



DE SUBSTRATIS

permanenze e mutazioni delle strutture seriali curvilinee
antiche nella città e nel progetto contemporaneo

Cristian Sammarco

VOLUME I



Draco XXXII Dottorato di Ricerca in Architettura e Costruzione

Diap Dipartimento di Architettura e Progetto

“Sapienza” Università di Roma

Coordinatrice: prof.ssa Dina Nencini

Collegio docenti

Giulio Barazzetta

Bruno Bonomo

Alessandra Capanna

Renato Capozzi

Paolo Carlotti

Stefano Catucci

Domenico Chizzoniti

Anna Irene Del Monaco

Luisa Ferro

Maria Rosaria Guarini

Luca Lanini

Vincenzo Latina

Marco Mannino

Antonello Monaco

Tomaso Monestirolì

Pierluigi Morano

Pisana Posocco

Manuela Raitano

Nicola Santuopoli

Alberto Sobrero

Guglielmo Villa

Federica Visconti

Docenti esterni

Lucio Barbera

Francesco Purini

Giuseppe Strappa

Membri del collegio università straniere

Nancy M. Clark

Jean-Francois Lejeune

Attilio Petruccioli

Cristian Sammarco

Phd Candidate

Phd Europaeus Candidate

Relatore: prof. Giuseppe Strappa, “Sapienza” Università di Roma

Facoltà di Architettura

Correlatore: prof. Carlos F. Dias Coelho, FAUL

Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa

IL VALORE PROGETTUALE DELLA RICERCA DI CRISTIAN SAMMARCO

Il lavoro che Cristian Sammarco presenta per la sua tesi dottorale riguarda il modo in cui le forme si stratificano nel tempo e rimangono sepolte nella memoria della città trasmettendo, tuttavia, in forme molteplici, un patrimonio di segni che sta alle generazioni successive riconoscere, interpretare, reimpiegare. Un riconoscimento nel quale risulta impossibile distinguere quanto il sostrato ha trasmesso d'immateriale e quanto di fisico e tangibile.

Forma nuova e sostrato, in realtà, si appartengono reciprocamente. E questo principio è fondamentalmente progettuale.

E' evidente come il centro profondo della ricerca del candidato sia, peraltro, il divenire delle cose, il modo nel quale il mondo costruito si trasforma (secondo il metodo morfologico/processuale) per fasi ognuna delle quali costituisce un'eredità e una premessa. Un divenire che riguarda, in particolare, le forme originate dal consumo di strutture precedenti e che ha caratteri particolari rispetto alle trasformazioni che segnano la formazione dell'architettura attraverso il passaggio dalla materia (natura) al materiale (sostanza fisica dell'organismo costruito) e agli elementi della costruzione. Qui la materia è, per così dire, "preformata", una seconda natura che contiene già una forma propria ponendosi alla fine di un intero ciclo di trasformazioni e all'inizio di un altro. Seconda natura rispetto alla quale l'architetto opera ancora per distinzione e qualificazione (o, se si vuole, per selezione e specializzazione) del ruolo che il materiale sostrato avrà nella nuova struttura.

E' un processo che si svolge in maniera apparentemente non molto diversa da quanto avviene in linguistica, dove per "sostrato" s'intende il livello che precede e condiziona il sovrapporsi di una nuova lingua. Questo paragone suggestivo può generare, tuttavia, qualche equivoco:

occorre infatti rilevare come, in architettura, il termine implichi la presenza di una coscienza critica, la capacità di comprendere e scegliere e, dunque, una individuazione di quello che “sta sotto”, cioè la sub-stanzia, la so-stanza, l'essenza della cosa.

E' la ragione per cui le fasi della trasformazione da individuare sono dialettiche e vanno lette nella relazione tra le intenzioni del soggetto e le potenzialità dell'oggetto. Non sono quindi necessariamente cronologiche, ma soprattutto logiche. Esse vanno interpretate secondo un principio di appartenenza per cui ogni fase/sostrato esprime una propria predisposizione alla forma e ogni forma contiene il proprio tipo sostrato. Queste idee sono ricorrenti nella letteratura di morfologia urbana di tradizioni muratoriane recenti, cui il candidato fa esplicitamente riferimento. La nozione di “tipo sostrato” svolgeva un ruolo centrale già nelle indagini di Gianfranco Caniggia, a partire dal fondamentale studio sul ruolo che la domus antica ha avuto nello sviluppo della Como moderna. E, tuttavia, da tempo stiamo lavorando su un'accezione nuova e progettuale del termine “sostrato” (nello stesso giorno della tesi si svolgerà un convegno dal titolo Urban Substrata and City Regeneration) attribuendogli valore più generale, estendendone il significato anche all'intero insieme dei contributi che appartengono a un intorno civile o a una fase storica. Il caso della città fondata sulle preesistenze antiche, dove il sostrato trasmette fisicamente la con-formazione, il modo di dare forma alle nuove strutture, diviene così un caso particolare di una condizione più generale. Essa ha valore di testo del quale lo studio morfologico ha il compito di svolgere un' esegesi. La città antica, per usare ancora l'analogia linguistica, è la lingua che trasmette le regole, che è importante per il suo valore esemplificativo di una struttura, come il latino per l'italiano. La città moderna reale, quella dell'edilizia di base che compone la grande maggioranza dei tessuti urbani, ha “letto” le forme antiche non per ricavarne una

lingua colta, ma per individuare quel fondo remoto di materia che ne ha permesso la re-invenzione concreta (il ritrovamento) nel parlato quotidiano.

Cristian Sammarco si è accostato a questo filone di studi con intelligenza ed originalità. Credo che la sua formazione non muratoriana gli abbia permesso di interpretare il tema con maggiore disinvoltura: con leggerezza. Dove per leggerezza non intendo che egli si sia interessato alla superficie delle cose. Al contrario, secondo una definizione di Italo Calvino, la sua leggerezza è un modo di cogliere la realtà sinteticamente e nelle sue forme essenziali: cioè da progettista. Ben comprendendo una cosa che ogni studioso di morfologia dovrebbe avere ben chiara: come la complessità e la ricchezza dell'eredità antica non possa essere ricondotta a schemi interpretativi universali che classifichino tipi e processi in una sorta di tassonomia; come nel riconoscere le leggi di trasformazione del sostrato vadano ammesse infinite eccezioni, varianti, singolarità.

Il lavoro del candidato si svolge con coerenza partendo da alcune prese di posizione chiare che costituiranno il centro attorno al quale svilupperà la ricerca. In questo senso la riproposizione della nozione di durata “contro il mito delle forme fragili” e poi quella di processo, percorrono come un sostrato, appunto, la parte iniziale in cui viene descritto il metodo. Egli concentra poi la propria attenzione sulle strutture speciali (che egli chiama “coesive”, usando un termine muratoriano desueto ma suggestivo) di forma curvilinea. Vorrei spiegare perché questo argomento è, a mio avviso, del tutto originale nel campo dei nostri studi di morfologia urbana e strettamente legato agli strumenti di progetto. La lettura della realtà costruita è di solito basata sulle ragioni che generano la forma a partire da matrici formative.

Che un processo generi un organismo di forme curvilinee sta nelle infinite possibilità di un metodo di lettura generativo. Il candidato ordina invece una parte della propria lettura a partire dall'esito finale del processo riconoscendo un

valore intrinseco e specifico agli organismi curvilinei. La forma curva, qualunque sia il processo che l'ha generata, è infatti portatrice di propri caratteri "morfo genetici". Si pensi ad esempio alla nozione di struttura totalmente seriale, la quale, nella realtà, costituisce un'astrazione: esiste, nel mondo costruito, un minimo di specializzazione all'inizio o alla fine di ogni serie che permette di legarla organicamente all'intorno. Nelle forme circolari invece "ogni elemento ha lo stesso valore rispetto a quello adiacente, susseguente e precedente". Mi pare che questa osservazione si leghi ad altre interessanti considerazioni: su come non solo quello che precede (la storia) spieghi la realtà come la vediamo, ma anche come le forme attuali contengano la spiegazione (le ragioni) del loro processo.

Il candidato dimostra gli assunti di partenza con convincenti esempi di strutture curvilinee (e questo è uno degli argomenti di interesse del suo lavoro) che costituiscono il sostrato di trasformazioni : tessuti, edilizia di base o speciale le cui peculiarità morfologiche sono l'esito di un processo indotto anche dalla geometria. Il sostrato da origine ad un sistema di successive modularità che a volte riflettono le gerarchizzazioni originali, ma a volte le rovesciano, come avviene per i grandi complessi monumentali, di età soprattutto imperiale (si veda il caso del Teatro di Pompeo, che il candidato propone come caso di studio esemplare), che generano nuova edilizia di base dando origine a misure tipiche, altrove legate alla partizione del suolo, che ricordano l'idea vigente di casa alle dimensioni identificate nelle strutture antiche.

Sembrano anche pertinenti le coraggiose considerazioni che il candidato propone sull'approccio moderno alle forme "rovinose curvilinee" come nell'esempio del concorso per l'area ex-Metalplex di Benevento.

Mi pare che quello presentato dal candidato sia, in conclusione, un ottimo lavoro, originale ed innovativo, rivolto al progetto di architettura: che contiene un solido nucleo teorico, come a mio avviso si conviene in un dottorato

in progettazione, derivato dalla attento riflessione sulla letteratura in materia, ma anche quel tanto di avventura che ogni vera sperimentazione di architettura non può non comprendere.

