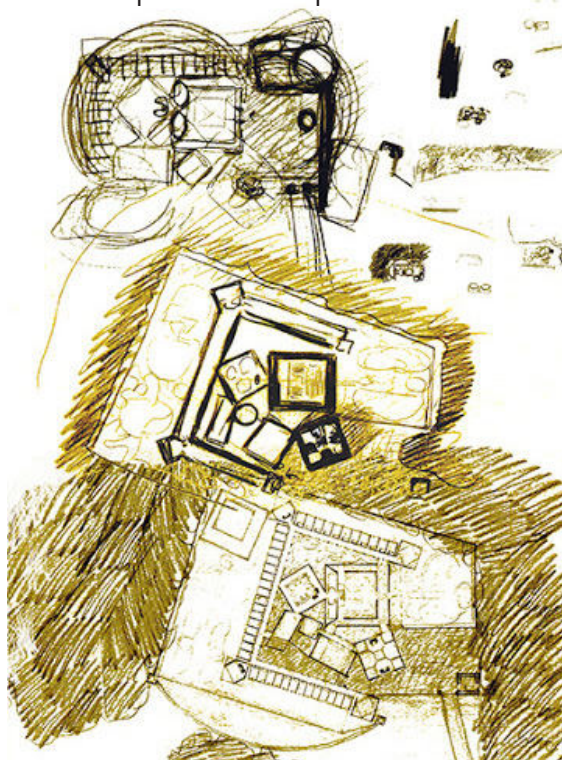
successione delle trabeazioni a cinture successive, dando ritmo verticale alla modellazione sottostante delle nicchie popolate da statue. Le cui superfici murarie traggono dalla stessa plasticità della forma espressione figurativa. Da tale sintesi, penso, prenda avvio la modernità del secondo dopoguerra.

Penso agli autori che siglarono il passaggio del testimone tra gli anni '50 e i '60. Citati nel n° 7 di ArcDuecittà, dedicato all'amicizia degli amici romani negli anni '60. Nella loro saggi introduzioni all'architettura mi mettevano sotto gli occhi Kahn come interprete dello spirito di quel tempo, che era il loro. Della formazione, della decisione. Ed il mio. Tra politica e arte.

Quanto a me. Penso al tempo dell'Inghilterra, degli anni '50. Penso che, in Europa fu la prima a vincere la guerra resistendo alla furia germanica. E favorì il passaggio del testimone all'America che la vinse insieme a lei ed alla Russia. E penso che nel passaggio l'aver saputo integrare gli ebrei, sia stato cruciale. Dico di Gropius e del Bauhaus. Anzi di Mies van der Rohe, il maestro della modernità. E, soprattutto andando oltre, penso al dopo. Alla scuola di Warburg, di Wittkower e di Rowe. Ai loro studi. Cui Eisenman ha dato le ali.

Non dimentico l'entusiasmo per la città di quegli anni. Penso a Lynch e all'eredità di Wright. L'autore degli anni dieci "incoronato" dagli europei maestro della modernità. Ma non dimentico la lezione di Roma che ricordò la misura dell'uomo nell'età della macchina; a Lynch stesso. E a Louis Kahn. L'architetto che sigla gli anni sessanta del XX secolo. Testimone della fecondità in America dell'insegnamento beaux arts. Da villa Adriana, studiata con passione, vinto il Rome prize 1950 dell'accademia americana, erede del prestigioso premio della Francia illuminista, l'autore americano trasse lo spunto del nuovo stile che inaugurerò appunto, penso, lo spirito del secondo dopoguerra. Che espone nel Salk Institute, dismissione del purismo miesiano. Abbandonati il ferro ed il vetro espone la materia nella modalità più antica: il mattone e il calcestruzzo di cemento armato allo stato grezzo. Il materiale privo di rivestimento organizzato nell'ordine costruttivo che ne fa segno esemplare.

Per cui la materia modellata e disposta a formare il monolito artificiale o "guscio" di un vano abitato, privo di funzione, non di forma segna l'abbandono dell'International style. Prima di qualunque funzione, vi è il problema del tempo umano.



