

LA FORMA DELLA BELLEZZA.

Ed. aggiornata. Con presentazione di Pier Luigi Panza

*Original*

LA FORMA DELLA BELLEZZA.

Ed. aggiornata. Con presentazione di Pier Luigi Panza / Caliarì, Pier Federico. - STAMPA. - (2022), pp. 1-120.

*Availability:*

This version is available at: 11583/2973664 since: 2025-02-05T10:02:08Z

*Publisher:*

In Edibus

*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)



**Pier Federico Caliari** (Torino, 1964), architetto e museografo, è professore ordinario in Architettura degli Interni e Allestimento presso il Dipartimento di Architettura Design del Politecnico di Torino. Nel 2003 è tra i fondatori del Seminario Internazionale di Museografia di Villa Adriana Piranesi-Prix de Rome, di cui ha curato tutte le diciannove edizioni. Dal 2016 è Presidente dell'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia Onlus. Per la stessa dirige il Master in Museografia, Architettura e Archeologia. Progettazione strategica e gestione innovativa del patrimonio archeologico. Ha curato e condotto workshop internazionali e tenuto conferenze in Cina, Egitto, Grecia, Germania, Spagna, Turchia, Stati Uniti e Italia.

Ha pubblicato saggi e monografie tra cui: *La Forma dell'Effimero* (2000), *Museografia. Teoria estetica e metodologia didattica* (2003), *Architettura per l'Archeologia. Museografia e Allestimento* (2014) con L.B. Peressut.

Ha dedicato una parte significativa della sua attività di ricerca agli studi archeologici dell'antichità classico ellenistica e in particolare allo straordinario caso della Villa Adriana a Tivoli. Luogo di eccezionale bellezza, la Villa ha ispirato il saggio dell'autore intitolato *Tractatus Logico Sintattico. La Forma Trasparente di Villa Adriana* (2012), il numero speciale di *Ananke 84, XIX Secoli a Villa Adriana. Interferenze e folgorazioni iconiche (118-2018)* contenente i saggi *Gli architetti di Adriano* e *La Composizione policentrica di Villa Adriana e il tecnigrafo post alessandrino*.

Ha realizzato progetti per incarichi pubblici di architettura e di museografia. Tra questi, anche in collaborazione, il Museo Profano presso i Musei Vaticani, i Musei Civici di Monza, il Museo del Ciclismo Madonna del Ghisallo a Magreglio (CO), e il MUST di Vimercate (MI), con il quale ha vinto il premio ICOM Italia per il miglior allestimento museale italiano del 2011.

LA FORMA DELLA BELLEZZA

## La forma della bellezza

Pier Federico Caliari

Cosa ha generato quel primo battito? Cosa è successo dal punto di vista neurologico, cosa si è generato a livello di funzioni cerebrali superiori? Il mistero del perché originario, il mistero dell'atto fondativo, nonché il fatto che la natura umana si qualifica innanzitutto per il possesso di un pensiero progettante e allo stesso tempo per il possesso di una strumentazione visiva di riconoscimento e gestione della forma, credo che resti, anche in questa dissertazione, in gran parte materia dell'ineffabile. Tuttavia, non prescindibile.



€ 25,00 - IVA assolta dall'Editore

Pier Federico Caliari

in edibus



# La forma della bellezza

di Pier Federico Caliarì





## **Pubblicazione**

Direzione editoriale, Silvia Cattiodoro  
Coordinamento editoriale, impaginazione, editing, Greta Allegretti,  
Federica Pisacane, Alessia Rampoldi  
Schemi grafici, Alessia Rampoldi



**Politecnico  
di Torino**

Volume stampato con il contributo economico  
del Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico di Torino

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

Per i crediti delle immagini, l'Autore del volume resta a disposizione degli eventuali aventi diritto che non è stato possibile contattare.

Stampa: Porpora Group S.r.l.  
Finito di stampare nel marzo 2022

©2022 - *in edibus*  
ISBN 978-88-97221-64-7





indice

5 **Presentazione di Pierluigi Panza**

11 **Introduzione**

La ricerca della bellezza e le architetture perfette

15 **Bello oggettivo/bello relativo: un riesame**

Morfogenesi e atto fondativo

Proprietà dell'oggetto / Proprietà dell'osservatore

Autocoscienza, Talento individuale e Stato di grazia

Visibile / Non visibile. La forma fuori dall'io

37 **La forma della bellezza e alcune architetture perfette**

Il Partenone sull'Acropoli di Atene

L'invenzione del Gran Teatro della Pilotta

Il quasi quadrato del Palazzo della Civiltà Italiana

*Arco batte trilite due a zero*

*13.7.91 | 364\_9.6.54 | 216*

Stat Pantheon in pristinum nomine, nomina nuda tenemus

*Il Pantheon. Bello e irreversibile*





# Presentazione


di Pierluigi Panza

L'Architettura, che con la Natura è il luogo precipuo dell'esperienza umana, è chiamata oggi a uscire dal guscio della propria autonomia, autoreferenzialità e avviare un confronto serrato con l'Estetica, l'Antropologia, l'Epistemologia, la Comunicazione, la Finanza e le Scienze umane per comprendere le dinamiche del rapporto uomo-ambiente in un contesto globale di quasi otto miliardi di abitanti, se non vuole disgiungersi dalla millenaria tradizione europea.

È un confronto che può essere avviato partendo da una molteplicità di punti di vista, sia utilizzando i metodi della ricerca storica-erudita, sia con quelli delle scienze matematiche sia con un approccio fenomenologico che descrive i rapporti estetici tra individuo e "mondo della vita". Ma va avviato, quando accenniamo all'Estetica non intendiamo una disciplina che si occupa del solo "giudizio di gusto", ma di una teoria generale dei fenomeni sensibili chiamata a fornire un quadro di riferimento delle dinamiche percettive, immaginative, creative, memorative, passionali che entrano in atto nel rapporto individuo-ambiente e costruito. Ci rivolgiamo a disciplina in grado di fornire una descrizione dei fenomeni sensibili sino a conferire ad essi una validità intersoggettiva, nonché in grado di fornire una descrizione delle dinamiche dell'atto creativo non comprensibile solo secondo i metodi delle scienze positive. Descrizione che può essere completa soltanto se si prende in considerazione l'intera fenomenologia della genesi architettonica; ovvero, oltre alle dinamiche creative dell'autore, i principi, le regole, le tecniche, le norme, il contesto e tutto quanto influenza l'atto *poietico*. Altrettanto si può dire dei processi connessi alla fruizione dell'opera, in primo luogo quello dell'abitare, poi quelli dell'essere nella vita, dunque invecchiare e acquisire nuovi significati.

Il saggio di Pier Federico Caliarì si muove entro questo perimetro per riavviare un pensiero sull'architettura partendo, o reintroducendo, i grandi lemmi rimossi durante stagione modernista: la bellezza intesa come perfezione tra parti (la *concinnitas* albertiana) e il rapporto con la tradizione e i "grandi modelli" della storia europea. Lo fa utilizzando diversi statuti discorsivi che vanno dal manifesto per gli studi nell'introduzione al saggio di Estetica nella prima parte del testo mentre la seconda è un'analisi architettonica "dei modelli", quasi una storia "strutturalista" e semantica dei grandi edifici.

L'ipotesi al vaglio è che la bellezza sia una entità del pensiero, un valore che diventa "universale" nel senso del riconoscimento intersoggettivo. Il progetto deve essere un movimento verso questo obiettivo, che si relaziona con varie polarità (Talento individuale, aspettative collettive...) ma non può



prescindere, nella fenomenologia della creazione, dal riferimento ai modelli “come infrastruttura figurativa”. Andando oltre la *Gestaltpsychologie*, la forma come obiettivo da raggiungere per un creatore non è un oggetto finito ma “l’esito di un processo attivato da una volontà a priori (*desiderio di forma*) resa trasmissibile ad un sistema di attese mediante l’*allargamento intersoggettivo* del giudizio riflettente”. È un riegliaio *Kunstwollen* che si plasma attraverso una serie di riconoscimenti di valore. Il giudizio estetico parte, infatti, dalla soggettività riflessiva ma risale all’universale attraverso la “ricerca/pretesa del consenso”, cioè mediante un allargamento intersoggettivo del giudizio riflettente, che si presenta quindi come “soggettivamente universale”, attraverso l’introduzione dell’idea di “senso o sentimento condiviso”. Questa dimensione dà registro alla ricerca di Caliri, ma su questo punto si dovrà rispondere a un possibile rilievo. Oggi, questo “sentimento condiviso” si ottiene anche attraverso una “costruzione del consenso” indotta. Indotta anche dalla forza che la finanza esercita per creare un “Capitale di visibilità” verso qualcuno o qualcosa attraverso gli strumenti della persuasione di massa. Nell’epoca della finanziarizzazione, anche l’architettura è diventata un derivato finanziario sopra il quale creare consenso. E, come studiato da Nathalie Heinrich, il Capitale di visibilità è una delle massime espressioni in questa età del Regime mediatico: chi può investire per generarlo getta le basi per la costruzione di un “sentimento condiviso” indotto.

Caliri ordina però il cammino dal *Kunstwollen* individuale al “sentimento condiviso» nella prassi progettuale, delineando un percorso di genesi formale che passa per quattro stadi: “*volontà pura, penetrazione dei dati sensibili, forma primordiale visibile, forma composita visibile e trasferibile*». Come si sviluppa, all’interno di essi, la forma che aspira alla bellezza con riconoscimento intersoggettivo? Si muove dalla autocoscienza verso «la contrattazione creativa» che «costituisce il momento culminante della ricerca della bellezza». Si assiste così al dipanarsi del rapporto tra l’Io Penso e il sistema delle attese, basate su una complessa dinamica e stratificazione, anche tradizionale. Il sistema di attese può, a sua volta, essere custode di uno o più stili di comportamento, ovvero modi di essere, comunicare, decidere... che costituiscono e originano, a loro volta, modelli di riferimento e un gusto selettivo identificabile nella «*capacità di intendere, riconoscere e apprezzare la bellezza*». Lo stile, considerato nella sua doppia essenza di «*soggettivamente universale*», è l’arbitro della bellezza. Nel saggio ricorre quasi la nota tripartizione goethiana dell’evoluzione delle forme artistiche: da semplice imitazione della Natura, a Maniera a Stile. «L’essenza dello stile – scrive Caliri – inteso nella sua dimensione particolare, in dialettica con lo stile tendente all’universale espresso dal sistema di attese, si precisa e si compie nel *Talento individuale*». Qui siamo, forse, al punto di maggior rottura con la cultura architettonica del Moderno, specie quando si afferma che il “Talento” si esprime “nello Stato di grazia”, un lessico che ricorda quello dell’Estetica settecentesca.





«La persistenza nel Tempo dipende dalla fortuna dell'edificio o del manufatto che incarna la materia della bellezza realizzata. In architettura ci sono alcuni esempi eccezionali in cui la bellezza riesce a sopravvivere alla durata di una vita». Nell'essere dentro la storia, la forma intenzionata dall'artista e dalle attese sociali si effettualizza sino al diventare un "essere per la morte". Ma quando raggiunge questo stadio sembrano operare almeno due dinamiche: l'idea – ancora albertiana – che la bellezza agisca anche come strumento di difesa contro la cancellazione e l'idea di incompletezza come momento di disvelamento di significati. La sopravvivenza di una forma concretizzatasi in materia alla "distesa dei tempi", al suo "essere per la morte" va vista, però, anche alla luce di *Verità e Metodo* di Gadamer. Un edificio non sta al di fuori della Storia, è una *navicula* (Leon Battista Alberti) la cui *Fortuna* (ovvero persistenza) è determinata dalla sua capacità di generare nuovi discorsi per ogni generazione. Sono le rinnovate "aperture di senso" che una forma genera la fonte di quell'"accrescimento estetico" che la fa mantenere in vita, e tutelata, all'interno del discorso pubblico. Anche Caliri riconosce che «quando viene a mancare il senso (gli edifici, ndr) entrano in un irreversibile avvistamento entropico che porta alla morte della forma, che si identifica nella sua rovina». E a questo punto siamo di fronte anche alla seconda dinamica alla quale accennavamo. Lo stato di rovina innesca nuovi sensi, e anche «una profonda volontà riproduttiva della forma, la dialettica estetologica tra visibile, la rovina, e non visibile, il manufatto originario». Ma, si badi, una volontà riproduttiva nell'lo Penso, nel senso dell'attivazione di un viaggio come quello di Winckelmann di fronte al "Torso del Belvedere" dei Musei Vaticani. Un viaggio ecfastico che mostra l'eccezionale valore estetico e di senso di ciò che è diventato rovina, frammento. L'opera dei *Pensionnaires* francesi di Villa Medici testimonia l'inesausta volontà di volgersi a una "architettura del desiderio", come anche in Viollet Le Duc. Ma il far seguire all'lo Penso una reale ricostruzione dell'Arco di Tito a Roma, del Campanile di San Marco a Venezia, dalla Stoà di Attalo ad Atene, dall'Abbazia di Montecassino e del Teatro Romano di Sagunto è solo una delle possibilità che l'ampio margine operativo e relativistico indicato da Riegl dispiega e, per chi scrive, non quella privilegiata. In questo senso, il Gran Teatro della Pilotta è esempio di ricostruzione dichiarata, ma non com'era, una possibilità accettabile nei termini di un Relativismo dialettico.

La seconda e ultima parte del libro di Caliri si sofferma sui "grandi esempi", il cui confronto è necessario nel processo generativo della forma. «Abbiamo visto – scrive Caliri – come la forma non sia solo il prodotto di un processo logico sintattico attivato da un pensiero razionale e incontrovertibilmente deduttivo.» Tutt'altro, la forma si manifesta in modo complesso, dialettico, stratificato e dinamico. È oggetto di trasformazioni e *sente* il Tempo. È gestita da un pensiero che introduce e rispecchia in essa emozioni, stati d'animo, desiderio e volontà. E, tanto la forma è l'esito di un processo autocosciente che si misura con il Tempo, quanto questa riflette un'idea





di grandezza elaborata in un particolarissimo Stato di grazia, a sua volta generatosi inconsapevolmente nell'lo Penso come espressione del Talento Individuale. Ma quali sono gli esempi in cui questa forma perfetta ha trovato esito in architettura? Gli esempi sono la Rotonda del Palladio, il Colosseo Quadrato dell'Eur, il Teatro Marittimo di Villa Adriana... Ciò che unisce queste "architetture perfette" è la compiutezza in tutte le parti, la *concinnitas* albertiana, ovvero l'impossibilità di toglierne o spostarne alcuna parte senza che venga meno qualcosa. Questi "grandi modelli" sono la massima espressione di un'idea che non si è mai vista prima, considerazione che sostiene la cosiddetta "Storia delle anticipazioni" in contrapposizione alla "Storia di lunga durata" di *Les Annales*: ciò che si è già visto non viene storicizzato. Questo è un aspetto tipicamente idealistico.

La forma perfetta è la massima espressione di un pensiero progettante che dal particolare tende all'universale, è l'idea generativa, la Natura naturata, la goethiana forma vivente. È ciò che esercita un "carisma" e un'influenza sui sistemi di attese tale da generare un sensibile processo di estetizzazione, un soddisfacimento della *doxa*: ma questa *doxa*, come detto, è oggi orientata anche da un sistema condizionato dalla costruzione finanziaria del consenso.

Caliari addivene a costruire un suo *Pantheon* di riferimento che contiene, oltre al Pantheon vero e proprio, il Partenone, il Teatro Romano tipo vitruviano, la Villa Adriana, Piazza San Pietro, La Rotonda letta in opposizione con l'Eretteo, il Teatro Farnese di Parma, il Padiglione di Barcellona, il Palazzo della Civiltà Italiana e La Casa sulla Cascata. Il Pantheon, con le sue dimensioni (43,44 metri di diametro) è la massima espressione dell'idea di *perfezione realizzata*. Ma se ci avviciniamo all'oggi, il discorso per *exempla* si fa più problematico. Il Palazzo della Civiltà italiana è una la bellezza generata da genealogie, eredità; ma lo diventano così anche gli edifici di Aldo Rossi e Giorgio Grassi...

Nel testo di Caliri è implicito il tentativo di ridare forza al ruolo del critico della cultura, qui critico della cultura architettonica, in un momento in cui questa figura "professionale" è messa a dura prova nell'età della lotta agli esperti, del biologismo estetico, della costruzione del consenso, di un diffuso menefreghismo autoreferenziale, della distorsione di percezione creata dai social. Oggi l'età critica è sospesa e sostituita con quella del blog, del selfie, ovvero del protagonismo militante ipercontrollato da un sistema di conformismo panottico, da una finta geopolitica della condivisione. Come mostrato da Nathalie Heinrich in *Eccellenza e visibilità*, oggi i mediatori del consenso creano una dissimetria tra le *celebrities* e gli altri diventando i guardiani del pensiero unificato.

È un aspetto, quest'ultimo, che Caliri coglie nell'introduzione e che lo induce a suggerire alle scuole di architettura di non fermarsi alle nuove *parole chiave*, agli slogan (*smart city*, *smart work*, *housing sociale*, *green*, economia circolare...) ma confrontarsi con l'Estetica e con la Storia.



Abbandonato a se stesso, l'insegnamento dell'architettura mostra infatti un'inedita propensione tecno-nichilista e globalista nei confronti della quale la società italiana ha finito con una sostanziale contrazione delle vocazioni. La didattica architettonica avrebbe bisogno di ampliare il proprio paradigma di riferimento, ma non continuando a dipanare la matassa all'interno della cosiddetta "cultura architettonica" bensì cogliendo criticamente ciò che viene anche dall'esterno e dal passato. Nella formazione architettonica non può agire solo un ambiguo richiamo alla "ricerca" – spesso un vuoto paravento soggetto a paradigmi fintamente scientifici e aggirabili. Definire cosa sia la ricerca nel progetto è una forzatura, così come è da stigmatizzare il sabotare l'insegnamento storico-critico tipico della tradizione europea. Secondo Caliri è venuto «il momento di ri-prendere le distanze da Le Corbusier, Gropius, Mies Van Der Rohe e tutta quell'onda d'urto da essi generata dagli anni Trenta agli anni Novanta del secolo scorso – ma in realtà mai esauritasi – e abituarsi a fare a meno di loro anche nella Scuola». Dobbiamo rifare i conti con tutte le fini: la *Fine del Classico* di Peter Eisenman, la *Fine della Modernità* di Gianni Vattimo, il *Futuro della Modernità* di Tomàs Maldonado e ripartire, semmai, da quelli che Joseph Ryckwert definiva i "first Moderns", quindi ripartire dal Settecento, il secolo che ha fondato la moderna idea di Bellezza e istituito l'ineluttabilità del rapporto con la Storia.



## Introduzione


«Se ho imparato qualcosa dopo tanti anni dedicati a questi temi è che qualsiasi tentativo di costruzione teorica nel nostro ambito deve, fin dall'inizio, assumere un ruolo ausiliario, una condizione secondaria, subordinata alle opere, che sono le autentiche depositarie della conoscenza tanto in architettura quanto in qualsiasi altra attività artistica. Questo carattere ausiliario che attribuisco alla teoria nel campo dell'arte non diminuisce per niente la sua importanza, né nega il suo valore decisivo. È come la cénina che rende possibile la costruzione dell'arco: una volta compiuta la sua missione, scompare e non rientra nella percezione che abbiamo dell'opera finita, ma sappiamo che è stato un passaggio obbligato e imprescindibile, un elemento necessario a erigere quello che ora vediamo e ammiriamo.»

Carlos Martí Arís

Questo saggio è rivolto agli studenti di architettura. In parte anche ai loro docenti, se interessati alla Bellezza. Il contenuto è una proposizione teorica basata sul rapporto tra architettura ed estetica. È quindi innanzitutto una *teoria estetica della forma* che rinuncia ad essere una teoria scientifica in senso stretto, in quanto non dispongo di una ragione convincente che mi consenta di collocare l'architettura – e la sua pratica intellettuale e creativa che è il progetto – nella dimensione delle scienze pure. All'opposto, considero le attività progettuali saldamente radicate al mondo delle discipline artistiche. Non si tratta quindi qui di una teoria formale della forma.

A che cosa serve scrivere di teoria oggi? Che senso può avere una riflessione teorica sugli oggetti e sulla finalità dell'architettura dopo il silenzio di una intera generazione rispetto ai temi ontologici, epistemologici ed estetologici che ne hanno invece caratterizzato il dibattito fino agli anni Novanta del secolo scorso? Perché ancora teoria? Perché rompere questo silenzio?<sup>1</sup>

Diciamo innanzitutto che la teoria ha un senso soprattutto nella scuola e, a partire da questo punto di vista, è possibile muovere da un problema che la riguarda da vicino. L'insegnamento dell'architettura sta mostrando un'inedita propensione nichilista nei confronti della quale la società italiana ha risposto, salvo rari casi e dinamiche altalenanti, con una sostanziale contrazione delle vocazioni. In pochi anni i giovani desiderosi di affrontare una *bildung* all'interno della disciplina del progetto sono drasticamente diminuiti e non solo per la nascita di nuovi percorsi di studi validamente alternativi, più vicini al disegno industriale e alle ingegnerie, ma soprattutto per l'incapacità dell'architettura di aggiornarsi e di spostare il proprio paradigma di riferimento.



Il problema è quindi tutto dentro la cultura architettonica e presenta alcune declinazioni che a mio modo di vedere costituiscono concausa nella perdita d'interesse che la disciplina – intesa quindi come modello di comportamento legato ad un senso di utilità sociale – ha incontrato nelle nuove generazioni, a cominciare dal fatto che gli studenti lavorano generalmente su temi obsoleti e privi di sostanziale riscontro con la realtà. Esplosione dimensionale, eccesso di *social housing* e assenza della dimensione dell'interno sono solo le criticità più evidenti. A questo si aggiunge un sostanziale disinteresse rispetto alle ideologie che hanno accompagnato la dottrina dell'architettura nelle scuole italiane per cinquant'anni e all'indebolimento della figura dell'architetto-intellettuale, la cui formazione richiede tempi e impegno di studio più lunghi di quello previsto dai percorsi curriculari. La separazione tra l'architetto professionista e l'architetto universitario agisce da cartina tornasole in questo senso. La separazione delle carriere non è tanto una condizione *ope legis* ma un effettivo esito della crisi disciplinare.

A livello di grandi sistemi, e quindi di paradigmi, credo che il punto di partenza del ragionamento sia la presa di coscienza del fallimento sostanziale della modernità come quadro di riferimento metodologico e figurativo. Le distorsioni provocate da una vera e propria ideologia senza fondamento sono incalcolabili e le nuove generazioni ne stanno pagando gli esiti abitando in luoghi senza senso, senza storia, senza qualità. Forse sarebbe importante affrancarsi, a mio modo di vedere, da questo modello e cercare di organizzarne altri che siano capaci di stare al mondo senza distruggerlo. Forse è tornato il momento di ri-prendere le distanze da coloro che si sono qualificati, con la loro opera, all'origine del progressivo sfacelo, Le Corbusier, Gropius, Mies Van Der Rohe e tutta quell'onda d'urto da essi generata dagli anni Trenta agli anni Novanta del secolo scorso – ma in realtà mai esauritasi – e abituarsi a fare a meno di loro anche nella Scuola. Non solo: è importante capire che i modelli trasmessi per decenni agli studenti (prima fra tutti l'ideologia del *social housing*) sono l'emblema e l'immagine stessa della povertà e tristezza figurativa nella quale versa la disciplina. Sono i modelli del Brutto che hanno progressivamente soppiantato quelli del Bello in una corsa senza sosta verso la perdita della qualità. Eppure, basta guardarsi attorno e chiedersi, lapalissianamente, dove sono la *città bella* e la *città brutta*? La risposta è semplice e inappuntabile: la prima è nel centro storico, solido e continuo nel suo alternarsi con i monumenti. La seconda è in periferia, nei quartieri disegnati sotto l'egida ideologica del moderno.

### **La ricerca della bellezza: le architetture perfette**

A valle di queste considerazioni che nell'insieme convergono in un giudizio, da una parte, di sensibile insofferenza nei confronti degli effetti della modernità in architettura e nell'ambiente, dall'altra di necessaria sospensione in attesa dell'introduzione di nuovi parametri di riferimento sui quali elaborare un

disegno di rinnovamento nella Scuola italiana del progetto, va chiarito il perché dell'impegno speculativo nel quadro di una teoria estetica della forma. E, la prima azione in questa direzione è relativa ad uno spostamento di paradigma: dal progetto urbano come unica centralità e risorsa teoretica e metodologica, al progetto di *heritage* e alla Bellezza come *logos* fondante e riferito all'intero paesaggio disegnato, urbano e naturale.

Ricerca la bellezza vuol dire ripensare la Scuola; e ripensare la Scuola, dal mio punto di vista, significa innanzitutto recuperare ciò che la modernità ha escluso in partenza, cioè la dimensione storico-archeologica del progetto e la sua dimensione contestuale e stratificata. E significa altresì recuperare le arti figurative del disegno (da intendersi queste come epicentro di un processo formativo), messe in crisi dalla rivoluzione tecnologica. In sintesi, recuperare il paradigma *beaux arts* basato sulla storia come materia di progetto, sull'esperienza *in situ* e finalizzato al raggiungimento della Bellezza e combinarlo con quello *politecnico*, basato sulla performatività e finalizzato alla ricerca della *Verità*.

Ho enunciato in apertura il target di questo saggio, costituito dagli studenti di architettura. A loro è dedicato questo richiamo che è innanzitutto un appello alla ricerca della Bellezza... La Bellezza, la grande assente dal disegno della Modernità, il concetto indicibile se non a rischio di un'accusa di presa di posizione reazionaria. Ma, reazionaria o no, la Bellezza resta un fatto irrinunciabile, l'unico obiettivo sensibile per una Scuola che vuole uscire dal bosco pietrificato. Bisogna tornare a insegnare che la Bellezza esiste e che si può ottenere. Questo testo tenta di spiegare in quale modo e con quali mezzi è possibile raggiungerla e, grazie ad alcuni esempi di riferimento a cui si attribuisce l'essenza stessa della Bellezza, il percorso da seguire.

Obiettivo principale di un ragionamento sulla Forma della Bellezza è quindi quello di risvegliare negli studenti – a cui noi principalmente ci rivolgiamo nel nostro compito di insegnanti – l'*imperativo categorico* della ricerca della Bellezza e del riconoscimento della sua forma, attraverso la trasmissione di una teoria del *gusto*.

Naturalmente, è anche necessario fissare l'asticella sempre molto in alto, chiedendo agli studenti il massimo impegno e dedizione per arrivarci. Alzare l'asticella significa indicare alcuni obiettivi di riferimento e individuare le modalità per raggiungerli. Ho chiamato questi obiettivi *architetture perfette* e ho cercato di descriverne le condizioni che, nella storia dell'architettura, hanno permesso di raggiungerli.

## Note

1 Pochi si sono avventurati nei territori della speculazione pura rispetto ai temi teorici della progettazione architettonica dopo gli anni Novanta, e in genere, evitando di unire sapere e dover essere. Tra i più recenti contributi è importante ricordare il saggio di A. Armando e G. Durbiano, *Teoria del progetto architettonico. Dai disegni agli effetti*, Roma, Carocci, 2017.





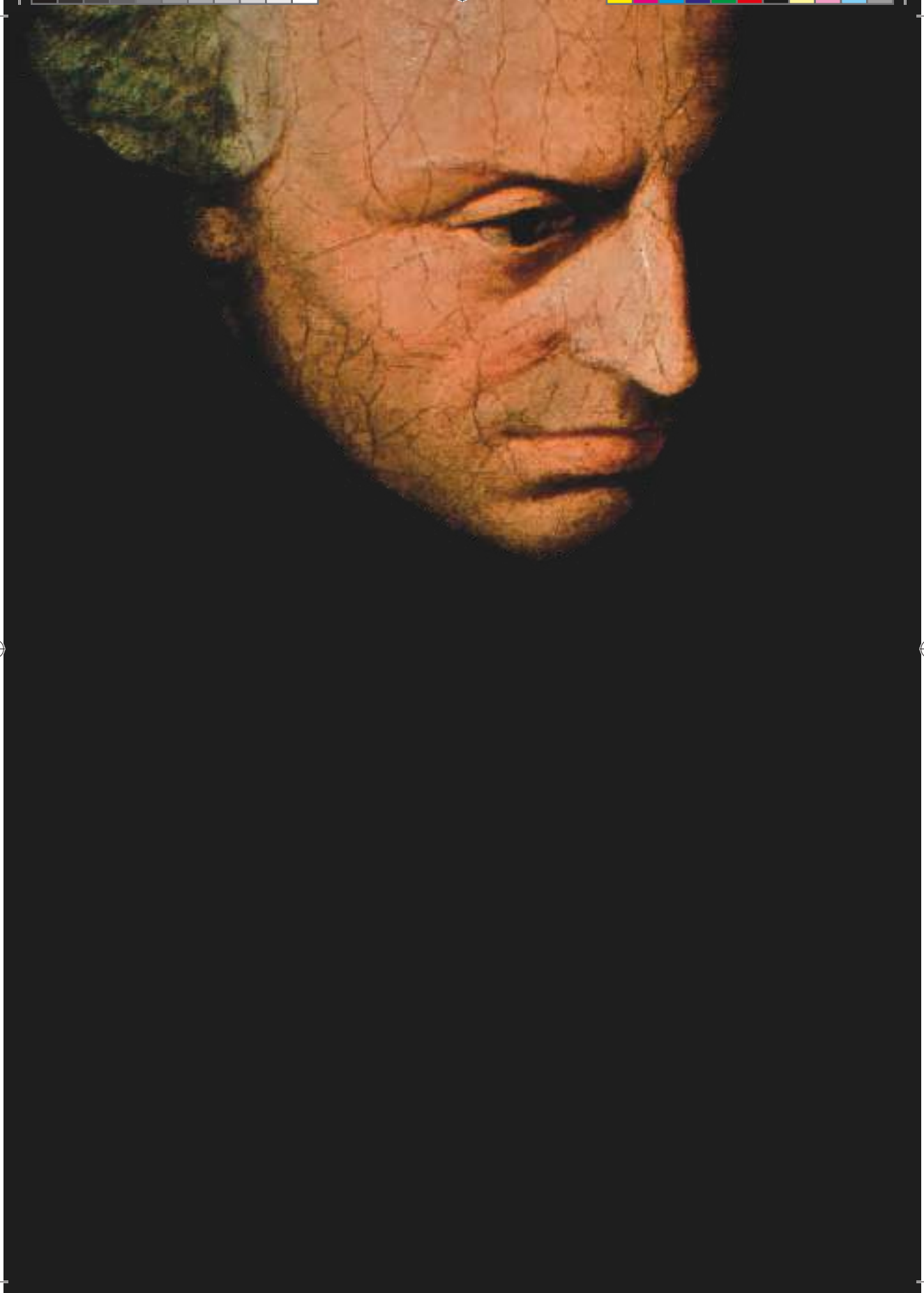
## Bello oggettivo/bello relativo: un riesame

Che rapporto esiste tra quell'attività del pensiero che ordina le scelte del progetto e la bellezza come entità ontologica e non solo percepita? È possibile spiegare il mistero che sta alla base di quel primo battito che è all'origine della forma? Perché esiste la bellezza e perché la perseguiamo? Che rapporto esiste tra la Bellezza e il Tempo?

L'ipotesi al vaglio di questa dissertazione è che la bellezza sia una entità del pensiero prima ancora di essere un prodotto della natura artificializzata. La bellezza sarebbe quindi il risultato di un atto progettuale, un disegno. Secondo questo assunto, la bellezza si crea e possiede una forma che permette di distinguerla rispetto alle altre cose ordinarie, cioè alle cose che non lo sono. Esisterebbero insomma dei tratti distintivi che la qualificano in quanto tale e la offrono come fatto assoluto.

È infatti di Bello assoluto che credo si debba dissertare. Ci è sempre stato insegnato che la bellezza appartiene alla relatività e certamente non si può negare che, proprio a partire dall'idea kantiana secondo la quale alla sua stessa definizione corrisponda un giudizio, è dilagata nella modernità la convinzione che la bellezza non costituisca più un valore da perseguire come imperativo categorico, ma che dal punto di vista ontologico alla fine essa abbia lo stesso valore del suo opposto necessario, la bruttezza. E che, dal punto di vista teoretico non si può parlare solo di bellezza, ma si deve inevitabilmente introdurre l'opposizione *bello/brutto* per non cadere nelle teorie mimetiche o in quelle essenzialiste (R. Mecchia, 1977)<sup>1</sup>. Non è questo il paradigma da cui s'intende partire in questa indagine. All'opposto, si cercherà di mantenere fede al paradigma classico della bellezza come valore assoluto e universale. E che tale valore sia raggiungibile con il pensiero e con il progetto, senza prescindere dall'imitazione e dai modelli come infrastruttura figurativa.

Certamente bisogna riconsiderare Kant. Se da una parte il giudizio estetico si basa sull'assunzione del particolare, è proprio a partire da questo che si può risalire all'universale attraverso la "ricerca/pretesa del consenso", cioè mediante un *allargamento intersoggettivo* del giudizio riflettente (estetico) che si presenta quindi come "soggettivamente universale", attraverso l'introduzione dell'idea di "senso o sentimento condiviso". Questa è la dimensione che dovrebbe dare obbiettivo e registro alla ricerca<sup>2</sup>.



## Morfogenesi e atto fondativo

Come nasce una forma? E come si relaziona con il Tempo?

Ammettiamo, per assunto di base e per convenzione interna, che esistano due tipi di forma: il *template* (forma tipologica) e la composita (forma intuitiva), e ammettiamo che la forma sia sempre il risultato di una compresenza di elementi, con un numero minimo pari a 2 (Materia e Tempo).

Ammettiamo anche che esista un momento, un istante, un  $\Delta t = 0$ , qualcosa di simile all'appercezione trascendentale di cui parla Kant, in cui la forma viene percepita come atto fondativo e come presenza ontologica attraverso la piena consapevolezza di essa. La forma esiste e la si vede, o meglio può essere vista. Gli occhiali con cui la forma è percepita sono quelli del pensiero progettante, l'io Penso, e solo in un secondo momento, solo dopo che essa è stata rappresentata per essere trasferita e comunicata all'esterno mediante speciali canali di veicolazione, si offre alla percezione di possibili *sistemi di attese*. *La forma si vede perché lo Penso ne ha generato una rappresentazione*. La forma *visibile* è una condizione irrinunciabile per il progetto di architettura così come per il progetto di un'opera d'arte che necessita di una rappresentazione sul piano dell'espressione per poter veicolare senso.

Detto questo, ciò che è realmente problematico sotto il profilo speculativo nella definizione ontologica della forma è l'attimo che precede la percezione, ossia quel  $\Delta t = 0 - 1$ , in cui la forma non è data ma in cui – e qui si entra in una dimensione misterica – si è sprigionato un principio di energia, sorta di scintilla che genera il primo battito nella gestazione della forma. La forma esiste ed è *viva*. Cosa ha generato quel primo battito? Cosa è successo dal punto di vista neurologico, cosa si è generato a livello di funzioni cerebrali superiori? Il mistero del perché originario, il mistero dell'atto fondativo, nonché il fatto che la natura umana si qualifica innanzitutto per il possesso di un pensiero progettante e allo stesso tempo per il possesso di una strumentazione visiva di riconoscimento e gestione della forma, credo che resti, anche in questa dissertazione, in gran parte materia dell'ineffabile, tuttavia non prescindibile. Ma certamente, benché non si intenda affrontare l'ineffabile sui terreni della metafisica, possiamo cercare una spiegazione plausibile sotto il profilo epistemologico introducendo il concetto di *desiderio di forma*. Il desiderio di forma preesiste la conoscenza sensibile e costituisce parte della struttura categoriale dell'intelletto. La forma esiste, si vede ed è *viva* perché esiste un desiderio a priori che è *categoriale* e che costituisce la naturale e inconscia attitudine al progetto di trasformazione del mondo che connota la natura umana.