Roma, gennaio 2020

Il Tutor, Prof. Giuseppe Strappa

Indice

Volume I

Premessa	21
Introduzione	25
Capitolo primo <i>De Substrato</i>	30
I.I Contro il mito delle forme fragili	“
Tempo / permanenza	32
Memoria materiale / Memoria collettiva	35
I.II Permanenza e mutamento della forma come <i>Sub-stratum</i>	40
Architettura di sostrato / architettura metamorfica	45
Spolia e riuso	56
Le “azioni di Sostrato”	64
I.III Metodo	73
Lettura come metodo: città attuale e città permanente	“
La Gerarchia organica delle forme	77
Metodologia d’indagine	78
“Ostacolo” e “Medievalizzazione”	83

Sintesi sul metodo	86
Capitolo secondo <i>Strutture curvilinee coesive: resilienza dell'edilizia speciale antica</i>	88
II.I Caratteristiche formali e geometriche delle strutture curvilinee antiche	“
II.II La Curva: strumento di riconoscibilità e forma / memoria	95
Conclusività della curva: forma e recinto	97
II.III Città, oggetto, recinto. Le strutture speciali e l'evoluzione urbana	101
Oggetto e recinto	108
Società, crisi e riuso	111
II.IV Per un principio di abaco del Sostrato	113
II.V Prima delle categorie	137
Una proto-tipologia comune: la <i>crypta</i>	“
Un primo strumento di lettura-progetto: dalla <i>crypta</i> alla composizione plastica del prospetto	144
Portugal focus: l'acquedotto di Evora e la capela Nossa Senhora de Monserrate di Lisbona	145
Aosta	156
Dal recinto ludico al recinto sacro	158
II.VI Categorie tematiche	162
Due organismi antitetici: Firenze e Lucca	“
Venafro e Sepino	178

Il castello baronale di Acerra: il recinto oggetto	188
La lezione di Roma: il Colosseo come architettura metamorfica contemporanea	191
II.VII Portugal focus: il Rossio di Lisbona	193
Permanenza dello spazio-sostrato	“
Prima del sostrato spaziale: un sostrato materiale	196
Crisi come opportunità: un progetto di permanenza dello spazio.	200
Una prima sintesi di considerazioni teoriche	204
Capitolo terzo <i>Mirabilia Urbis Romae</i>	206
III.I Dai Mirabilia alla rappresentazione della città	“
Una lettura morfologica della cartografia medievale di Roma	209
Dal Campo Marzio al “Quartiere del Rinascimento”: dal tessuto speciale antico di sostrato all’organismo moderno	214
Un sostrato di Curve e recinti: dall’itinerario di Einsiedeln alla riconoscibilità del sostrato	218
Permanenza, mutamento e riconferma delle strutture del Campo Marzio	220
III.II Il caso studio del teatro di Pompeo	230
Il sostrato nella storia operante e appunti di forma	“
Il teatro: forma e cenni storici.	231
Il medioevo di sostrato romano	238
Fenomeni Urbani	242

III.III Inserzione metodologica: morfologia e archeologia	251
III.IV Il materiale inedito dell'Archivio Capitolino	260
La “casa di sostrato”: forma e deformazione del tipo	271
Capitolo quarto <i>Per una ermeneutica della città contemporanea: Progettare nella storia / progettare con la storia</i>	282
IV.I Architetture rovinose	“
“Fagocitare” la rovina: un’operazione di continuità funzionale nel mondo plastico	284
Micro-innesti: enunciare una fase del processo	288
IV.II Il concorso per l’area ex-Metalplex di Benevento: lo stato dell’arte sull’approccio progettuale alla forma rovinosa curvilinea in Italia	292
Le sei proposte	297
Definizione del limite come massa porosa	312
IV.III La crisi dell’edificio speciale ludico-scenico contemporaneo	316
9 casi sintomatici italiani di strutture sportive “rovinose”	320
Strumenti di progetto: Learning from Rome	323
Il ruolo della creatività e nuove interferenze metodologiche	330
Conclusioni	334
Fonti	340

Volume II

Allegati

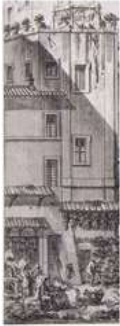
AI Le case di Roma: testimonianze inedite di edilizia di Sostrato.	12
Il materiale originale dell'Archivio Capitolino	“
Il ridisegno come operazione di conoscenza	70
AII Introspezzività e interferenze: la ricerca di architettura sul sostrato come esperienza creativa	100
Tele. Strumenti per formare città	101
Disegni a china. Formazioni di forme	114

“Cara e dolce ignoranza! A forza di possederti, o di essere posseduto da te (che non so bene come sia la cosa), credo di aver trovato la tua definizione. Tu sei la verginità della mente: e perciò tanto superiore a quell’altra conosciuta dal volgo, quanto lo spirito immortale sovrasta alla materia caduca. Più: hai quasi sempre l’immenso vantaggio di durare tutta la vita de’ tuoi cultori [...]”

dal Rajberti, Il viaggio di un ignorante, 1857.



Scomposizione per parti della veduta romana del teatro di Marcello di G. B. Piranesi. Le parti dedotte rappresentano le fasi del processo e le "azioni della città" che formano "la città di Sostrato". Fig.1-2



Premessa

Ambito

Ogni ricerca sulla città non può sottrarsi dall'essere una ricerca sulla forma e specificatamente sulla morfologia urbana. Goethe nel 1796 utilizzò il termine morfologia non solo per indicare la disciplina della forma ma anche come analisi del processo di formazione degli organismi; affermando che gli studi morfologici descrivono gli organismi complessi senza presentare le varie parti scomposte analiticamente ma cogliendone sempre l'insieme come essere reale e unità in continuo divenire¹. Lo studio della forma fisica della città conserva sempre il senso di una dinamica di processualità che attraverso una "gerarchia organica delle forme"² è possibile individuare in una storia operante. La storia della città è la storia della forma e dei processi di trasformazione che ne coinvolgono le parti senza mai perdere la visione generale, il ruolo di organismo urbano a cui la città tende sia spontaneamente che intenzionalmente.

Oggetto della ricerca sono le forme urbane di sostrato che influenzate da "ciò che stava sotto" hanno accolto le trasformazioni della realtà costruita divenendo non solo un contenitore di memorie materiali e immateriali ma

1 Cfr. G. W. Goethe, *Saggio sulla metamorfosi delle piante*, tradotto da Pietro Robiati, tipografia e libreria Pirotta e C., Milano, 1842.

2 Cfr. Muratori S., R. Bollati, S. Bollati, G. Marinucci, *Studi per un'operante storia urbana di Roma*, Centro studi di storia urbanistica, CNR, Roma, 1963.

forme catalizzatrici dei processi urbani. Le forme del costruito in esame sono quelle degli antichi edifici ludico-scenico romani e il loro ruolo nel processo formativo della città: da edilizia speciale a rudere attraverso una de-quantificazione, un consumo della loro forma, sino a tornare parte attiva del tessuto urbano mantenendo una riconoscibilità derivante dalle caratteristiche formali e materiali del sostrato su cui si sono “formate”.

Il campo di indagine attraverso il quale si muove il percorso di ricerca può essere delineato a partire dall’ambito scientifico della morfologia urbana e dallo stato dell’arte su queste forme urbane di sostrato, spostando nuovamente il loro studio dall’archeologia all’architettura, che dai primi decenni del ‘900 sino agli anni ‘80 aveva fatto di queste parti della città il manifesto dell’architettura metamorfica, dell’architettura della memoria, senza però farne oggetto di uno studio specifico sul tema. Studio che in questa ricerca è in primo luogo affrontato attraverso le tematiche del consumo, del riuso, della permanenza e della memoria all’interno della dinamica processuale che sottende alla forme che permangono nel tempo modificando e influenzando il contesto edilizio e culturale esistente in ogni momento temporale, in ogni fase della storia operante.

A partire dallo stato dell’arte sugli studi di morfologia urbana e dalle tematiche teoriche necessarie alla comprensione del tema, oggetto della prima parte della ricerca, con interferenze di altre discipline, la seconda parte pone il focus sulla manifestazione formale di questi edifici e sulle loro caratteristiche visibili e non. Sul loro ruolo nella città e su quello che un processo inverso a quello normalmente leggibile nei tessuti edilizi ha avuto in differenti aree culturali, ma che attraverso un sostrato coesivo è possibile affrontare attraverso tematiche e strumenti di indagine comuni. La terza parte del testo dimostra come il sostrato influenzi la forma della città attraverso una dimensione inter-scalare: dal tessuto di

edilizia speciale de-quantificato che influenza la città medievale e moderna sino all'unità abitativa e alle sue infinite variazioni di tipo, memento di una morfogenesi in continuo divenire. La ricerca si chiude sugli "elefanti bianchi" della città contemporanea, strutture speciali che come in passato sono stati abbandonati e sono ora archeologie di acciaio e cemento per il cui riuso e ricucitura all'organismo urbano viene proposta una metodologia progettuale derivante dalla lettura delle architetture di sostrato indagate nei primi capitoli.

Circoscrizione del tema e obiettivi

Si è deciso di circoscrivere il tema della ricerca, come si evince dal titolo del testo, alle strutture monumentali più accentranti "coesive e unitarie" come sostrato e al loro "processo formativo inverso" all'interno del tessuto urbano tralasciando quelle elementari "seriali e ritmiche" non solo per la vastità del tema ma poiché già in parte affrontato e sviluppato non solo dalla scuola muratoriana di prima e seconda generazione ma anche da quella romana odierna di carattere tipologico processuale³. La ricerca mira così non solo ad approfondire e a sviluppare il tema del sostrato, solo accennato in alcuni articoli e pubblicazioni⁴ conferendo una visione unitaria sull'argomento; aggiungendo un tassello nella comprensione e lettura del

3 Si fa riferimento in particolare a due testi scientifici pubblicati negli ultimi anni: A. R. D. Amato, *Architetture di recinti e città contemporanea. Vitalità del processo formativo delle strutture a corte*, Franco Angeli, Roma, 2017, e M. Falsetti, *Annodamenti. La specializzazione dei tessuti urbani nel processo formativo e nel progetto*, Franco Angeli, Roma, 2017.