Nella pagina schizzi di studio di Louis Kahn, da Villa Adriana per il progetto. In basso a destra, Salk Institute, planimetria e veduta.

L'ordine costruttivo che conosce il come della costruzione vi incorpora il tempo della natura. Non quello dell'uomo. La funzione non precede. Istituita dalla costruzione stessa è problema del monumento, il segno architettonico stesso. L'ignoranza del come e perchè della istituzione che pure ne è conseguita. Tale è il suo problema. Assimila il primitivo alla nascita ed alla ignoranza socratica. Il primitivo non è del passato ma del presente. E problema primario della specie umana. Interrogazione sull'essere del proprio tempo. Uso il termine di De Carli, il teorico di Stile, la rivista di Ponti perché rivela nel primitivo, trova la condizione originaria. Ho citato De Carli perché sapiente di tale condizione propria alla nascita. Ricordo con lui Enrico Baj perché riducendo al materiale l'espressione, non vide il brutale ma il primitivo che è primario. In sintonia con l'ebreo estone formatosi in America come architetto. Il quale soleva dire, «Amo gli inizi. Gli inizi mi riempiono di meraviglia. Io credo che sia l'inizio a garantire il proseguimento.» Intendo l'inizio come il problema della nascita, della modernità annunciata da Wagner allo scoccare del secolo scorso nel rifiutare la parola ri nascita cara a Semper. Amo gli inizi. Dice Kahn intendendo, penso, la scoperta artistica dello stile. Attualizzazione archetipa del primitivo nel primario. Vengo quindi al modo in cui l'architetto americano fece proprio il principio sintetico dell'architettura romana: l'unità della massa che "offre" all'attore abitante non tanto e solo l'interno da abitare, ma il paesaggio dell'arte. L'ordine, che sigla la funzione primaria del materiale segno, organizzandolo per il compito esemplificato e adempiuto, d'essere Monumento, il segno architettonico stesso nel nome antico. Nomina l'"appello" alla mente perchè giudichi della "proprietà" dello spazio costruito al tempo ospitato. Il tempo umano, il problema. Bensì coestensivo al tempo naturale, ma non identico. Così come lo spazio disponibile ai corpi, penso, costruito intenzionalmente per il tempo umano, non psicologico. Né soggettivo. Invece, intuito dalla mente di qualcuno e verificato nel mondo. Istituzione sociale. Non legale. Dell'arte e della tecnica. Per quanto d'intelligenza dell'uomo per il mondo, hanno saputo esporre e comunicare. Forse per questo la capitale del Bangladesh ha accolto come "primario" il monolito artificiale che la materia stessa nell'irrigidirsi divenendo struttura ospitante l'invaso incluso, fece sede del parlamento bengalese. Calcestruzzo armato dall'anima di ferro. Brutale. Forse. Se non che la cura del disegno a partire dai giganteschi fori circolari o triangolari nel pieno del muro e l'articolazione dei metri nel ritmo degli alzati insorgenti dalla pianta, conferiscono un'agilità alle masse che la parola tradisce. Occulta la sapienza del canone. Ciò che, come misura e numero, conferisce armonia alla materia, necessaria per avere un segno del tempo umano. Sono tornato all'attualità dell'archeologia romana, per il progetto d'architettura moderna. Mira della ricerca del prof. Caliri. Il quale, proprio come progettista d'interni, ha studiato villa Adriana ●

ArcDueCittà

Numero 9
gennaio 2021
Direttore:
Ernesto d'Alfonso

Redazione:
Lorenzo Degli Esposti
Matteo Fraschini
Ariela Rivetta
Michele Sbacchi

Progetto grafico:
Marianna Sainati

Autorizzazione del Tribunale di Milano n° 326 del 17 Giugno 2011
© ArcDuecittà s.a.s. - 2014 Milano +39 02 33106742
redazione@arcduecitta.it www.arcduecitta.it

ISSN 2240-7553 online
ISSN 2384-9096
Website: <http://www.arcduecitta.it/>