Questo credo sia il passaggio fondamentale. Quello cioè di recuperare la dimensione categoriale della critica kantiana per la quale non è possibile prescindere da ciò che per natura è intrinseco e inconscio e che costituisce la linea di continuità nel Tempo. L'io Penso *desidera*. L'io Penso in quanto funzione

Nella pagina accanto,

Ritratto di Immanuel Kant (Königsberg, 22 aprile 1724 – 12 febbraio 1804)



dell'intelletto si attiva come desiderio categoriale a priori nel momento in cui è stimolato dall'esperienza sensibile. L'lo Penso quindi desidera la forma e allo stesso tempo mette a punto un sistema di controllo del suo sviluppo nel tempo (tensione unificatrice), una specie di motore di gestione dei rapporti tra le parti, tra le parti e il tutto e le sue proporzioni in un  $\Delta t$  misurabile. L'lo Penso *elabora e si prende cura* della forma.

Torniamo ai due tipi di forma: il *template* (forma tipologica) e la composita (forma intuitiva). Il *template* si costituisce innanzitutto per la soggezione del particolare nei confronti del generale, essendo quest'ultimo che stabilisce gli ambiti di creatività all'interno di un *modulo* ripetibile.

La composita, all'opposto, privilegia il dato sensibile del particolare (reperibile contestualmente) per giungere, attraverso l'introduzione di funzioni creative, al profilo del generale.

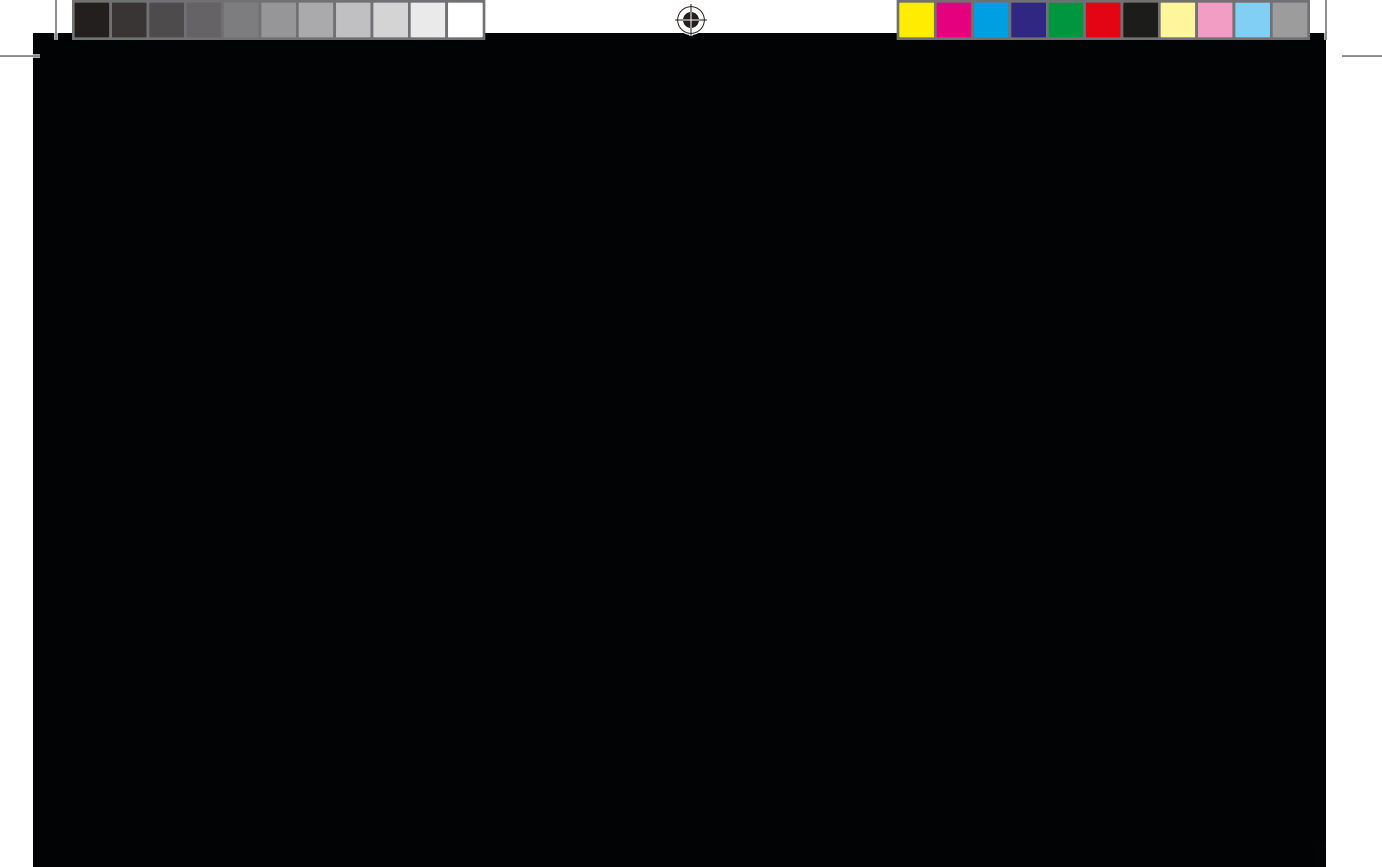
Facciamo un esempio cercando di relazionare quanto sopra con le vicende del pensiero architettonico. Nel periodo d'oro della produzione teorica in architettura, gli anni Sessanta del secolo scorso, la teoresi rispetto all'lo Penso ha virato in modo sensibile verso il modello del *template*, costruendo una visione del mondo incentrata sul logos fondante del Tipo in quanto *Idea* stessa di architettura nel quadro di una posizione di ispirazione hegeliano-marxista<sup>3</sup>. A questa scelta di campo, dettata dalla scuola milanese "rossigrassiana" – la cosiddetta Tendenza – e votata all'elaborazione della struttura generale è stata associata anche una consistente quota retorica di dover essere, una forma di autoregolazione, di condotta morale, che aveva un doppio compito: da una parte quello di precludere al dato sensibile la possibilità di "drogare" e sovvertire il *template*, e dall'altra, quello di garantire l'unità di desiderio formale nel tempo in un quadro di condivisione tra maestri e allievi.

Accanto a queste posizioni, se ne affermava un'altra in area romano-fiorentina di ispirazione kantiana capace di produrre un sensibile proselitismo e che ha cercato una sintesi tra tipologia e stratificazione contestuale, tra dato a priori (il tipo come sintesi a priori) e stimolazione sensibile proveniente dal contesto<sup>4</sup>.

In questo quadro e con le dovute differenze tra scuole, metodologie di ricerca ed esiti progettuali, è possibile dire che gran parte della teorizzazione sulla forma architettonica e sul suo progetto hanno avuto come punto di riferimento il Tipo in una dimensione spersonalizzata e sostanzialmente priva di riferimento all'Ego. L'lo Penso aveva cioè il compito fondamentale di gestire il Tipo, come dato storico stratificato nella sua dimensione a priori.

Una voce fuori dal coro, e considerata solo dopo molto tempo, è stata quella di Carlo De Carli la cui posizione, di ispirazione cattolico-husserliana, pone al

Nella pagina accanto, Nefertiti (che significa La bella è arrivata), vissuta tra il 1370 a.C. circa e il 1330 a.C., regina egizia della XVIII dinastia, celebrata per la sublime bellezza. Il busto nella foto è conservato a Berlino al Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Neues Museum



centro della riflessione teorica il logos dello Spazio Primario, da intendersi come entità «che non ha, all'inizio, proprietà fisiche o figura o altra determinazione formale e sta tutto nell'attenzione alla "preziosità» della persona umana, in un rapporto stringente fra architettura ed etica, e fra architettura e natura, che supera la semplice utilità funzionale per interpretarne il senso e tradurlo in opera costruita, fino a "trascolorare" in rappresentazioni cariche di momenti esistenziali. «Esso infatti, nasce intriso di vissuto di tutta l'esperienza vissuta»<sup>5</sup>. La posizione di De Carli, ponendo l'uomo nella sua "preziosa individualità" al centro dell'attività teoretica, sposta completamente il paradigma qualificandolo come alternativo alle posizioni tipologiche<sup>6</sup>. Lo Spazio Primario «intriso di vissuto e di esperienza vissuta» introduce una dimensione intimista e psicologica nel gioco linguistico della *teoria formale delle forme*. Ed è in questa direzione che intendiamo procedere mettendo in relazione il concetto pocanzi espresso, quello di *desiderio di forma*, associato alla *declinazione intimista* della ricerca di bellezza – in quanto imperativo categorico – in un quadro di forma composita, in relazione a un  $\Delta t$ . Per la prima volta, credo, ci si inoltra nei territori della forma con la consapevolezza della presenza irrinunciabile della dimensione psicologica per cui lo Penso ed Ego si identificano. In sostanza, la nuova frontiera per una teoria dell'architettura potrebbe essere sintetizzata nel concetto di *psicologia del progetto* (o psicologia della forma), che si distinguerebbe dalla *Gestaltpsychologie* classica per l'orientamento incentrato sulla dinamica e sul controllo della forma e non solo sulla percezione della stessa, mettendo in campo una coppia di condizioni ontologiche della forma a partire dalle proprietà presenti sia nell'oggetto in fase di progetto, sia nell'osservatore in fare di ricezione.

### **Proprietà dell'oggetto / Proprietà dell'osservatore**

La forma non è quindi un oggetto finito ma è essenzialmente l'esito di un processo attivato da una volontà a priori (*desiderio di forma*), dotata di un motore di gestione dello sviluppo nello spazio e nel tempo. La forma, da un certo istante in avanti si manifesta all'lo Penso in modo consapevole come rappresentazione e in questa chiave è resa trasmissibile ad un sistema di attese mediante l'*allargamento intersoggettivo* del giudizio riflettente.

Nella sua dimensione ontologica, lo abbiamo detto, si manifesta come relazione tra elementi, da un minimo di due (Materia e Tempo) ad una complessità di elementi (Materia per  $N +$  Tempo). La relazione è di tipo posizionale, sintattica e misurabile in un quadro di definizione finito ma dinamico nel tempo. Condizione questa che permette agli elementi della forma di mutare dimensione e rapporti di grandezza rispetto al loro insieme.

Nella pagina accanto, cosa succede a livello di funzioni cerebrali superiori quando si accende la scintilla della morfogenesi? Il desiderio di forma preesiste alla conoscenza sensibile e costituisce parte della struttura categoriale dell'intelletto. La forma esiste, si vede ed è viva perché esiste un desiderio a priori che è categoriale e che costituisce la naturale e inconscia attitudine al progetto di trasformazione del mondo



Sicché, quando la forma entra per la prima volta nel campo della percezione dell'Io Penso come insieme di elementi, da questo momento è possibile parlare di proprietà formali dell'oggetto che lo qualificano come tale, cioè come entità rappresentata e non più astratta.

Le proprietà formali sono un conferimento dell'Io Penso il quale le ha generate sulla base del dato sensibile e le ha ordinate in una funzione intellegibile. La forma in sé si qualifica quindi per specifiche proprietà oggettuali. Fino a che la forma non viene estroflessa e offerta al mondo, le proprietà oggettuali sono percepite solo dall'Io Penso secondo modalità complesse, ma sostanzialmente riconducibili alla propria *bildung* e alla stratificazione dell'esperienza sensibile. Esiste in sostanza la consapevolezza della bellezza della forma, ma la sua contemplazione è inizialmente tutta, intimamente, interna all'Io Penso e non è ancora oggetto dell'*allargamento intersoggettivo* del giudizio estetico. Tuttavia, c'è consapevolezza di bellezza; consapevolezza che si genera in quanto elaborata dai parametri stratificati (*Bildung e milieu*) che nel loro insieme costituiscono quello speciale filtro definibile come *gusto* e che governa il giudizio estetico<sup>7</sup>.

Proviamo ora a descrivere per sequenza d'istanti la genesi formale interna all'attività progettuale.

*Primo Istante* o della volontà pura ( $\Delta t = 0 - 1$ ).

Non c'è materia, non c'è rappresentazione. C'è solo una istintuale tensione alla creazione. Non è consapevole, non intellegibile, ma c'è e preme.

*Secondo istante* o della penetrazione dei dati sensibili ( $\Delta t = 0$ ).

L'Io Penso è stimolato da elementi esterni, dal dato sensibile, dalle condizioni contestuali e a questi reagisce con una risposta pre-ordinativa che consiste nella selezione degli elementi positivi e nella disponibilità al riconoscimento reciproco. Qui, si compie l'atto fondativo, la scintilla, l'impulso energetico che avvia il primo battito innestato dal desiderio di forma.

*Terzo Istante* o della forma primordiale visibile ( $\Delta t = 0 + 1$ ).

L'Io Penso ha percezione sia degli elementi, sia della loro disposizione - attraverso una prima figurazione mentale che definisce l'imprinting del rapporto forma-figura - sia della sua possibilità di intervenire su dimensioni e rapporti.

*Quarto Istante* o della forma composita visibile e trasferibile ( $\Delta t = 0 + N$ ).

La forma è percepita dall'Io Penso come Idea e il processo è temporaneamente sotto controllo. L'Io Penso è pronto ora per la formulazione di un giudizio estetico e per la sua trasmissione all'esterno alla ricerca del "senso condiviso" con il conseguente allargamento intersoggettivo dello stesso giudizio estetico. La trasmissione avviene mediante una rappresentazione supportata da canali isoformi alle proprietà dell'oggetto e alle proprietà dell'osservatore.

La forma è ora all'esterno dell'Io Penso, offerta al mondo e conosciuta dai sistemi di attese che formuleranno il loro giudizio in base alle *proprietà dell'osservatore*. Ed è ben chiaro quindi che la forma, nata e regolata da un giudizio estetico basato sulle proprietà dell'oggetto come rappresentazione generata dall'Io Penso, vive necessariamente in un rapporto binario con




le proprietà dell'osservatore le quali sono strutturate nei sistemi di attese, attivando una continua e sublime ricapitolazione dei contenuti della bellezza. Forma in sé (idea) e forma percepita (rappresentazione) costituiscono la relazione fondamentale per comprendere il carattere misterico della bellezza.

### **Autocoscienza, Talento individuale e Stato di grazia**

L'introduzione del dato psicologico in un discorso sulla forma non nasce certamente all'interno di questa riflessione, ma ha tutta una sua storia dentro e a latere della speculazione estetico-filosofica a partire dall'inizio del secolo scorso, in particolare con l'esperienza, mai totalmente esaurita della Gestaltpsychologie<sup>9</sup>. Ma mentre questa privilegia il comportamento percettivo immediato, la nostra dissertazione assume invece l'idea del desiderio di forma come processo auto-cognitivo della stessa e, contemporaneamente, come imperativo categorico in chiave comportamentale. Dopo l'appercezione trascendentale la forma vive e si trasforma sotto la direzione pienamente consapevole dell'Io Penso, quindi in una dimensione strutturata sia sul piano dell'espressione che su quello del contenuto, grazie al motore di gestione sintattica e proporzionale di cui è dotato. Quest'ultimo è una facoltà dell'Io Penso il quale agisce sia nella piena autocoscienza sia in stato subliminale, cioè mediante sensazioni che hanno luogo sotto il livello della coscienza, ma sufficienti a influenzare l'inconscio e condizionare il comportamento.

Una volta messo a punto il primissimo profilo della rappresentazione, la forma, come già detto, si dà anche all'esterno dell'Io Penso. Finisce così la *fase fondativa* e si entra in quella successiva di *contrattazione creativa* con il dato sensibile espresso dai sistemi di attese. La contrattazione, finalizzata alla produzione di una rappresentazione basata su una serie di regole a carattere comunicazionale è il vero campo di applicazione del motore di gestione. La contrattazione creativa costituisce il momento culminante della ricerca della bellezza. Nel gioco linguistico entrano in scena numerosi elementi capaci di incidere sulle scelte formali – ormai dettate dall'autocoscienza – ordinate in rappresentazione dall'Io Penso. Certamente, in questa fase, un ruolo molto importante se non decisivo lo assume il *milieu*, ovvero il contesto culturale all'interno del quale il Tempo ha stratificato uno o più sistemi di attese e, in questo specifico passaggio è anche importante sottolineare che, sempre dal punto di vista del confronto tra le teorie formali classiche e quanto si cerca di affermare in questa dissertazione, con la contrattazione creativa si passa dalla sequenza logica delle scelte alla sequenza *discrezionale* delle scelte. Laddove, per "discrezionale" si intende la strategia di comportamento progettuale che l'Io Penso intende attuare nella contrattazione creativa. La durata di questa fase corrisponde al tempo di creazione della bellezza attraverso un continuo bilanciamento tra desiderio di forma e selezione del dato sensibile. Questa fase, in cui la dimensione psicologica permea totalmente la contrattazione creativa, termina con un ulteriore livello di rappresentazione, che può avere una doppia natura: artistica e pragmatica. La prima è finalizzata alla



trasmissione dell'immagine, la seconda alla trasmissione di un quadro di regole destinato a dare vita ad un processo discorsivo di connessione tra materia e forma (costruzione).

La strategia di comportamento progettuale che consiste in *modalità di produzione segnica* può essere – seguendo Umberto Eco – di due tipi: strategia per *Ratio facilis* e strategia per *Ratio difficilis*. Nella prima, il rapporto (*Ratio*) tra piano dell'espressione e piano del contenuto presuppone l'esistenza di segni e codici preesistenti e preordinati sulla base dell'infrastruttura di trasmissione e veicolazione dei contenuti. La contrattazione creativa per *Ratio facilis* opera quindi all'interno di un sistema di regole codificate e condivise. Nella seconda, non esiste ancora un segno o un insieme di segni inquadrato in un codice che possa generare unità tra piano dell'espressione e piano del contenuto. È necessario inventarlo. L'invenzione comporta un rapporto univoco e monodirezionale tra lo Penso e sistema di attese nonché l'inesistenza di una capacità ricettiva da parte di quest'ultimo, che è ancora privo di chiavi di interpretazione segnica. Il più delle volte la scommessa è persa e il sistema di attese rifiuta la forma così rappresentata e trasmessa salvo l'introduzione, da parte dell'lo Penso, di un *cavallo di Troia* all'interno del *milieu* in cui agisce comunicativamente il sistema di attese coriaceo, al fine di sovvertirne le regole mediante uno spostamento di paradigma.

Va ora chiarita la natura del sistema di attese. Trattasi di un mondo convenzionale basato su regole condivise, strutturate e incontrovertibili se non per *Ratio difficilis*, generato da processi di sedimentazione culturale di lunga durata (tradizione del *mos maiorum*). Esso può reagire, da una parte, con una resistenza alle formulazioni dell'lo Penso basata sulla verifica dell'isoformità delle regole di comunicazione e codificazione; dall'altra, con una reazione mimetica dove è invece l'lo Penso ad esercitare un carisma tale da generare un comportamento di emulazione che conferisce all'lo Penso stesso lo status di *modello* come rappresentazione di uno *stile*.

Il sistema di attese può a sua volta essere custode di uno o più *stili* di comportamento, ovvero modi di essere, comunicare, decidere, ecc. che di fatto costituiscono e originano a loro volta un modello di riferimento che genera un *gusto* selettivo identificabile nella *capacità di intendere, riconoscere e apprezzare la bellezza*<sup>9</sup>. Lo stile a sua volta – data la sua ineffabile volubilità da una parte e data all'opposto la sua compresente resilienza – considerato nella sua doppia essenza *soggettivamente universale*, è il vero arbitro della bellezza. La partita che si gioca è quella tra lo Penso e sistema di attese (ancora una volta tra particolare e universale) in una continua sublime ricapitolazione e reciproco adattamento.

L'essenza dello stile, inteso nella sua dimensione particolare, in dialettica con lo stile tendente all'universale espresso dal sistema di attese, si precisa e si compie nel *Talento individuale*, ovvero quell'abilità innata di un soggetto nel fare qualcosa che lo rende eccezionale rispetto alla norma della

sua specie e nella sua fattispecie. Avere Talento significa riuscire a fare facilmente qualcosa che risulta difficile a quanti non siano dotati di Talento, generando due livelli diversi di comportamento; uno, eccezionale, che si confronta dialetticamente con il secondo, quello nella norma. Il Talento genera meraviglia, un'emozione dettata dall'inatteso (quindi in opposizione al sistema di attese stratificate) e il suo dispiegamento è una esperienza fuori dall'ordinario. È interessante notare come, dal punto di vista neurologico, «[...] il Talento è stato ricondotto a una specifica area del cervello, quella limbica, una parte filogeneticamente antica del cervello preposta fra l'altro alle *emozioni* e al senso *dell'autocoscienza*»<sup>10</sup> e che determina, tra le altre cose, i comportamenti correlati con la sopravvivenza della specie. Il Talento quindi *desidera* perché è innata predisposizione al progetto, alla trasformazione, al soddisfacimento della propria natura attiva, sensibile e comunicativa, alla propria realizzazione. Il Talento esprime il massimo livello di autocoscienza identificandosi pienamente nell'lo Penso che pensa lo Penso.

È abbastanza curioso come nelle teorie formali degli anni Sessanta la dimensione del Talento individuale sia stata fortemente combattuta con l'obiettivo principale di non mettere a rischio la stabilità del *template* con deviazioni avventuriste a carattere artistico. Ma oltre a questo, certamente la messa al bando del Talento non rifletteva la realtà vissuta dai Maestri che ne sono stati gli autori. Tutti professionisti di livello internazionale, con una dimensione accademica tanto influente da occupare in modo stabile i centri di potere culturale per almeno tre decenni, i Maestri hanno sempre negato che il successo personale fosse dovuto a ragioni riferibili al Talento, quanto piuttosto ad una condivisione di contenuti e comportamenti con il loro *milieu* di riferimento e ad un riconoscimento da parte di questo come *primi inter pares*, semplicemente *più autorevoli* tra pari per acclamazione. Certamente questa doveva essere la cifra del loro agire comunicativo nell'agonistica familiar-professionale dell'epoca, per dirla con le parole di Jürgen Habermas. Ma la serie di successi professionali messi in fila a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta da alcuni di loro, non lasciano dubbi circa un particolarissimo equilibrio raggiunto tra lo Penso e sistemi di attese, una condizione ontologica e psicologica definibile come *Stato di grazia*, sorta di formula contigua e complementare a quella del Talento individuale che rinuncia all'esplicitazione del potenziale dialettico espresso da quest'ultimo nei confronti dei sistemi di attese. Il Talento in Stato di grazia è quindi accettato dal sistema di attese poiché ad esso imprime il proprio carisma come modello imitabile. In sostanza, i Maestri conclamati non possono stare imbrigliati nella forma *template*, neppure se l'hanno inventata e neppure se la prediligono dal punto di vista teorico e sul piano del dover essere. I Maestri, che lo vogliano o no, sono tali perché sono espressione del Talento individuale e hanno goduto, almeno una volta nella loro vita, della condizione speciale offerta loro dallo Stato di grazia.



Lo Stato di grazia (anche noto negli studi recenti come *flow*: flusso) è lo stato psicologico di massima positività e gratificazione che si percepisce durante un'attività. Definito come "esperienza ottimale" corrisponde alla "completa immersione nel compito", è connotato da elevato coinvolgimento e controllo della situazione, focalizzazione dell'attenzione, assenza di noia e ansia, motivazione intrinseca (piacere per l'attività), alterata percezione dello scorrere del tempo e assenza di auto-osservazione giudicante. L'esperienza del *flow* corrisponde quindi ad uno stato psicofisiologico ottimale.

Il primo autore ad occuparsi di *flow* è stato M. Csikszentmihalyi, psicologo americano che a partire dagli anni Settanta ha svolto una serie di ricerche sul "flusso di coscienza" come fenomeno riscontrabile nelle attività quotidiane e nello sport (1975, 1978, 1990, 1993). Cito qui di seguito da Wikipedia:

«Csikszentmihalyi individua, tra gli altri, alcuni fattori che, pur potendo apparire indipendentemente l'uno dall'altro, in realtà sono in combinazione tra loro e costituiscono la cosiddetta esperienza di flusso, utili per meglio comprendere la relazione tra Autocoscienza, Talento individuale e Stato di grazia:

- obiettivi chiari: le aspettative e le modalità di raggiungimento sono chiare;
- concentrazione totale sul compito: un alto grado di concentrazione in un limitato campo di attenzione (la persona non ragiona su passato e futuro ma solo sul presente);
- integrazione tra azione e consapevolezza: la concentrazione e l'impegno sono massimi. La persona è talmente assorta nell'azione da fare apparire l'azione naturale;
- conseguente perdita dell'autoconsapevolezza: il soggetto è talmente assorto nell'attività da non preoccuparsi del suo ego;
- distorsione del senso del tempo: si altera la percezione del tempo. Non ci si rende conto del suo scorrere;
- senso di controllo: la percezione di avere tutto sotto controllo e di poter dominare la situazione;
- piacere intrinseco: l'azione dà un piacere intrinseco, fine a sé stesso (esperienza autotelica).»<sup>11</sup>

Il punto interessante riguarda l'Autocoscienza (autoconsapevolezza, per Csikszentmihalyi). Da una parte sembra che si manifesti come unità totale tra pensiero e azione, caso che ci riporta all'*Io Penso pensa lo Penso*. Dall'altra e all'opposto, il manifestarsi della perdita dell'autoconsapevolezza porta al disinteresse per il proprio ego. In realtà è proprio il rovescio della stessa medaglia che ci porta su un piano paralogico di ragionamento in cui la massima forma di autoconsapevolezza si identifica nella sua totale subliminalità, originando un'azione in cui l'autoconsapevolezza è già in realtà superata e "le cose si fanno da sole". L'*Io Penso* in Stato di grazia supera anche la condizione di *Io Penso pensa lo Penso*. Questo spiega perché è difficile ripercorre e ricordarsi in modo analitico di come si è raggiunta artisticamente – si potrebbe dire in *automatico* – la bellezza.



## Visibile / Non visibile. La forma fuori dall'lo

Terminata la contrattazione creativa e raggiunto l'accordo tra lo Penso e sistema di attese sulla cifra dello stile, comincia il processo discorsivo di connessione tra materia e forma che porta alla bellezza realizzata (al luogo in cui abita la bellezza). Mentre il tempo trascorso tra il momento appercettivo e la realizzazione della bellezza può essere di alcuni giorni/mesi/anni, il tempo della forma da trascorrere come bellezza realizzata può essere misurato sugli anni/decenni/secoli.

La persistenza nel Tempo dipende dalla fortuna dell'edificio o del manufatto che incarna la materia della bellezza realizzata. In architettura ci sono alcuni esempi eccezionali in cui la bellezza riesce a sopravvivere alla durata di una vita. È il caso per esempio del Teatro Farnese a Parma (1628) inventato da Giovan Battista Aleotti oppure del Padiglione della Germania a Barcellona (1929) inventato da Ludwig Mies Van der Rohe. Del primo, ne parleremo nel prossimo capitolo.

Una volta consegnata dall'lo Penso in Stato di grazia la forma della bellezza materializzata in un manufatto eccezionale, questo si rilascia al Tempo e solo il suo carisma permette la sopravvivenza alle cose che accadono (perché poi, alla fine, le cose accadono) assumendo un carattere esemplare, simbolico, identitario, in una parola, necessario. Ma spesso il Tempo è più forte dell'abitare e il manufatto benchè di eccezionale carisma e bellezza perde valore a causa di uno spostamento di paradigma, cosa che succede quando decadono per esempio i grandi sistemi socio-economici (la caduta dell'Impero Romano, la fine della Guerra Fredda, la crisi del Marxismo, dell'Illuminismo, della Modernità, cioè la fine – come si diceva negli anni Ottanta seguendo il pensiero di Jean Francois Lyotard – delle “grandi narrazioni”). Le architetture quindi, anche quelle perfette – e introduciamo qui per la prima volta il concetto apicale della perfezione formale – quando viene a mancare il senso entrano in un irreversibile avvitemento entropico che porta alla morte della forma, che si identifica nella sua *rovina*. Dove per morte s'intende non solo la cessazione delle funzioni “biologiche”, cioè l'abitare la forma, ma anche la de-composizione delle sue parti rispetto al tutto, che consiste nel distacco degli elementi compositivi e costruttivi che la compongono, prime fra tutte le parti deboli che nell'architettura storica in muratura, per esempio, sono quelle lignee e di finitura superficiale (copertura, infissi, intonaci, rivestimenti, ecc.).

La morte di una forma materiale, cioè un manufatto costruito è dovuta a diversi fenomeni. Abbiamo appena descritto quello della morte “biologica” dell'edificio – dovuta alla terminazione dell'abitare al suo interno, a sua volta dovuta alla perdita di senso – dove il manufatto muore lentamente per *abbandono*. Un'altra causa è la morte della forma materiale per *distruzione*. Questa avviene per cause belliche, per pianificata demolizione o espoliazione oppure per eventi catastrofici naturali come i terremoti, oppure indotti, come gli incendi. Il Partenone, per esempio, è l'esempio più

toccante di come un edificio abbia potuto subire in tutta la sua lunga vita/morte tutte le cause sopra elencate, come abaco dimostrativo delle varie possibilità di de-composizione di una forma materiale.

Ma ecco che accade – quasi come reazione al senso di caducità, come rifiuto della morte – qualcosa di inaspettato che riguarda il giudizio estetico nei confronti della rovina di un edificio. Questa viene percepita non come triste immagine della fine di una vita, ma all'opposto come esito di un processo di estetizzazione che trasforma la forma morta e in stato di decomposizione nella "bella ruina". La rovina genera sorpresa e ammirazione, non tanto per la sua resistenza agli eventi e al Tempo quanto per la sua intrinseca qualità formale, come veicolo di senso che si manifesta come traccia dell'universale. Ma, soprattutto, la "bella ruina" genera interrogativi. Com'era bella in vita questa bellissima forma morta? Quali erano i suoi profili? Quanto era alta? Dove saranno finiti i suoi marmi? E i suoi mosaici? Comincia qui, sempre generata da una profonda volontà riproduttiva della forma, la dialettica estetologica tra visibile, la rovina, e non visibile, il manufatto originario. Come una grande natura morta ricomposta sul tavolo dell'Io Penso, la forma persiste esteticamente nell'idea di ricostruzione attivando un viaggio – prima mentale e poi rappresentato – finalizzato a coprire la distanza tra ciò che si vede e ciò che non si vede. Tutta l'opera dei *Pensionnaires* francesi di Villa Medici prima, e tutti i casi di ricostruzione realizzata poi, dall'Arco di Tito a Roma al Campanile di San Marco a Venezia, dalla Stoà di Attalo ad Atene ai ponti sull'Adige a Verona, dall'Abbazia di Montecassino al Teatro Romano di Sagunto, dal Partenone alla Cattedrale di Dresda, sono espressione dell'Io Penso che ritorna su sé stesso per ricomporre con rito osirideo la forma decomposta, ripresentandosi nuovamente all'inesauribile confronto dialettico con i sistemi di attese, che ancor più di prima lo attendono alle colonne d'Ercole dei valori identitari e della sublime ricapitolazione.

Il processo di estetizzazione cui sono sottoposte le rovine è particolarmente interessante in un ragionamento sul Bello assoluto. Da una parte è proprio l'assenza della parte mancante a generare la necessità del giudizio estetico: di fronte a cotanta perdita, ciò che resta è dunque manifestazione del perfetto equilibrio tra forma e Tempo in una sorta di armonia universale: non si può più aggiungere né togliere alcunché. Da qui poi, le varie posizioni sul congelamento della rovina in un  $\Delta t$  che si manifesta come presente continuo, immutabilmente fissato sul presente, oppure sul suo irreversibile abbandono alla grande dissolvenza del Tempo. Ma ciò che è paradossalmente costante – almeno nella concezione moderna del rapporto con l'antico – è il carisma che i manufatti mutili esercitano sul giudizio dei sistemi di attese. Si provi a pensare al potenziale erogeno espresso dalla Venere di Milo, trovata da un contadino di Melos nel 1820 e poco dopo esposta al Louvre. Emanuele Papi, nel libro *Le pietre dello scandalo* (2017) lo descrive così:

«Nel 1886 lo psichiatra Richard Von Krafft-Ebing pubblicò *Psychopathya Sexualis*, un manuale di 193 aberrazioni erotiche, le più scabrose criptate in Latino. La perversione catalogata con il numero



181 riguarda i 'fricadores' (strofinatori) e include anche l'"oltraggio alle statue' [...] La Venere di Milo ha le braccia monche e la sua identità non è molto sicura, così come non si sa cosa stesse facendo (dà il pomo a Paride o si specchia in uno scudo oppure ci scrive sopra o si appoggia ad una colonnina).

È una donna di due metri, seminuda e sinuosa, le parti basse sono nascoste da un drappo che sembra trattenere con una gamba per non farlo cadere, il volto serio e androgino, la massa dei capelli divisa in due e raccolta in una crocchia da cui sfugge qualche ciocca. Molti videro in lei l'ideale della bellezza femminile (...) Nel 1877 fece clamore un giardiniere sorpreso a fornicare in pubblico con una copia in pietra della bella di Milo. Emile Laurent, medico delle carceri, pubblicò nel 1891 il trattato *Psychologie pathologique*, dove riporta altri tentativi di stupro della statua».

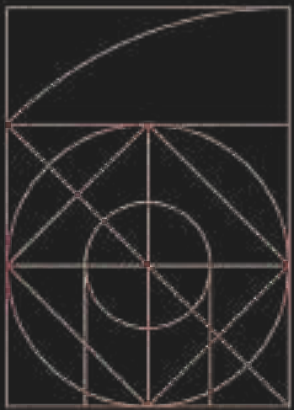
Ma questa attrazione per la bella signora lapidariamente fredda e dalle braccia monche è solo espressione conclamata dell'aberrazione di menti malate? Se concediamo a Winckelmann la piena consapevolezza dei suoi intendimenti e del suo volere, nonché l'assenza di particolari patologie, possiamo indicare un altro caso interessante sempre descritto da Papi: "(...) Il Torso del Belvedere dei Musei vaticani, risalente al I Sec a.C., un nerboruto nudo maschile in cui mancano il capo e gli arti, è descritto da Winckelmann in venti paragrafi pieni di venerazione, desiderio e godimento:

«Io divenni compreso di entusiasmo osservando questo corpo dalla parte di dietro... ampio paese su cui la natura abbia versato ad ampia mano tutti i tesori delle sue bellezze... nella quiete e nella tranquillità del corpo si palesa la grandezza posta nell'animo... oh potessi io vedere questa figura nella grandezza e nella bellezza... incomincio a piangere come Psiche l'amore dopo averlo imparato a conoscere.»