4 Oltre alle figure del '900 già citate come A. Rossi, C. Aymonino e G. Caniggia che nelle loro opere più significative accennano al ruolo dei monumenti antichi e alla trasmissione dei loro caratteri e alla permanenza della loro forma, Giuseppe Strappa nella sua ricerca architettonica ha ripreso le fila del tema del Sub-stratum portandolo nuovamente all'attenzione nel suo intervento all'ISUF International 2015 a Roma.

costruito. La de-quantificazione dell'edificio speciale, mai affrontato come tema di una ricerca specifica, permette di delineare non solo un fenomeno ancora oggi attualissimo nella città contemporanea ma permette di enunciare una metodologia operativa di progettazione desumibile da processi reali e storicizzati. Caniggia nel 1973 già accennava che lo studio degli edifici speciali ha la duplice valenza di riconoscere le fasi del processo formativo e di trovare la forma originaria che innesca tale processo: "In sintesi, dato che gli edifici specialistici sono stati utilizzati in generale attraverso gli elementi cellulari in essi aggregati, e mediante case a schiera facilmente adattate all'antica forma per la loro minima misura modulare, la disposizione di queste ci riconduce alle strutture originarie"⁵.

Il mondo del Sostrato è però costituito da un'eredità che può dirsi infinita – come infinite sono le varianti possibili derivabili da un tipo - di strutture e forme: se Muratori evince due categorie – le strutture seriali e quelle accentrate – con le quali è possibile leggere la città, all'interno di questa ricerca si è deciso di indagare quegli edifici che sono stati l'immagine manifesto per tutti gli architetti del '900 della città stratificata, della città della memoria: gli edifici romani ludico-scenici. Teatri, anfiteatri, circhi, attraverso la forza dell'elemento della curva hanno rappresentato un sostrato comune a tutto il mondo mediterraneo greco – romano. Su di essi la città medievale si è raccolta ereditando frammenti di un'arte del fare e del "misurare" che ha avuto ripercussioni in tutta la forma urbana e che permette oggi di cogliere la forza del messaggio del riuso del precedente in vista del susseguente che nella persistenza e trasmissibilità della forma trova un filo conduttore nella dimensione temporale.

In questa ricerca non si vuole denunciare l'adesione ad una precisa scuola di pensiero ma riconoscere quale approccio

5 G. Caniggia, *Lettura delle preesistenze antiche nei tessuti urbani medievali*, estratto da: Atti V-Ce.S.D.I.R.-1973-74-Cisalpino-Goliardica editore, Trieste, 1974. pag. 348.

allo studio del tema del Sostrato permetta di esporlo con maggior lucidità e comunicabilità, e le interferenze, le intromissioni metodologiche provenienti da diverse scuole di architettura o discipline come archeologia, arti figurative e linguistica divengono necessarie al fine di ottenere uno studio originale – che vada all’origine delle cose –, poiché come si evince dalla storia, sono le interferenze, le promiscuità, ad avere acceso e portato avanti il dibattito e lo scambio culturale in ogni epoca.

Introduzione

La città attuale contiene sempre in sé la memoria delle altre città passate che l’hanno preceduta, che l’hanno formata, e l’uomo ha da sempre il bisogno di identificarsi non solo nel momento temporale della storia dato a cui appartiene ma di sentirsi parte di quella consequenzialità di trasformazioni in cui trovare un appiglio, un riferimento culturale e materiale che gli permetta di non perdere di vista il telòs già dato che indirizzi le trasformazioni del reale in ogni suo ambito. Una prova di questo bisogno di radici, di radicamento al ciò che è stato, è riscontrabile negli androni delle palazzine romane del XX secolo che presentano un eccentrico fenomeno comune di volontà di memoria: dagli edifici sullungotevere a quelli del quartiere Trieste-Salario, dagli isolati popolari del Testaccio alle costruzioni signorili sulla via Cassia, negli androni spiccano con forza stampe d’epoca e riproduzioni di una Roma passata. Le vedute di Piranesi, del Vasi, la pianta del Nolli, sono i protagonisti degli ingressi romani, la cui presenza nobilita la nuova costruzione che non solo si relaziona così ai grandi monumenti del passato ma auspica ad esserne continuità. Abitanti di edifici dagli scheletri in cemento armato cercano nelle rappresentazioni delle architetture rovinose, del teatro di Marcello e di piazza Navona, sia la città storica lontana dal loro quotidiano sia quella memoria giustificatrice del presente; l’architettura

stessa ritrova così le sue fondamenta, la sua substancia, il suo motivo di essere, nello spazio-soglia che introduce al suo interno. È come se in quel luogo, cerniera tra il suolo e la costruzione sovrapposta si instaurasse una relazione con quel sottosuolo romano, giacimento di stratificazioni, che ha diretto le trasformazioni come il regista di un film bisognoso di continui flashbacks in cui solo nel prima si può trovare la soluzione e il perché del dopo. Ma perché questa ossessione – spesso inconscia da parte dei fruitori della città – per l’architettura della rovina, per quelle composizioni in cui si riconoscono diversi tempi della storia di un luogo in un’unica veduta o in un unico “fatto urbano” come direbbe Aldo Rossi? Vi sono degli “oggetti semiofori” portatori o contenitori di significato che secondo Pomian hanno una capacità comunicativa intrinseca, che è fissa ed univoca, ma che è il risultato di una combinazione dei parametri dello spazio, del tempo, dell’informazione – i quali si può affermare essere ognuno una faccia della figura poliedrica della memoria – che sono caricati di significati sempre nuovi da ogni generazione⁶.

Le rovine sono sia una presenza che un’assenza e un punto di incontro tra il mondo del visibile e dell’invisibile, tra il tempo nella sua consequenzialità e la storia con i suoi arresti e ripartenze: le rovine rimandano a tempi diversi da quello in cui viviamo⁷. Sono non solo simbolo di una morte, della scomparsa di un mondo antico, ma esprimono una duplice vitalità: sono “opera nuova” perché si presentano al visibile con una nuova unitarietà e rinnovata spiritualità, e sono il sostrato nascosto del reale, del presente che ci circonda, sedime, matrice e supporto del costruito. Nella serie di Giorgio de Chirico “Archeologi” non si scorge solo un lamento per la perdita del mondo classico, ma i manichini, figure in bilico tra l’umanità e la costruzione artificiale, sono contenitori di frammenti

6 Cfr. Pomian K., *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI – XVII siècle*, Galimard, Parigi, 1987.

7 Cfr. Settis S., *Futuro del Classico*, Einaudi, Milano, 2004.

architettonici, di architetture della rovina, misura della figura antropizzata. I loro busti sono proporzionati alla composizione eterogenea contenuta che diviene ostacolo al raggiungimento dei canoni estetici consueti deformandone le dimensioni e indirizzando alla manifestazione di un profilo che non avrebbe ragione di essere senza di essa. Ma le rovine rappresentate negli androni moderni non sono viste secondo la disciplina archeologica del documento congelato in una data visione temporale, ma come dato tangibile delle trasformazioni. Trasformazioni che Piranesi, più di chiunque altro, cristallizzo nelle sue vedute e che nell'incisione di palazzo Orsini-Savelli sorto su – e da – le rovine del teatro di Marcello è possibile evincere, per decostruzione dell'immagine, tutti gli attori protagonisti di questa ricerca: il sostrato dell'architettura rovinosa resistente, la casa a schiera che è modulo e misura della città medievale e poi moderna, il palinsesto eterogeneo della città, il percorso inteso come spazio pubblico su cui si attesta l'edilizia e l'edificio speciale del palazzo risultato sintetico delle trasformazioni urbane.



*De Chirico G.,
serie "Archeologi", 1968, olio
su tela. Fig. 3*

Capitolo primo

De Substrato

I.I. Contro il mito delle forme fragili

La città è il luogo della permanenza, della stratificazione, della sedimentazione di forme materiali prodotto dell'uomo e in cui l'uomo si riconosce. È il luogo della lotta contro la cancellazione della memoria collettiva proprio attraverso lo strumento della forma, che permette di rendere visibile la struttura di una società sino a quel dato momento e di prevedere le sue trasformazioni future. Lewis Mumford affermava che “le città sono un prodotto del tempo. Esse sono gli stampi in cui si sono raffreddate e solidificate le vite degli uomini [...] Nella città il tempo diventa visibile: edifici, monumenti, strade pubbliche sono più evidenti delle memorie scritte, più soggetti agli sguardi di molti uomini che le opere umane sparse nelle campagne, lasciano un'impressione duratura anche nelle menti degli ignoranti e degli indifferenti. Il fatto materiale della conservazione fa che il tempo sfidi il tempo, il tempo si opponga al tempo: abitudini e valutazioni si tramandino oltre i vivi del momento, imprimendo il segno delle successive stratificazioni temporali ad ogni generazione”¹. Il '900 è visto come il secolo delle avanguardie, della modernità, dell'episodio eccezionale che irrompe nella città che va frammentandosi, slabbrandosi sino a perdere ogni

¹ L. Mumford, *La cultura delle città*, edizioni di Comunità, Milano, 1954, pag. XXIV.

rapporto tra tempo e forma. La forma della città necessità di una consequenzialità di tempi che stratificandosi la consolida permettendogli di sopravvivere e di contenere la memoria del locus e dei tempi che ha attraversato. Se da un lato si è dato risalto al dato singolare nella sua eccezionalità momentanea, all'architettura del rapido consumo, molti sono i maestri italiani che si opposero al "mito delle forme fragili"² e che fecero del tema della permanenza e della memoria il manifesto della loro teoria e dei loro studi sulla città. Tre sono i fattori comuni che ricorrono nelle scuole italiane - e in quelle che guardavano all'Italia - sulla teoria urbana e sulla morfologia della città: il tempo, la memoria, la forma. La forma è conseguenza e contenitore dei primi due e ne è l'aspetto visibile ultimo: la sua capacità di permanere, di influenzare le trasformazioni della città - e di essere la città - è il centro della ricerca architettonica per riacquisire la capacità di osservare e analizzare la realtà visibile, il costruito nella sua concretezza; è doveroso uscire da questo momento storico in cui vi è un'ansia di diversità che si materializza in un'omologazione delle città attraverso elementi decontestualizzati, senza un sostrato materiale, o immateriale che sia, che riesca a raccordare i valori del passato a quelli del presente. Forse il problema sta proprio nei nuovi valori che vengono proposti dal progetto contemporaneo volto a un'enfasi fenomenologica e "il significato della parola nuovo si è confuso con quello di novità, cioè trasgressione incessante non necessaria, lontana da ogni condizione specifica dei luoghi, del paesaggio e della storia oltre che dai fondamenti di ogni mestiere e da ogni specificità disciplinare. Nei nostri anni questo si traduce nell'indispensabilità, anche per l'architettura, di ritornare a una relazione con la realtà e con le ragioni per le quali questa relazione ricostruisce in

2 "Le forme fragili non sono capaci di assorbire alcuna deformazione, la loro rottura è improvvisa, non annunciata da alcun cambiamento". Cfr. G. Strappa, *L'architettura come processo. Il mondo plastico murario in divenire*, Franco Angeli, Roma, 2014.

diversi modi, continuamente, le proprie tradizioni. Perché proprio in questo consiste la libertà interpretativa per l'architettura: definire progetti fondati e necessari al fine di costruire un frammento della verità del presente”³.

Tempo/ permanenza

Michel Foucault sostiene che gli storici negli ultimi anni stiano spostando l'attenzione del rapporto della forma con la dimensione temporale dallo “studio di successioni lineari” a quello di “una serie di sganciamenti in profondità”⁴ ammettendo che esistano varie forme di tempo e che superato il concetto di “persistenza di un genere, di una forma [...] adesso si cerca di mettere in rilievo l'incidenza delle interruzioni. [...] Il problema non è più quello della tradizione e della traccia, ma quello della frattura e del limite, non è più quello del fondamento che si perpetua, ma quello delle trasformazioni che valgono come fondazione e rinnovamento delle fondazioni”⁵. Ma lo studio del persistere di una forma nel tempo non è necessariamente lo studio della sua staticità nella dimensione spazio-temporale: questo può valere per l'elemento del rudere, della rovina archeologica, che sepolto dopo la perdita della sua funzione perde ogni contatto con le trasformazioni del reale. Vi sono forme che hanno attraversato “le interruzioni” e che grazie ad esse sono sopravvissute modificate dal contesto antropico in cui si trovavano. Se una traccia, un segno, acquistano nel tempo carattere di metamorfismo e dirigono le trasformazioni del costruito in ogni fase storica, allora si avrà un organismo con una “successione lineare” temporale in cui sono leggibili “sganciamenti in profondità” derivanti da momenti di contrazione ed espansione della realtà fisica, della città,

3 V. Gregotti, *Creatività e modificazione creativa*, in *Creatività e Trasformazione*, M. Augè, V. Gregotti, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2016. Pag. 48-49.

4 Cfr. M. Foucault, *L'Archeologia del Sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano, 2011.

5 Ivi. Pp. 5-8.

riscontrabili in momenti di crisi. Non è solo un “rimuovere i temi imparentati al sonno, all’oblio, all’origine perduta, e cercare quale modo di esistenza possa caratterizzare gli enunciati”⁶, si tratta di desumere le azioni che hanno portato un’architettura non solo a sopravvivere ma a vivere attraverso nuove forme che essa ha influenzato in una lineare continuità. Ed è di mancanza di continuità in campo figurativo, dunque formale, che Settis accusa la critica panofskyana, ed in particolare di peccare di “cesura epocale, che a sua volta rinvia a un paradigma storico articolato per sommovimenti, sbalzi, discontinuità. E, come la ‘fine dell’arte antica’ era il presupposto implicito e necessario del ‘principio di disgiunzione’, il salto fra Medioevo e Rinascita sarà, in quel ‘sistema’, la precondizione per la reintegrazione di forma classica e contenuto classico in una nuova, *rinata* unità”⁷.

In questa ricerca il tempo, nonostante sia possibile “sondarlo” in alcuni momenti determinati isolandone le azioni, è affrontato all’interno delle dinamiche urbane nella sua caratteristica di continuità ponendo che in ogni momento della “storia generale”⁸ è presente quello precedente. Trasponendolo nel dato fisico della città si tratta di un “costruire nel costruito” costante - il *Bauen im Bestand* tedesco - : si costruisce in relazione ad una forma esistente e “dopo” la forma esistente. In questa successione costante la storia della città si identifica come una storia in “permanente evoluzione”. Per Rogers “il senso della storia” consiste proprio nello stabilire “una relazione nel tempo fra il momento presente e i momenti che l’hanno preceduto.”⁹

6 Ivi. Pag. 7.

7 Cfr. S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell’antico*, in *Memoria dell’antico nell’arte italiana*, III. Dalla tradizione all’archeologia, S. Settis (a cura di), Einaudi, Torino, 1986.

8 Cfr. E. N. Rogers, *Il senso della storia, Presentazione del corso di Storia dell’Architettura Moderna*, Politecnico di Milano, A.A. 1964/1965, Milano, 1999.

9 Cfr. *ibidem*.

Aldo Rossi partendo dagli studi del Poete e dal Lavedan, affronta una “teoria delle permanenze”¹⁰ che è legata al suo assunto di città come manufatto e afferma che bisogna tenere conto delle differenze tra passato e futuro: il passato è in parte sperimentato adesso, dunque le permanenze sono un passato che sperimentiamo ancora. Il Poete delinea una teoria storica incentrata intorno al fenomeno delle persistenze - che è possibile definire come trasposizione fisica del tema della permanenza “non statica” del tempo - : “Le persistenze sono rilevabili attraverso i monumenti, i segni fisici del passato, ma anche attraverso la persistenza dei tracciati e del piano. Quest’ultimo punto è la scoperta più importante del Poete; le città permangono sui loro assi di sviluppo, mantengono le posizioni dei tracciati, crescono secondo la direzione e con il significato di fatti più antichi, spesso remoti, di quelli attuali. A volte questi fatti permangono essi stessi, sono dotati di una vitalità continua, a volte si spengono; resta allora la permanenza della forma, dei segni fisici, del *locus*”¹¹. La permanenza più significativa è data dalla strada e dal piano che nonostante deformazioni e attribuzioni non si sposta¹²: è un sedime invariabile. Ma sul piano giacciono gli “elementi primari” che sono i protagonisti rossiani della “città come manufatto” e che hanno un ruolo propulsore e catalizzatore all’interno delle trasformazioni¹³; tra questi i monumenti sono i testimoni della continuità temporale della vita della città e i contenitori della memoria collettiva.

10 Cfr. A. Rossi, *L'architettura della città*, Quodlibet, Roma, 2015.

11 Ivi. Pag. 52.

12 “il piano permette sotto elevazioni diverse, si differenzia nelle attribuzioni, spesso si deforma, ma in sostanza non si sposta”. Ibid.

13 “dobbiamo ammettere che all’interno della struttura urbana vi siano alcuni elementi di natura particolare che hanno il potere di ritardare o accelerare il processo urbano e che siano per la loro natura assai rilevanti”. Ivi. Pag. 57.

Memoria materiale/ memoria collettiva

Comprendere la realtà costruita, il territorio antropizzato su cui vogliamo agire, è il primo strumento per la progettazione di una forma architettonica che non sia atopica ma intrecciata ad un telòs già dato. L'architetto ha a che fare con una *materia segnata*¹⁴, una stratificazione di tracce e permanenze rintracciabili e visibili nella morfologia delle nostre città. Ma quali sono i soggetti/ memoria delle trasformazioni urbane? E' il tessuto stesso, inteso come organismo sintetico. Attraverso i suoi percorsi e manufatti è al tempo stesso prodotto e materiale in ogni fase del processo di trasformazione della città. Abbiamo così a che fare con un *canovaccio*, che ci permette di muoverci senza sbagliare, senza la paura del foglio bianco, interpretando e riscrivendo in un ciclo continuo le forme che la storia ci consegna in ogni sua epoca. Bisogna saper leggere le tracce sottese, il sostrato, la forma che sta al di sotto, e che orienta, riemergendo, il progetto contemporaneo dando continuità e organicità al nuovo costruito. Che la "materia signata" sia il contenitore di ogni memoria è desumibile anche dal pensiero di Vittorio Gregotti che sulle pagine di Casabella affermava che "a partire dalla loro materialità anche per ciò che tale materialità trascina, in quanto senso di memoria collettiva, simbolo, storia di fatti, necessità e desideri di un corpo sociale, scritte in quanto trasformazioni dell'ambiente fisico, circostante e specifico" bisogna considerare la morfologia "per parte che viene sospinta dagli aspetti materiali dell'architettura"¹⁵. Sostiene che il materiale sia la materia dotata di un livello di organizzazione complesso capace di "consolidare" e produrre forme nel campo dell'architettura. Che la memoria sia artefice principe della città e della sua forma lo afferma anche Benevolo

14 Cfr. G. Strappa, *L'architettura come processo. Il mondo plastico murario in divenire*, Franco Angeli, Roma, 2014, pag. 33 e succ.

15 V. Gregotti, *Morfologia, Materiale*, in Casabella n° 515, Mondadori editore, Milano, 1985, pp. 2-3.

attraverso le parole dell'Alberti in quanto "la città non è pensata come un oggetto progettabile, ma come quadro permanente di molte progettazioni successive"¹⁶

Come già affermato le scuole di Architettura italiane del XX secolo hanno aperto un grande dibattito¹⁷, ancora attuale e "in itinere", sul tema della memoria e sul ruolo del passato come strumento del progetto.