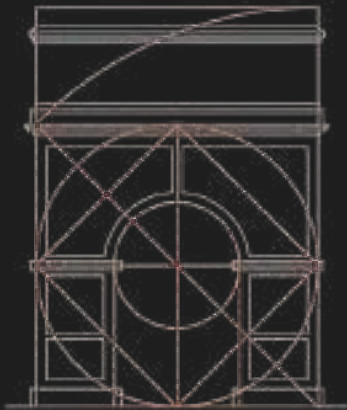
Quale uomo vorrebbe avere un rapporto erotico con una donna in carne e ossa dalle braccia monche? Quale donna vorrebbe essere posseduta da un uomo in carne ed ossa senza testa, braccia e gambe (se solo fosse possibile)? In questo caso sì, ci troveremmo di fronte a profonde psicopatologie. Ma non di fronte alla natura morta. Anche soggetta alle più atroci mutilazioni è ammantata da un processo di estetizzazione tale da rendere quelle pietre esempi irraggiungibili di bellezza artificiale, proprio come le rovine per esempio del Teatro Marittimo o delle Grandi Terme di Villa Adriana. Tale è quindi il "miracolo" (dal latino *miraculum*) del giudizio estetico nel *riconoscimento della bellezza* (cosa meravigliosa in un evento straordinario) nell'essenza tragica di un corpo devastato. Un giudizio che, benchè descrivibile, spiegabile e trasmissibile, mantiene nel suo intimo qualcosa di profondamente ineffabile, reso parzialmente intellegibile solo attraverso la paralogia.







a

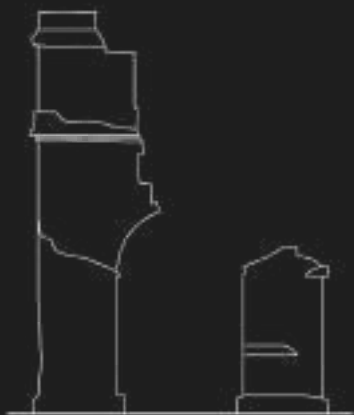


b

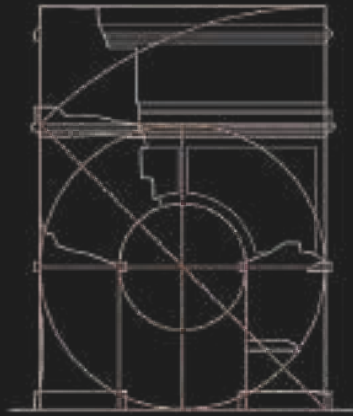


c





*d*



*e*



*f*



Nelle pagine precedenti, *Schema del processo di vita della forma riferito, a titolo di esempio, alla specifica tipologia dell'arco trionfale*

A pag. 30-31, *fig. a*, schema proporzionale preesistente la forma materiale costituito da un proporzionamento basato su un rettangolo in  $\sqrt{2}$ . L'edificio non esiste ancora, esso è solo in potenza nelle categorie a priori dell'Io Penso

*Fig. b*, la forma materiale è definita sulla base del proporzionamento di cui alla figura *a*. Da questo momento l'edificio esiste

*Figg. c,d*, la forma nel tempo, ovvero l'edificio sottoposto alla consunzione secolare, rilascia una forma progressivamente instabile e decomposta. L'edificio è in rovina

*Figg. e,f*, la rovina, alla quale è assegnato un valore riferito al patrimonio culturale, è sottoposta al processo di ricostruzione

*Fig. e*, la ricostruzione avviene per adesione filologica alla forma materiale originaria

*Fig. f*, la ricostruzione avviene per innesto di un testo evocativo caratterizzato da espressione materiale differente da quella originaria

In basso, a sinistra, ritratto di Johann Joachim Winckelmann (1717-68)

In basso, a destra, Disegno del Torso del Belvedere ripreso da tergo, Constantin Hansen (1804 -80)

A pag. 35, Torso del Belvedere, Musei Vaticani, Roma





## Note

1 Vedi Mecchia R., voce *Bello/Brutto*, Enciclopedia Einaudi, Giulio Einaudi Editore, 1977, Torino. La preoccupazione per gli esiti delle teorie mimetiche è dovuta principalmente alla convinzione – maturata negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso – del superamento, da una parte, delle teorie dell'arte classiche basate sulla relazione tra *mimesi e replica*, e dall'altra dal diffuso timore sulla "pericolosità" della teoria del *desiderio mimetico* elaborata René Girard, capace di mettere in crisi il concetto di originalità a fronte della ricerca degli *elementi comuni*. Sarà poi interessante come questa teoria risulti alla base di quelle tipologiche in architettura.

2 Nel caso dei giudizi estetici infatti l'universale, lungi dal costituire una norma predeterminata, è qualcosa che deve essere "trovato", non indipendentemente dalla contingenza dell'empiria, ma appunto al suo stesso interno, ossia nella concretezza e nella determinatezza del particolare. Ora, se è vero che quello propriamente estetico è un giudizio pronunciato non sulla base di una definizione logica, bensì sulla base di un sentimento, allora il problema che si pone è come conciliare la soggettività di tale giudizio con quella necessaria intersoggettività e dunque universalità che si manifesta nel momento stesso in cui il soggetto pronuncia un tale giudizio, giacché con esso si pretende il "consenso di ognuno". In questo senso, secondo Kant, i giudizi estetici sono "soggettivamente universali". Questo significa che in un giudizio estetico ciò che propriamente viene alla luce è un "senso comune", ossia un senso o sentimento condiviso, qualcosa insomma di universalmente comunicabile. Estratto dalla voce "Estetica" del Dizionario di Filosofia Treccani on line (Estetica Kantiana e Critica del Giudizio). Cfr. [http://www.treccani.it/enciclopedia/estetica\\_%28Dizionario-di-filosofia%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/estetica_%28Dizionario-di-filosofia%29/) (Pagina consultata il 20/07/2019).

3 I riferimenti testuali paradigmatici e irrinunciabili della posizione tipologica sono *L'Architettura della Città* (1966) di Aldo Rossi e *La Costruzione Logica dell'Architettura* di Giorgio Grassi (1967).

4 I riferimenti testuali della cosiddetta Scuola muratoriana sono gli scritti stessi di Saverio Muratori (*Studi per una operante storia urbana di Venezia*, 1959; *Studi per una operante storia urbana di Roma*, 1963, *Architettura e Crisi*, 1963; *Civiltà e Territorio* (1967) e quelli di Gianfranco Caniggia, tra i quali, *Strutture dello spazio antropico* (1976); *Composizione architettonica e tipologia edilizia: 1. Lettura dell'edilizia di base* (1979), 2. *Il progetto nell'edilizia di base* (1984); *Moderno non moderno. Il luogo e la continuità* (1984).

5 Cfr. [https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo\\_De\\_Carli](https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_De_Carli)

6 Le posizioni tipologiche ebbero un successo e una diffusione internazionale senza precedenti, dovuti ad una relativa semplicità di trasmissione («*la teoria è l'architettura resa trasmissibile attraverso le tecniche del discorso*», dichiarava Giorgio Grassi), unita a una remissione dell'individualismo che garantiva una sorta di democratizzazione della teoria del progetto da intendersi in chiave critica come sequenza logica delle scelte, riducendo il comportamento preferenziale a mosse riconosciute dal *template*.

7 «[Il gusto è] la facoltà di giudicare su ciò che rende universalmente comunicabile, senza la mediazione di un concetto, il sentimento suscitato da una data rappresentazione [...] Per





decidere se una cosa sia bella o no, noi non poniamo, mediante l'intelletto, la rappresentazione in rapporto con l'oggetto, in vista della conoscenza; la rapportiamo invece, tramite l'immaginazione (forse connessa con l'intelletto), al soggetto e al suo sentimento di piacere e di dispiacere. Il giudizio di gusto non è pertanto un giudizio di conoscenza; non è quindi logico, ma estetico: intendendo con questo termine ciò il cui principio di determinazione non può essere che soggettivo [...] Il giudizio di gusto determina il suo oggetto, per ciò che riguarda il piacere (in quanto bellezza), pretendendo il consenso d'ognuno, come se il piacere fosse oggettivo. Dire che questo fiore è bello val quanto esprimere la propria pretesa al piacere di ognuno. [...] il giudizio di gusto consiste proprio nel chiamar bella una cosa soltanto per la sua proprietà di accordarsi col nostro modo di percepirla». I. Kant, *Critica del giudizio*, Parte prima, Sezione prima (*Analitica del giudizio estetico*), Libro I (*L'analitica del bello*).

8 Fondatori della psicologia della Gestalt sono di solito considerati Max Wertheimer e i suoi allievi Kurt Koffka, Wolfgang Köhler, che sono stati certamente i principali promotori e teorizzatori scientifici di questa corrente di ricerca in Psicologia. I loro studi psicologici si focalizzarono soprattutto sugli aspetti percettivi e del ragionamento/risoluzione di un problema. La Gestalt contribuì a sviluppare le indagini sull'apprendimento, sulla memoria, sul pensiero e nell'ambito della psicologia sociale. Le teorie della Gestalt si rivelarono altamente innovative, in quanto rintracciarono le basi del comportamento nel modo in cui viene percepita la realtà, anziché per quella che è realmente; quindi il primo pilastro della teoria della Gestalt fu costruito sullo studio dei processi percettivi e in una percezione immediata del mondo fenomenico.

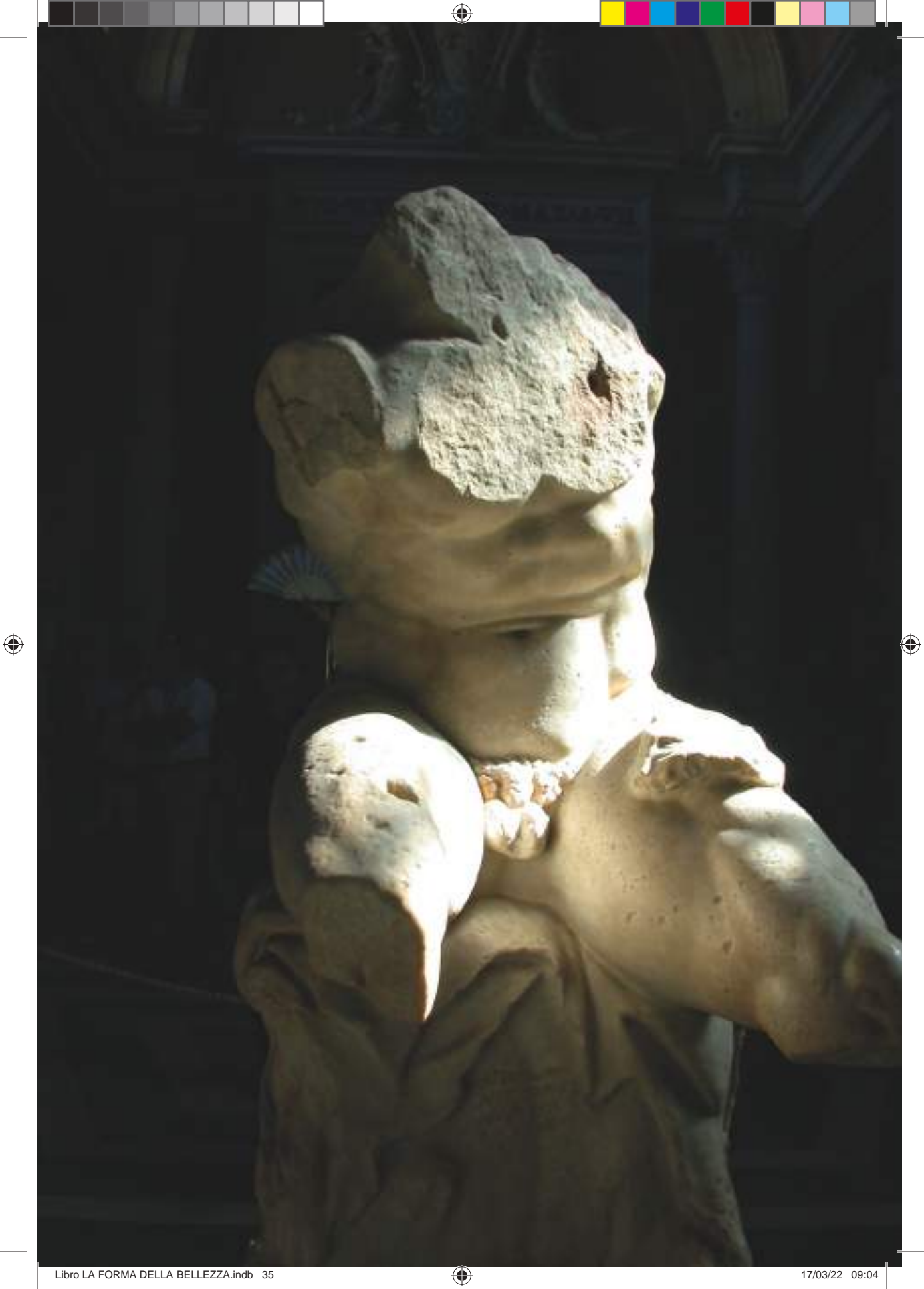
Il modello teorico della Gestalt riguardante il pensiero si oppose a quello comportamentista, secondo il quale gli animali risolvevano le problematiche con un criterio costituito da tentativi ed errori, proponendo invece un criterio di spiegazione formato dal pensiero, dalla comprensione e dall'intuizione. Anche nel settore della psicologia sociale le teorie della Gestalt proposero invece la teoria dell'attribuzione che metteva in risalto le sensazioni, le percezioni, gli obiettivi, le intenzioni, le convinzioni, le motivazioni e le credenze. Cfr. [https://it.wikipedia.org/wiki/Psicologia\\_della\\_Gestalt](https://it.wikipedia.org/wiki/Psicologia_della_Gestalt) (Pagina consultata il 26/07/2019)

9 Lo stile è generalmente la forma costante di un individuo o di un gruppo. In questo senso si può parlare di stile individuale o di scuola. Lo stile così dato si viene a configurare come portatore di qualità precise che hanno in sé un significato specifico, capace di definire valori sociali, morali e religiosi sia di un individuo sia di un'intera società, regolandosi in modo a volte normativo, diventando segno di appartenenza a canone, di giudizio di gusto o maniera. Cfr. [https://it.wikipedia.org/wiki/\(pagina\\_consultata\\_il\\_26/07/2019\)](https://it.wikipedia.org/wiki/(pagina_consultata_il_26/07/2019)).

10 In merito a cosa origini uno specifico Talento, esistono due scuole di pensiero: quella genetista che considera il Talento un fatto genetico e quindi ereditario, e quella ambientalista che riconduce il Talento agli effetti dell'ambiente sull'individuo. Cfr. <https://www.prometeocoaching.it/life-coaching/cose-il-Talento/>

11 Cfr. [https://it.wikipedia.org/wiki/Flusso\\_\(psicologia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Flusso_(psicologia)). (Pagina consultata il 28/07/2019).









# La forma della bellezza e alcune architetture perfette

## Il Partenone sull'Acropoli di Atene

*Coro*

Ulula a lutto, strida  
dolenti sui poveri morti.  
Sfacelo nero alla Persia  
deciso da dio: ah, mia gente disfatta!

*Corriere*

Salamina: odio, disgusto sentire quel nome!  
Aaah, che groppo di pianto ripensare ad Atene.

*Coro*

Maledetta Atene, nostro tormento  
Pure, là s'inchioidi la mente:  
troppe donne di Persia - follia! -  
staccò dai figli, dall'uomo, per sempre!

*Atossa*

Dura da tanto il mio silenzio: mi lacera immoto delirio.  
Tropo male. È abisso la nostra sciagura:  
che serve parlare, frugare lo strazio?  
Non importa.  
È stretta fatale: chi vive patisce i tormenti che dio gli offre.  
Srotola pure il volume dei mali, plàcati dentro, racconta,  
anche se il dolore ti prende la gola.

Eschilo, *I Persiani*

Da queste parole – e dai fatti che ne stanno a monte – nasce il mito dell'Acropoli di Atene come topos primigenio della cultura occidentale e come essenza stessa della sua più fisica rappresentazione: l'architettura. È il drammaturgo Eschilo a metterle in bocca a reali e a lui contemporanei protagonisti di quella vicenda – la Seconda Guerra Persiana, di cui il messaggero riporta uno degli esiti più disastrosi per l'impero Achemenide – la narrazione della drammatica sconfitta nella battaglia di Salamina della flotta del Re dei Re, proprio di fronte alla battaglia ateniese.

Sfiora il paradosso l'idea che un Mito delle Origini (*Mythos*) possa nascere dalla (sua) stessa Storia (*Istoria*). I Persiani infatti è l'unica tragedia che narra un fatto storico ed Eschilo, il suo autore, è stato testimone di quei fatti, avendo combattuto prima a Maratona poi, come oplita, sulle navi ateniesi a Salamina e infine a Platea.

Nella pagina accanto, Partenone. Dettaglio dell'echino di un capitello del pronao, con l'ipotracelico e anellini (Foto di Socratis Mavrommatis, 1980)







Quando scrive, nel 472 a.C., Atene è distrutta, rasa al suolo dalla furia persiana. Edifici in macerie, statue mutilate, ex-voto dispersi. L'Acropoli era un cimitero di pietra destinato ad esserlo per molti anni, fino alla messa a punto del programma ricostruttivo. E non è un caso che proprio Pericle fosse il corego della trilogia di Eschilo di cui faceva parte *I Persiani*, messa in scena in quell'anno.

Il grande programma pericleo è dunque figlio della resurrezione ateniese nel quadro di una koinè, quella della Lega Delio-Attica che ha unito il mondo ellenico nella comune drammatica esperienza delle Guerre Persiane. Ed è proprio il tesoro della Lega, spostato nel 454 ad Atene – con la motivazione della sua presunta insicurezza presso il santuario di Apollo a Delo – a permetterne l'attuazione venticinque anni dopo la rappresentazione del dramma di Eschilo in quell'ormai lontano anno 472.

Nel frattempo, l'Acropoli fu oggetto di ricostruzione delle strutture difensive, per volere di Temistocle prima e di Cimone successivamente. Il precedente grande tempio dedicato ad Atena Poliàs, ancora in fase di costruzione durante la Seconda Guerra Persiana, rimase muto testimone delle devastazioni causate dai barbari fino alla messa a punto del primo progetto partenonico disegnato da Callicrates (e, si ritiene, diverso dal precedente), contestuale al riempimento del vallo formatosi tra lo stereobate preesistente e la realizzazione del nuovo bastione difensivo meridionale, noto come *colmata persiana*.

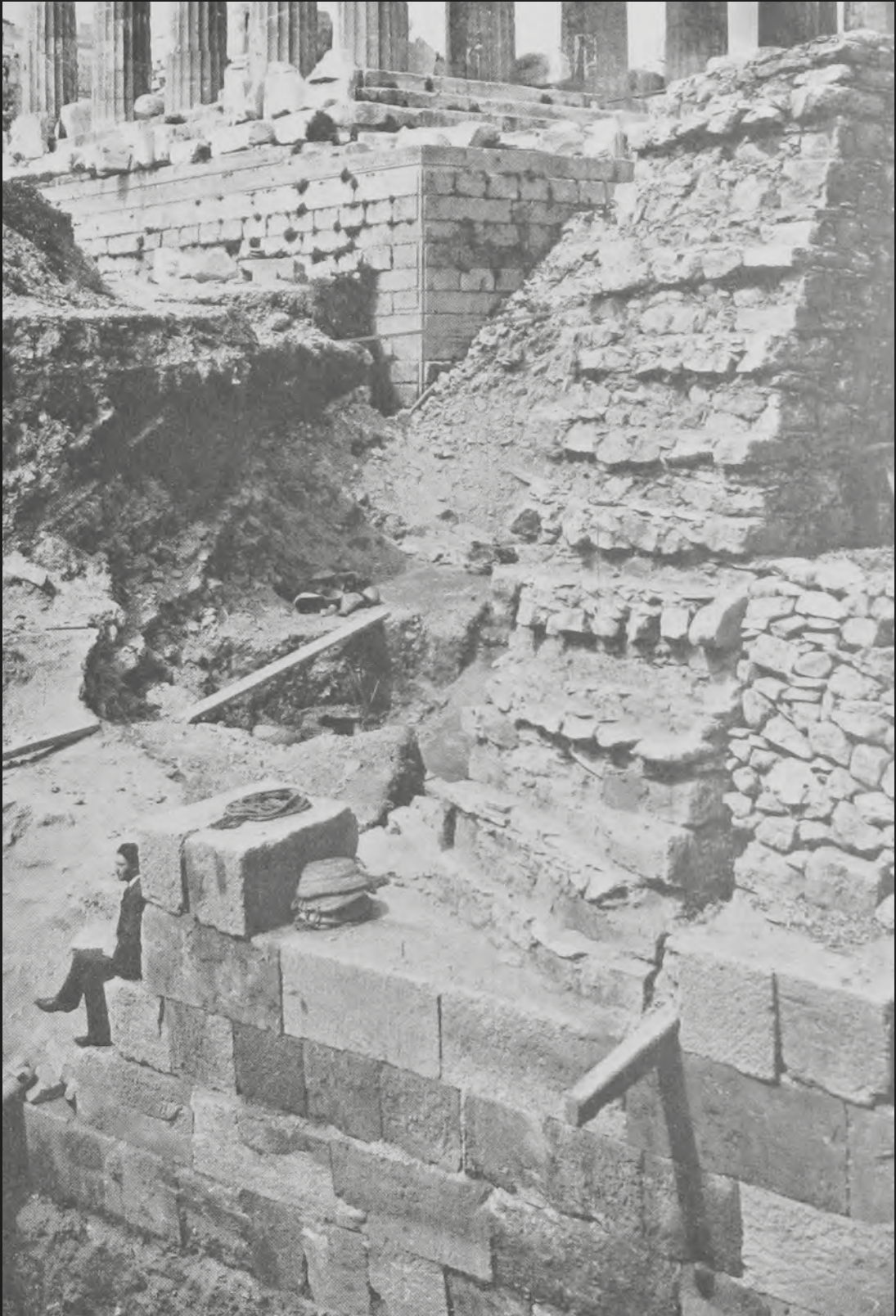
Nel decennio tra il 461 e il 450, Pericle rimase da solo al centro della scena politica di Atene, essendo stato ostracizzato Cimone, suo principale oppositore, ed essendo morto Efialte, il capo del partito democratico radicale. Dal 450 poi, dopo la morte di Cimone e grazie alla disponibilità unilaterale del tesoro della Lega Delio-Attica ad Atene, Pericle poté mettere le mani sul programma di ricostruzione dell'Acropoli. In questo quadro di totale egemonia, destinato a durare per un trentennio, riprese quindi con rinnovata energia il programma ricostruttivo nel quale Callicrates, nel decennio precedente, sembrava avesse avuto un ruolo dominante con diversi incarichi di grande prestigio come architetto preferito da Cimone. Due di questi erano di ingegneria militare: quello della realizzazione del nuovo bastione sud dell'Acropoli e quello della fortificazione lineare che univa Atene con il Pireo; gli altri due di architettura civile: il progetto del Tempio di Atena Nike e quello del nuovo Partenone.

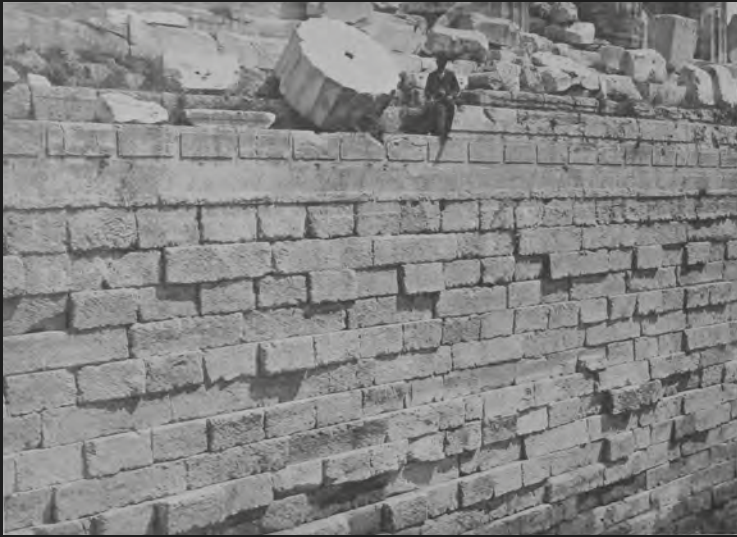
La fortuna di Callicrates, durante l'egemonia politica e culturale di Pericle sembra aver avuto un significativo ridimensionamento pur nella continuità della sua presenza sulla rocca dell'Acropoli. Sono ora Ictinos e Fidiàs gli uomini di Pericle. Il primo come collega di Callicrates nella realizzazione del Partenone e il secondo come supervisore generale, oltre che grande interprete artistico

Nella pagina accanto,  
I Propilei da est (Foto di Frédéric Boissonas, 1919)













della narrazione mitologica dispiegata nei marmi del tempio dedicato ad Athena Parthenos.




Ictinos e Callicrates quindi, a partire dal 447 rimettono mano al Partenone, probabilmente con due ruoli distinti che vedevano (forse) Ictinos come primo architetto e Callicrates come costruttore, sorta di direttore del cantiere o addirittura di impresario con compiti manageriali. Il risultato di questa nuova partnership è che il progetto cambia, nelle dimensioni e pesantemente sotto il profilo strutturale. Il nuovo progetto prevede la realizzazione di nuove fondazioni da realizzarsi in parallelo a quelle precedenti, ma nella sostanza indipendenti e solo in alcune parti collaboranti. Sicché la straordinaria muratura meridionale dello stereobate del precedente tempio, emersa prepotentemente con gli scavi del 1863 e del 1888, funge solo da contenimento di quella nuova realizzata più internamente di circa due metri. Ma c'è di più. Da una serie di studi effettuati dall'archeologo americano Rhys Carpenter e pubblicati nel 1970, che a sua volta si riferisce all'incredibile operazione di investigazione e riconnessione del complessissimo mosaico delle fondazioni del tempio attuata da Bert Hodge Hill, emerge che il Partenone infine realizzato è in realtà uno stratificato palinsesto comprendente una prima fondazione pre-persiana – cioè costruita nel decennio compreso tra le battaglie di Maratona e quella di Salamina (490-480 a.C.) – su cui venne costruito e in parte realizzato un primo tempio, periptero esastilo anfiprostilo riconducibile al progetto di Callicrates in epoca cimoniana. Infine, un secondo tempio, il Partenone poi progettato da Ictinos, che utilizza gli elementi costruttivi già presenti in situ del primo tempio, ma ricollocati con una nuova e diversa millimetrica sintassi in un edificio più grande, periptero e octastilo<sup>1</sup>. In sostanza il Partenone inaugurato nel 438 a.C. (ma finito in realtà nel 432) è la complessa compresenza di tre templi: uno distrutto dai Persiani all'inizio della sua costruzione a cui si deve l'enorme stereobate che sostiene la piattaforma di due templi successivi. Quello di Cimone e Callicrates (di dimensioni 23.51 x 66.88 m) interrotto durante la costruzione quando la peristasi era già praticamente costruita e quello di Pericle e Ictinos (di dimensioni 30,86 x 69,54 m) che riutilizza i blocchi di quello precedente in un nuovo progetto definitivo, che presenta un incremento dimensionale di 7,35 m sui lati corti est e ovest e di 2,66 m sui lati lunghi nord e sud<sup>2</sup>.

Ma se le vicende della sua costruzione rivelano un insospettabile palinsesto che è la radiografia delle vicende storiche e politiche di Atene tra il 490 e il 430 a.C, i fatti che ne hanno scandito la vita successiva sono ancora più drammatici.

Il Partenone resta un tempio pagano dedicato ad Atena durante l'occupazione macedone prima e romana poi, per quasi novecento anni. In questo periodo

Pagg. 40-42, Acropoli di Atene, scatti dell'operazione di scavo della Colmata Persiana condotta da Panagis Kavvadias tra il 1885 e il 1890. Si nota l'impressionante mole della fondazione (stereobate) del Partenone e i resti giganteschi delle fortificazioni della rocca, precedenti quella di Cimone-Pericle





fu restaurato in diverse occasioni. Si presero cura di lui i re pergameni, in particolare Attalo I ed Eumene II e gli imperatori romani Adriano, particolarmente legato ai modelli culturali ellenici, e sembrerebbe, anche Giuliano il Filosofo, che lo restaurò (forse) nel 362 d.C., dopo un incendio procurato dall'invasione degli Eruli nel 267 d.C. e un terremoto avvenuto nel 296 d.C.. Non si sa se in tutto questo periodo, e in particolare dopo l'editto di Costantino, il tempio sia stato chiuso e quindi lasciato ad una progressiva rovina. Restaurato ancora una volta (o forse l'unica volta) nel 410 dal Prefetto del Pretorio per l'Iliria Erculio, nel 438, dopo nove secoli, comincia la sua trasformazione e lenta ma inesorabile decadenza allorché venne riconvertito in chiesa cristiana contestualmente alla prima devastazione iconoclasta dell'opera di Fidia<sup>3</sup>.

Si tratta di un periodo in cui il Partenone ha continuato ad esistere in una specie di limbo. Risparmiato soprattutto grazie allo straordinario carisma che ha sempre esercitato anche sui più spietati nemici del paganesimo, esce intatto dall'editto di Teodosio II che ordinò la distruzione di tutti i templi pagani presenti sul suolo dell'Impero Romano d'Oriente.

Nel 485 il tempio-chiesa viene chiuso e nel 550 l'imperatore Giustiniano lo ribattezza come chiesa di *Santa Sofia di Atene*. Sul finire del VI secolo, viene infine dedicato a Santa Maria Parthenos. Sul lato est della cella viene realizzata un'abside e l'ingresso viene spostato sul fronte ovest, creando un'apertura centrale nel muro di separazione tra la cella stessa e l'opistodomo e realizzando un campanile incastonato nello spessore dell'anta del pronao. Vengono inoltre murati tutti gli intercolumni della peristasi.

Con l'impero latino di Costantinopoli (1204-61) e l'occupazione dei Franchi di parte della penisola balcanica, nel 1206, l'edificio cambia ancora nome e prende quello di Notre Dame des Athens. Rimarrà una chiesa fino alla caduta dell'Impero Romano d'Oriente nel 1453. Dopo la presa di Atene da parte dei Turchi Ottomani, intorno al 1466 il Partenone divenne moschea. Dopo mille e novecento anni dalla sua inaugurazione, il grande tempio diventa casa di nuove divinità. Stando alle date certe, il Partenone dal 438 a.C al 438 d.C., è stato un tempio pagano dedicato ad Athena Parthenos. Dal 485 al 550 è stato chiuso. Dal 550 al 1466 è stato una chiesa dedicata soprattutto alla Vergine Maria dei cristiani. Dal 1466 al 1832 è stato una moschea e contemporaneamente un presidio militare.

Dal 1687, anno dell'assedio veneziano dell'Acropoli e del celebre bombardamento ordinato dal futuro Doge Francesco Morosini, il Partenone è una rovina. Centrato da un proiettile di mortaio sparato dalla collina di Filopappo, il tempio venne completamente sventrato e praticamente diviso in due dal crollo totale della cella, della copertura e dei colonnati<sup>4</sup>.

Nel periodo di occupazione veneziana i resti del Partenone furono saccheggianti anticipando la razzia scientificamente pianificata da Lord Elgin

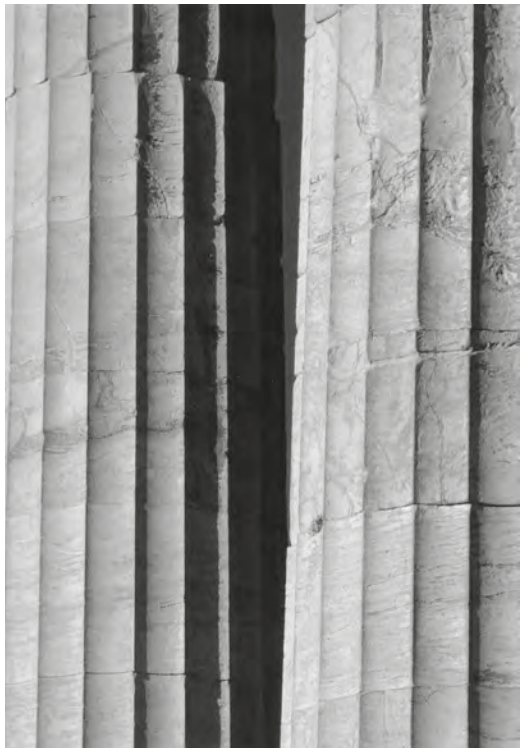
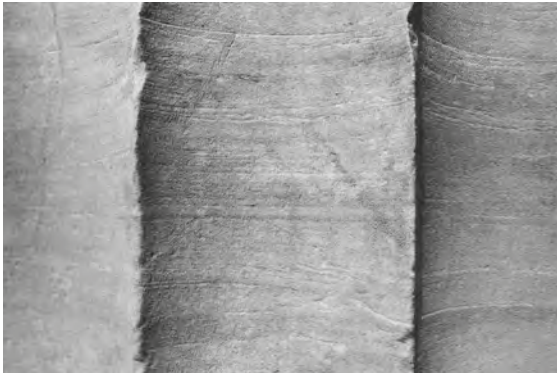
Nella pagina accanto,

La Cella del Partenone da est e da sud-ovest, (Foto di Frédéric Boissonas, 1908)
















alla fine del XVIII secolo. Alla furia del Morosini (che voleva minare l'intera Acropoli ma non vi riuscì per mancanza di esplosivo e uomini) seguì dunque quella dei mercati antiquariali. Nel frattempo, tra le due razzie, tornati i Turchi, questi costruirono una piccola moschea direttamente appoggiata sul pavimento antico del tempio e racchiusa in quel *tèmenos* che nonostante i crolli continuava per deduzione visiva a costituire un recinto sacro, benchè fortemente rarefatto. L'immagine della piccola moschea a pianta centrale contenuta, quasi protetta, dal vecchio tempio moribondo è forse una delle più suggestive tra quelle che ritraggono l'Acropoli, che agli albori del XIX secolo aveva raggiunto l'opposta condizione rispetto alla mitica e conclamata *grandeur* del V Secolo.

Se il Partenone ha mantenuto per 2119 anni un'aura riconosciuta in tutto il mondo occidentale e non solo — visto che i Turchi vi avevano collocato la polveriera nella convinzione che nessuno avrebbe avuto la spregiudicatezza di bombardarlo — che ha generato un rispetto totale per la sua integrità simile a quello accreditato al Pantheon, a partire dalla sua pressoché totale distruzione il mito del Partenone viaggia a fianco con la modernità e con la sua discutibile visione della rovina. A partire dal 1830, con l'“indipendenza” della Grecia, il tempio della *koinè dialektos*, passa alle cure del suo nuovo protettore germanico, dapprima “ri-collocato” (è proprio il caso di dirlo) da Friedrich Schinkel nel quadro del progetto per la reggia di Otto I sull'Acropoli e poi “protetto” da Leo Von Klenze fino alla soglia del XX secolo, mediante un processo di diradamento dell'esistente”. Nel frattempo, viene studiato nella sua realtà archeologica, messa a nudo la gigantesca fondazione e compresa la sua situazione originaria di Palinsesto. Sul fronte della teoria dell'architettura moderna Le Corbusier lo celebra come monumento unico per precisione matematica e bellezza universale. A partire dal 1905 è interessato da uno dei più discussi e allo stesso tempo straordinari processi ricostruttivi della storia architettonica occidentale ad opera di Nikolaos Balanos. Il risultato da lui ottenuto, la ricostruzione dell'unità dell'edificio, diventa un punto di riferimento per l'immagine consolidata dell'Acropoli anche dopo le opere di de-restauro e ricollocazione anastilotica degli anni Ottanta del secolo scorso. Seguendo questa linea i monumenti dell'Acropoli sono stati tutti ricostruiti (Propilei ed Eretteo in modo quasi completo) e il Partenone, secondo il progetto di Manolis Korrès, riavrà il recinto completo della cella. A mio modo di vedere, i Greci non si fermeranno e, tra qualche decennio, il Partenone raggiungerà l'Eretteo e i Propilei a livello di completezza ricostruttiva.