Sempre Rossi attraverso il monumento, "fatto urbano" di memoria collettiva, oggetto/soggetto primario che rappresenta la continuità della forma urbana, e dei valori di una comunità, nel tempo e nella società, afferma che è la conoscenza del passato che costituisce il termine di confronto e la misura dell'avvenire.

Carlo Aymonino pone invece come principale "memoria" il segno "fisico" di un potere politico. E' la necessità di rappresentarsi che accomuna i centri urbani, in un luogo determinato: "la città è dunque un luogo artificiale di storia in cui ogni epoca, ogni società giunta a diversificarsi da quello che l'ha preceduta, tenta, mediante la rappresentazione di sé stessa nei monumenti architettonici, l'impossibile: segnare "quel" tempo determinato, al di là delle necessità e dei motivi contingenti per cui gli edifici furono costruiti"¹⁸. L'idea di monumento come testimonianza della memoria per Aymonino sta proprio nella negazione del suo carattere di eternità, presupposto alla sua nascita; tutto si trasforma e varia nel tempo storico – sociale. La natura di eternità sta nella continuità della presenza fisica. Il "significato della città" sta nel passaggio dall'unità, dal monumento come

16 L. Benevolo, *Metamorfosi della città*, Credito Italiano, Italia, 1995, pag. XII.

17 Un'antologia di scritti che ricostruiscono il pensiero e l'eterogeneità – spesso solo in apparenza - delle scuole di pensiero italiano è *tipologia architettonica e morfologia urbana. Il dibattito italiano – antologia 1960-1980* a cura di Michele Caja, Martina Landsberger e Silvia Malcovati, Libraccio Editore, 2012.

18 C. Aymonino, *Il significato delle città*, Marsilio, Padova, 2000, pag. 17.

fatto singolare, alla città come monumento. Nella Roma barocca che “riassume e brucia” i sostrati precedenti in una città nuova, vi è l’esempio più virtuoso di riorganizzazione di riferimenti parziali in un organico insieme.

Le permanenze oltre che fisiche sono anche intangibili, come il ricordo di un *Locus* attraverso la tradizione orale¹⁹, affiancate da un’immaterialità dimensionale che completa il significato di memoria collettiva. Bisogna far *cantare* e *parlare* l’architettura, come scriveva Paul Valéry, nel suo ambiente storico per garantirgli una coerenza e continuità. A *parlare* è la trasmissione del Tipo, il cui dibattito sembra essersi spento negli ultimi venti anni, e che gli autori citati consideravano fondamentale per la trasmissibilità della forma.

Aldo Rossi scriveva: “io penso al concetto di tipo come a qualcosa di permanente e di complesso, un enunciato logico che sta prima della forma e che la costituisce”. La sua visione derivava dallo studio del pensiero di Quatremère de Quincy per cui il tipo “non rappresentava tanto l’immagine d’una cosa da copiarsi, quanto l’idea di un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello”; una concezione platonica astratta.

Per Ayomino invece il tipo edilizio torna a fare i conti con il potere politico e l’organizzazione gerarchica della società: risulta così una sovrastruttura imposta da una classe egemone che cambia al cambiare della struttura dei rapporti di classe.

La scuola muratoriana aderisce al concetto hegheliano, intendendo il tipo come “sintesi a priori²⁰” il cui risultato è un contatto diretto con la realtà costruita e con il processo formativo che trasmette la memoria della forma urbana

¹⁹ La toponomastica ha trasmesso l’identità di molti luoghi e monumenti attraverso il tempo, come ha affermato A. M. Capoferro Cencetti in *Variazioni nel tempo dell’identità funzionale di un monumento: il teatro di Pompeo*, Bretschneider, 1979.

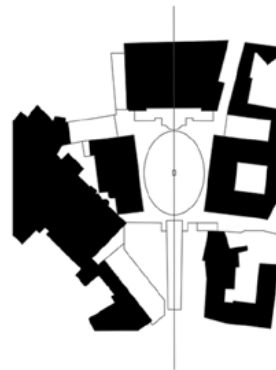
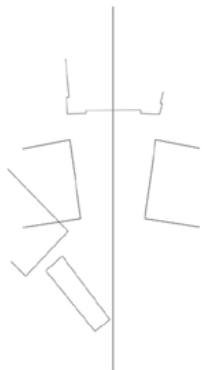
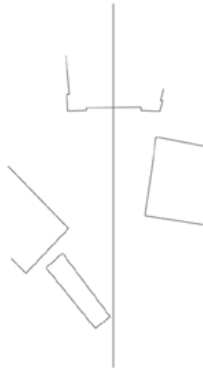
²⁰ G. Caniggia in “Ragionamenti di Tipologia” afferma che il concetto di casa è da ritenersi insieme uguale e diverso rispetto a quello precedente.

attraverso i suoi cicli storici, economici e politici. Oggi viviamo un momento di crisi architettonica poiché sottovalutiamo la Memoria e la storia. Non intendiamo i nostri prodotti come continuazione della realtà in cui vogliamo inserirli. Se guardiamo le città di oggi troveremo le città di ieri, nascoste a volte in una sintesi così meravigliosa da apparire “oggetto nuovo”. I maestri del passato plasmavano la materia rispettosi della sua natura, della sua potenzialità di essere materiale per un nuovo processo. Michelangelo non progettò la piazza del Campidoglio avendo a che fare con un piano di lavoro vuoto, libero da vincoli. Aveva delle permanenze materiali, testimonianze dei sostrati che si erano succeduti nel luogo civile più importante di Roma. La sua genialità fu nel capire che doveva sintetizzare tutte le trasformazioni, che doveva cristallizzare la memoria del luogo in un nuovo organismo che potesse contenere tutte le vicende urbane passate. Aveva a che fare con un palazzo senatorio medievale sorto sulle strutture dell'antico *tabularium* romano che doveva essere lo sfondo, la memoria visibile *scena* e sedime del progetto. Sfruttò la non ortogonalità dell'altro edificio presente, minore rispetto al palazzo senatorio, doppiandolo simmetricamente rispetto all'asse della piazza che voleva progettare: diede vita ad un effetto prospettico che, insieme alla statua e al sistema dei percorsi di ascesa, è l'antecedente della tipologia del teatro barocco²¹. Sempre Aymonino assume il Campidoglio a simbolo di rinnovamento della forma affermando che “le piramidi rimaste “uguali” alla loro origine, non hanno nulla dei “caratteri” urbani e il loro significato tende a confondersi con i grandi fatti naturali, come alcuni paesaggi; mentre il Campidoglio in Roma rinnova la sua “esistenza” in virtù dei continui mutamenti cui è stato sottoposto, riconfermando il proprio significato

21 Cfr. F. Purini, *La storia e il nuovo*, in *Architettura contemporanea e Ambiente storico*, a cura di Francesco Gurrieri, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze, 2017.

De Substrato

*Rappresentazione
diagrammatica del processo
di riuso e adattamento
che configura la piazza del
Campidoglio: Michelangelo
"ribaltò" l'edificio esistente
attraverso un asse di
simmetria derivante dalla
topografia del terreno e su cui
si "formarono" i nuovi accessi.
Fig. 4*



urbano e simbolico”²². Il nuovo nasce così manipolando ciò che abbiamo, immaginando come era e come sarà. La memoria materiale deve essere consumata per essere materiale collettivo; ma dobbiamo interrogarla poiché la città ci racconta se stessa senza avidità.

Il sostrato è dunque un tema di architettura strettamente legato alla collettività e alle necessità legate al riuso di una forma, e partendo dall’affermazione di Antonio Monestiroli che “nel tema di architettura è racchiuso tutto un patrimonio di conoscenze e aspirazioni di una collettività”²³ è attraverso le parole di Vittorini, che cita nel suo *L’architettura della realtà*, che ci rivela la sua adesione ad un’attività dell’architetto come rivelatore di un qualcosa di già esistente, di una memoria autocosciente, che riscoperta egli deve rendere evidente, e trasformare nuovamente in fatto architettonico: “Non si compie mai un lavoro che va da A a Z ma si assume un materiale preformato, una esperienza collettiva già conscia di se stessa e la si trasforma, portandola ad essere rivelatrice, cioè arte finita, senza tuttavia che la società cui la restituisce possa sentirla estranea, disconoscerla e rifiutarla”²⁴.

I.II Permanenza e mutamento della forma come *Sub-stratum*

Sulla questione del “cosa sia” e “da dove venga origine” la forma si è dibattuto così a lungo non solo in architettura ma in tutto lo scibile che abbia una rappresentazione nel reale - e non - che potrebbe solo portare confusione persino un semplice accenno al tema e questa ricerca non cerca di suggerirne una nuova interpretazione o definizione ma si enuncia in maniera trasparente l’adesione al concetto della scuola muratoriana – trattando di morfologia - di forma

22 C. Aymonino, , *Il significato delle città*, Marsilio, Padova, 2000. Pag. 18.

23 Monestiroli A., *L’architettura della realtà*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1999. Pag. 20.

24 Ivi. Pp. 22-23.

come trasmissione nella realtà fisica dei caratteri di una struttura²⁵; ponendo che “si usa il termine “struttura” nel suo significato generale di legge di relazione che comprende tanto il senso di struttura di elementi, quanto di sistema di strutture che di organismo²⁶”. La forma è oggetto della ricerca nel suo carattere di permanenza ma non come segno statico e imperituro ma nel suo mutare e influenzare forme susseguenti pur mantenendo riconoscibili alcune sue caratteristiche che vengono ereditate e interpretate dal nuovo costruito.

Mettendo a sistema le tematiche enunciate e individuando il comun denominatore che sottende alle ricerche teoriche esposte ricorre ossessivamente il concetto operante di forma di **Sub-stratum**.

In ambito filosofico il termine sostrato compare per la prima volta in Grecia nella *Metafisica* aristotelica, talora con riferimento alla materia rispetto alla forma, talora alla sostanza - *sub-stantia* - rispetto agli accidenti, talora al soggetto logico - *sub-iectum* - rispetto ai predicati.

E' Materia perchè è sub-stratum delle potenzialità della realtà, ovvero puro possibilismo: la materia/sostrato non è elemento statico, ma detiene un potenziale creativo legato alla sua forma e alle sue caratteristiche di *Materia Signata*. A segnalarla è il tempo a cui è platonicamente soggetta; muta continuamente rimandando a forme diverse da quelle di origine, in cui il segno, la traccia iniziale emerge più o meno esplicitamente. Il Sostrato è così “Ciò che sta sotto” - *sub-sotto* e *stratum-strato* - e che raccoglie l'eredità di un *topos* e di un'area culturale in ogni sua accezione, dalla filosofia alla linguistica, dalla geologia alla morfologia urbana.

Esso accoglie e stimola le trasformazioni della realtà, della materia e della forma in questo ambito di ricerca, attraverso una processualità indirizzata dalle sue caratteristiche,

25 Cfr. G. Strappa, *Unità dell'organismo architettonico. Note sulla formazione e trasformazione degli edifici*, Dedalo edizioni, Bari, 1995, pag. 77 e succ.

26 Ibid.

prodotto di una stratificazione storica, che catalizzano i fenomeni riemergendo attraverso essi.

In architettura inoltre Aldo Rossi intuì l'importanza del pensiero aristotelico all'interno degli studi sulla forma urbana attribuendogli il merito di aver aperto la strada alla geografia e agli studi della città²⁷.

Lo studio del concetto di Sostrato come *Materia Signata* implica un'immediata, e dovuta, analogia con il pensiero di Giorgio Agamben sulla *Signatura Rerum*²⁸ paracelsiana, partendo dall'affermazione che tutte le cose portano un segno manifestante e rivelatore delle loro qualità invisibili. "Nulla è senza segno" scrive Paracelso, "poiché la natura non lascia uscire da sé nulla, in cui essa non abbia segnato ciò che in esso si trova" (Paracelso, III, 7, 131) ed è attraverso il segno, la traccia, che l'uomo può conoscere ogni cosa. Si può affermare così che l'architettura del sostrato è un'architettura davvero umana perché è architettura del peccato adamitico, in quanto Adamo, unico essere non-segnato, cadendo nella natura è stato toccato da colei che "non lascia nulla non-segnato". Infatti Agamben continua affermando che la segnatura non è una relazione causale ma retroagisce sul segnatore. È in primis qualcosa di immateriale e logico ad essere scrigno madre della segnatura: la lingua. La lingua che da significato ai segni, alle cose naturali, è la *Kunsta Signata*, ovvero la segnatura originaria. Il signator principale che interessa la ricerca è dunque l'uomo, il quale è al centro

27 "Sono propenso a credere che l'impostazione aristotelica in quanto studio dei fatti abbia aperto la strada in modo decisivo allo studio della città e anche alla geografia urbana e all'architettura urbana. E' però indubbio che non possiamo renderci conto del valore concreto di certe esperienze se non operiamo tenendo conto di questi due piani di studio; infatti alcune idee di tipo puramente spaziale hanno modificato in modo notevole e in forme e con interventi diretti o indiretti i tempi e i modi della dinamica urbana" A. Rossi, *L'architettura della città*, Quodlibet, Roma, 2015, pag. 15.

28 Si fa riferimento al saggio magistrale di Giorgio Agamben, *Signatura Rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri editori, Torino, 2008.

dei nostri studi perché non esisterebbe l'architettura senza l'esistenza dell'uomo e anche una forma naturale come la caverna, è architettura perché l'uomo le da significato tale di riparo, e riprendendo il concetto di Antonio Monestiroli dell'architetto come rivelatore di una conoscenza, è ancora più forte il parallelismo con il pensiero di Jakob Bohme²⁹, che porta avanti il concetto di segnatura come "operatore decisivo di ogni conoscenza": la segnatura è ciò che rende intellegibile il mondo che altrimenti apparirebbe muto e senza ragione. Ma se il segno (il *Bezeichnung* di Bohme) è in se muto, la segnatura, come un liuto silenzioso che può essere compreso solo se suonato, lo rende vivo e comunicabile nel fenomenico. Il sostrato è così un segno che significa, o forse bisognerebbe dire un insieme di segni o ancor meglio una gerarchizzazione di segni, perchè porta sempre con sé una segnatura, "ma questa ne predetermina necessariamente l'interpretazione e ne distribuisce l'uso e l'efficacia secondo regole, pratiche e precetti che si tratta di conoscere. L'archeologia è, in questo senso, la scienza delle signature"³⁰.

È definibile il *Sub-stratum* così come concetto operante in quanto è il soggetto matrice, il protagonista spesso invisibile delle trasformazioni che si attuano nella città. Il sostrato ha permesso - e permette - di perimetrare delle scelte e di non perdersi nel mare del possibilismo³¹ ed esprime l'arte della trasformazione attraverso il processo. Processo che coinvolge ogni scala del costruito e ogni contesto di azione antropica.

De Carlo nella sua opera su Urbino si interroga sulla

29 L'opera di Bohme, che presenta lo stesso titolo dell'opera paracelsiana *De Signatura Rerum*, riprende il discorso del pensatore del passato sollevando nuove questioni sulla lingua adamitica e ponendo la segnatura come operatore primario di conoscenza cercando di superare le problematiche relative al concetto di segno come oggetto muto.

30 G. Agamben, *Signatura Rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri editori, Torino, 2008. Pag. 66.

31 Cfr. Cfr. G. Strappa, *L'architettura come processo. Il mondo plastico murario in divenire*, Franco Angeli, Roma, 2014, pag. 10 e succ.

permanenza delle forme attraverso il tema della riperussione che il loro sostrato ha nella città contemporanea: “la forza di riverberazione – è quella forza intrinseca che consente alle forme dell’architettura di – conservarsi attive in un contesto nuovo, diverso da quello antico per il quale erano state configurate”³². Egli intende per forma “la materializzazione in termini fisici tridimensionali di una struttura, e cioè di un sistema organizzativo attraverso il quale una o più funzioni divengono attuali”³³, mentre per forme resistenti, oggetto di questa ricerca, quelle per le quali il “tempo di consumo dura più a lungo della loro originaria appropriatezza. In misura diretta rispetto alla loro riverberazione le forme acquistano la capacità di sopravvivere ai tipi strutturali che hanno materializzato e di riappropriarsi a nuovi contesti”³⁴.

Tra le scuole italiane quella muratoriana ha sistematizzato il rapporto tra città e manufatto attraverso una lettura del costruito e delle sue parti definite come edilizia di base ed edilizia speciale che, come si vedrà in seguito, è nell’esperienza e nel riutilizzo che trovano il loro fondamento metodologico: “Nella storia delle città spesso si è creato un rapporto tra tessuto ed edilizia speciale basato sulla riutilizzazione – non solo tipologica ma anche fisica – di un tessuto di base a formare, in un aggregato preesistente, un edificio specialistico. L’esperienza acquisita è poi la base anche per i successivi edifici che vengono costruiti ex novo in aree di espansione urbana. Anche il rapporto inverso ha molti esempi nelle nostre città: un edificio speciale si de-specializza e vi si viene a formare un tessuto di base, avvalendosi delle sue connessioni tipiche lette al rovescio. Ciò che era percorso interno – la distribuzione orizzontale – riacquisisce la valenza di un percorso esterno vero e proprio – ovvero la strada – così come le cellule elementari

32 G. De Carlo, *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Marsilio, Padova, 1966, pag. 124.

33 Ivi. Pag. 123.

34 Ibid.

aggregate, in modo seriale o non seriale, riassumono la veste tipologica che avevano nell'edilizia di base"³⁵. Si parla così nella letteratura architettonica di "durata" della forma urbana, ma Giuseppe Strappa ci avverte che il termine "durare" ha un valore generale dall'origine etimologica incerta³⁶ e che sia più utile per i nostri studi l'accezione di "conservarsi nel tempo" associata a nozioni complementari quali "plasticità" e "resilienza" che indicano la capacità di assorbire le trasformazioni dove la fine di un ciclo di declino coincide con una nuova epifania³⁷.

Architettura di sostrato / architettura metamorfica

Nell'arte della costruzione vi è sempre un *ordo*, l'ordine latino che nella liturgia cattolica assume un significato mistico di rito, e il sostrato diviene l'elemento chiave della dialettica tra l'ordine naturale – *ordo naturalis* – e l'ordine artificiale - *ordo artificialis* -. Si è detto infatti che in una delle accezioni aristoteliche il sostrato presenta inizialmente uno stato di possibilismo nel momento in cui appare come materia naturale plasmabile, evocando quell'*ordo naturalis* che dispone gli argomenti di un discorso attraverso una concatenazione logica di eventi nel tempo. Tempo che segue la sua linearità attraverso fasi in cui il sostrato per divenire materiale, e manifestarsi in forma nuova, necessita di un *ordo artificialis*. Se l'ordine naturale infatti porta ad una logica nascita e morte della forma – che possiamo definire con i tempi del progetto, della costruzione, dell'esistenza e della rovina – è l'ordine artificiale, ovvero l'intervento

35 G. L. Maffei, M. Maffei, *Lettura dell'edilizia speciale*, Alinea editrice, Firenze, 2011, pag. 50.

36 G. Strappa fa riferimento al *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, M. Cortelazzo, P. Zolli, Zanichelli, Bologna, anni 1979-1988.