Pagg. 50-51,

In alto, Il fronte del Partenone da est e da ovest, (Foto di Frédéric Boissonas, 1908)

In basso, Partenone. Dettaglio dei rocchi di colonne della peristasi sud, 2002; Socratis Mavrommatis, Partenone. Interno del colonnato sud visto ovest e da est, (Foto di Socratis Mavrommatis, 1979)

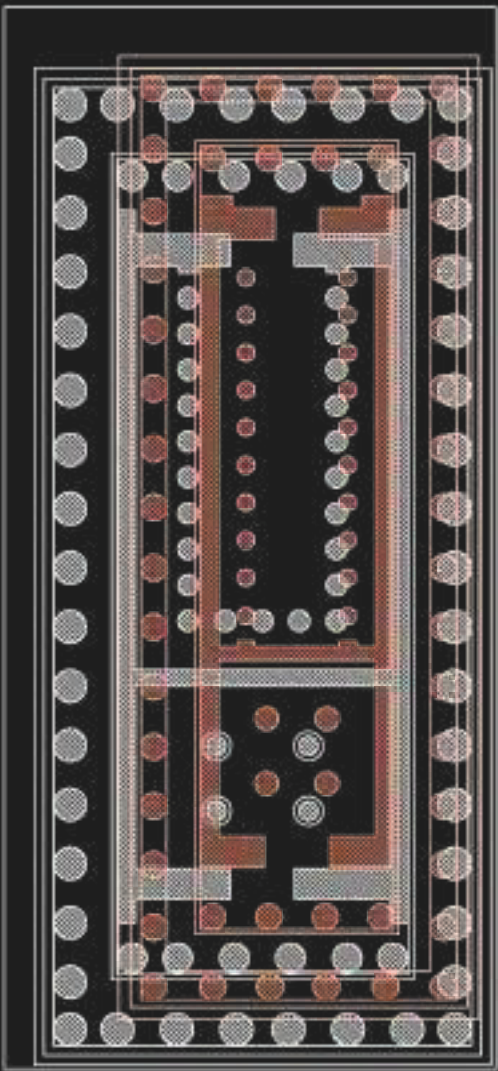
Nella pagina accanto, Partenone. Dettagli della colonna e del capitello di una colonna della peristasi sud, (Foto di Socratis Mavrommatis, 1994)



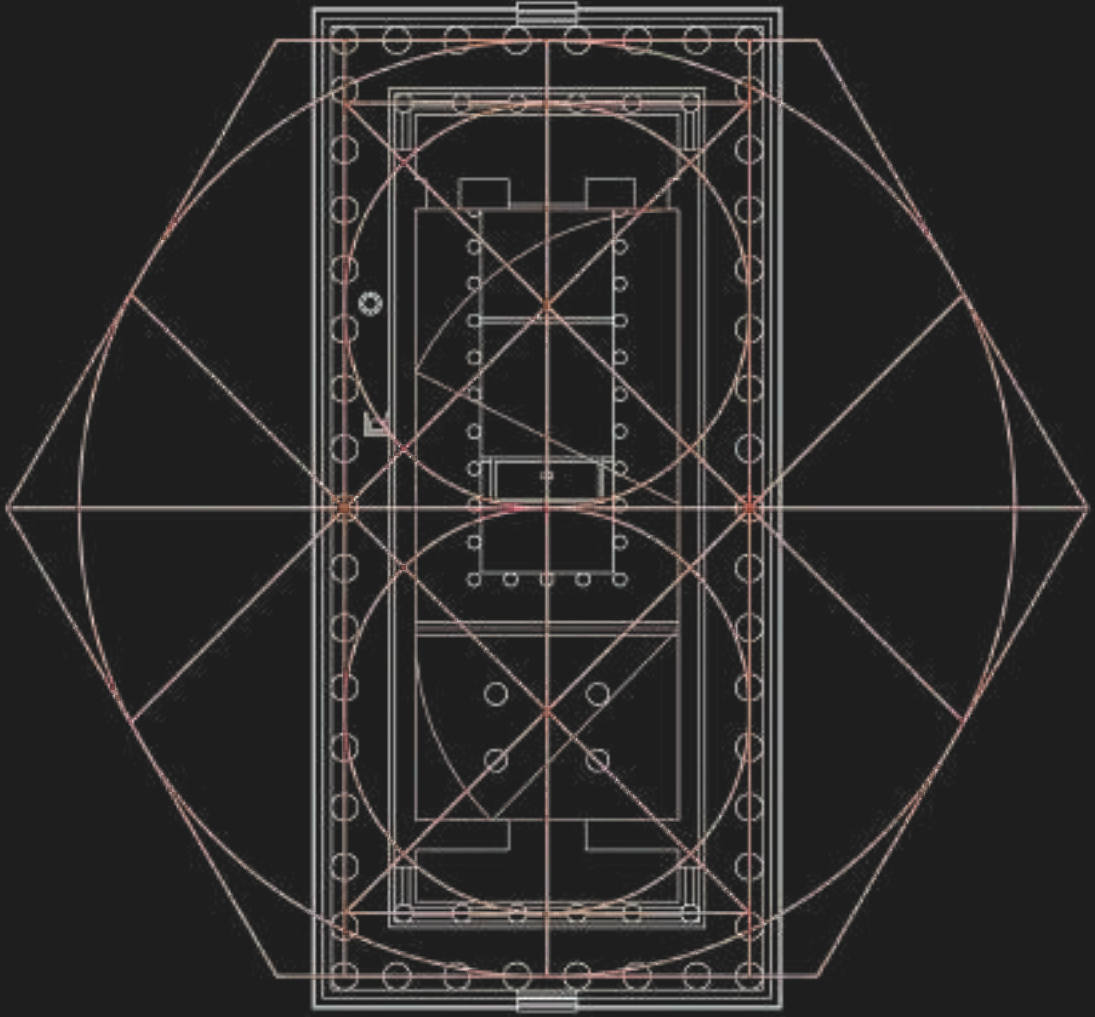
La forma della bellezza e alcune architetture perfette

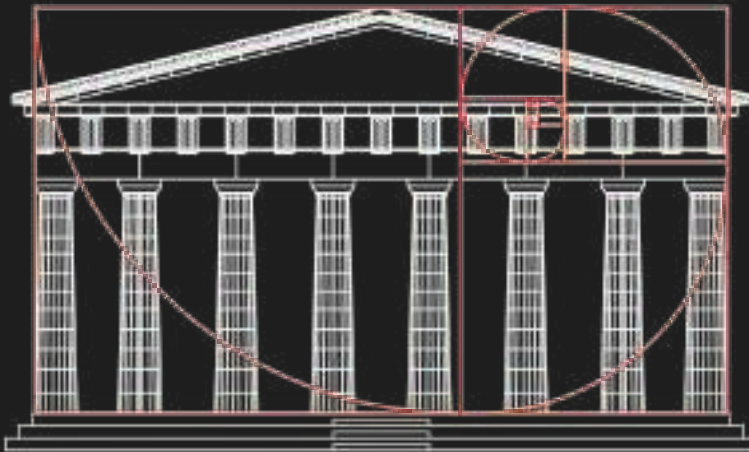
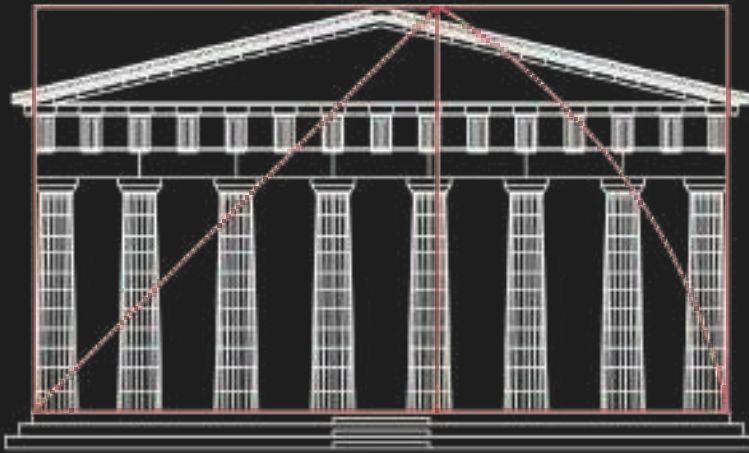
La forma della bellezza

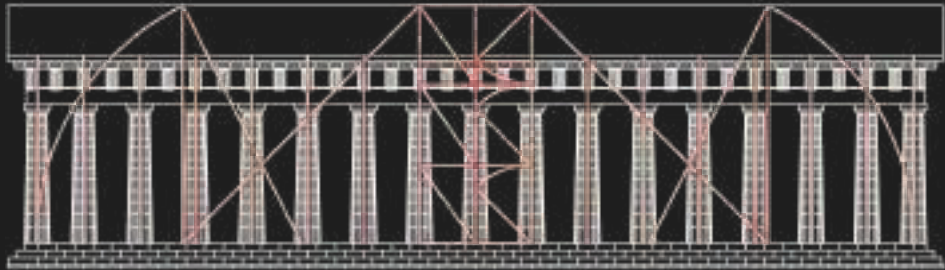
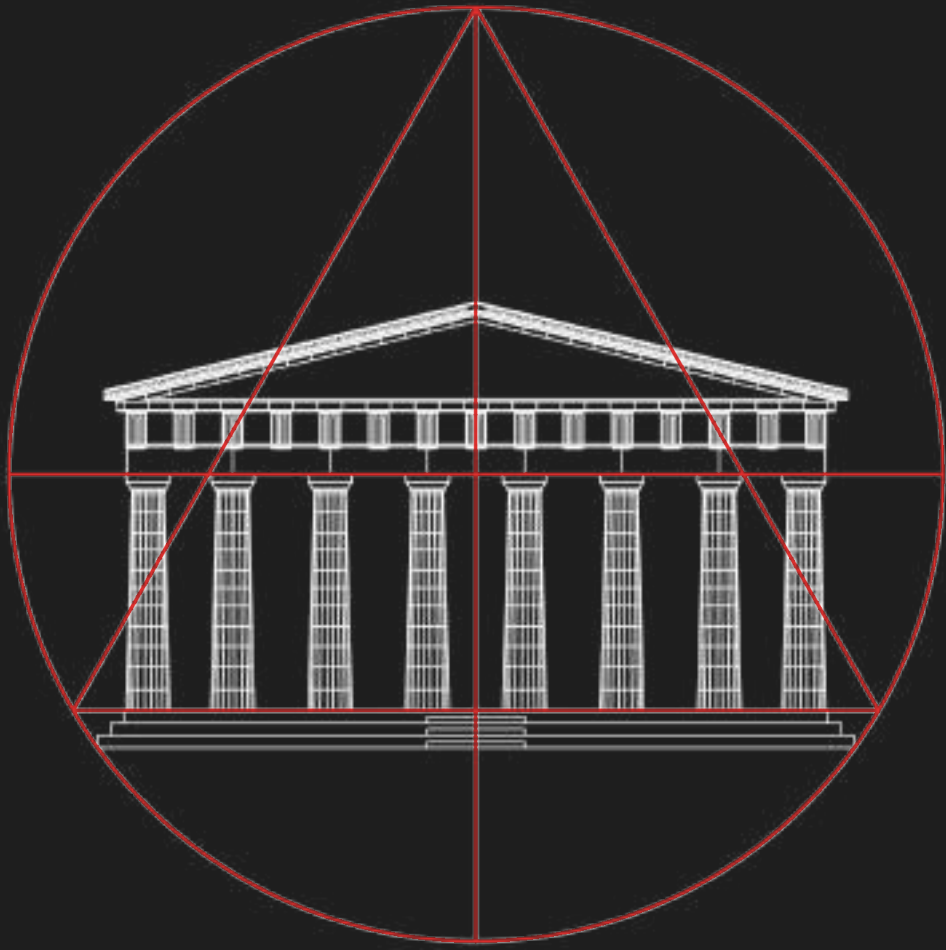












La forma della bellezza e alcune architetture perfette

La forma della bellezza

Nelle pagine precedenti, *Schemi geometrici e proporzionamento tra le parti e tra le parti e il tutto*

A pag. 50, sovrapposizione della pianta del tempio esastilo di epoca cimoniana e del tempio ottastilo di epoca periclea rispetto al gigantesco stereobate di fondazione

A pag. 51, schema delle proporzioni della cella basata sul rettangolo aureo in  $\sqrt{5}$

A pag. 52, in alto, prospetto del lato corto inscritto in un rettangolo aureo in  $\sqrt{2}$ ; al centro, la sovrapposizione di tre rettangoli aurei in  $\sqrt{5}$  regola l'altezza del timpano del prospetto del lato corto; in basso, proporzioni del prospetto del lato corto regolate dalla spirale aurea

A pag. 53, in alto, prospetto del lato corto del tempio inscritto nella "stella vitruviana"; in basso, proporzioni del prospetto del lato lungo del tempio regolate dalla sequenza di tre rettangoli aurei in  $\sqrt{5}$  in altezza e da due in lunghezza.

## Note

1 Bert Hodge Hill dichiarò che «in sede di progettazione, il Partenone attuale, fu concepito per molte dimensioni esattamente uguale al tempio precedente, in modo che alcuni blocchi di questo, non troppo guasti, potessero essere impiegati per il nuovo edificio». In Hill H., "The Older Parthenon", in *AJA*, XVI, 1912, pp. 535-558.

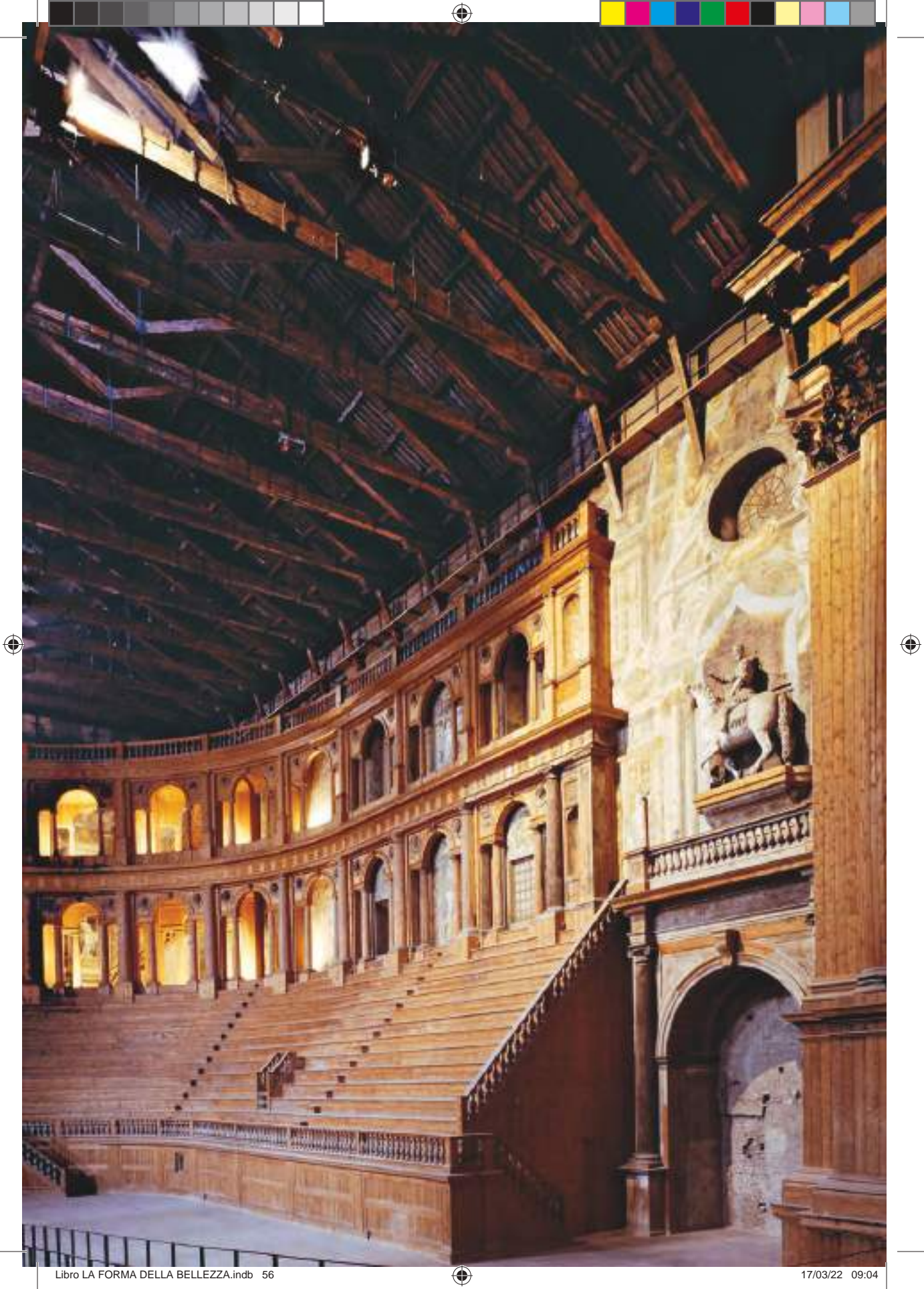
2 È necessario aggiungere, ad onore del vero, che la tesi di Hill è stata oggetto di dialettica sulle pagine dell'*American Journal of Archaeology* nel 1935. Nell'occasione l'archeologo americano William Bell Dinsmoor nega l'esistenza di due proto-Partenoni.

3 A questo proposito e a completamento della complessa questione degli interventi tardo-antichi sul Partenone si invita a confrontarsi con la voce "Storia del Partenone" su Wikipedia (Pagina consultata il 22/02/2015), che riporta la posizione dello studioso Alison Franz: «Nel 1979 Alison Franz replicò che non ci sono prove riguardo all'esistenza di un unico grande incendio, né riguardo alla presa dell'acropoli da parte degli Eruli nel 267; anche l'affermazione secondo la quale la ricostruzione del Partenone sarebbe stata molto difficile subito dopo la partenza degli Eruli è, secondo Franz, opinabile, dato che poco dopo il regno di Marco Aurelio Probo (276-282) furono costruite delle nuove mura attorno ad Atene e la vita degli abitanti riprese normalmente, come dimostrato da prove sia archeologiche sia scritte. Anche se non si può escludere che gli Eruli abbiano danneggiato il Partenone, risulta difficile pensare che la ricostruzione sia avvenuta addirittura un secolo dopo; altri danni potrebbero essere stati causati nel 396 da Alarico, visto che ci sono prove certe delle sue devastazioni nella città bassa ma sull'acropoli non è stato possibile rintracciare alcun indizio, dato che tutti i resti post-classici su di essa sono stati ripuliti nel XIX secolo». Vedi quindi Franz A., "Did Julian the Apostate Rebuild the Parthenon?" in *American Journal of Archaeology*, vol. 83, n° 4, Ottobre 1979, pp. 395-401.

4 L'architetto e archeologo greco Kornilia Chatziaslani scrive che «Tre dei quattro muri del santuario quasi crollarono e tre quinti delle sculture dei fregi caddero. Probabilmente nessuna parte del tetto rimase al suo posto. Caddero sei colonne sul lato sud, otto sul lato nord, così come tutto ciò che rimaneva del portico orientale, eccetto una colonna. Le colonne portarono giù con loro le enormi architravi di marmo, i triglifi e le metope». Circa trecento persone morirono nell'esplosione, che gettò frammenti di marmo sui difensori turchi posti lì attorno e causò grandi incendi che bruciarono per due giorni e incenerirono molte case. Cfr. [https://it.wikipedia.org/wiki/Storia\\_del\\_Partenone](https://it.wikipedia.org/wiki/Storia_del_Partenone) (Pagina consultata l'8/08/2019).









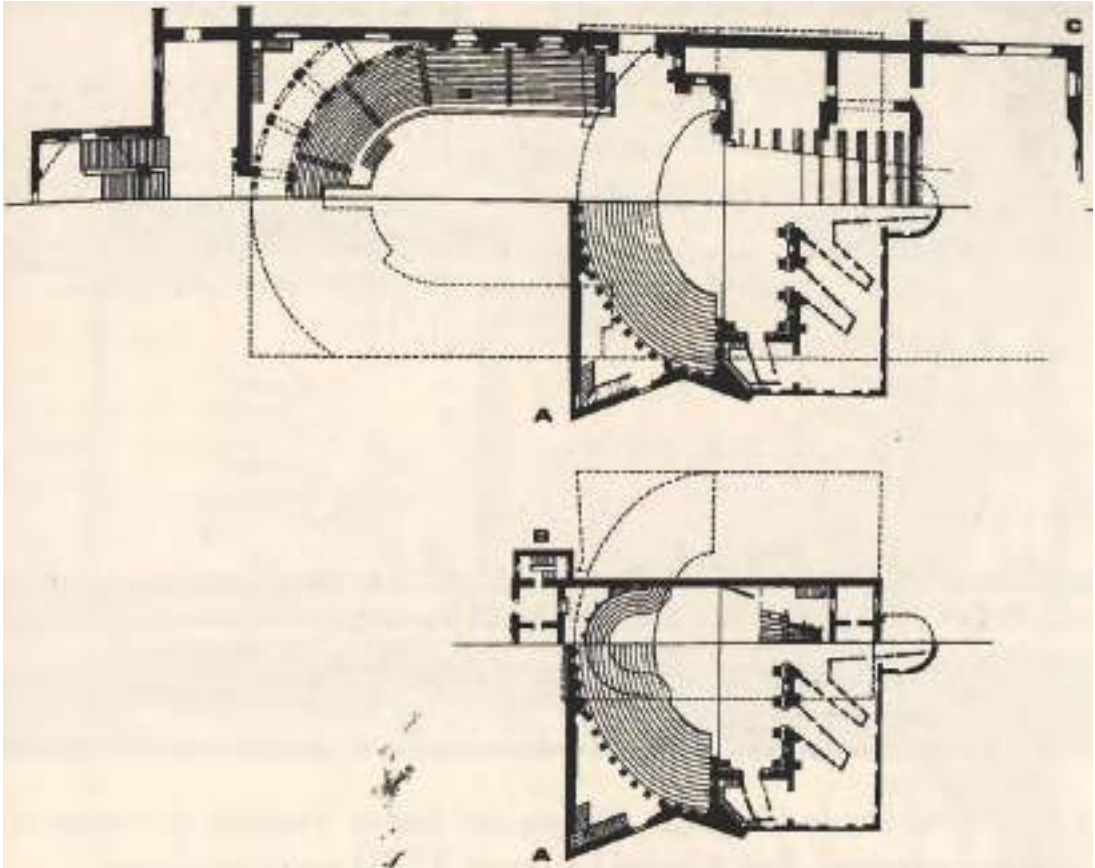
## L'invenzione del Gran Teatro della Pilotta

Nell'adornarlo s'acquistarono somma lode il Pittore, lo Statuario, e tant'altri, come dirò in appresso, ma più di tutti l'architetto inventore, il quale semmai in Ferrara ed altre città d'Italia diede sicuro saggio del raffinato suo giudizio nella professione, lo diede certo nella sua composizione di questo corpo architettonico formato con eleganza, grazia, maestà e varietà.<sup>2</sup>

Descrizione del Gran Teatro farnesiano, 1817

È poco verosimile pensare che Ranuccio I Farnese Duca di Parma e Piacenza non avesse in mente di realizzare un capolavoro architettonico che oscurasse la fama dei due teatri olimpici, opere di Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi a Vicenza e nella vicina Sabbioneta. Figlio del grande condottiero – eroe vincitore di Lepanto – Alessandro Farnese e della Infanta Maria d'Aviz di Portogallo, Ranuccio aveva una cultura di livello internazionale. Seppur introdotto alle arti militari, nelle quali aveva dimostrato grande abilità come da tradizione familiare, Ranuccio con il tempo preferì approfondire gli studi sull'arte della buona amministrazione e del diritto. Dopo i primi dieci anni di reggenza in rappresentanza del padre (1591 – 1601), Ranuccio governò come Duca per altri vent'anni durante i quali "diede alla città di Parma monumenti unici (la Cittadella, la Pilotta e il Teatro Farnese), ed una legislazione moderna, che ne fecero un centro d'eccellenza sia nello stile di vita, sia come modello architettonico. Nonostante il carattere particolare, fece di Parma una capitale culturale allo stesso livello di Londra e Parigi"<sup>1</sup>. Ranuccio fu certamente un grande personaggio. Aveva un carattere complesso, capace di ispirare grandi virtù e grandi bellezze, quanto cadere in debolezze e prodursi in reazioni spietate. Religiosissimo e allo stesso tempo superstiziosissimo era un uomo colto e brillante, amante delle arti e in particolare della musica e del teatro. Fu tra i primi a portare a corte i drammi di Shakespeare, per i quali desiderava un'ambientazione teatrale di altissimo profilo ed era anche particolarmente sensibile alle lettere con l'idea di formare un vero e proprio polo culturale di rilevanza internazionale. Si produsse in finanziamenti allo *Studium* parmense, nella creazione del Collegio dei Nobili, scuola riservata ai giovani della migliore aristocrazia europea e affidata ai Gesuiti, nel sostegno della *Accademia degli Innominati* che accolse tra i suoi membri figure come Torquato Tasso e Giovanni Battista Guarini.

A sinistra, scorcio dell'interno del Teatro Farnese, ripreso dal palcoscenico





Ranuccio quindi desiderava il capolavoro e aveva i mezzi e la cultura per farlo. Bisognava “solo” scegliere il progettista...

Giovan Battista Aleotti non era uno sconosciuto. Gli architetti che operavano nell'area padana agli albori del XVII sec. erano principalmente progettisti di opere difensive ed esperti in gestione delle acque. Queste erano infatti le opere necessarie per il ridisegno delle fortificazioni dopo la rivoluzione rinascimentale dell'artiglieria. Tutti i principi dovevano procedere e dotare le città del necessario aggiornamento delle strutture difensive e avevano bisogno di denaro e di ingegneri che conoscessero la materia. I committenti erano poi sempre gli stessi: oltre ai Farnese di Parma e Piacenza vi erano i Gonzaga mantovani, gli Estensi ferraresi, i toscani De' Medici e poi i Papi, che di volta in volta erano in quota delle grandi dinastie. L'Aleotti, prima di arrivare a Parma, aveva lavorato con molti di questi signori — Papa Clemente VIII compreso, a Verona, Mantova, Modena, Mirandola, Carpi e Piacenza — sia come progettista di architetture civili e religiose, sia come Magister Aquae e come ingegnere militare. Ma soprattutto come regista meccanico per la realizzazione di scenografie e macchine teatrali, specializzazione nella quale era molto apprezzato e considerato uno dei migliori in circolazione.

Alla perizia tecnica, dunque, affiancava una solida cultura umanistica. Era principalmente un ingegnere che aveva studiato il latino ma preferiva parlare in volgare. Un progettista che prediligeva le qualità pratiche dell'architettura, che aveva studiato bene Antonio da Sangallo, Jacopo Barozzi, Sebastiano Serlio, Andrea Palladio, ma soprattutto Francesco Paciotti — grande architetto militare — oltre a potersi considerare primo allievo di Galasso Alghisi. Da un documento conservato al British Museum, in cui Aleotti parla degli aspetti pratici normativi dell'architettura, si evince una sorta di dichiarazione della propria idea di architettura espressa nella particolarissima formula di una critica trasversale a Leon Battista Alberti<sup>3</sup>, considerato dal suo punto di vista troppo intellettuale (e con poche realizzazioni in curriculum) al contrario dell'autentico profilo di architetto vitruviano qualificato come *mecanico*, indicando con ciò la figura dell'ingegnere. Aggiunge inoltre un altro interessante passaggio nel quale dichiara che le leggi sull'edilizia, corrente o eccezionale che possa essere, devono essere scritte non più in latino, lingua non intesa dalle maestranze meno colte, ma in volgare, affinché la diffusione possa essere sistematica e senza la necessità di traduzioni.

Nella pagina precedente: sopra, ritratti di Ranuccio I Farnese (1569-1622) e di Giovan Battista Aleotti, detto l'Argenta (1546-1636)

Sotto, immagine in alto: sovrapposizione dimensionale tra il Teatro Olimpico di Vicenza (Palladio e Scamozzi) e il Teatro Farnese

Sotto, immagine in basso: sovrapposizione dimensionale tra l'Olimpico e il Teatro all'Antica di Sabbioneta (Scamozzi)





Per l'Aleotti quindi l'architettura è un'attività eminentemente "pratica", lontana dalle idealizzazioni che hanno invece segnato l'opera di tanti artisti rinascimentali. L'architettura come mestiere potremmo recitare con Giorgio Grassi, benchè va detto, quest'ultimo mi pare debba più all'architetto umanista genovese che non all'architetto militare, ingegnere idraulico e scenografo di Argenta. Quindi il milieu era a tutti gli effetti, e per gli obbiettivi di grandeur del Duca di Parma, strutturato e disponibile alla sfida del Gran Teatro (Perfetto). Vediamo ora il progetto e le condizioni contestuali. Come accennato, in un raggio di centosessanta chilometri era possibile vedere con i propri occhi il Teatro Olimpico di Vicenza e quello di Sabbioneta. Diversissimi, il primo era il risultato di una elaborazione filologica sulla riproduzione di un teatro alla romana in scala ridotta e ricomposto in un interno, mentre il secondo, più rinascimentale, interpretava la trattatistica serliana evocando allo stesso tempo la cavea romana reinterpretando i rapporti tra *porticus di summa cavea* e la cavea stessa. In qualche modo Scamozzi, dopo l'intervento su quello vicentino, cercò di renderli omologhi unendo una parte all'antica e una parte contemporanea, quest'ultima disegnata secondo lo slogan della distorsione prospettica. Ciò che fa dietro i cinque fornic del *frons scaenae* di Vicenza, a Sabbioneta lo concentra in un'unica prospettiva monofocale, di serliana concezione. Entrambi i teatri esistono ancora: quello di Vicenza è rimasto tale e quale, quello di Sabbioneta integrato nel 1996 con realizzazione, in modo per la verità piuttosto ingenuo, della scena fissa prospettica. Questa integrazione, per certi versi necessaria e comunque sviluppata a partire dal celebre schizzo scamozziano mette in evidenza la debolezza dell'idea serliana di scenografia se pensata senza soluzione di continuità con la cavea e senza quindi elementi architettonici di inquadramento prospettico, come per esempio i fornic vicentini. Aleotti deve aver notato questo eccesso di distorsione tra lo spazio funzionale della cavea e lo spazio ideale della scenografia, accentuato dallo spazio unitario in cui erano collocate le due parti del teatro. Deve anche aver annotato l'importanza dello spazio di saldatura e separazione assieme tra cavea e palcoscenico rappresentato dalle *versurae* del teatro vicentino e dagli archi trionfali affrescati a Sabbioneta. Ma, mentre gli *aditus* di Vicenza sono praticamente trascurabili interruzioni della cavea, a Sabbioneta sono un importante elemento architettonico di sviluppo della scenografia della stessa. Dopodiché deve aver preso la decisione fondamentale: nulla del Gran Teatro deve discendere dagli altri due esempi padani. Nulla, infatti, del progetto di Aleotti è considerabile come sviluppo o traccia di elementi presenti negli altri due. Il Gran Teatro di Parma deve essere un'invenzione, uno spostamento di paradigma con l'introduzione di nuovi elementi compositivi che sono di fatto espressione concreta di una nuova forma di *mise-en-scène*.

A destra, vista interna assiale del Gran Teatro, presa in prossimità dell'apice della gradinata





Ranuccio incarica del progetto l'Aleotti, con l'obbiettivo di realizzarlo in occasione della sosta a Parma, prevista nella primavera del 1618, del Granduca di Toscana Cosimo II de Medici diretto in pellegrinaggio a Milano per onorare la tomba di San Carlo Borromeo. Il Gran Teatro viene progettato all'interno di un notevole spazio architettonico ubicato al piano nobile del Palazzo della Pilotta, destinato ad *antiquarium* (se così fosse stato realizzato, anche in questo caso ci troveremmo di fronte a uno spazio museale assolutamente inedito per il tempo) ma utilizzato soprattutto come sala d'armi e per lo svolgimento di tornei. Dimensionalmente il salone misura 87 m di lunghezza (di cui 40 destinati al palcoscenico), 32 di larghezza e 22 di altezza ed è concluso dalla copertura stessa del palazzo sostenuta da una sequenza impressionante di gigantesche capriate alla palladiana. L'accesso, ancora oggi funzionante, è garantito dal grande scalone di collegamento tra lo spazio porticato al piano terreno del palazzo e il piano nobile.

Ho cercato di ricostruire e verificare il tracciato regolatore geometrico che sta all'origine del progetto, confidando nel fatto che un grande studioso ed esperto di geometria quale era l'*agrimensor* Aleotti, certamente avesse provveduto a darsi regole proporzionali e un tracciato regolatore capace di gestire l'enorme spazio vuoto. Secondo quanto ho potuto appurare esiste un tracciato composto da tre elementi geometrici fondamentali, due circonferenze





( $C1$  e  $C2$  con diametro uguale alla larghezza del salone) e un rettangolo ( $a\_b\_c\_d$ ) tra esse compreso la cui diagonale  $d$ , se specchiata, costituisce l'ipotenusa del triangolo costruito all'interno del rettangolo ( $a1\_a\_c1\_c$ ) circoscritto alla metà della circonferenza  $C1$ . Tali relazioni valgono anche per la circonferenza  $C2$ , essendo il sistema simmetrico rispetto all'asse  $x$ . Ne consegue che il tracciato ordinatore è composto dalla sequenza di cinque rettangoli analoghi e isoformi ( $a\_b\_c\_d$ ) con le relative proprietà geometriche. Analogamente, all'interno di ognuno dei rettangoli è possibile costruire la circonferenza vitruviana, con centro sull'asse  $y$ , il cui diametro corrisponde a quello della curvatura della cavea del Gran Teatro. Approfondendo le proprietà geometriche delle circonferenze vitruviane è possibile reperire tutte le relazioni tra lo schema geometrico e le membrature architettoniche, sia del contenitore sia del contenuto, compresa la sintassi tra le parti e tra le parti e i punti focali della percezione dello spazio scenico e contro-scenico. In questo modo Aleotti perfeziona un sistema gestibile unitariamente e formato da elementi compositivi in gran parte inediti, sia per morfologia, sia per sintassi. Il rapporto tra progetto e i suoi modelli è oltremodo interessante. Come ci riporta Paolo Donati architetto teatrale, Accademico di Bologna e Professore della Reale Accademia di Firenze<sup>4</sup>, il Gran Teatro per molto tempo è rimasto orfano di padre. Il nome dell'Aleotti si è fatto strada quando proprio sono divenute irricevibili le paternità di Andrea Palladio, Jacopo Barozzi, Geronimo Rainaldi (padre di Carlo e unico che ha effettivamente lavorato a Parma) e perfino Gian Lorenzo Bernini. Tali attribuzioni, benchè superficiali, testimoniano il fatto che il Gran Teatro deve aver avuto su coloro che hanno avuto la fortuna di vederlo un effetto folgorante, e quindi doveva necessariamente essere un'opera "firmata". È infatti sempre stato un dispositivo ad altissima reazione estetica, sia per i contemporanei dell'Aleotti, sia per il visitatore di oggi, che pur lo vede trasfigurato nella ricostruzione post-bellica. La ragione primaria risiede nel fatto che è una impressionante architettura d'interni, grande e magnifica. Chi entra attraverso il vestibolo non può che restare a bocca aperta non appena, raggiunto il centro della cavea si volta per guardare nella sua interezza la gradinata sormontata dal doppio ordine di serliane. Sebbene queste riportino la memoria al loggiato della Basilica Palladiana e quindi al suo autore, gli elementi utilizzati dall'Aleotti sono tutti originali e la loro composizione risulta essere un'invenzione che nessuno aveva mai visto prima. Gli elementi compositivi sono quattro: la *cavea* (gradinata), l'*arena*, il *porticus* e l'arco scenico, che compare, quest'ultimo, per la prima volta come elemento compiuto e necessario. Tutti elementi che oggi possono apparire ovvi in un teatro post-rinascimentale, ma in realtà sono tutti ridisegnati nella forma e nel contenuto. In particolare, a suggerire le proporzioni e la sintassi degli elementi della composizione sarebbe il genere di rappresentazione scenica della *naumachia*, inattuabile nei teatri olimpici più sopra menzionati.

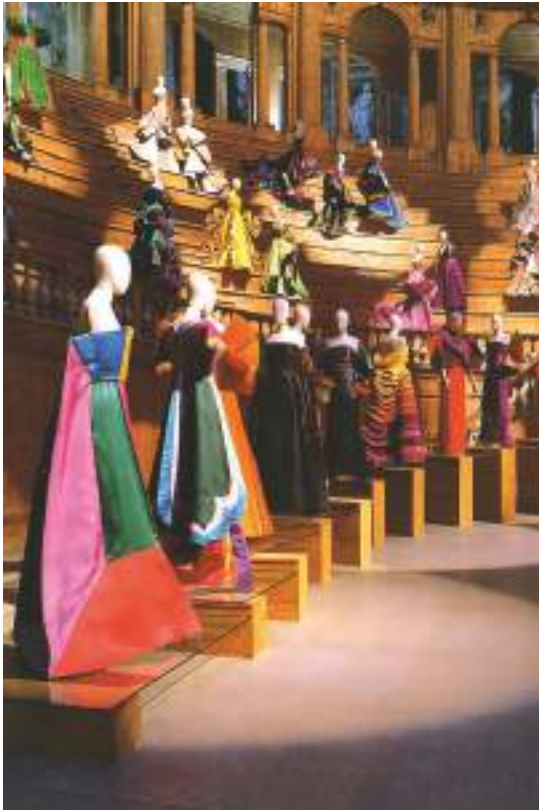
A destra, modello marmoreo di stadio ritrovato a Villa Adriana e studiato da Filippo Fantini nei suoi rapporti e nella sua tecnica restitutiva a bassorilievo





Lo spostamento di paradigma va individuato con ogni probabilità in questa direzione. La forma della cavea prende quindi le distanze da quella canonica del teatro classico greco-romano<sup>5</sup> — nella quale questa non poteva essere messa in scena per ragioni di spazio — avvicinandosi alla tipologia dello stadio ellenistico, detto anche anfiteatro), caratterizzato da una forma a U che permette invece di concepire la messa in scena di uno spettacolo di grandi dimensioni potendo disporre di un lato lungo per la “corsa” delle navi teatrali sui binari sommersi. Lo schema dell’Aleotti ricorda per forma e proporzioni quello del modello marmoreo di edificio per spettacoli ritrovato a Villa Adriana e studiato recentemente da Filippo Fantini<sup>6</sup>, riferito ad una struttura da allestire nei giardini della villa, di cui tuttavia non esiste più altra traccia; ma certamente non può non avere relazioni — per certi versi anche più dirette — con l’Anfiteatro di Boboli, realizzato da Niccolò Tribolo nella prima metà del XVI secolo come terminale dei giardini di Palazzo Pitti e successivamente dotato di gradinate nel 1599, sotto Ferdinando I de’ Medici. Il riferimento all’Anfiteatro di Boboli, oltre che dalla forma a U, è sotteso proprio all’occasione di costruzione del Gran Teatro, cioè la sosta a Parma (poi annullata a teatro realizzato) del Granduca di Toscana, Cosimo II de’ Medici proprietario dei Giardini di Boboli. Un atto di cortesia e di diplomazia quindi, potrebbe essere alla base dell’idea di una riproduzione in interno dell’Anfiteatro di Boboli. Se questa dovesse essere la seconda ragione formale per la scelta dello schema ad U (possibilità di realizzare naumachie e riferimento ai possedimenti del magnifico ospite), la disquisizione sullo schema compositivo e sui rapporti interni alla U, è qui di seguito sviluppata. Rispetto al modello marmoreo adrianeo, la forma della cavea del Gran Teatro è circa tre quarti dello sviluppo considerando anche la cesura degli *aditus* affrescati. Ma se sovrapponiamo il tracciato regolatore dell’Aleotti, precedentemente descritto, al rilievo del modello marmoreo adrianeo rilevato da Fantini, le interpolazioni sono sorprendenti e sembrerebbero tutt’altro che casuali. Aleotti infatti, oltre ad essere un progettista molto stimato, era un colto intellettuale studioso del matematico e ingegnere meccanico Erone di Alessandria, vissuto nel I secolo d.C. che fu autore di importanti opere a carattere trattatistico. Di Erone, Aleotti fu traduttore de *Gli artificiosi et curiosi moti spirituali*<sup>7</sup> e certamente doveva conoscere altri specifici trattati di matematica e geometria come le *Definitiones*, la *Geometria*, la *Geodaesia*, la *Stereometrica*, il *De Mensuris* e la *Metrica*) e, con ogni probabilità conosceva bene il trattato *Automata*, dove Erone illustrava teatrini automatici dotati di moto autonomo, rettilineo o circolare, per tutta la durata dello spettacolo, e dove descriveva macchine in grado di creare “effetti speciali” nei templi per mezzi meccanici o pneumatici.

A destra, allestimento all’interno del Gran Teatro della mostra *Roberto Capucci al Teatro Farnese. In difesa della bellezza*. Parma, giugno-settembre 1996





In particolare, se dalla *Stereometrica* e dal *De Mensuris*, Aleotti può ottenere precise indicazioni sul calcolo delle superfici e degli spettatori da prevedere negli edifici per spettacoli che Erone fornisce applicandole alla tipologia ellenistica dell'anfiteatro, (configuratasi a partire da una contrazione di quella dello stadio), dall'*Automata* ricava preziosissime informazioni per la messa a punto del *deus-ex-machina* che è alla base dell'idea di teatro voluta dal committente e che giustifica la dilatazione dello spazio scenotecnico del Gran Teatro, davanti e dietro l'arco scenico.

Il percorso progettuale dell'Aleotti sembra quindi essere caratterizzato da una precisa volontà a mettere in opera un progetto originalissimo e inedito. Non un teatro, ma un Gran Teatro, cioè da intendersi alto sotto l'aspetto culturale e grande, grandissimo sotto l'aspetto dimensionale e della percezione. Uno stadio/anfiteatro trasferito in un interno con un impressionante risultato scenografico. Mai visto prima. Le gradinate si sollevano su un alto balteo, sorta di podio che permette una visuale più elevata anche nelle posizioni a livello più basso, oltre a conferire un'altezza di sicurezza rispetto allo svolgersi dell'azione scenica che nel caso delle naumachie era piuttosto concitata. Al culmine della gradinata, ripidissima e composta da una sola *praecintio*, Aleotti cinge il perimetro della stessa con un doppio ordine di serliane evocando il *porticus in summa cavea* dei teatri romani ma superandola in monumentalità introducendo il doppio ordine anziché l'ordine gigante. L'utilizzo della serliana può essere considerato come duplice omaggio al loggiato della Basilica o al suo ideatore. In realtà è necessario per far quadrare le geometrie e gli intercolumni con le finestre presenti nell'edificio. Anche qui, l'Aleotti gestisce in modo pragmatico e allo stesso tempo autorevole il problema della metrica. L'utilizzo del doppio ordine è l'elemento proporzionale vincente, che consegna alla percezione l'effetto di maggiore sviluppo in altezza e di maggiore grandezza della cavea, riducendo l'altezza dei singoli ordini (più piccoli = più lontani). Lungo le parti rettilinee della cavea le serliane vanno in aderenza al muro affrescato della sala fino ad interrompersi con il grand'arco dell'*aditus*. Nello sviluppo in curva, invece, acquistano tridimensionalità e profondità generando due gallerie sovrapposte coperte a volta. Lo sviluppo in altezza della *porticus* è uguale a quello della gradinata che la sostiene, ottenendo un risultato scenografico di gran lunga superiore a quello di Vicenza o Sabbioneta, seppur ingigantiti in rapporto all'ambiente che li contiene e alle rispettive gradinate. Infine, l'Arco Scenico. È l'elemento mancante per completare l'esperienza rinascimentale. L'elemento assente sia a Vicenza che a Sabbioneta. Di fatto è, rispetto alla teoria della costruzione prospettica, l'istituzione del quadro, il piano verticale cioè in cui convergono gli elementi esistenti dietro. La forma della bellezza La forma della bellezza e alcune architetture perfette di lui. Il passaggio alle scene mobili e alla grande scenografia barocca si sta compiendo attraverso l'abbandono della scena fissa come ambiente



di riferimento e come reinterpretazione del teatro vitruviano. È il settore di pertinenza del pubblico che diventa la nuova scena fissa e l'impianto immaginato dall'Aleotti dà la misura dello spostamento del paradigma e l'inizio di un nuovo percorso che porterà al teatro a palchetti all'italiana. Si apre un mondo totalmente nuovo dove tra attore e pubblico c'è un quadro sia fisico che teorico di separazione. Il pubblico abbandona l'unità spaziale con l'azione scenica per istituire una forma di autorappresentazione. Il teatro si sdoppia a dà vita a una duplice e simultanea rappresentazione in cui convivono due visioni, quella dello specchio, riservata alla società che si guarda, e quella della tele-visione in cui la separazione dalla scatola magica e da quello che accade al suo interno, costituisce uno spettacolo nello spettacolo. Dal punto di vista dell'architettura l'Arco Scenico del Gran Teatro è una struttura plastica e tridimensionale, costituita da una coppia di *versurae* che inquadrano il boccascena, che assume l'immagine di un gran palazzo con un doppio ordine di finestre inquadrato in un ordine gigante di semicolonne corinzie poggianti su un alto podio e reggenti un'alta, elegante ed aulica trabeazione. Un'ultima considerazione va fatta sulla doppia vita del Gran Teatro. Dopo un bombardamento "alleato" nel maggio del 1944, la magnifica architettura d'interni viene in gran parte distrutta, a eccezione di pochissimi elementi recuperabili che non sono andati perduti tra le macerie infuocate. Nel 1956 Italo Pinazzi<sup>8</sup>, imprenditore parmense, fu incaricato della ricostruzione e una volta terminata l'opera questa era (ed è) in qualche modo diversa dall'originale. Si decise di ricostruire con legno di larice naturale a vista senza cercare di riprodurre i cromatismi pensati dal progettista. Forse il Gran Teatro, agli occhi dell'osservatore contemporaneo ci ha guadagnato. La versione monocromatica della sua seconda vita lo restituisce nella sua severa bellezza, offrendo anche una delle migliori interpretazioni del restauro ricostruttivo moderno. Fortunatamente non ha prevalso "lo spirito del tempo", all'opposto, l'idea del ripristino della bellezza dov'era e com'era (unica licenza il monocromatismo), analogamente al Partenone, ha prevalso grazie e soprattutto al granitico carisma di un'architettura che ha dimostrato nel tempo di essere perfetta.

A pag. 73: interno del Gran Teatro dopo i bombardamenti degli alleati del maggio 1944. Il teatro sarà poi ricostruito in versione monocroma nel 1956 grazie all'iniziativa dell'imprenditore parmense Italo Pinazzi

A pagina 74 e 75. Vista interna del Gran Teatro ripresa dal palcoscenico. In primo piano, la passerella ideata da Guido Canali, rimossa a fine 2018 dall'attuale direttore della Galleria Nazionale



Nelle pagine successive, *Schemi geometrici e proporzionamento tra le parti e tra le parti e il tutto*

A pag. 70, schema degli elementi geometrici fondamentali che compongono il tracciato ordinatore del Teatro: due circonferenze ( $C1$  e  $C2$ ) e una sequenza di cinque rettangoli analoghi e isoformi a ( $a\_b\_c\_d$ ) con le relative proprietà. Alla sequenza dei cinque rettangoli corrispondono le diverse parti costitutive della sala e dello spazio scenico

A pagg. 71-73, all'interno di ognuno dei rettangoli è possibile inscrivere una circonferenza con centro sull'asse  $y$ , il cui diametro corrisponde a quello della curvatura della cavea del Gran Teatro e all'ampiezza della scena

## Note

1 Donati P., *Descrizione del gran teatro farnesiano di Parma e notizie storiche sul medesimo*, Blanchon, Parma, 1817.

2 Padovani G., *Guido III Rangoni: gusto e committenza nella Parma farnesiana del Seicento*, pagg. 23-25, Simplicissimus, Firenze 2012.

3 Nell'introduzione, intitolata "Dove si tratta de le legi a l'architetto" necessarie secondo la mente di Vitruvio, l'architetto afferma infatti che Vitruvio «considerasse che necessariamente è di mestiere che il buono Architetto sapia le legi appartenenti ad esso, come si vede nel primo libro di esso, [...] benché tenga altra opinione Leon Battista Alberti, Architetto fiorentino, il quale benché scrivesse assai cose appartenenti all'Architettura fece però poco o nulla di buono, come ne testimoniano l'opere da lui fatte et cittate da Giorgio Vasari pittor'Aretino», e prosegue sostenendo che «chi ben considera i scritti di Leon Battista vedrà che lo Architetto da esso pensato molto più meccanico è che quello di Vitruvio, il quale lo instituisce nel sommo grado di eccellenza». Aleotti dà inoltre un'interessante spiegazione per la scelta della lingua "volgare" in gran parte di questa trattazione delle leggi edilizie, abitualmente espone in lingua latina, dicendo che dovranno perdonarlo «i professori di legge se in questa lingua io scuopro et fò palese in questa parte quello che con fatica di ragione dovebano altri sudare per sapere: perciocchè dovendo io far regole per le quali ottimo et ecelente possa essere un Architetto è necessario servirlo in questo idioma, perché oggi di quelli che al studio de la Architettura attendono tutti sono ò pittori ò scultori ò intagliatori di legname et simili gente, per lo più che non intendono la lingua latina».

4 Donati P. , 1817, Cit.

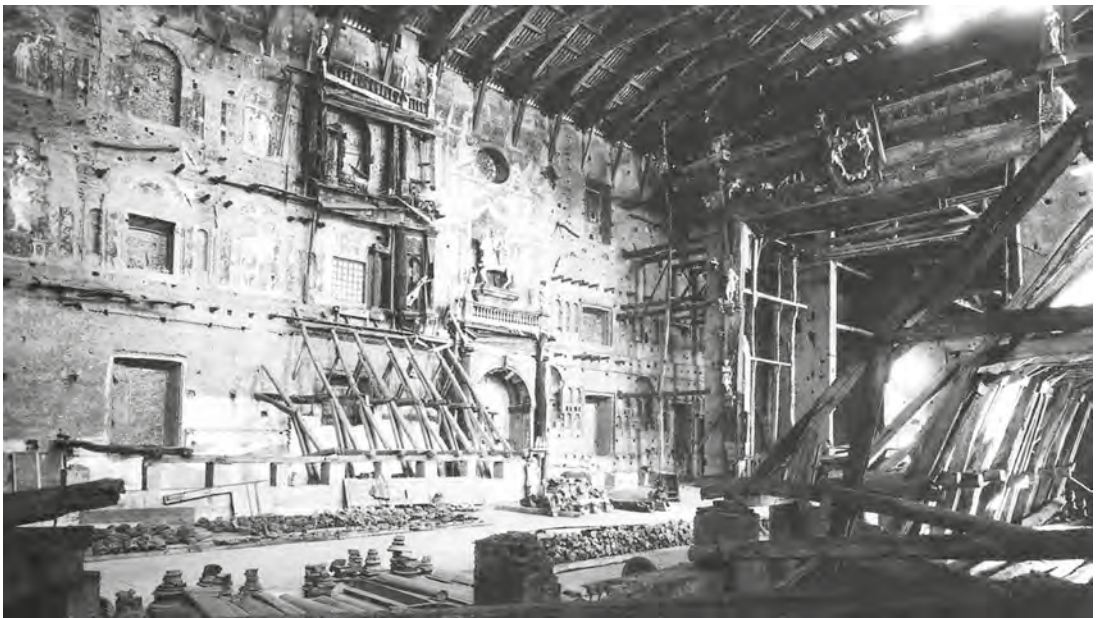
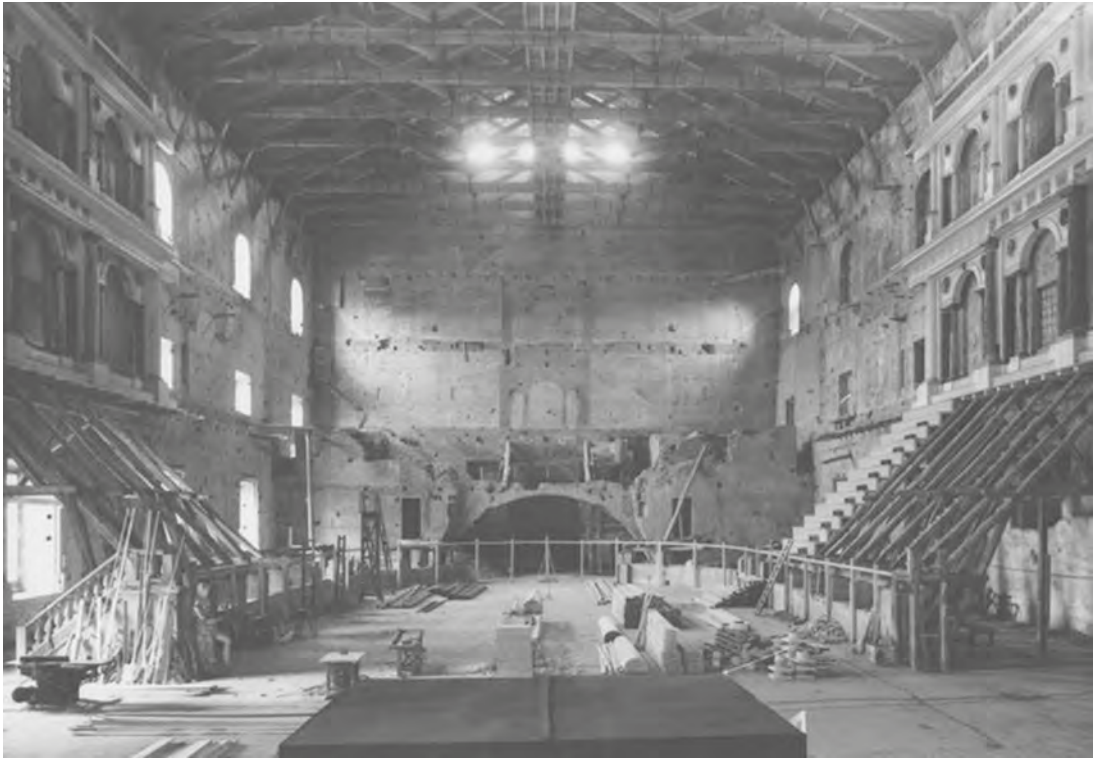
5 Nella tradizione teatrale romana non ci sono casi di piante a U. Esiste solo un caso, quello del Teatro Greco di Heraclea Minoa in Sicilia, che presenta una pianta compatibile con quella del Gran Teatro di Parma — sebbene meno allungata — il cui invasivo orchestrale iscrive un'intera circonferenza. Va verificato se esso fosse ben visibile nel XVI e XVII secolo.

6 Bianchini C., Fantini F., "Dimensioning of Ancient Buildings for Spectacles through Stereometrica and De Mensuris by Heron of Alexandria", *Nexus Network Journal* 17 (1), January 2015. DOI 10.1007/s00004-014-0230.8.

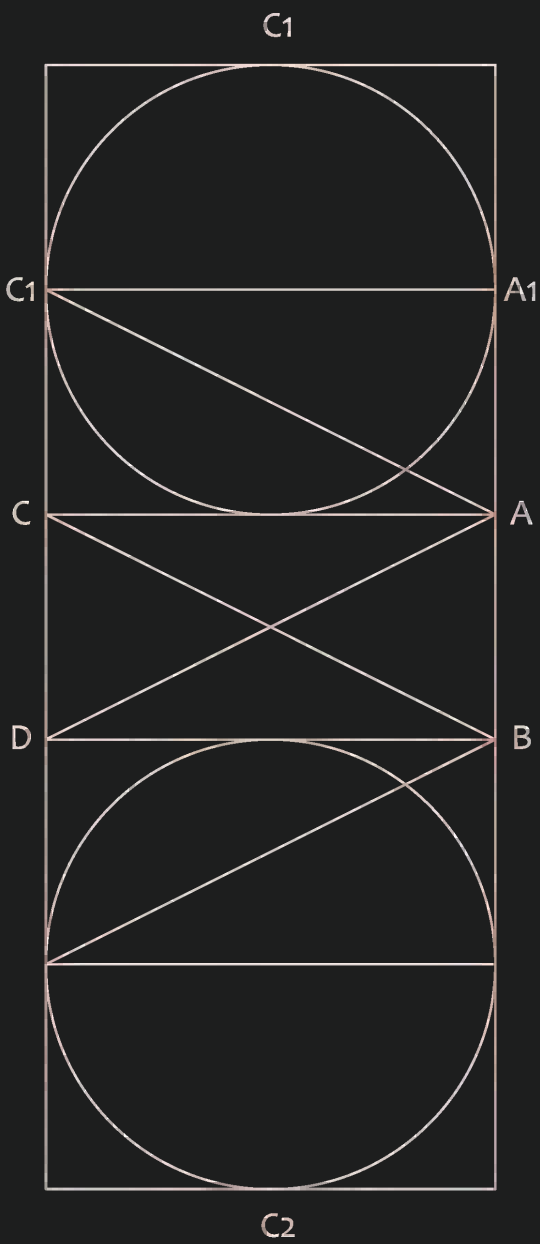
7 Cfr. *Gli artificiosi et curiosi moti spirituali di Erone Alessandrino*, trad. Aleotti G. B., pubblicato da Vittorio Baldini nel 1589, [https://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb10150779\\_00007.html](https://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb10150779_00007.html) (pagina consultata il 27/08/2019).

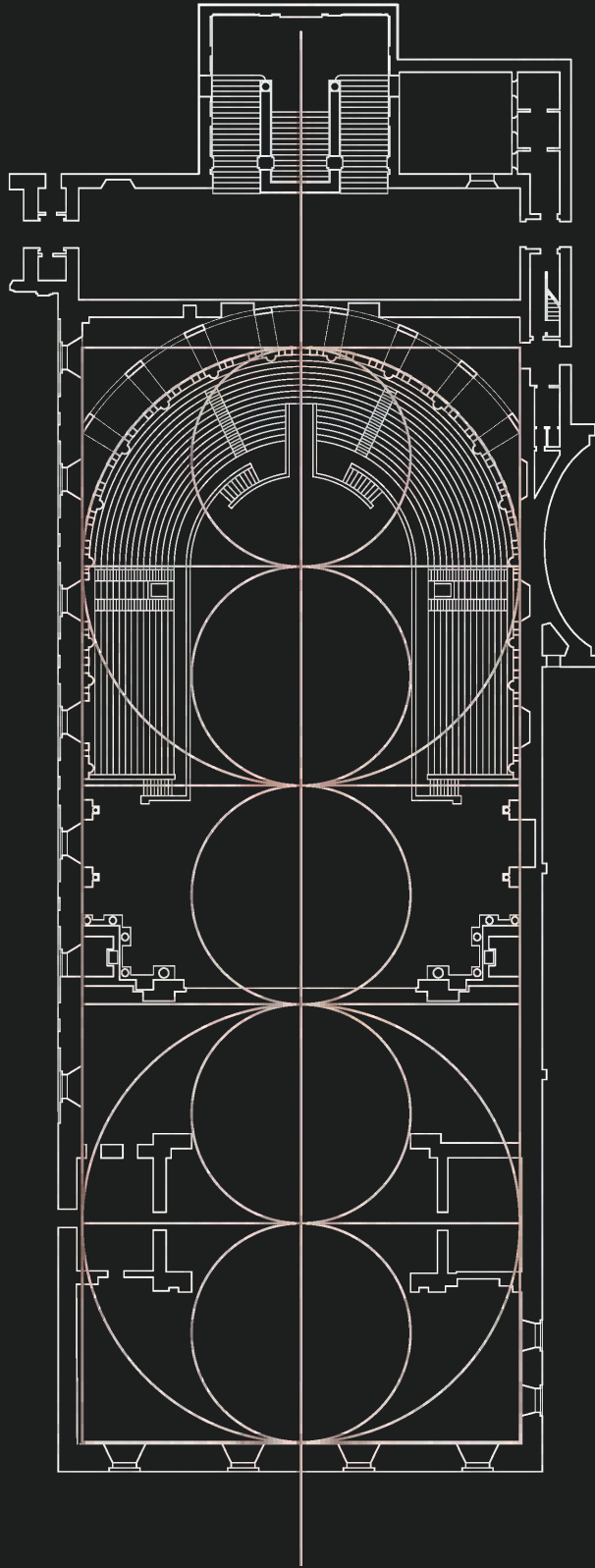
8 <http://la-parma-di-gio-parma.blogautore.repubblica.it/2013/07/05/luomo-che-harifatto-il-farnese/> (pagina consultata in data 17/08/2019).





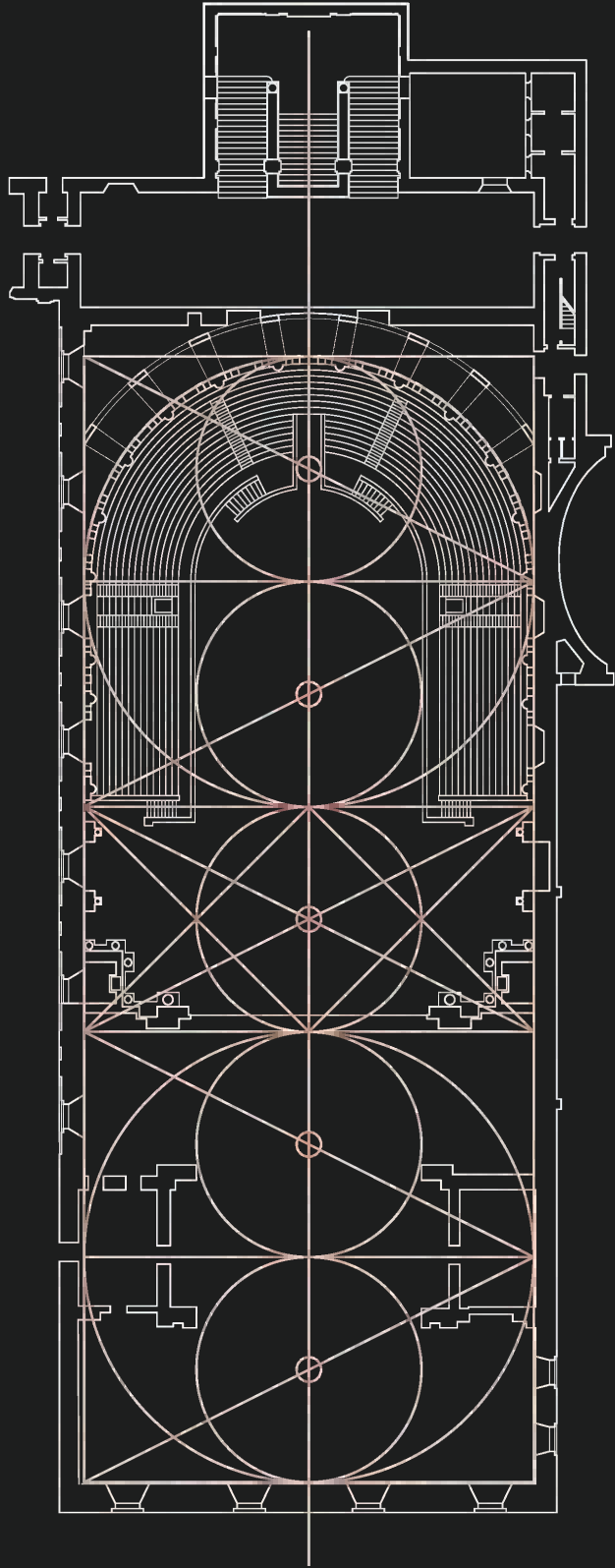


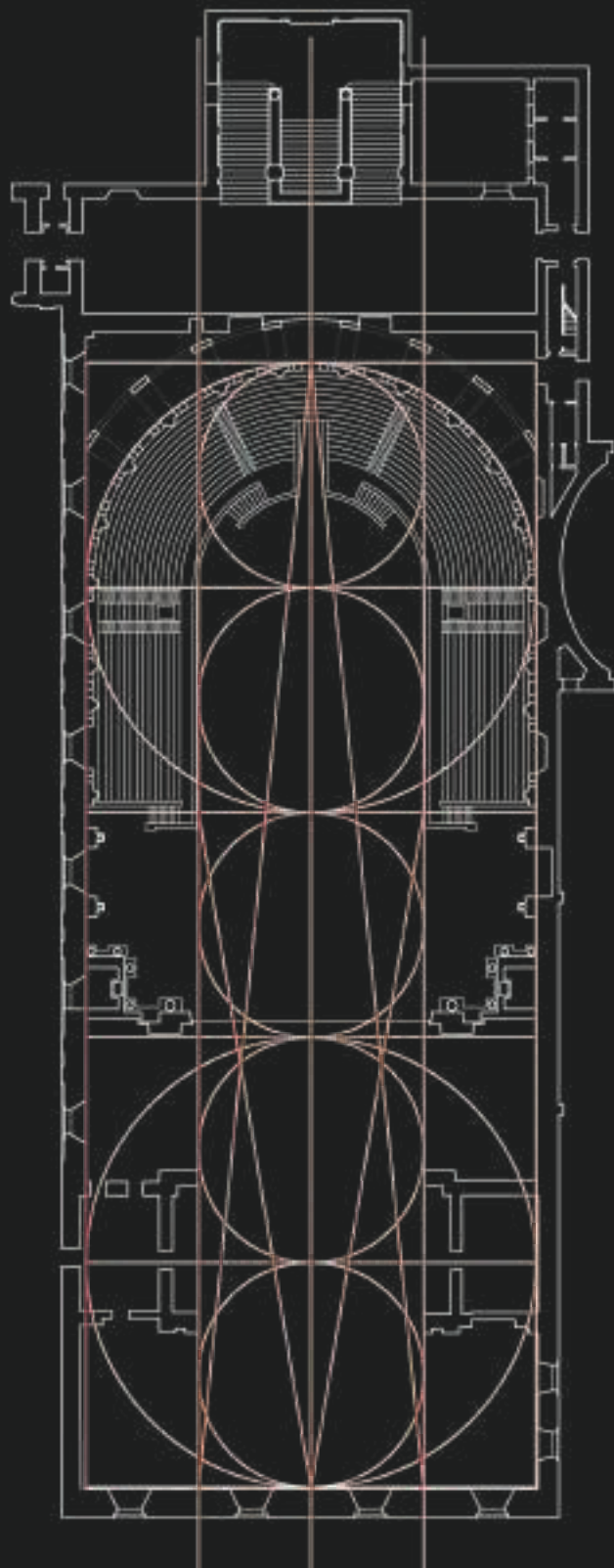




La forma della bellezza e alcune architetture perfette

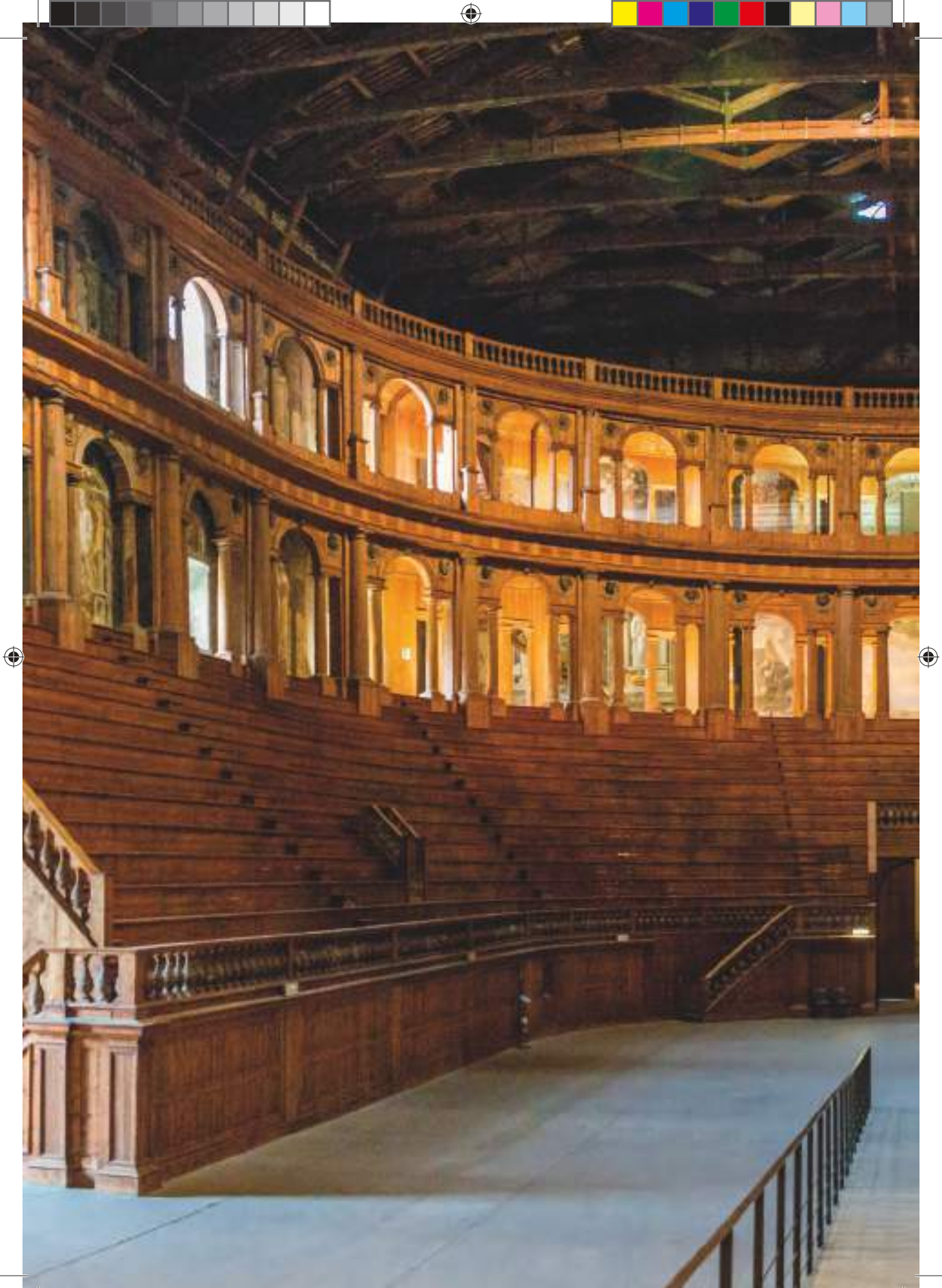
La forma della bellezza



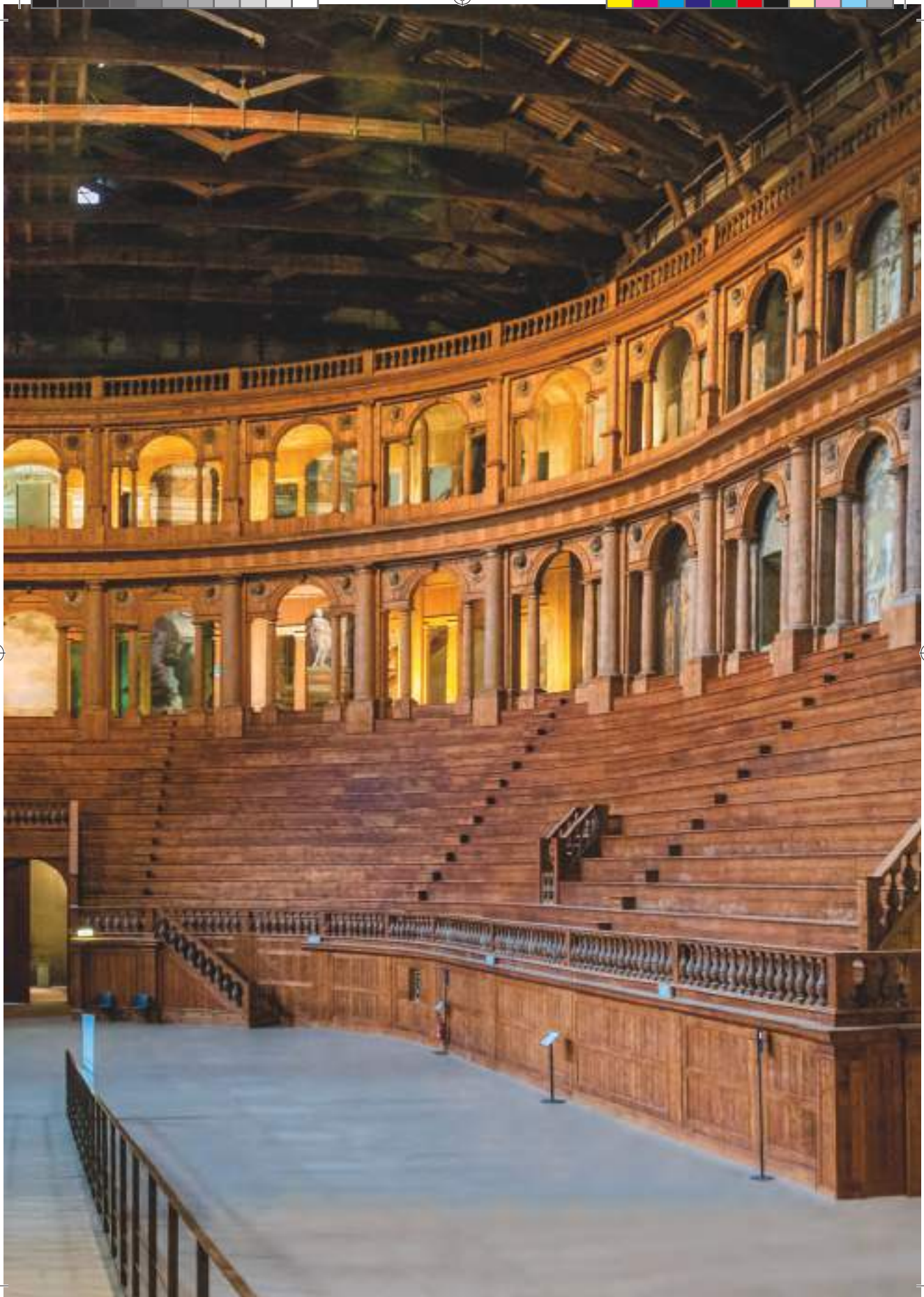


La forma della bellezza e alcune architetture perfette

La forma della bellezza











## Il quasi quadrato del Palazzo della Civiltà Italiana

L'edificio, di carattere stabile, doveva ospitare, durante l'Esposizione, la Mostra della Civiltà Italiana, e, in seguito, il Museo della Civiltà Italiana. Si doveva dunque esprimere in forma chiara, evidente e comprensiva, la Sintesi della Civiltà Italiana dalle origini ad oggi, nell'Arte, nella Scienza, nella Tecnica, negli Eventi Storici, nelle Leggi Sociali, nel Pensiero Filosofico, Politico, Religioso, ecc. Dalla manifestazione avrebbe dovuto risultare l'unità e continuità del Genio Italiano ed il suo costante contributo al Progresso Umano. Il bando precisava che anche in questo concorso, più che negli altri, il sentimento classico e monumentale, nel puro senso di atteggiamento dello spirito, che si è manifestato e ha resistito attraverso i secoli in tutte le innumerevoli espressioni artistiche del nostro Paese, avrebbe dovuto essere, pur nelle più moderne e funzionali forme, il fondamento dell'ispirazione architettonica.<sup>8</sup>

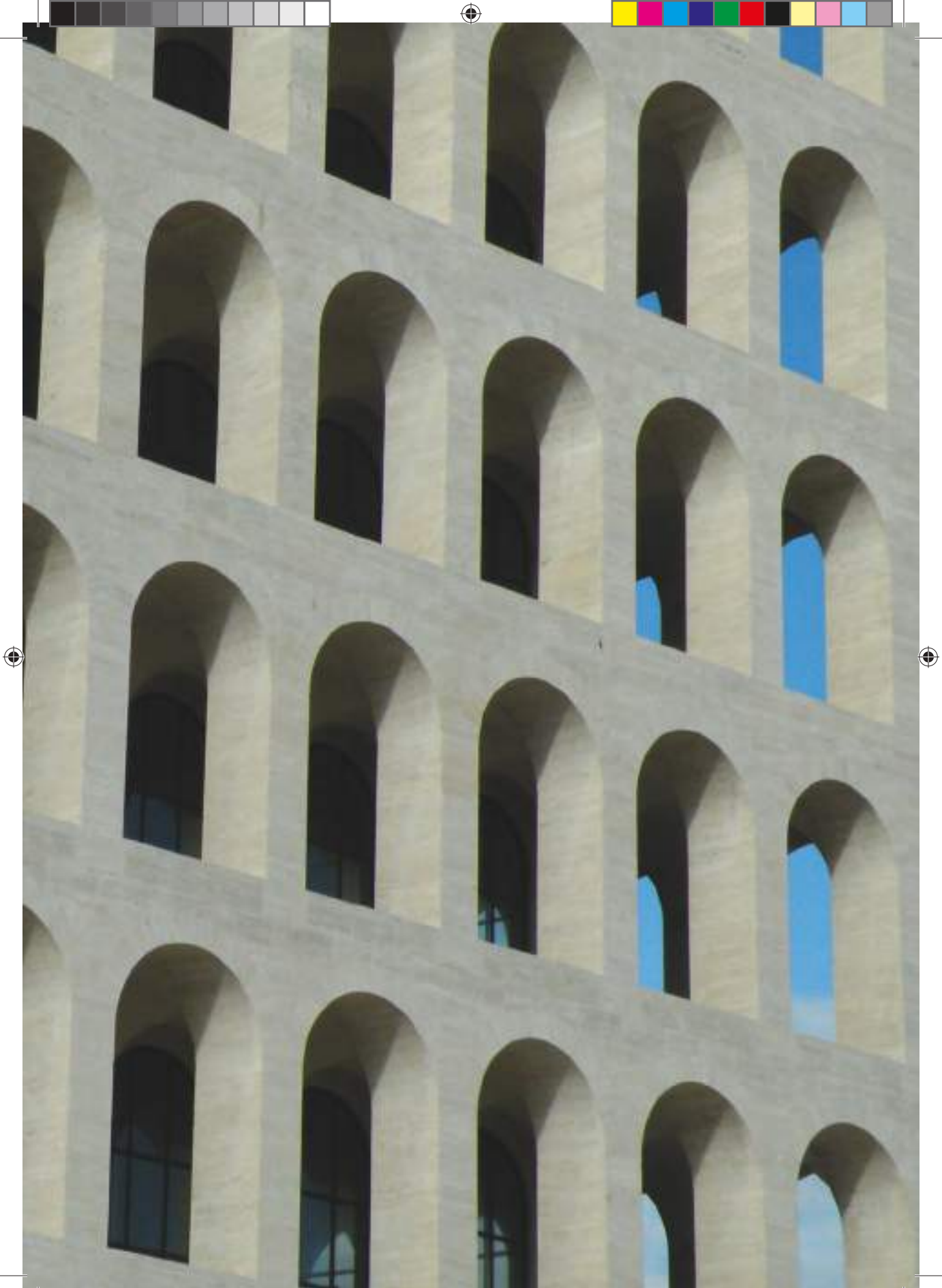
Se il Gran Teatro dei Farnese è un'esperienza dell'architettura totalmente d'interni, il cosiddetto Colosseo Quadrato è una esperienza dell'architettura tutta degli esterni. Nasce da un impulso bidimensionale e si concretizza con una presenza potentemente tridimensionale percepibile fondamentalmente all'esterno, secondo una modalità iconica da città ideale.