37 Cfr. G. Strappa, *Durata del Temporaneo, U+D urban and design n.09/10, International Journal on Urban Morphology*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2018.

intenzionale dell'uomo, che reinterpreta questi tempi attraverso opportunità pragmatiche ed esigenze estetiche: la rovina, come si denuncia in questa ricerca, diviene così nuovamente cantiere e la disposizione logica del discorso trova interferenze e scambi di tempi attraverso la lettura e la rivelazione del segno inespresso. Il sostrato presenta così una dimensione metamorfica che nella crisi dell'ordine naturale trova la sua ragione d'essere attraverso gli elementi resistenti, presenti in ogni tempo, e che vengono trasmessi anche nel ribaltamento della successione logica e temporale del discorso architettonico.

Il persistere del sostrato - sia materiale che immateriale - e la sua trasmissibilità sono le caratteristiche matrici che hanno segnato l'architettura italiana e la forma delle nostre città sino agli ultimi decenni del '900 e "una cultura progettuale è quindi tanto più valida quanto più riesce a vivere in una condizione di organica alternanza tra permanenze e mutamenti"³⁸ rifondendosi su se stessa, cercando nella dialettica tra le singole opere come monumenti e la città come opera sintetica un terreno di ricerca per interpretare i caratteri originali in forma nuova: "qualsiasi cultura progettuale vive di una serrata dialettica tra continuità e discontinuità, permanenze e mutamenti, ricorrenze e casualità"³⁹.

È doveroso dunque "materializzare" alcune architetture di sostrato che sono manifesto del metamorfismo e della dicotomia tra permanenza e mutamento tra i soggetti della ricerca; l'inter-scalarità del sostrato è uno dei fattori principali: dal territorio alla città, dalla cellula abitativa sino al manufatto artigianale è difficile concretizzare in una sola immagine o in una sola opera tutte le tematiche coinvolte.

Per inter-scalarità del sostrato inoltre non si intende solo



Du Perac: il tempio Adrianeo a Roma (piazza di Pietra) nel suo stato di catalizzatore di fenomeni urbani. Si notino le case a schiera romane addossate alla costruzione oltre che la "chiusura" del limite poroso del peristilio. Fig. 5



Piazza di Pietra, Roma. Fig. 6

38 F. Purini, *Permanenze e mutamenti nell'architettura italiana*, collana: Architettura a Valle Giulia, Palombi Editori, Roma, 2006, pag. 43

39 Ibid.

un approccio trasversale alle diverse scale e discipline nel tentativo di “[...] legare, insieme, in un unico sistema, tutte le prefigurate grandezze di intervento”⁴⁰ nel senso quaroniano, ma si tratta di una realtà organica in cui una forma trova il suo essere solo perché facente parte di tutte le altre, o contenendole o perché contenuta. Tutte le parti sono già interdipendenti in ogni fase del processo ed è compito dell’architetto coglierne la relazione e il segno di una nell’altra - o sull’altra - .

Contro il “mito delle forme fragili” si erge, a manifesto della continuità del costruire “sul” e “nel” costruito e del tema del consumo e riuso della forma, il Duomo di Siracusa. Se la metamorfosi nella letteratura rimanda immediatamente alla trasformazione di un uomo in un elemento naturale animato o inanimato che perde ogni tratto della sua riconoscibilità e la sua forma viene consumata sino ad eliminare i suoi caratteri originali per divenirne una totalmente nuova, non è così nel caso di un’architettura metamorfica. L’edificio della trinacria non perde la sua forma iniziale poiché il sostrato agisce come organizzatore delle forme future sul medesimo sedime: qui alla definizione già citata di sostrato agisce parallelamente quella di substrato geologico applicato alla roccia, alla materia, che si trova al di sotto del suolo o di altri strati rocciosi definibili come coperture superficiali. Il Duomo sorge al centro nella parte più alta di Ortigia, cuore dell’antica colonia della Magna Grecia, ed è il contenitore della memoria materiale e collettiva non solo della città ma di tutta l’area culturale.

“Prendete un tempio greco, incorporatelo per intero in un edificio cristiano, al quale Successivamente si aggiungono le modifiche e la ricostruzione dell’edificio per il culto cristiano adoperate dai normanna, tra le altre, la facciata

⁴⁰ Cfr. L. Quaroni, *Il progetto per la città*, G. Esposito Quaroni (a cura di), Kappa edizioni, Roma, 1996.



“È inutile stabilire se Zenobia sia da classificare tra le città felici o tra quelle infelici. Non è in queste due specie che ha senso dividere le città, ma in altre due: quelle che continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare la loro forma ai desideri e quelle in cui i desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati”.
Italo Calvino, Le città invisibili.

La “colonna prigioniera” del duomo di Siracusa. Fig. 7

abbattuta dal grande terremoto del 1693. Senza scoraggiarvi vi rimettete all'opera e, cambiando completamente direzione, sostituite la vecchia facciata con una deliziosa composizione barocca all'incirca del 1728/54. E il tutto, deteriorato com'è, continua a vivere e a sorridere, diffondendo nel mondo la sua immagine come se fosse stato ideato da un Leonardo o da un Michelangelo”

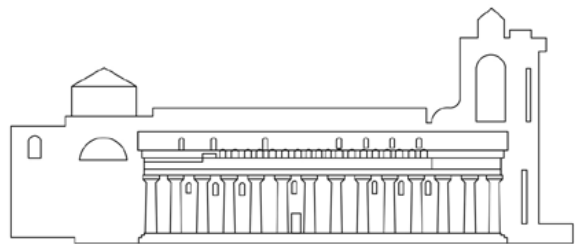
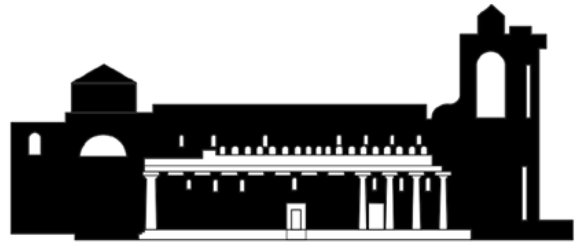
Lawrence Durrell

È un caso di sopravvivenza non solo formale e materiale ma anche funzionale poiché prodotto delle trasformazioni che hanno portato al consumo del tempio di Atena, prima forma del sostrato, la cui struttura, il suo carattere di recinto sacro, ha permesso la permanenza delle sue componenti e della sua spazialità. Il tempio dorico fu trasformato in chiesa dai bizantini murando lo spazio tra le colonne e aprendo otto varchi tra le pareti della cella. Una traslazione della porosità e della permeabilità del limite: il recinto più interno plastico e continuo – la cella - si apre e avvolge la discontinuità elastica esterna. Le pietre che un tempo costituivano le pareti della cella vengono reimpiegate per tamponare i vuoti tra gli elementi puntiformi. La gerarchia dei percorsi medievali cambia e il retro del tempio antico diviene il fronte della nuova chiesa affacciata sullo spazio pubblico in una relazione dipendente tra città e manufatto. La facciata barocca che sostituì quella normanna è in continuità materica con le pareti laterali in cui le colonne doriche, affoganti nelle murature, ora sostengono le merlature medievali. Oltrepassato l'ingresso il sostrato emerge in ogni sua azione e le due colonne doriche dell'Opisthodomos segnano l'inizio del percorso sacro inquadrando il portale: è qui che il tempo può essere interpretato sinteticamente come “tempo della mescolanza”⁴¹. Anche Carlos Martí Arès ricorse all'immagine di questa cattedrale per enunciare il



*Duomo di Siracusa: da tempio a chiesa, dal dorico al barocco.
Fig. 8-9-10*

⁴¹ G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli Editore, Milano, 2014, pag. 145.



*Rappresentazione
diagrammatica del
metamorfismo del
duomo di Siracusa:
tamponatura e
traslazione del limite
concluso. Fig. 10*

suo concetto di trasformazione in ambito architettonico affermando che proprio nelle due semplici operazioni di tamponatura e foratura che traslano gli attributi di continuità e chiusura da un limite ad un altro vi è la chiave per comprendere come “un tipo deriva da un altro, per un meccanismo di inversione. Come un gioco di prestigio, mediante un semplice movimento si ottiene la sostituzione di un oggetto, al cui posto ne appare uno nuovo, del tutto imprevisto. Di conseguenza, due forme apparentemente tanto diverse, come la forma del tempio periptero e quella della basilica, finiscono per mostrare la loro profonda identità”⁴²

Anche nella Lusitana romana si conservò sino a pochi decenni fa un esempio di architettura metamorfica e di riuso in loco: ad Evora il tempio attribuito al culto di Diana dopo l'abbandono nel V secolo fu trasformato in torre difensiva dai mori per poi divenire parte di un castello medievale di cui l'attico merlato che compare nelle testimonianze iconografiche del XIX secolo era il segno più riconoscibile. Le sue colonne come a Siracusa furono incorporate in nuovi paramenti murari attraverso una continuità materica sostenuta dall'alto podio di oltre tre metri in cui si aprivano poche bucaure goticheggianti. La struttura romana perdendo la sua funzione originale di edificio dedito al culto sacro fu lentamente consumata e assorbita dall'edificio di proprietà dell'inquisizione portoghese che fu costruito in adiacenza; il tempio rimase però sempre riconoscibile nei suoi caratteri e mantenne un ruolo centrale, legato alla sua posizione acropolica, come perno di un sistema di edifici, in particolare religiosi - la Cattedrale Sè, gli edifici dell'inquisizione tra cui il palazzo dell'inquisitore, il palazzo dei Duchi di Cadaval e Chiesa e Convento di Lòios - , nonostante la sua funzione di macelleria sino al 1836 quando iniziarono le demolizioni dopo il suo isolamento

42 C. M. Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi edizioni, Novara, 2016, pag. 115.

dagli edifici in aderenza. È un sostrato che analogamente al suo uso terminologico in botanica è la base o la sostanza su cui un vegetale vive traendone nutrimento. La conclusività della forma-recinto del tempio rende il substrato “sostanza organica” morta per gli organismi parassitari o sapotrofi o anche suolo inteso come “supporto”: fondamento-fondazione per nuovi organismi che ne assumono i caratteri ereditari consumandoli e reinterpretandoli secondo luogo e necessità.