Che il Palazzo della Civiltà Italiana possa conclamarsi nell'immediatezza della percezione come una architettura perfetta lo si coglie al primo sguardo, soprattutto ad una distanza che permette di coglierne la volumetria e non solo la natura di fondale monumentale. Immediatamente ci si chiede quali siano i rapporti geometrici che lo disegnano e che lo tengono in equilibrio. Ma l'edificio presenta molte sorprese che sono tutte custodite nella vicenda realizzativa che di fatto trasforma in modo non irrilevante il progetto originario. In questo ricorda il Partenone, dove l'intervento sui rapporti tra elementi costruttivi ha generato un doppio progetto poi concretizzatosi nell'edificio perfetto realizzato in seconda battuta. Le stesse relazioni geometriche e l'impianto proporzionale appaiono "adattate" piuttosto che preordinate su schemi aurei e la figura del "quasi quadrato" diventa l'elemento discriminante e dominante nella seconda fase progettuale.

Nella pagina precedente, in alto: Dipinto a olio su tavola, concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana, 1937. Foto eseguita da Bruno Filippo Lapadula, 1981. Il negativo è depositato presso l'Archivio Lapadula di Roma e l'originale dell'opera è conservato presso il Museum of Modern Art di New York (© Archivio Ernesto Lapadula, Roma)

In basso, Palazzo della Civiltà Italiana, Roma (Foto di Carola Gentilini)







Il progetto originario, firmato da Giovanni Guerrini, Ernesto “Bruno” Lapadula e Mario Romano nel contesto del più importante concorso legato all’Esposizione Universale prevista nella Capitale del Regno d’Italia per il Ventennale della Marcia su Roma nel 1942, già in sede di relazione finale della giuria era destinato a recepire unilateralmente alcune varianti, indicate dai componenti della Commissione, composta da Cipriano Efisio Oppo, presidente, Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano, Giovanni Michelucci, Piero Portaluppi, Pietro De Francisci e Giuseppe Caffarelli.

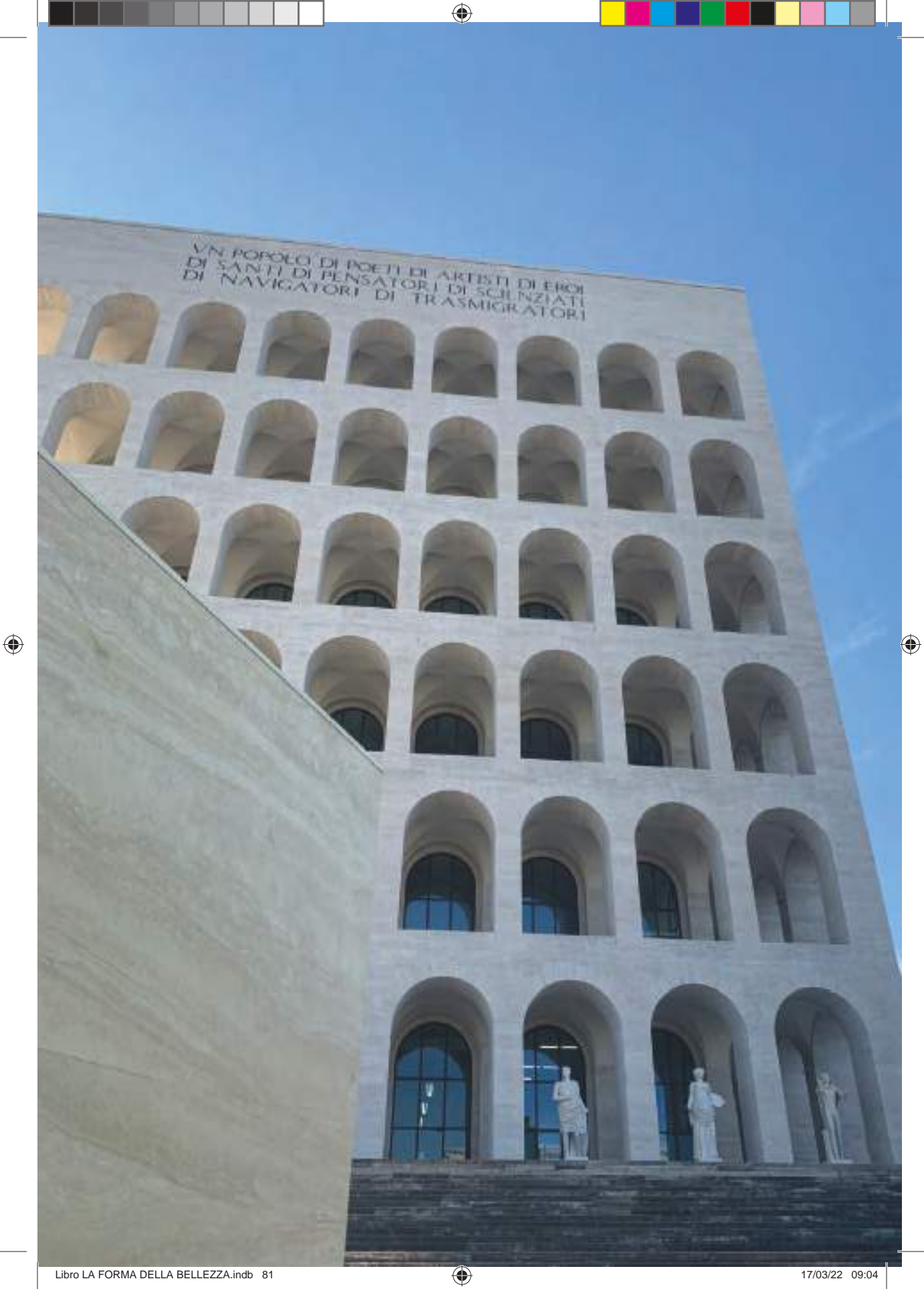
*Arco batte trilita due a zero*

Ma vediamo come sono andate le cose in sede concorsuale. L’edificio, o meglio il monumento alla cultura italiana era considerato l’“oggetto” più importante dell’E42 e aveva il compito di rappresentare il meglio della civiltà italiana dalle origini al Fascismo e di comunicare al resto del Mondo che un embargo — come quello imposto all’Italia Imperiale — era nei fatti un atto brutale e sacrilego nei confronti della culla della cultura occidentale che tanto aveva dato al sapere, alle arti e alla dimensione metafisica dell’esistenza. Il programma era già di per sé la sintesi di ogni bellezza, e prefigurava un monumento dall’eccezionale carisma con l’idea di perfezione nel suo stesso principio ispiratore. Il problema non era celebrare Mussolini, ma celebrare il Classico come stile italiano ridisegnato in una sublime ricapitolazione come equilibrio armonico tra innovazione e genealogia di lunga durata.

Contrariamente alle aspettative dei promotori il concorso registrò un numero non elevato di progetti in gara – cinque i premiati più diverse segnalazioni – dei quali tre di livello certamente molto alto, sia dal punto di vista della proposta insediativa sia da quella figurativa. I tre progetti costituiscono di per sé tutte proposte alternative tra loro e, confrontate, esibiscono le tre formule possibili — in quel momento del dibattito architettonico sullo stile — della *sublime ricapitolazione*. Oltre al progetto poi dichiarato vincitore, gli altri progetti che a mio modo di vedere meritano il confronto sono proposti da due raggruppamenti milanesi: il primo, che ottenne il secondo premio, facente capo ai BBPR e il secondo agli architetti Franco Albini, Ignazio Gardella, Giancarlo Palanti, Giovanni Romano, Bruno Revel (storico) che ottennero una segnalazione. Il progetto dei BBPR era di grande portata scenografica e si basava sul modello tipologico dell’impianto templare egizio (non dichiarato, ma evidente in planimetria), con un’alta quinta frontale concava — che ricorda quella di Terragni per il Palazzo del Littorio su Via dell’Impero quattro anni prima — seguita da una bassa sala ipostila destinata all’esposizione, entrambe chiuse all’interno di un recinto rettangolare “trasparente” e percorribile, connotato da una serie continua di profondi triliti. Il tutto collocato su una vasca d’acqua che conferiva un impatto scenografico di

Nelle pagine precedenti, in quella accanto e a pagg. 84 e 85: Roma, Eur. Palazzo della Civiltà Italiana. Vista di scorcio e dettaglio del Palazzo realizzato (Foto di Riccardo De Martini)





VN POPOLO DI POETI DI ARTISTI DI EROI  
DI SAN TI DI PENSATORI DI SCIENZIATI  
DI NAVIGATORI DI TRASMIGRATORI



ampio respiro. L'accesso era previsto attraverso quattro passerelle parallele che perforavano la quinta concava. Sotto l'aspetto figurativo, la proposta si basava quindi su due elementi fondamentali: la peristasi, tanto profonda e tridimensionale da contenere nel suo spessore un percorso di visita perimetrale sospeso, e il potente doppio muro nudo che costituiva il fronte principale, evocante la grande quinta concava dello stadio di Domiziano sul Palatino o il perentorio muro posteriore del Tempio di Marte Ultore. Questo era il principale elemento di romanità.

La proposta del gruppo di Albini, Gardella, Palanti, Romano e Ravel era anch'essa chiusa in un recinto — in questa versione più basso, cieco e continuo — che descriveva un'ampia area rettangolare sulla quale insistevano due elementi compositivi e funzionali, uno a sviluppo verticale e uno a sviluppo orizzontale. Il tema figurativo è quello dell'intelaiatura tridimensionale a maglia quadrata ortogonale, già sperimentata da Gardella per la torre di Piazza Duomo a Milano nel '34. Di memoria romana in questo progetto non c'è nulla di evidente. È a tutti gli effetti il trionfo del trilito con un impianto alla greca, tipico dei santuari antichi e greco-ellenistici. Per gli architetti milanesi il tema dello stile italiano è l'astrazione pura, portata ad estreme conseguenze, pur restando nell'alveo di un classicismo geometrico.

Il progetto di Guerrini, Lapadula e Romano è invece un'invenzione figurativa nella sublime ricapitolazione: un solo elemento costruttivo, l'arco, portato a regola reiterabile all'infinito sulla terna di assi cartesiani. Il risultato è stupefacente e originale: è la romanità pura portata all'apice della rarefazione formale. La prospettiva centrale che accompagna gli elaborati di progetto descrive una magnifica composizione, prevalentemente bidimensionale in cui la narrazione stilistica è bilanciata su un quadrato perfetto privo delle gerarchie canoniche (basamento, alzata, coronamento), e composto da 104 aperture tutte uguali ed equidistanti. Aperture che si ripetono tali e quali anche sugli altri tre lati.

Un'immagine potentissima e fragorosa che da sola basta a vincere il concorso? Forse sì, ma i suggerimenti formalizzati dalla Commissione giudicante tendono a normalizzare in senso classicista l'intero assetto percettivo, con modifiche nella sequenza gerarchica, della dimensione degli archi, degli spessori murari e dei profili di bordo che tendono a intensificare il senso di compiutezza formale<sup>1</sup>. La Commissione infatti così appunta:

«Si è osservato che gli archi – date le grandi distanze da cui l'edificio è veduto – non sono sufficientemente grandi; inoltre, che la facciata, per il fatto che i pilastri d'angolo sono uguali a tutti gli altri, non produce il senso di composizione compiuta, ma suggerisce anzi quella di un ritmo che potrebbe continuare: e questa impressione di indeterminatezza si prova anche nel senso verticale, non presentando l'edificio nessun elemento terminale. I piloni sostenenti gli archi si sarebbero desiderati di spessore molto maggiore, e infine si penserebbe opportuno un ingresso speciale o portale al centro della facciata principale. Mende che potevano o potrebbero essere facilmente cancellate».<sup>2</sup>



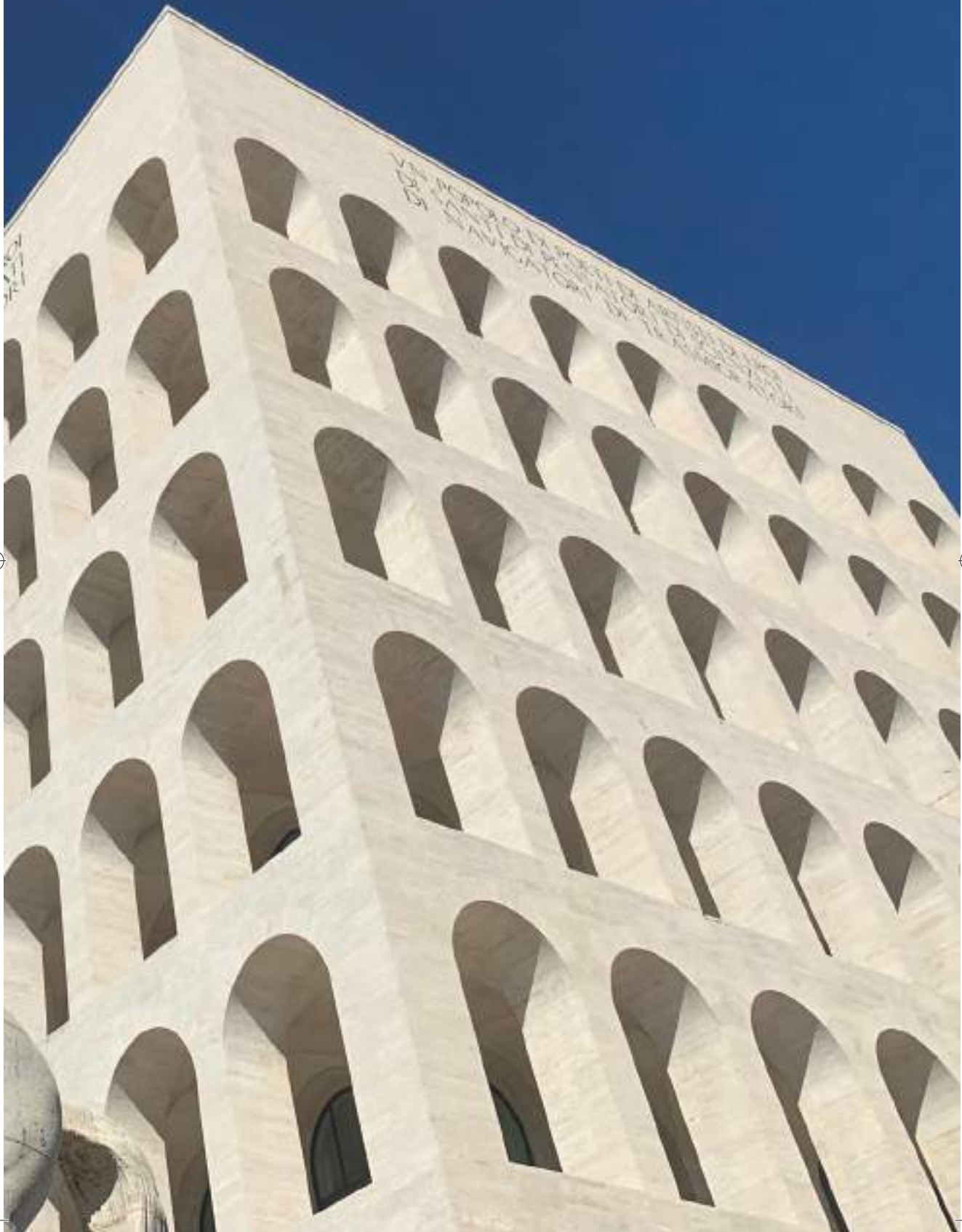
Dentro queste note si scorge in filigrana la regia di Marcello Piacentini. Pur non essendo stata mai documentata, è ricorrente la congettura che la soluzione ad archi sia stata suggerita ai tre progettisti da Piacentini e che, come sembrerebbe, i giovani colleghi l'abbiano sviluppata in una direzione inaspettata e differente dalle attese del *deus-ex-machina* del progetto EUR. La relazione appare quindi come una revisione al progetto, da maestro ad allievi, che Piacentini impone per la futura realizzazione e che agisce da *memento* per la quieta prosecuzione del lavoro («Mende che potevano o potrebbero essere facilmente cancellate»). Del resto, il rapporto tra Piacentini e Lapadula era formalmente documentato a livello universitario, dove il secondo compare come assistente del primo e il suggerimento dell'utilizzo spregiudicato dell'arco, se c'è stato, si è rivelato strategico. Piacentini, in sostanza, si sentiva l'ispiratore dell'idea figurativa, cosa dimostrata dal fatto che nei mesi seguenti ha continuato ad elaborare schizzi che contenevano gli emendamenti approvati dalla Commissione. L'amicizia di Cipriano Efisio Oppo con Giovanni Guerrini deve aver poi sigillato l'unanimità di giudizio nei confronti di un progetto che era privo di ulteriori elaborazioni presenti invece negli altri progetti in gara, come per esempio la proposta per l'allestimento della mostra sulla Civiltà Italiana, preludio per la realizzazione del successivo Museo permanente. I tre giovani architetti vincono quindi *sub condicione*, principalmente per la proposta figurativa e tra il dicembre 1937 e il Maggio 1938 il progetto aveva già recepito gli emendamenti della Commissione pur mantenendo un atteggiamento ambiguo e disinteressato sulla sorte dell'organizzazione interna.

13.7.91/364\_9.6.54/216


Quando nel Dicembre 1938 gli esiti del Concorso vengono pubblicati su Architettura, rivista del Sindacato Nazionale Fascista degli Architetti, gli elaborati presentati sono sia quelli originali del concorso, sia quelli già emendati a partire dal mese di gennaio dello stesso anno e consegnati a maggio contestualmente al progetto esecutivo. Ma la situazione si complica a livello di rapporti professionali. I tre progettisti dapprima restano coriacei sull'idea di indeterminatezza nelle gerarchie verticali (quelle orizzontali vengono progressivamente elaborate e normalizzate secondo le indicazioni della Commissione passando da 13 a 11 e definitivamente a 9 archi e da 7 a 6 piani senza attico) e non sviluppano il fronte principale con l'atrio speciale a tripla altezza. Successivamente i progettisti, probabilmente a causa di loro difficoltà nel seguire puntualmente il cronoprogramma e forse anche in ragione di una non proprio consolidata esperienza di cantiere, restano progressivamente sempre più emarginati. Da una parte Guerrini, Lapadula e Romano. Dall'altra Oppo, Piacentini e l'ingegnere Gaetano Minnucci, scelto da Piacentini per l'Eur dopo l'ottima esperienza collaborativa alla Sapienza. E sarà Minnucci, nella sostanza, a portare a termine il cantiere, dimostrando peraltro una straordinaria perizia costruttiva.











Dunque, dal maggio del '38 al termine dei lavori gli attori antagonisti resteranno quattro in un progetto a più mani: Lapadula (delegato dagli altri due titolari) in posizione subordinata, Minnucci che sviluppa, ordina e costruisce con Piacentini che media disegnando, il tutto sotto lo stretto controllo di Oppo che sovrintende gli interessi del Regime.

L'atrio speciale a tre piani non sarà realizzato, segnando un successo dei giovani architetti (a detrimento della volontà di Piacentini) i quali tuttavia devono accettare l'introduzione di un piano attico cieco imposto da Minnucci per ovviare ad un problema di rapporto tra superficie coperta e superficie utile, considerato in effetti svantaggioso. Ma probabilmente dietro c'è altro che è conseguenza di una soluzione voluta da Piacentini; quella soluzione, alla fine realizzata, per ottenere la conclusione formale dell'alzato compresa negli emendamenti della Commissione. L'attico produrrà quella superficie compatta e cieca su cui verrà poi collocata su tre filari la scritta a tutti nota. Ciò che resterà a tutti gli effetti mai completamente definito è invece lo spazio interno dello stilobate e una certa povertà nel cuore verticale del Palazzo, la cosiddetta chiostrina. Va detto che, dal punto di vista degli interni, il progetto originale era di gran lunga più interessante di quello poi sviluppato dagli uffici tecnici sotto la direzione di Minnucci. La soluzione con la distribuzione a rampe e la continuità di percorso che esse generavano con i piani espositivi sfalsati e a doppia altezza era certamente più dinamica e interessante rispetto a quella poi realizzata. Il problema rilevato da Minnucci però non era cosa da poco, ed era quello di una superficie utile disponibile troppo esigua rispetto al volume e in rapporto alla superficie coperta: solo sette sale contro le dodici più attico della variante poi realizzata.

Nonostante le complicazioni e la conflittualità generatasi all'interno della piramide di comando (i progettisti avevano la direzione artistica ma non la direzione dei lavori e del cantiere) e le regole contrattuali che conferivano a Minnucci e Oppo un potere soverchiante, il prodotto architettonico si mantiene in equilibrio manifestandosi comunque alla fine come un autentico capolavoro, tutto espresso, in verità, nello spessore materico e tettonico del loggiato a più piani del perimetro.

L'operazione più geniale, a parte quella figurativa di eccezionale vigore simbolico, è quella della realizzazione della struttura portante dell'edificio nella sua connessione con i valori architettonici del rivestimento lapideo.

Il Palazzo doveva, negli obbiettivi del Regime, essere massima espressione della grandezza costruttiva italiana nel quadro dell'autarchia, esprimendo una capacità di elaborare uno stile ed una architettura da realizzarsi con materiali reperibili sul suolo italiano con minimo uso di quelli importati, primo fra tutti l'acciaio delle armature del calcestruzzo. In ottemperanza a questa prospettiva, i tre progettisti avevano proposto di realizzare l'edificio interamente in muratura portante, utilizzando tecniche e manodopera autarchiche. Ma la costruzione in muratura portante collideva con le proporzioni e con gli spessori attribuiti ai piedritti del loggiato, sicché

l'immagine da fragorosa performance del cubo perfetto costituito di archi autarchici si era dimostrata poco realistica al primo sguardo della Commissione. Che gli architetti, benchè inesperti di cantieri importanti, non lo sapessero, pare poco convincente. Osservando le piante dell'edificio presentate al concorso appare chiaro che un conto era il pensiero progettante ed un conto era la dichiarazione autarchica. L'impianto è dichiaratamente pensato per essere realizzato con struttura in calcestruzzo armato (troppo sottili i piedritti e troppo ampie le luci dei saloni espositivi a fronte di murature di contenimento altrettanto esili). La Commissione quindi chiede di rivedere gli spessori e di adeguarli a quelli propri di una costruzione in muratura. Da qui la revisione dei rapporti proporzionali e i successivi adattamenti e varianti, prime fra tutte la riduzione del numero degli archi, che passano da 91 al 54 per lato, e dei piani, ora solo sei, a fronte di un aumento della dimensione degli stessi come unità modulari. Il risultato finale è quello di un edificio "quasi" cubico, con fronti "quasi" quadrati e archi i cui rapporti sono "quasi" armonici.

La struttura portante realizzata è ibrida. Superata l'idea dell'opera completamente in muratura, ritenuta irrealizzabile, si è passati al concepimento di un telaio tridimensionale in cemento armato, rivestito con una muratura di pietra relativamente autonoma e parzialmente autoportante. Il rivestimento murario, realizzato con conci di diversi spessori in travertino di Tivoli è un autentico capolavoro di intelligenza lapicida e allo stesso tempo una risposta convincente all'esigenza di verità autarchica. La muratura non è quindi solo "rivestimento" ma è opera propria e autonoma con una sua capacità portante, anche se riferita staticamente ad ogni singolo piano di loggiato. Il telaio e i solai in cemento armato sostengono il rinfianco dei piedritti che a loro volta sostengono le arcate frontali e quelle interne al loggiato nonché le volte a crociera. Quest'ultime sono realizzate in blocchi sottili pieni disposti di coltello, posati e uniti con malta a presa rapida.

Per giungere a un giudizio finale sul palazzo della Civiltà Italiana in quanto architettura perfetta, riporto qui per intero una sintesi tratta dal saggio *Biografia di un Colosseo Moderno* di Rosalia Vittorini<sup>3</sup>, riassumibile in tre punti:

«In questo orizzonte il palazzo, per la singolarità della vicenda progettuale e costruttiva, ha più di una identità. È un prodotto casuale, plurale e incontrollabile, risultato di un rapporto tra architetti e committenza divenuto problematico e squilibrato. Mentre in occasioni precedenti la mediazione di personalità rilevanti del mondo architettonico e accademico poteva garantire un più ampio margine di azione ai progettisti, ora questa possibilità risulta costretta dagli inderogabili obbiettivi imposti dal Regime. Il palazzo è quindi un prodotto ambiguo, senza autore, frutto di estenuanti confronti-scontri tra i numerosi protagonisti, in un accavallarsi di decisioni.»

«È, nei fatti, un prodotto sperimentale: senza pareti, senza porte, né finestre, eccezionale per dimensioni, proporzioni e significato,



Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano e Cesare Valle, Padiglione per l'Architettura e l'Arte italiana all'Esposizione Internazionale di Parigi, 1937. Viste di insieme e di dettaglio del Padiglione realizzato in prossimità del Trocadero e poi demolito a esposizione terminata





è un oggetto difficile da gestire con gli strumenti del disegno per piani ortogonali: richiede viste prospettiche ma, soprattutto, prove, modelli e campioni al vero, sia nelle dimensioni che nei materiali, indispensabili per le verifiche a vista. Ma non si tratta di apparecchiare una scenografia: si tratta di dare sostanza al carattere “scheletrico” dell’architettura razionale italiana, di “vestirlo di polpa e ricoprire quella sua nudità» (C. E. Oppo).<sup>4</sup>

«È un prodotto autarchicamente imperfetto, un prodotto ibrido costruttivamente. In esso convivono in modo apparentemente contraddittorio la muratura con lo scheletro di cemento armato, il rivestimento lapideo con i grandi serramenti in acciaio, i solai laterocementizi con i lucernari di vetrocemento, fino ai sistemi costruttivi ad arco e le ancor meno esplorate coperture a volte. Ma è proprio questa eterogenea compresenza a collocarlo nella linea evolutiva della costruzione moderna italiana. I duecentosedici archi di questo “moderno colosso”, con la loro potente apparecchiatura di pietra, vogliono simboleggiare la ritrovata identità tra architettura e costruzione. Ma questa risposta susciterà reazioni diverse e contrastanti tra i protagonisti della cultura architettonica: dalla posizione possibilista di Ponti, che vi legge una trasposizione astratta dell’architettura antica, alla secca condanna di Terragni che lo giudica un inaccettabile compromesso».<sup>5</sup>

Sintesi interessante e molto ben articolata, che condividerei soprattutto per il punto secondo e terzo. Non per il primo, sul quale ho delle eccezioni. Non credo infatti che l’edificio abbia «più di una identità» né che sia «un prodotto casuale, plurale e incontrollabile ovvero un prodotto ambiguo, senza autore». Penso che il Palazzo sia, invece, il risultato di una precisa identità nata da un’idea di Piacentini della quale non poteva assumersi la paternità ufficiale in ragione del ruolo che ricopriva nella vicenda del Masterplan dell’Eur. Idea affidata in esterno alla cura dei suoi giovani e fidati amici che l’hanno sviluppata per tutta la vicenda concorsuale. Al termine di questa fase, l’idea, pur avendo a quel punto una paternità ufficiale, torna nell’alveo del controllo di Piacentini in una dialettica positiva con Lapadula & Co., dalla quale esce trasfigurata ma a suo modo migliorata anche grazie all’impegno realizzativo di Minnucci.

Un’idea, quella piacentiniana, il cui nocciolo ha preso forma primordiale con la realizzazione di un altro progetto, molto interessante, messo a punto per il Padiglione Italiano dell’Esposizione Internazionale di Parigi del 1937. Il progetto, sviluppato tra il 1935 e il 1937 si intreccia in modo sostanziale con le vicende del *Piano di massima per una Esposizione Universale* a Roma nel 1941. Significativo è osservare alcune sequenze temporali che legano i due progetti in una sorta di percorso parallelo: l’incarico di commissario aggiunto per l’architettura del Padiglione Italiano all’Expo parigina conferito a Piacentini assieme a Giuseppe Pagano e a Cesare Valle nella tarda estate del 1935, segue



di qualche mese quello ricevuto da Mussolini per il Progetto E42 (16 Giugno); e due anni più tardi, la data del 24 Maggio 1937, giorno dell'inaugurazione ufficiale del padiglione parigino, segue di pochi giorni quella di presentazione a Mussolini del Piano E42, redatto da Piacentini con Pagano, Piccinato, Rossi e Vietti. Questo sviluppo in parallelo di temi che non riguardano solo la questione del linguaggio ma anche quella della percezione e la sintassi dei monumenti in contesto di progettazione urbana, è ben ricostruita e descritta nel bel saggio di Paolo Melis intitolato *Piacentini e un Padiglione per l'Architettura e l'Arte italiane all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*<sup>6</sup>. Melis rileva anche come l'incarico per il Padiglione di Parigi sia qualcosa di anomalo per Piacentini in ragione della sua natura effimera e pubblicitaria, tema che, in verità, non lo ha mai esaltato. Ma conoscendo la cifra dello stesso, capace di relazionare incarichi in essere con altri potenziali e una certa capacità professionale di metterli in fila per davvero, non stupisce più di tanto il collegamento tra Parigi e l'E41-E42. Anzi l'autore rileva come il Padiglione – caratterizzato da un volume parallelepipedo turrato a cui si aggrappano quattro loggiati – si configuri come banco di prova per almeno due situazioni che si preciseranno nel Piano dell'E42: la prima nella sequenza di quattro più quattro elementi turrati collocati simmetricamente lungo la Via Imperiale e pensati come intensa sequenza di quinte prospettiche contenute percettivamente nel grande arco della Porta del Mare. La seconda riscontrabile in forma monumentale e con un cambio di scala al termine dell'asse prospettico della Civiltà Italiana «in quell'omonimo "Palazzo", alla luce del quale la torre a sovrapposti loggiati di questo *Pavillon de l'Italie* non apparirà che un laboratorio in vitro per la maturazione dell'idea del più simbolico dei monumenti del nuovo centro della Roma mussoliniana, il cosiddetto "Colosseo Quadrato"»<sup>7</sup>.

Sotto, Adalberto Libera, Piano di Aprilia Latina, 1936. (dalla mostra *Adalberto Libera. La città ideale*, Mart, Rovereto)

Nella pagina accanto, Aldo Rossi. Fukuoka, Giappone. Hotel Il Palazzo, 1987-89







Nel quadro delle genealogie possibili, credo sia interessante annotare almeno tre architetture, una di Adalberto Libera e due, successive, di Aldo Rossi che possono certamente esibire un comune DNA. Quella di Libera è rimasta sulla carta e riferita alla proposta per il piano di Aprilia Latina del 1936. Nella fattispecie trattasi di un volume cubico con una serie di aperture rettangolari reiterate senza soluzione di continuità ad eccezione dell'atrio speciale collocato al centro del fronte. Ricorda gli schizzi di Piacentini per il Colosseo Quadrato, quando premeva per la normalizzazione del progetto mediante l'inserimento dell'atrio a tripla altezza, poi non realizzato. Le aperture non sono ad arco, ma l'impianto compositivo è il medesimo. Paradossalmente, più che un'architettura di Libera potrebbe essere oggi letta come un'architettura frutto di una fantasiosa quanto politicamente impossibile collaborazione tra Giorgio Grassi e Marcello Piacentini. Le altre due architetture, realizzate da Aldo Rossi, sono rispettivamente l'Ossario del Cimitero di Modena (1970) in cui la trama "alla Lapadula" è riproposta in scala ridotta e con il medesimo effetto di contrappunto tra le masse e nei rapporti tra pieni e vuoti, e l'Hotel Il Palazzo a Fukuoka (1987-89) in cui la reiterazione a più livelli di un ordine loggiato composto da colonne tonde su fondale cieco in marmo rosso e trabeazione bipartita in acciaio verniciato, restituiscono una partitura di facciata tridimensionale e dal forte carattere espressivo, a tutti gli effetti ancora oggi un landmark per la città giapponese.

Nella pagina accanto, Aldo Rossi, Cimitero di Modena, 1970. Viste dell'Ossario, meglio noto come il Cubo, (Foto di Pier Federico Caliarì e Carola Gentilini)

Nelle pagine successive, *Schemi geometrici e proporzionamento tra le parti e tra le parti e il tutto*

A pagg. 94-95, prospetto anteriore e posteriore del Palazzo della Civiltà Italiana e schema geometrico che regola le proporzioni del cosiddetto "quasi quadrato"

A pag. 96, rapporto tra il prospetto e la struttura portante dell'edificio composta da un telaio tridimensionale in cemento armato e un rivestimento in pietra relativamente autonomo e parzialmente autoportante, (Maristella Casciato e Sergio Poretti, 2002)

A pag. 97, schemi geometrici che regolano i rapporti degli archi che scandiscono i prospetti del volume "quasi" cubico

## Note

1 Vedi la bella e completa pubblicazione curata da Maristella Casciato e Sergio Poretti, *Il Palazzo della Civiltà Italiana. Architettura e costruzione del Colosseo Quadrato*, Federico Motta Editore, Milano 2002.

2 Relazione Commissione Concorso Palazzo della Civiltà Italiana, 15 dicembre 1937.

3 Casciato M., Poretti S. (2002), cit., p. 68.

4 Vedi la nota 14 del saggio di Rosalia Vittorini a pag. 95.

5 Vedi ancora le note dalla 15 alla 19 del saggio di Rosalia Vittorini a pag. 95.

6 Il saggio è contenuto nel volume curato da Giorgio Ciucci, Simonetta Lux e Franco Purini, *Marcello Piacentini Architetto 1881-1960*, Gangemi Editore, Roma 2012.

7 Melis P., Op. Cit, pag 89.

8 "Concorso per il Palazzo della Civiltà Italiana", da *Architettura. Rivista del sindacato nazionale fascista degli architetti*, dicembre 1938, pagg. 849-864.

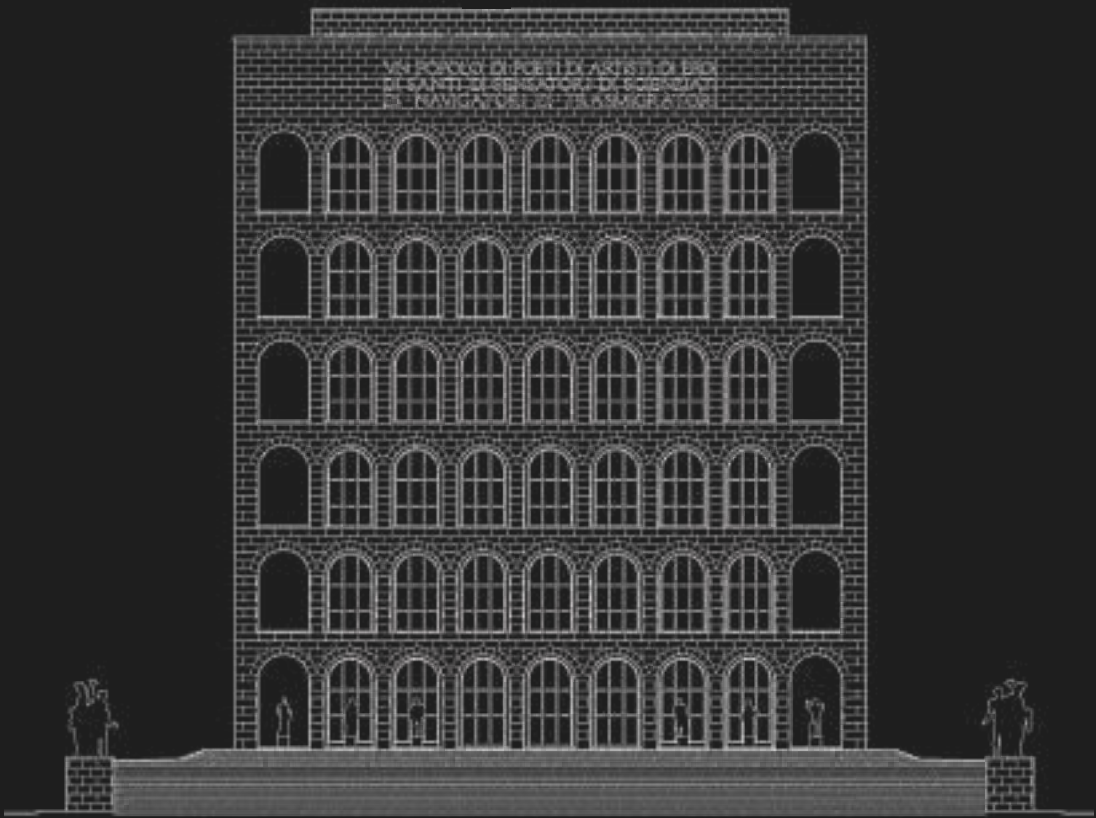


La forma della bellezza e alcune architetture perfette

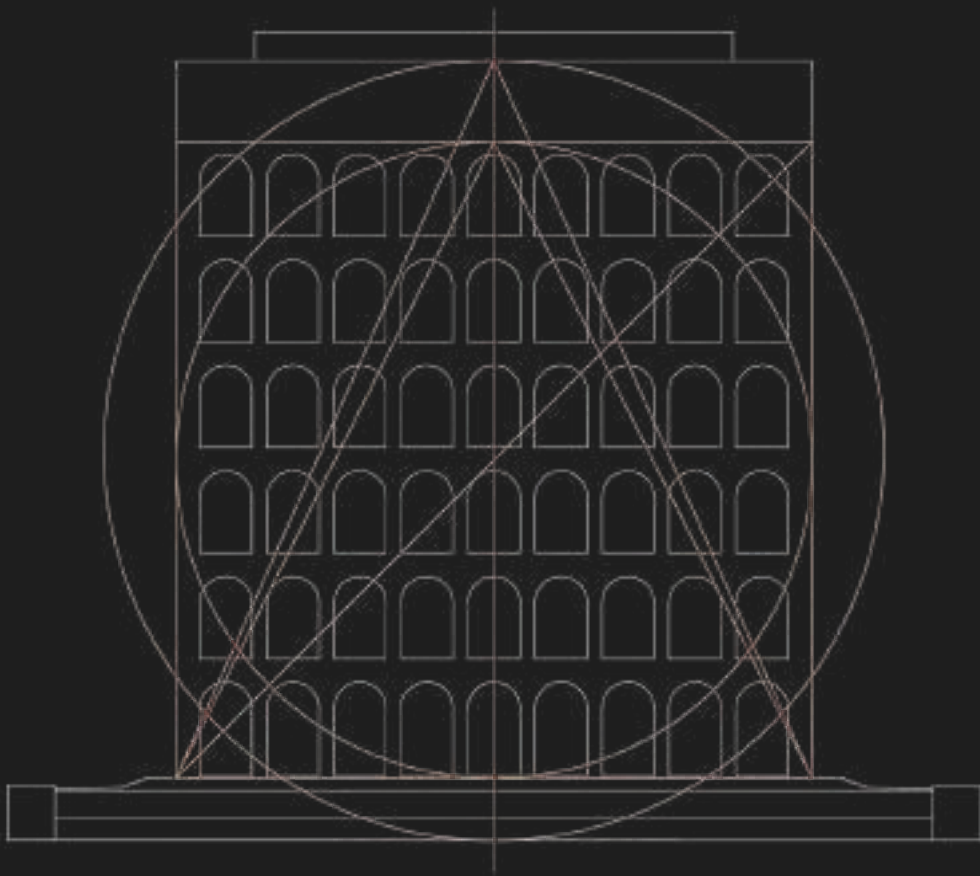


La forma della bellezza

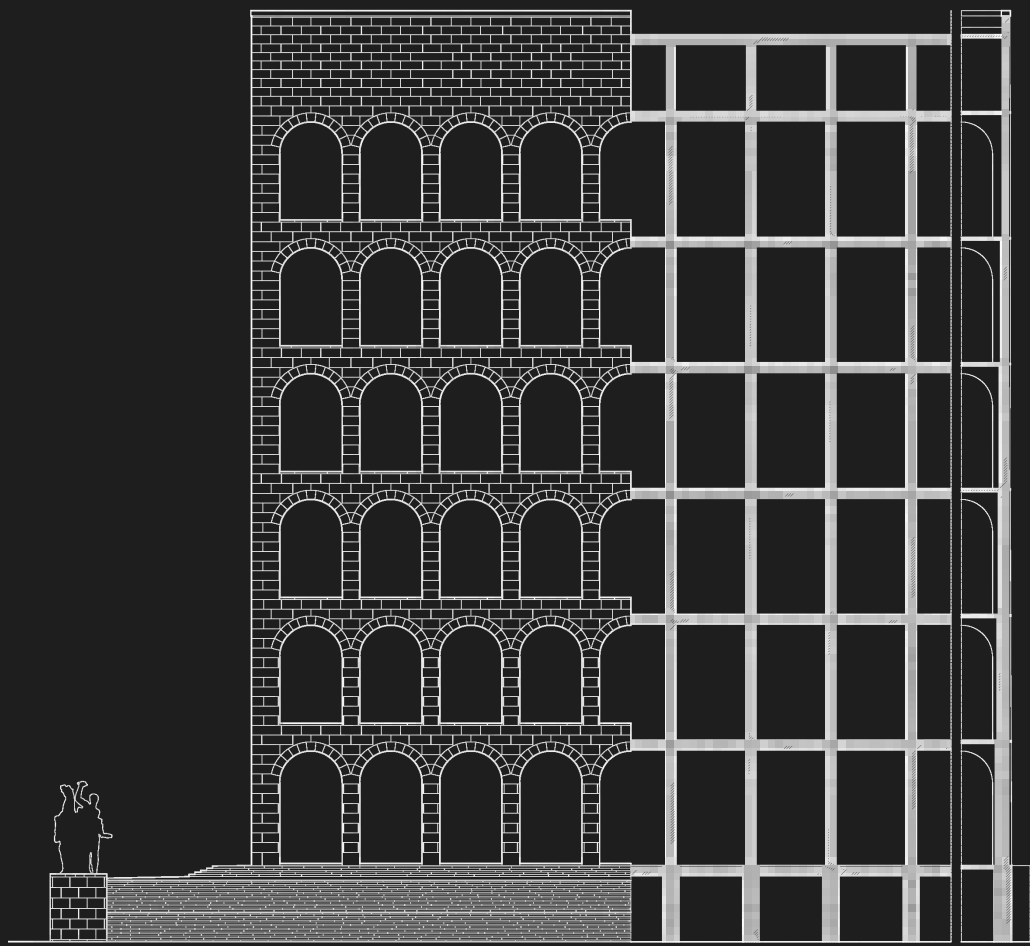


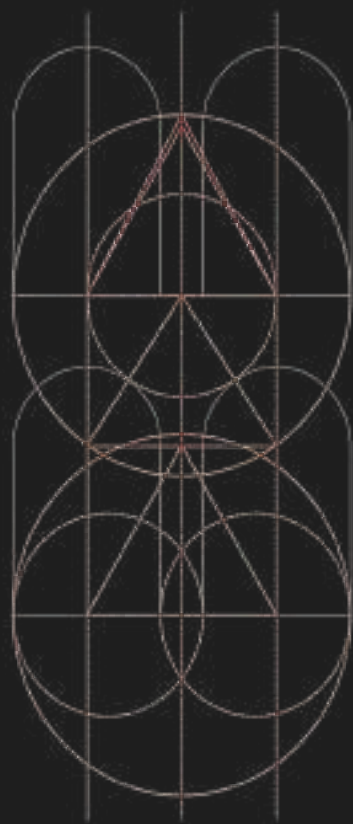
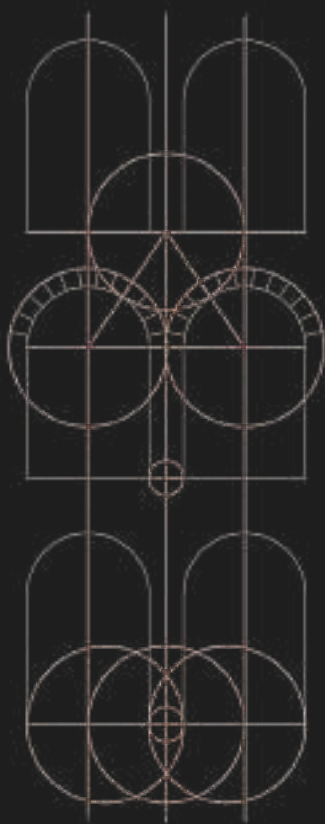


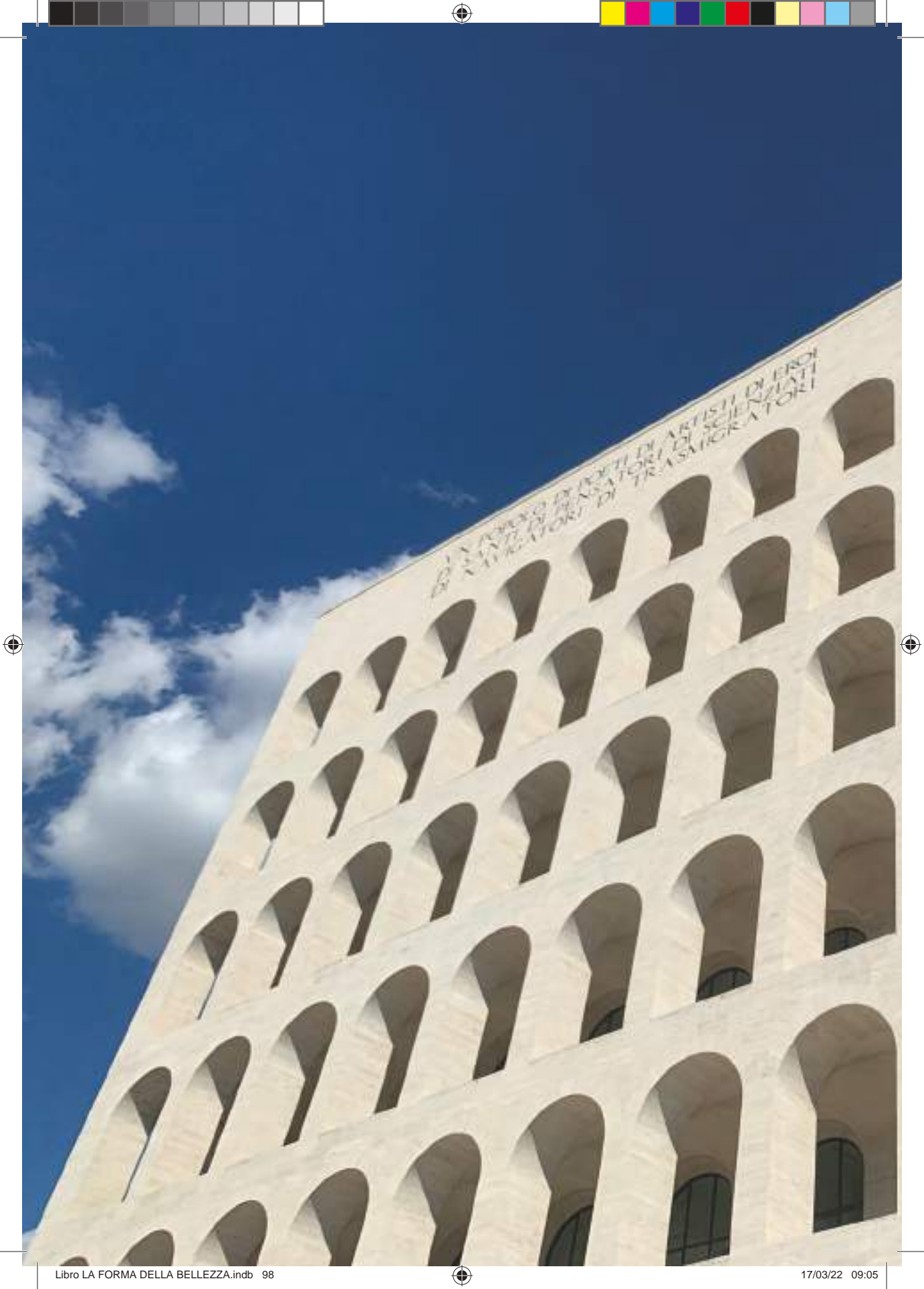






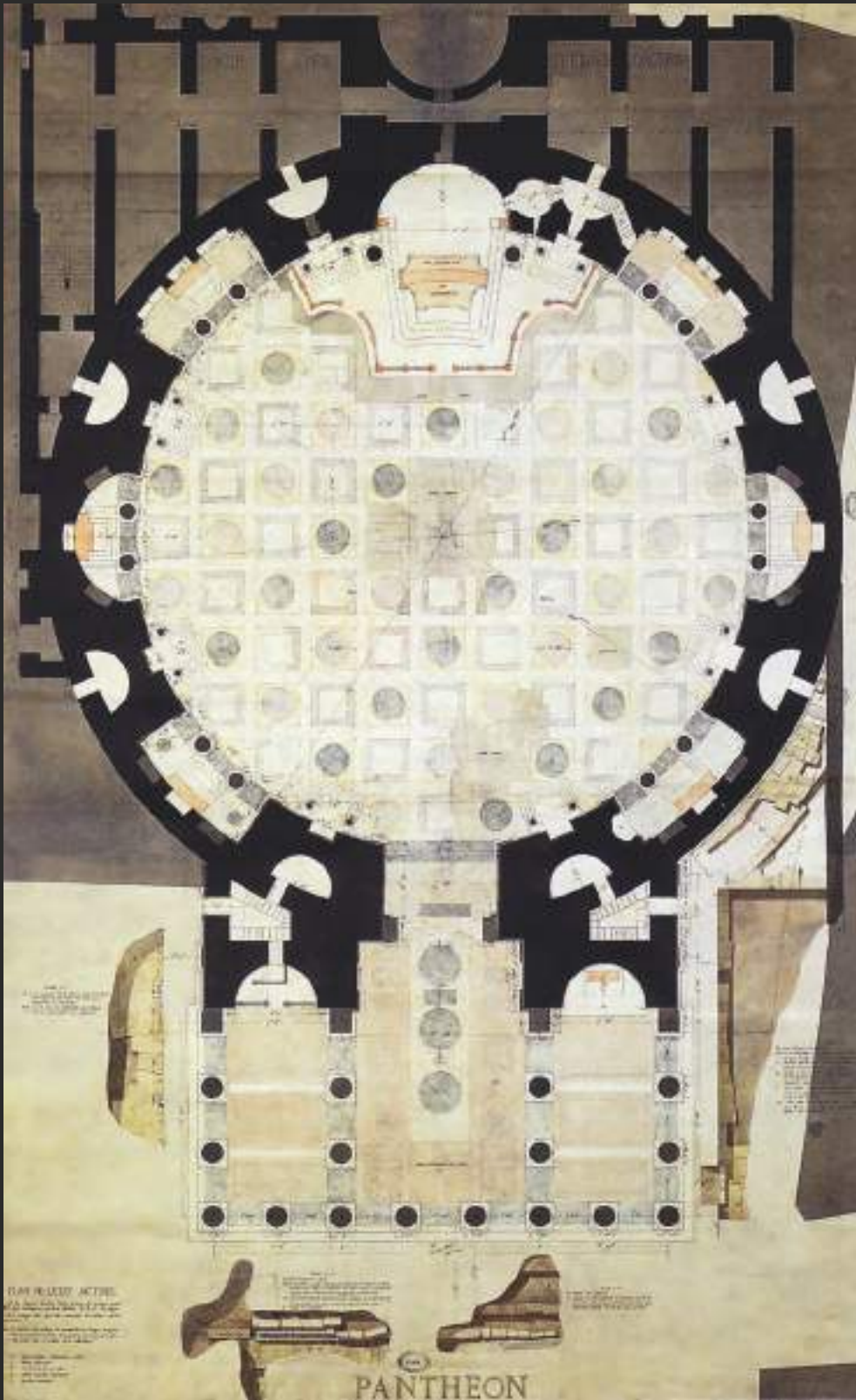














## Stat Pantheum in pristinum nomine, nomina nuda tenemus

[...] Riguardo alla Bellezza, nel mio discorso di ingresso all'Accademia Reale di Belle Arti di San Fernando, intitolato "Cercare instancabilmente la Bellezza" — come non poteva essere diversamente — ho citato il Pantheon di Roma. Ho scritto riguardo al Gusto Intellettuale nell'Architettura nella mia lezione di commiato dall'Università di Architettura, in occasione del pensionamento prescritto dai canoni. E anche in questa occasione ho citato il Pantheon romano. In entrambi i discorsi ho citato il Pantheon di Roma perché in esso Bellezza e Gusto Intellettuale trovano la loro unità. E adesso, mi viene chiesto di pronunciare una *Lectio, sub umbra alarum tuarum*, all'ombra delle ali di Adriano e Piranesi, del Pantheon e di Roma. Quando si parla di Bellezza non sono certo l'unico a riferirmi al Pantheon. Molti dei migliori scrittori del mondo lo hanno fatto. E molto bene! Perciò mi sembra più che opportuno in questa sede lasciarci accompagnare da questi autori.

Alberto Campo Baeza<sup>1</sup>

Del Pantheon originario conserviamo solo il senso supportato dall'iscrizione presente sulla trabeazione (*nomina nuda tenemus*). Eppure, c'è un doppio filo che tiene assieme due architetture — una scomparsa e una presentissima e piena — costituito dall'essere accomunate dal compito immane di dare casa a tutti gli dèi del mondo.

Il Pantheon della Città Eterna ha svolto tale compito nel miglior modo possibile, essendo l'unica architettura di Roma (*quanta fuit*) ad aver mantenuto le sue porte aperte ininterrottamente dal 125 d.C. ad oggi, senza che mai venisse meno il suo impegno. Non saprei dire quante altre architetture hanno avuto destino analogo, non credo molte, ma certamente quelle che ne hanno condiviso la permanenza nella storia sono edifici per lo più a carattere sacro. Edifici che sono rimasti anche se sono cambiati i loro potenti padroni di casa, i quali si sono adattati a vivere tra le mura dei loro nemici e, tuttavia, ad accettarne la forma e il carisma passato.

Ma prima di cedere la propria sfera celeste a un nuovo padrone, il Pantheon e l'idea di cui era massima espressione si sono trasferiti da un edificio a un altro ad esso sovrapposto e con lo stesso profilo planimetrico, benché a conti fatti sembrano diversissimi la massa e il volume che possiamo vedere ancora oggi.

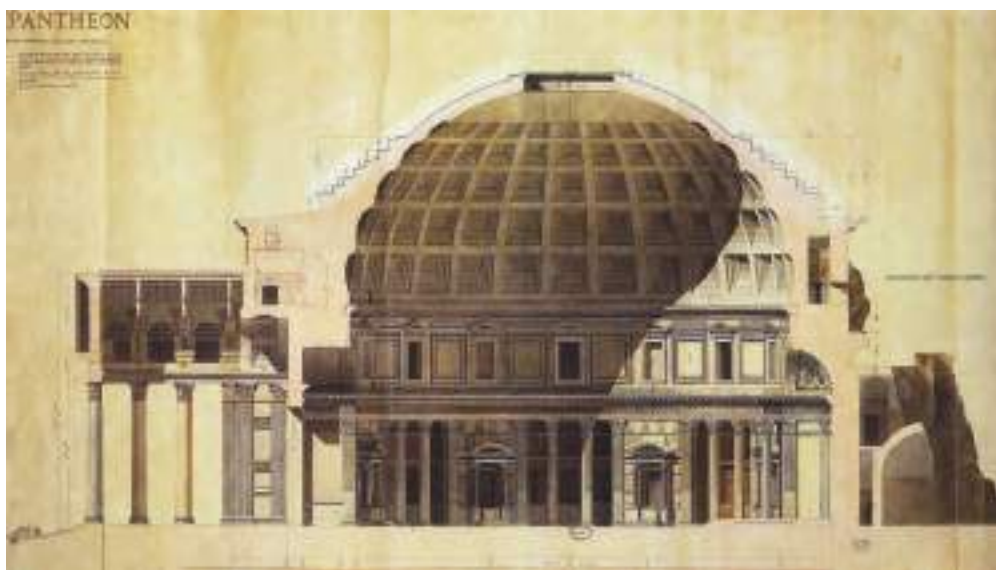
A sinistra: Achille-François-René Leclère, *Envois 1813. Envoi de Rome de 4ème année. Panthéon de Rome, plan de l'état actuel*

Che l'idea dovesse perpetuare ed essere trasferita da pietre ad altre pietre, l'imperatore Elio Adriano ne era assolutamente certo. Scelta devozionale o di comunicazione strategica non è dato sapere. Quello che sembra certo è la volontà di dare continuità all'edificio preesistente, manifestata a chiare lettere – si può proprio dire – nella ricollocazione del fregio riportante la scritta M•AGRIPPA•L•F•COS•TERTIVM•FECIT, ossia, per esteso, *Marcus Agrippa, Lucii filius, consul tertium fecit*. Dunque, il Pantheon adrianeo è la ricostruzione di quello voluto da Agrippa nel 27 a.C. per celebrare la vittoria su Marco Antonio e Cleopatra ottenuta con la battaglia navale di Azio nel 31 a.C., combattuta in prima persona dallo stesso Agrippa come comandante della flotta romana.

Chissà in che modo è stato formulato il programma di ricostruzione di un edificio che all'epoca del principato di Adriano doveva essere ancora in piedi e in attività come edificio sacro?<sup>2</sup>

La ricollocazione del fregio è molto importante per capire il legame tra il primo Pantheon, quello di Agrippa e il secondo, quello adrianeo e anche per capire quale "teoria dell'antico" fosse alla base del progetto ricostruttivo. Stando ai risultati degli studi e degli scavi archeologici condotti, è stato rilevato che l'edificio di Agrippa era formato da diversi elementi compositivi disposti in sequenza assiale, di cui quello principale era costituito da un ampio *tèmenos* circolare del diametro di circa 43 metri – come attestato da studi tardo ottocenteschi e, in particolare, nelle tavole della *Forma Urbis Romae* (Lanciani R., 1897) – anticipato da un grande atrio colonnato largo 21 metri e concluso da una sala basilicale dedicata a Nettuno. Il fregio con l'iscrizione aveva quindi la dimensione dell'intero lato lungo del padiglione dell'atrio che è poi molto vicina alla dimensione del pronao della costruzione adrianea. Sicché comincia a profilarsi il disegno planimetrico del Pantheon adrianeo in adesione al perimetro di quello augusteo, con una diversa soluzione volumetrica: *l'atrium* augusteo corrisponde al pronao adrianeo e, dimensionalmente, il lato lungo del padiglione augusteo corrisponde al diametro interno della rotonda adrianea, che, sviluppandosi fino al profilo esterno di quella augustea con una corona circolare profonda 4,5 metri, genera la massa e l'immagine potente che possiamo ammirare ancora oggi. Anche il Pantheon di Roma è, dunque, come il Partenone sull'Acropoli di Atene, il prodotto di un palinsesto, di una sovrapposizione di strutture murarie che nella loro compresenza restituiscono la doppia anima dello straordinario edificio, quella augustea-agrippiana e quella traiano-adriana.

Dai rilievi più recenti, si evincono molto bene anche le diverse quote altimetriche del primo e del secondo Pantheon. Ma, soprattutto, è interessante verificare come le strutture preesistenti, sebbene obsolete, siano state conservate e coinvolte nella costruzione dell'edificio adrianeo, proprio come nella condivisione strutturale tra il Partenone di Callicrates e quello di Ictinos, nonostante la diversità dimensionale. Sicché il Pantheon di Adriano porta con sé tutta l'eredità di quello di Agrippa, consacrandone il carisma nella continuità del messaggio identitario.



Achille-François-René Leclère, *Envois 1813. Envoi de Rome de 4ème année. Panthéon de Rome, Etat actuel de l'élévation latérale et coupe générale*

La forma della bellezza e alcune architetture perfette

La forma della bellezza



### *Il Pantheon. Bello e irreversibile*

La permanenza del Pantheon nei mille e novecento anni successivi alla sua riedificazione è dovuta a due fattori distinti ma tra loro coriacei. Da una parte, la sua sostanziale irreversibilità e il suo essere in effetti una struttura passiva, finalizzata a contenere le spinte di una gigantesca copertura concreta e “monolitica” – una cupola tutta d’un pezzo verrebbe voglia di dire – praticamente impossibile da demolire se non a costi per il tempo improponibili. Ne parleremo più avanti. Dall’altra la sua indiscutibile bellezza, l’impressionante spazio interno, unico al mondo, con quell’occhio divino sempre aperto e ammonitore, con quella calotta splendente di bronzo dorato e con quella iscrizione che riporta una grandezza pagana incolpevole. Non era per nulla facile da smontare ed era perfetto come spazio pubblico coperto. Ha resistito al sacco di Alarico nel 410 ma, soprattutto, a quello sistematico dei Vandali di Genserico nel 455, certamente attratti dal prezioso cassettonato bronzeo e dal nutrito corredo statuario. In questa drammatica situazione deve aver goduto della protezione ottenuta da Papa Leone I in quanto già edificio sacro cristiano (*Sancta Maria ad Martyres*) e quella di poco successiva offerta dalla Novella Maiorani IV, *De aedificiis publicis*, prima legge sulla conservazione dei monumenti di Roma, voluta dall’Imperatore Maggioriano con l’obbiettivo di porre fine alla demolizione degli edifici pubblici antichi — pratica finalizzata al reimpiego di materiale di spoglio nelle nuove costruzioni — da lui, viceversa, riconosciuti come testimonianze imperiture del grande passato di Roma.

Nei secoli successivi il piano pavimentale del Pantheon ha sempre mantenuto un contatto diretto con lo spazio esterno, anche quando le esondazioni del Tevere hanno trasferito la quota della piazza antistante un metro e mezzo al di sopra di quella del pronao e a circa quattro metri e mezzo dalla quota agrippiana. In questo periodo una scala di sette gradini collegava la piazza con il pronao e gli intercolumni vennero murati per impedire all’acqua e al limo tiberino di invadere il tempio ormai cristianizzato. Poi, nel XVIII secolo, la piazza fu modellata in modo da connettersi armoniosamente con il pronao e i muraglioni tardo ottocenteschi del Tevere impedirono nuove disconnessioni di quota. Sicché, tra il mondo esterno e la sfera interna del Pantheon la relazione è sempre stata ininterrottamente garantita, consentendo al suo spazio interno di essere a tutti gli effetti un pezzo di città frequentato e vivo. Il Pantheon non è mai stato una rovina.

Per avere un’idea di quanto l’edificio abbia goduto di fama straordinaria e di un giudizio estetico assoluto, è interessante rifarsi ancora a quanto viene annotato da Alberto Campo Baeza a proposito della bellezza incontrovertibile del monumento e al *Gusto Intellettuale* che in esso si riconosce. Campo

Nella pagina accanto, in alto, Achille-François-René Leclère, Envois 1813. Envoi de Rome de 4ème année. Panthéon de Rome, Elévation de l’état actuel

In basso, Georges Chedanne, Envoi de Rome de 4ème année, 1891. Coupe transversale, état actuel



La forma della bellezza e alcune architetture perfette



La forma della bellezza





Baeza cita alcuni brani scritti da diversi autori (Cervantes, Stendhal, Henry James, Marguerite Yourcenar e altri), che hanno per oggetto la grande bellezza del Pantheon.

Citando le *Passeggiate Romane* di Stendhal, Campo Baeza riporta:

«Il Pantheon è senza dubbio il più bel monumento dell'antichità romana. Non ha neppure sofferto troppo ed è giunto fino a noi come gli stessi romani lo vedevano. Nel 606, l'imperatore Focas, lo stesso della colonna rinvenuta nel Foro durante gli scavi del 1813, donò l'edificio a Bonifacio IV, che ne fece una chiesa. Che peccato che il cristianesimo non si sia impadronito allora di tutti i templi pagani! L'antica Roma sarebbe ancora quasi tutta in piedi.

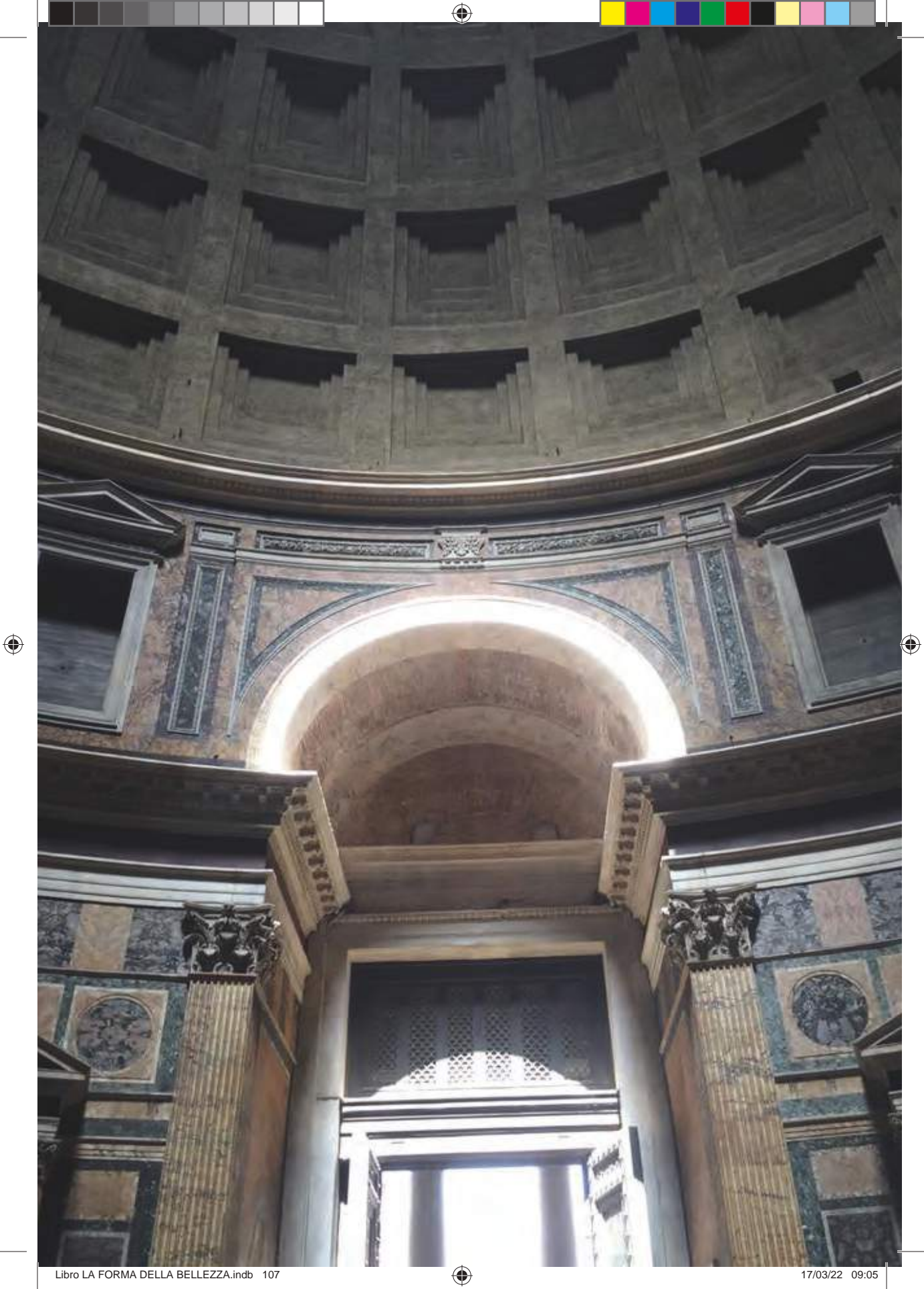
Il Pantheon ha il grande vantaggio che in due minuti si lascia comprendere in tutta la sua bellezza. Basta sostare davanti al portico, muovere qualche passo, vedere la chiesa. Tutto qui; ho già detto abbastanza e non dovrebbero occorrere altre spiegazioni: l'entusiasmo del visitatore sarà proporzionale alla sensibilità artistica che il Cielo gli ha elargito. Credo di non aver mai incontrato nessuno che non sia restato particolarmente emozionato dalla vista del Pantheon, come se questo tempio così famoso avesse in sé qualcosa di particolare, che non si trova né negli affreschi di Michelangelo né nelle statue del Campidoglio. Io credo che l'immensa volta sospesa, senza appoggio apparente, faccia paura agli ingenui, i quali, poi, appena rassicurati, si dicono: "È stato dunque per farmi piacere, che si sono presi la pena di darmi una sensazione così forte! [...] Il Pantheon è la testimonianza più perfetta che ci è giunta dell'architettura Romana"»<sup>3</sup>

Campo Baeza, poi, richiama *L'ultimo dei Valerii*, il romanzo di Henry James in cui il protagonista, il Conte Valerio, si è convertito al culto di Giunone:

«Ho vagato per Roma, pensando e ripensando a queste cose, e un pomeriggio mi sono ritrovato nel Pantheon. Aveva iniziato a cadere un leggero acquazzone primaverile, e io mi affrettai a rifugiarmi nella grande rotonda, che i suoi altari cristiani hanno convertito in chiesa solo a metà. Nessun monumento romano conserva una traccia così profonda della vita antica, né ha più forza nelle forme delle antiche credenze i cui templi erano più nobili che i loro dei. L'immensa e scura cupola sembra conservare per l'orecchio spirituale una vaga riverberazione del culto pagano, come una conchiglia raccolta sulla spiaggia conserva l'eco del mare.

C'erano tre o quattro persone sparse di fronte ai diversi altari; un'altra in piedi, vicino al centro, sotto all'apertura della cupola. Stava ferma,

Nella pagina accanto, l'arco di luce è un fenomeno che si compie nelle giornate di inizio primavera, tra il 7 e il 10 aprile, e in tarda estate tra il 2 e il 5 settembre. La proiezione del disco luminoso proveniente dall'oculo della cupola della coincide perfettamente con la geometria dell'estradosso della volta sovrastante il vano d'accesso compreso tra pronao e rotonda. L'effetto è impressionante e non lascia dubbi sulla natura di "sol ex-machina" dell'edificio





con le mani dietro la schiena, guardando in alto verso le nuvole pesanti di pioggia, che attraversavano il grande occhio (di buie), e poi giù per il cerchio increspato del pavimento. All'esterno, il sole cercava di attraversare le nubi, ma continuava a cadere una pioggia fine, che penetrava nel nostro scuro recinto come una specie di pioggerella di luce. Il conte contemplava con lo sguardo affascinato di un bambino che guarda una fontana, e poi si spostò, toccandosi la fronte con una mano, e si avvicinò ad uno degli altari ornamentali. Qui di nuovo si fermò a guardare, ma dopo un istante si girò e tornò dove si trovava prima. Fu allora quando mi riconobbe, e suppongo che notò il volto perplesso con il quale l'avevo fissato. Mi salutò con un franco gesto della mano e alla fine venne verso di me. Mi sembrò che avesse una specie di tremore nervoso e che cercasse di apparire tranquillo. "Questo è il luogo migliore di Roma", mormorò. "Vale cinquanta San Pietro. Ma sa che non ero mai stato qui fino all'altro giorno? Lo lascio per i forestieri. Vanno da una parte all'altra con i loro libri rossi e con i loro occhiali da opera, e leggono di questo e quello, e quindi pensano di sapere. Ah! Bisogna sentirlo, sentire la bellezza e la precisione di quel grande lucernario. Adesso, solo il vento e la pioggia, il sole ed il freddo, possono attraversarlo; ma nel passato..., nel passato – e mi toccò il braccio e mi fece uno strano sorriso – gli dei e le dee pagane, erano soliti discendere attraverso di esso e prendere posto ai loro altari. Che processione, quando gli occhi della fede potevano vederlo! E invece quelle sono le cose che ci hanno dato! – E scrollò le spalle con pena – Mi piacerebbe tirar giù i loro quadri, rovesciare i loro candelabri, e avvelenare la loro acquasanta!"»<sup>4</sup>.

Infine, Campo Baeza richiama la più adrianea delle scrittrici, Marguerite Youcenar, che mette in bocca al suo Imperatore le seguenti parole:

«Mi si era imposta la costruzione d'un tempio a tutti gli dei, un Pantheon; ne avevo scelto l'area sulle rovine delle antiche terme pubbliche offerte al popolo romano da Agrippa, genero di Augusto. Del vecchio edificio non restava null'altro che un portico e la lastra di marmo d'una dedica al popolo di Roma, che fu ricollocata accuratamente, così com'era, sul frontone del nuovo tempio. Poco mi importava che figurasse il mio nome su quel monumento, che esprimeva il mio pensiero. Al contrario, mi piaceva che un'iscrizione antica d'un secolo e più lo associasse agli inizi dell'impero, al regno pacificato di Augusto. Lo stesso giorno, con la solennità più austera, ma quasi in sordina, ebbe luogo una cerimonia dedicataria all'interno del Pantheon. Avevo ritoccato di persona i progetti troppo cauti dell'architetto Apollodoro. Delle arti della Grecia volli servirmi per le decorazioni, come per un lusso supplementare, ma per la struttura dell'edificio ero risalito ai tempi primitivi e favolosi di Roma, ai templi rotondi dell'Etruria antica. Avevo voluto che quel santuario di tutti gli dei riproducesse la forma





della terra e della sfera stellare, della Terra dove si racchiudono le sementi del fuoco eterno, della sfera cava che tutto contiene. Era quella, inoltre, la forma di quelle capanne ancestrali nelle quali il fumo dei più antichi focolari umani usciva da un orifizio aperto alla sommità. La cupola, costruita d'una lava dura e leggera che pareva partecipe ancora del movimento ascensionale delle fiamme, comunicava col cielo attraverso un largo foro, alternativamente nero e azzurro. Quel tempio aperto e segreto era concepito come un quadrante solare. Le ore avrebbero percorso in circolo i suoi riquadri, accuratamente levigati da artigiani greci: il disco del giorno vi sarebbe rimasto sospeso come uno scudo d'oro; la pioggia avrebbe formato una pozzanghera pura sul pavimento; la preghiera sarebbe volata simile al fumo verso quel vuoto nel quale collochiamo gli dei»<sup>5</sup>.

In tutte queste descrizioni e attestati di benemerenzia per l'opera adrianea, la protagonista è sempre la cupola, che di fatto è stata il prodotto di una sostanziale innovazione tecnica, di originali intuizioni costruttive e della volontà di realizzare qualcosa di mai visto prima. A parte la neroniana volta della *cenatio* del Padiglione sul Colle Oppio, comunque molto più piccola, nessuna cupola in calcestruzzo non armato e muratura di *opus latericium* era mai stata realizzata con le dimensioni di quella del Pantheon (43,44 m di diametro). Misure mai raggiunte neppure dalle grandi volte termali romane volute dagli imperatori successivi (Caracalla e Diocleziano) o dalle successive cupole di Santa Maria del Fiore e San Pietro, realizzate con tecniche murarie.

Il Pantheon è, dunque, la massima espressione dell'idea di perfezione realizzata e, allo stesso tempo, la massima rappresentazione, in termini di spazio costruito, dell'idea di interno romano. Una forma certamente innovativa per l'architettura templare — isoforme al pensiero del suo committente (che considero Adriano, sebbene il progetto sia stato concepito sotto Traiano, probabilmente da Apollodoro di Damasco) — di cui restituisce un inedito respiro ecumenico. Ai templi greco-romani, infatti, l'accesso era consentito solo ai sacerdoti e assai raramente a personalità di altissimo rango. L'altare era all'esterno dove avvenivano le celebrazioni pubbliche, i sacrifici e quant'altro legato al culto. Nel Pantheon, invece, si entrava all'interno della cella. Si poteva accedere in una sorta di piazza coperta, spazialmente originale nella sua gigantesca e precisa circolarità. Una volta entrati, poi, si è sopraffatti da una doppia sensazione: quella di essere al centro del mondo e, allo stesso tempo, quella di essere parte di un'astratta perfezione geometrica. Il Pantheon, infatti, è un edificio che possiamo definire come *pieno di vuoto*, un edificio in cui emerge potentemente e senza filtri l'essenza stessa della sua architettura come risultato di una sublime sottrazione di spazio al mondo esterno. Una sottrazione che allo stesso tempo è pura emanazione astratta della divinità del Principe nella sua stessa rappresentazione solare, appunto in quanto Aelius Hadrianus.



Il Sole all'interno del Pantheon gioca un ruolo decisivo. Macchina solare o meno, l'arco di luce prodotto dai raggi solari proiettati dall'oculo della cupola sulla volta d'ingresso non appare affatto casuale e può certamente essere interpretato come la presenza luminosa ed eterna dell'*eidolon* del *Divus Aelius* nel tempio di tutte le divinità. Epifania che chiarisce nel modo simbolicamente più significativo la natura dell'edificio con la sua unica finestra circolare.

Nella pagina accanto, in alto, il pronao del Pantheon adrianeo con la doppia scala d'accesso originaria, oggi non visibile in quanto coperta dall'attuale pavimentazione della piazza  
Al centro, il pronao del Pantheon agrippiano, anch'esso con doppia scala, rinvenuto durante gli scavi effettuati da Luca Beltrami nel 1892-93  
In basso, sezione archeologica che evidenzia il palinsesto con le due strutture sovrapposte

Nelle pagine successive, *Schemi geometrici e proporzionamento tra le parti e tra le parti e il tutto*

A pagg. 112-13, confronto tra la pianta attuale del Pantheon, in bianco, e le ipotesi planimetriche del Pantheon di Agrippa, in rosso

A pag. 114, in sezione, il profilo interno dell'edificio è definito da una circonferenza il cui centro si colloca in corrispondenza della trabeazione; l'edificio, quindi, inscrive perfettamente una sfera

A pag. 115, in planimetria, il proporzionamento geometrico si basa su un doppio quadrato: il primo si colloca all'interno alla rotonda; il secondo contiene il pronao e i giunti murari con la rotonda

Nelle pagine conclusive, vista interna della calotta con l'oculo centrale e i lacunari radiali

## Note

1 Testo tratto dalla *lectio magistralis* tenuta da Alberto Campo Baeza in occasione del conferimento del Piranesi Prix de Rome alla Carriera, il 16 Marzo 2018, Roma, Casa dell'Architettura.

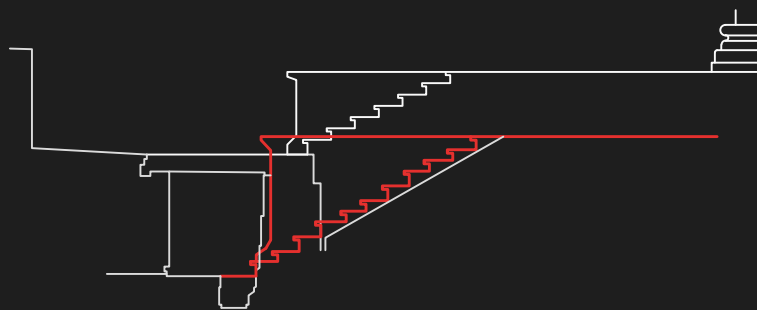
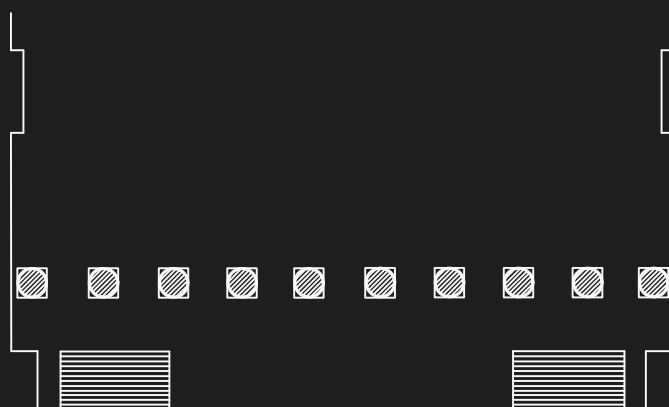
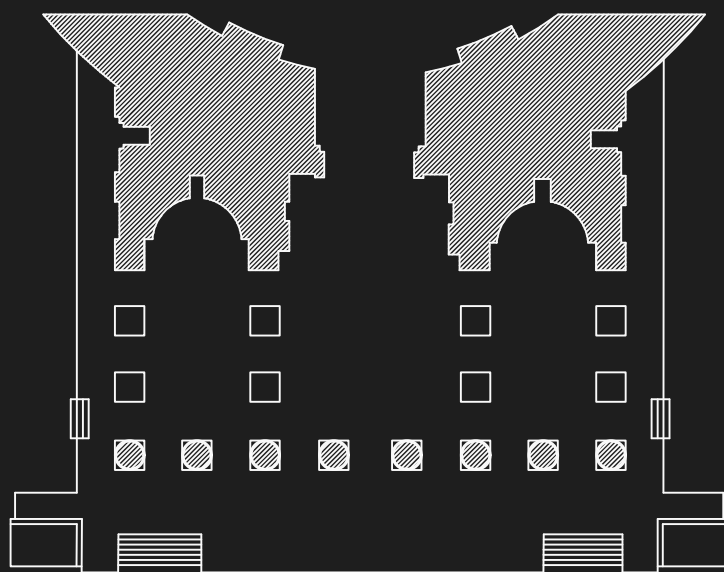
2 Stando alle scarse descrizioni, l'edificio del Pantheon aveva subito danni a causa di due incendi succedutisi a trent'anni di distanza l'uno dall'altro, il primo nell'80 sotto Tito e, il secondo nel 110 sotto Traiano.

3 Stendhal, *Passeggiate Romane*, 1829. Varie edizioni italiane per i tipi di Laterza (1991), Garzanti (2004), Feltrinelli (2019).

4 James H., *L'ultimo dei Valerii*, 1874. Varie edizioni italiane per i tipi di Armando Curcio Editore (1979), Passigli (1998), RCS – Corriere della Sera, 2012 con il titolo *L'ultimo dei Valerii / The last of the Valerii*.

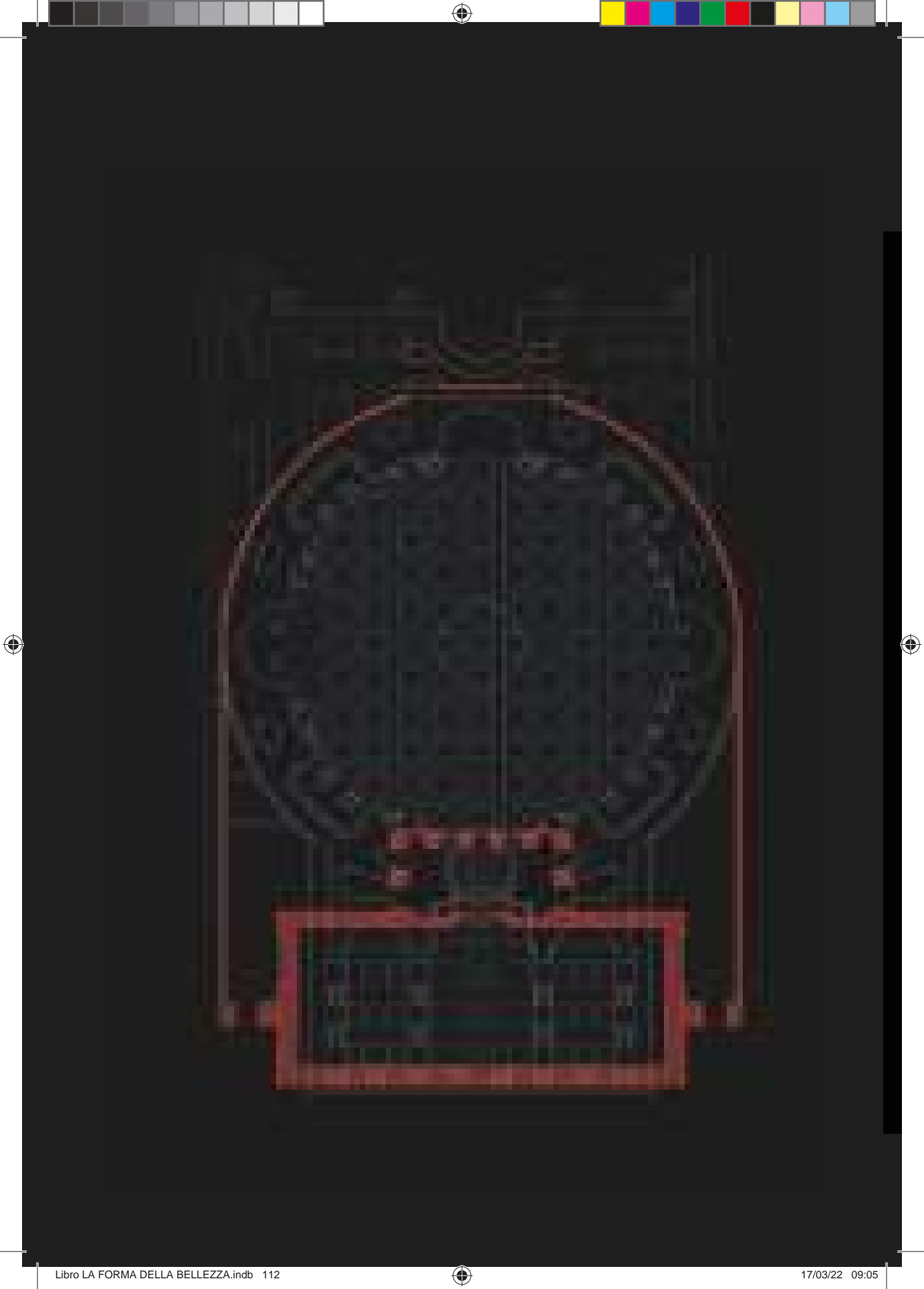
5 Youcenar M., *Mémoires d'Hadrien suivi de Carnets de notes de Mémoires d'Adrien*, Librairie Plon, Parigi, 1951 (ed. it. Richter, Napoli 1953; Einaudi, Torino, 1963, trad. Storoni Mazzolani L.).

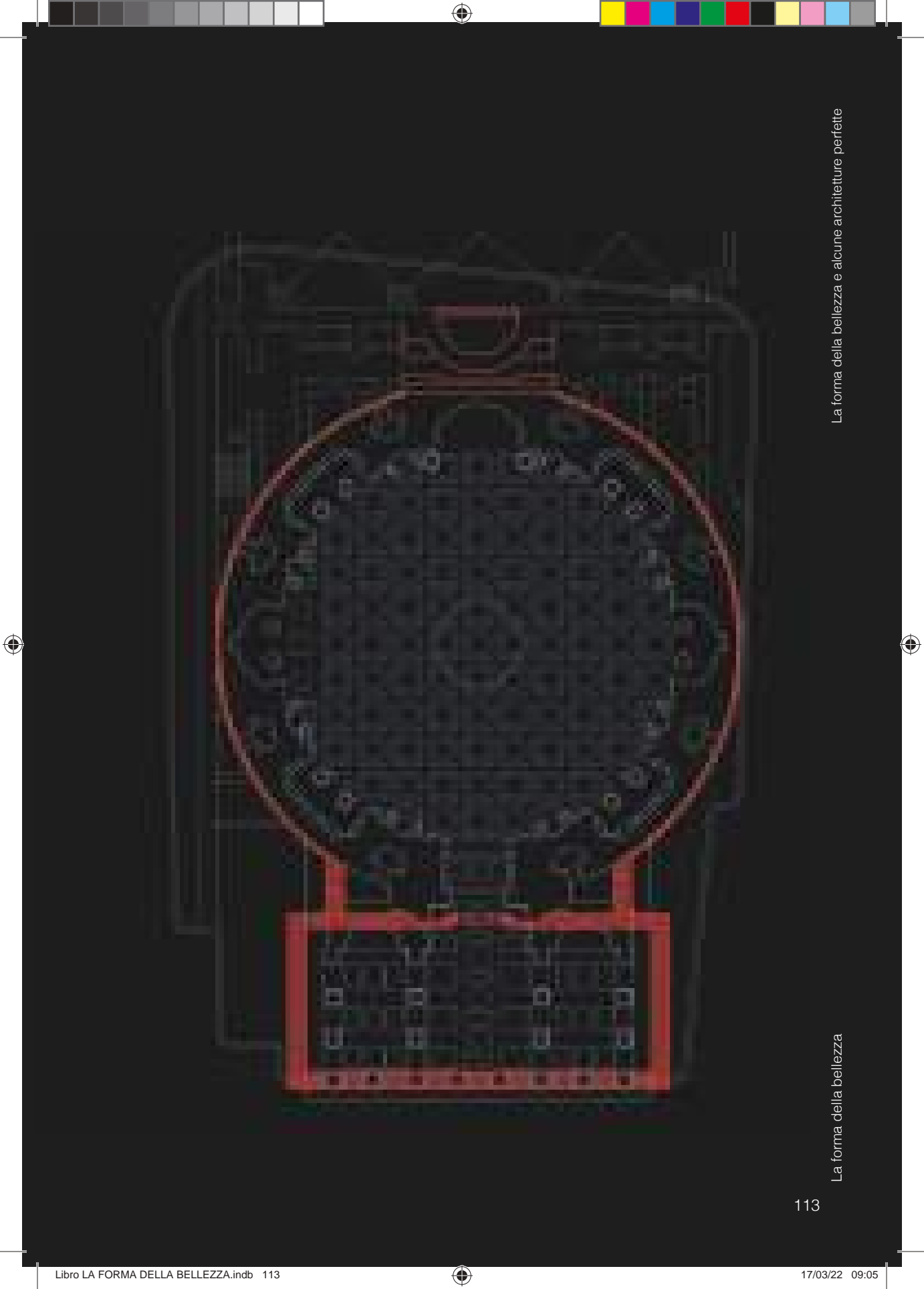


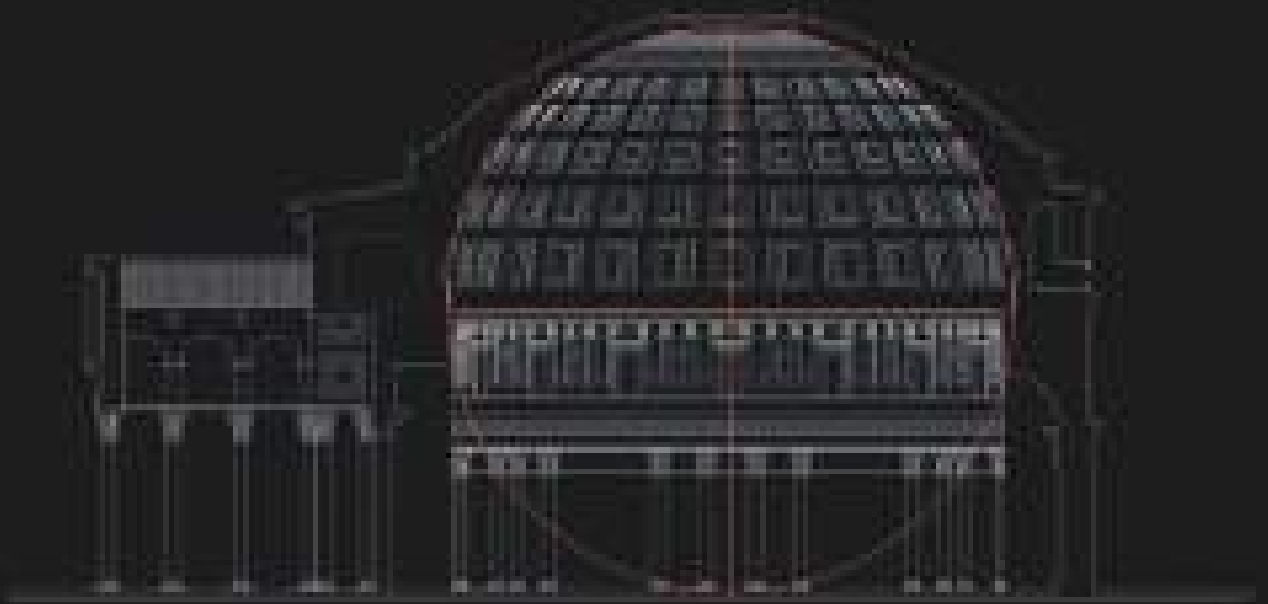
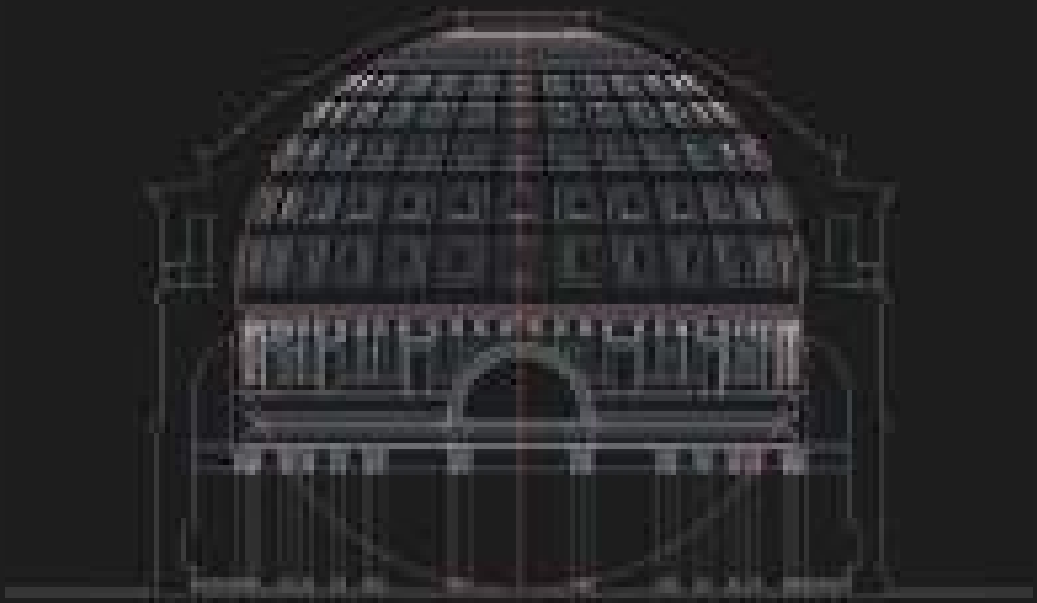


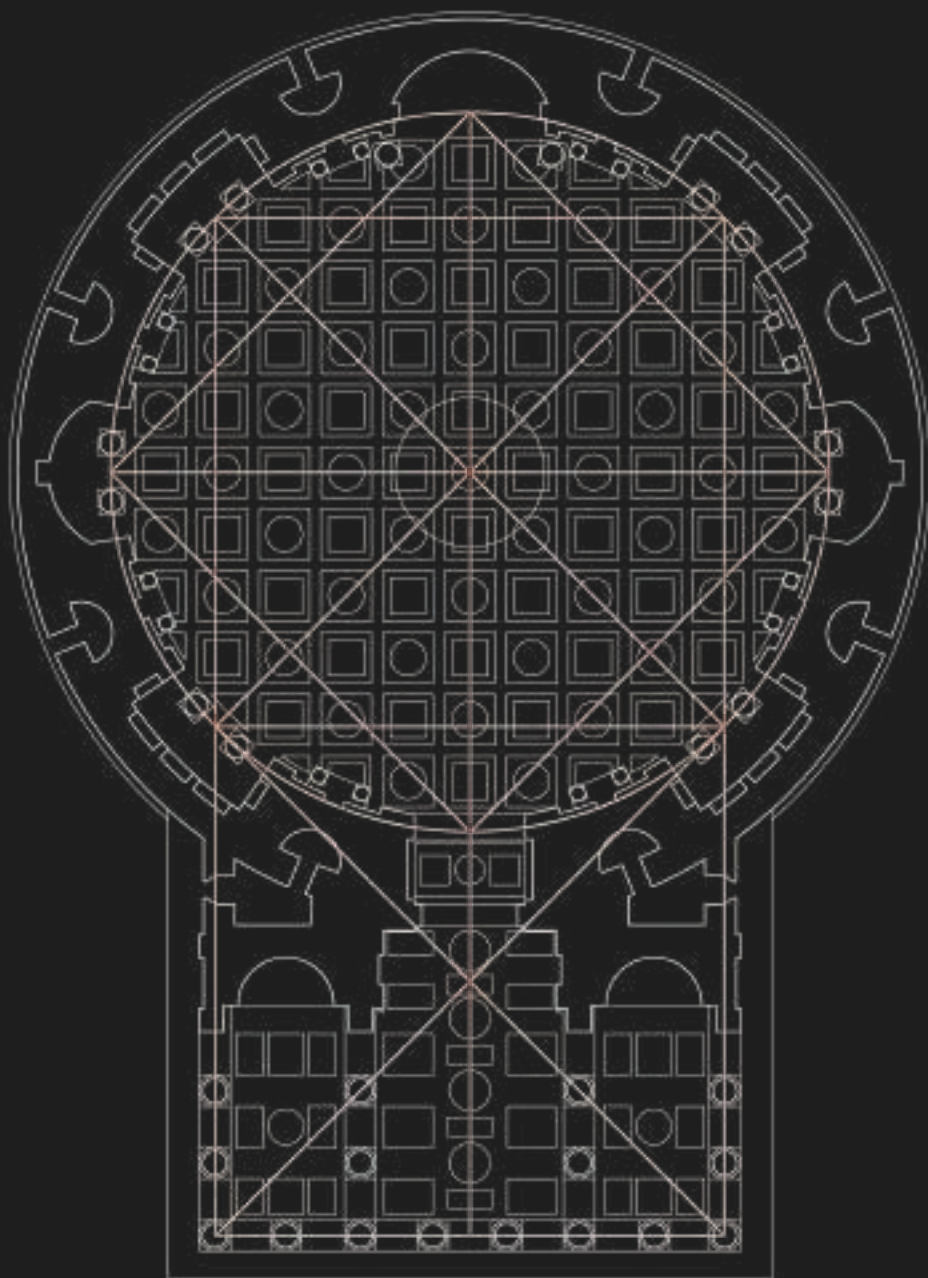
La forma della bellezza e alcune architetture perfette

La forma della bellezza





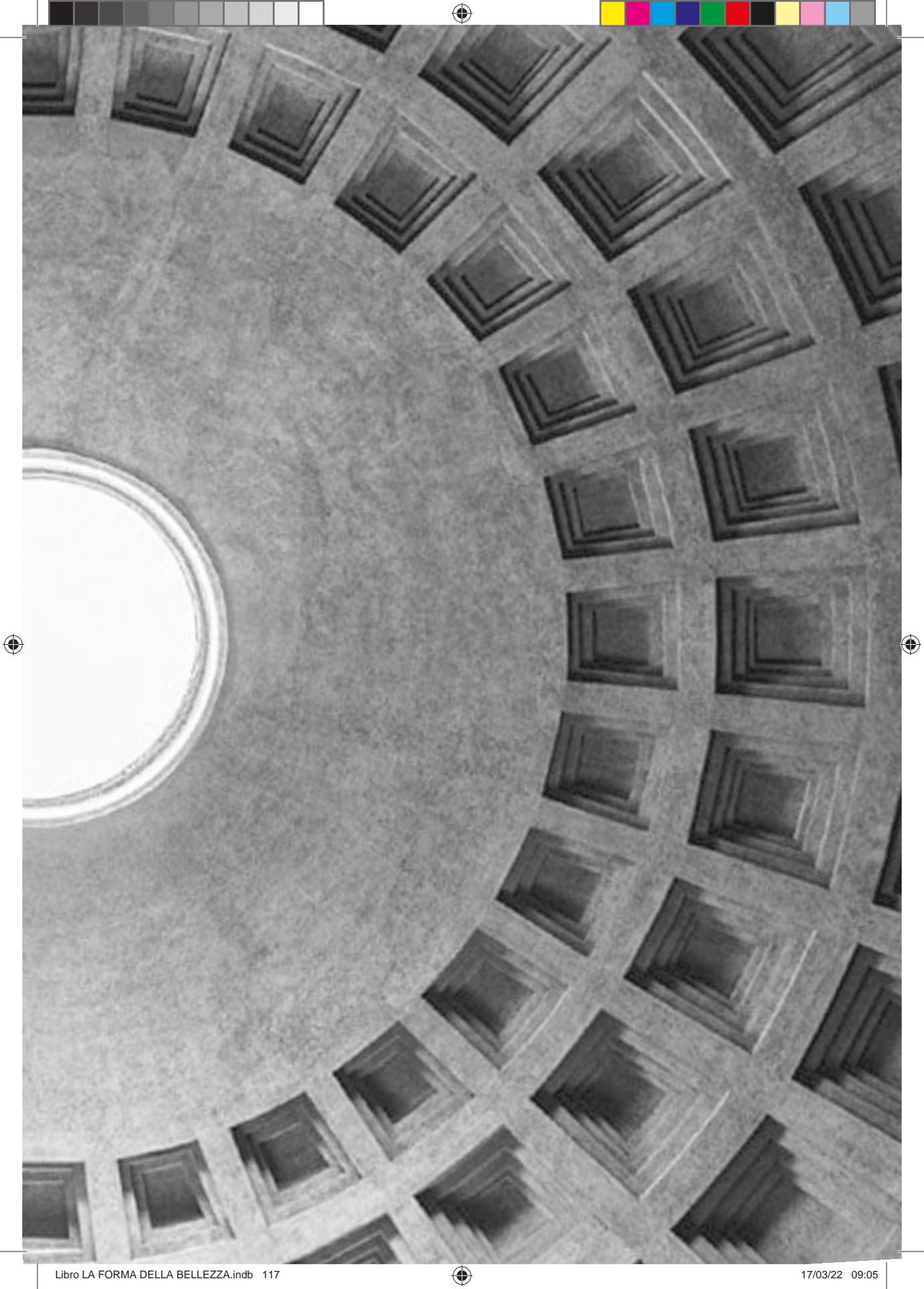














## Ringraziamenti

Il nocciolo di questa pubblicazione è stato elaborato tra luglio e novembre del 2019 e destinato a costituire il **\*corpus\*** concettuale della prova seminariale del concorso per Professore Ordinario presso il Politecnico di Torino. È stato successivamente perfezionato e discusso in modo approfondito con Pierluigi Panza, che ringrazio sentitamente, al quale ho poi chiesto di scrivere la presentazione.

Ma il testo è anche stato il principale riferimento teorico della mia ultima lezione ufficiale presso il Politecnico di Milano e della prima tenuta al Politecnico di Torino. Costituisce, quindi, allo stesso tempo, da una parte, la ricapitolazione di un lungo processo di maturazione sviluppato a Milano e, dall'altra, la matrice per un progetto di insegnamento nel nuovo Ateneo torinese, sorta di agenda scientifica per l'attesa ai nuovi compiti. Ma è anche un *trait d'union* tra elementi discreti della mia trentennale esperienza nella scuola e, contemporaneamente, di continuità metodologica.

In questo periodo di passaggio è stato molto prezioso il lavoro delle mie collaboratrici, Greta Allegretti, Alessia Rampoldi e Federica Pisacane, che ringrazio sentitamente e con le quali ho discusso i contenuti e gli obiettivi della pubblicazione. Discussione che ho, naturalmente, portato in classe poiché questo testo è rivolto principalmente agli studenti e a loro dedicato. Li ringrazio tutti, con la speranza di aver trasmesso loro il senso della ricerca della bellezza, da intendersi come imperativo categorico, che è intimamente legato a un lavoro paziente e meticoloso, unito indissolutamente al talento individuale.

Infine, ringrazio il Dipartimento DAD del Politecnico di Torino, per il sostegno economico, e i due editori che hanno pubblicato questo scritto, Accademia Adrianea Edizioni di Roma, per la prima edizione digitale del 2020, e Edibus Comunicazione di Vicenza, per questa su supporto cartaceo, che vede la luce nel 2022.



---

Finito di stampare nel mese di  
marzo 2022  
da Porpora Group s.r.l.