Spostandosi nella penisola italica Roma è città metamorfica eccezionale, un magma a tratti fluido, a tratti modellato dalla sua struttura di sostrato naturale e archeologico, di cui gli esempi come il tempio di Adriano in Piazza di Pietra, sintetizzato in forma nuova attraverso un’operazione di denuncia del frammento-struttura dal Fontana, sono senza alcuna esagerazione impossibili da catalogare in una sola opera.

Ha particolare rilevanza nell’ambito della morfologia urbana uno spazio pubblico non sempre viene percepito come prodotto del sostrato e manifesto di una metamorfosi spaziale intenzionale: Piazza della Repubblica. Il recinto monumentale delle Terme di Diocleziano ha segnato l’Urbe per tutta la sua storia medievale e moderna come luogo del riuso, cava a cielo aperto da saccheggiare⁴³, città nella città, recinto nel recinto delle mura aureliane, senza perdere mai il suo limite che di volta in volta è stato oggetto di occupazione e ridefinizione. Se i principali ambienti della struttura termale quando non demoliti sono stati occupati e rifunzionalizzati - la basilica michelangiotesca e vanvitelliana di Santa Maria degli Angeli ne è l’esempio più celebre per la volontà di permanenza spaziale e strutturale volontaria del suo primo autore Michelangelo, maestro del riuso - il limite



Evora: il tempio di Diana in una fotografia dei primi anni del XX secolo in cui appare ancora come forma metamorfica e un’immagine recente della sua “depurazione” dalla storia. Fig. 11-12

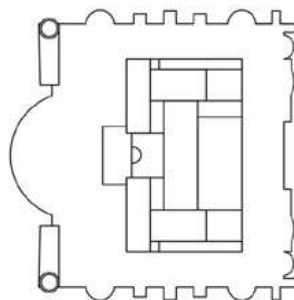
43 Si ricorda l’episodio in cui Sisto V fece demolire attraverso cariche esplosive 100.000 mc di materiale distruggendo parte del Calidarium per costruire la sua villa sull’Esquilino. Cfr. J. A. F. Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Vol. 2, Società Romana di Storia Patria, Roma, 1920.

verso la Roma barocca e rinascimentale con la grande esedra è stato oggetto di una trasformazione definibile “di permanenza e mutamento derivante da sostrato”. Qui quell’intermittenza temporale, quello “sganciamento in profondità” enunciate da Foucault mettono in evidenza il passaggio da limite come separazione a limite come recinto abitato: la grande scenografia di Piazza della Repubblica con i suoi edifici e il suo portico monumentale realizzati tra il 1887-1898 su progetto di Gaetano Koch ricalcano infatti perfettamente l’antico recinto e la nuova grande esedra diviene strumento di rappresentazione di un nuovo potere statale avvicinandosi al pensiero di Aymonino sulla forma come rappresentazione della gerarchia dell’organizzazione statale. Il sostrato non scompare ma diviene la misura di un nuovo intervento ed organizza una parte della città in estensione: il “senso della misura” è secondo Purini tra i caratteri permanenti dell’architettura italiana e di “un’arte che si compie in primo luogo nella forma, da intendere come ampio dispiegamento nello spazio di segni che non si allontanano, se non di poco, dalla loro origine, nutrendosi di quel senso di eterna promessa che ciò che è appena nato sa offrire”⁴⁴

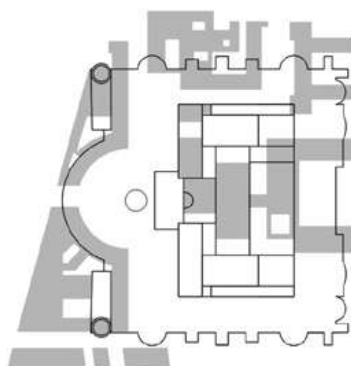
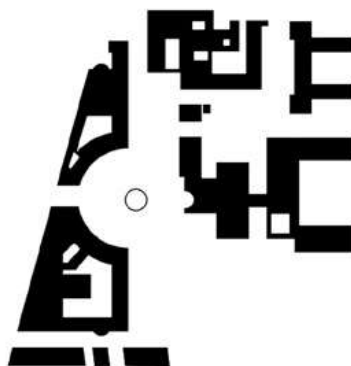
Nel nuovo progetto per uno spazio pubblico concluso la chiesa di San Bernardo - 1598-1600 - ricavata all’interno di una delle due rotonde angolari del recinto, è forma superstite all’interno di una struttura che l’assorbe, e diviene un frammento architettonico necessario per la conferma del sostrato.

Se queste architetture sono divenute organicamente una parte della città il passaggio di scala consequenziale ha trasformato alcune strutture antiche in veri e propri centri urbani autonomi. A Nimes e Arles i fornicci divengono case, che a loro volta corrispondono a differenti particelle catastali. Talvolta, anche se non è dimostrato da documenti

44 F. Purini, *Permanenze e mutamenti nell’architettura italiana*, collana: Architettura a Valle Giulia, Palombi Editori, Roma, 2006, pag. 51.



*Rappresentazione
diagrammatica del
metamorfismo del duomo delle
terme di Diocleziano a Roma:
dalla pianta del Nolli (1748)
si evince lo stato intermedio
della trasformazione mentre
nei disegni è analizzata la
persistenza del grande recinto
nelle fabbriche moderne. Fig
13-14*



precisi, l'intera città o una buona parte di questa, tende a coincidere con il manufatto precedente, per cui oltre alla "riduzione" abitativa vi è l'aggiunta di alcune attrezzature necessarie come la chiesa, un mercato, le torri di difesa⁴⁵. Rossi, così come Aymonino, prendono il caso di Arles a simbolo non di una trasfigurazione formale ma di una ri-formulazione della scala: la città ha la capacità di re-interpretarsi a partire dal suo sostrato, dall'esistente, che diviene modulo e traccia della nuova immagine. Spalato nell'essere celebre esempio di riuso e metamorfosi trova conferma del suo sostrato già nell'etimologia del suo nome derivante dalla contrazione delle parole Salona, il luogo in cui sorgeva, e *palatium* ovvero il manufatto architettonico derivante dalla struttura del castrum romano che Diocleziano volle erigere sulla costa dell'attuale Croazia. L'edifico-città era un recinto gerarchizzato attraverso i due percorsi - il cardo e il decumano - che mettevano a sistema le tre parti funzionali: la residenza, il mausoleo e il tempio. Rimasto disabitato dopo la morte dell'imperatore nel 313 d. C. divenne a partire dal 639 luogo di rifugio degli abitanti della città di Salona in fuga dalle incursioni slave e centro della moderna città attraverso il consumo totale del suo sostrato. Tra le conferme e persistenze formali più evidenti vi è la cattedrale della città la cui pianta ricalca perfettamente l'impianto ottagonale a ventiquattro colonne del mausoleo dell'imperatore e la cui funzione di edificio sacro non è mutata nel tempo.

Prima di essere architettura metamorfica queste forme urbane divennero però rudere, o meglio architettura rovinosa poiché strutture portatrici di valori formali e spaziali. Se gli esempi sopracitati hanno attraversato la storia - o forse è la storia ad avere una concreta dimensione temporale grazie ad essi - trasformandosi continuamente per rispondere alle necessità del contesto economico e

45 Cfr. C. Aymonino, *Il significato delle città*, Marsilio editori, Venezia, 2001.

sociale, così non avviene per le architetture rovinose. Le prime sono oggetto di una *trans*-formazione per mutazione in cui il sedime permane accogliendo deformazioni che accolgono una funzione uguale o diversa dall'originale; le seconde a causa di una perdita funzionale totale permangono come soli elementi materici che assumono il tono di nuove topografie in eterna attesa di un caricamento di valori e di funzioni. La distinzione non è però così netta ma vi è una relazione tra le due categorie di architetture di sostrato: la metamorfosi avviene solo dopo una ruderizzazione della struttura architettonica a cui vengono sottratte parti o elementi formali secondari. L'architettura del rudere non è solo l'oggetto contemplativo romantico ma una fase del processo formativo della forma urbana che, anche se cristallizzato in un'eterna attesa, è una variante dell'unità, autonoma e portatrice di un "genere architettonico" nel suo essere comunque il frammento restante di un'unità originale.

Spolia e riuso

"L'architettura nasce frequentemente di spolio"⁴⁶ scriveva Francesco Venezia sulle pagine di *Lotus* nel 1981 intendendo non solo "il trasporto del frammento" ma un trasferimento di relazioni, materiali e immateriali, che coinvolgono, oltre che singole componenti, interi organismi edilizi che permangono come sedime e vengono riutilizzati come fondazione per forme successive. Il rapporto tra sostrato architettonico e *spolia* è intenso e non riguarda le sole permanenze fisiche in loco poiché vi è un sostrato immateriale che è eredità comune e memoria collettiva.

Gli *spolia* sono un aspetto del tema dell'architettura di sostrato che permette di comprendere il valore del riuso all'interno del processo trasformativo della struttura antica:

46 F. Venezia, *Il trasporto di un frammento*, in *Lotus International* 133, 1981.

per *spolia* si intendono nell'accezione moderna i manufatti recuperati dall'antico ed utilizzati come testimonianze, come ricordo e citazione, della cultura classica - *spolia in se* - e quelli, sempre antichi, che furono inseriti con nuove funzioni in contesti differenti e in edifici postclassici - *spolia in re* - ⁴⁷.

C'è un rapporto di dipendenza tra questa operazione di sottrazione e ricollocazione e il sostrato: i frammenti degli *spolia* erano le componenti dell'organismo architettonico prima del suo divenire rovina e sostrato. Ma questa pluralità di frammenti sono usati sin dalla classicità come elementi citazionali per caricare di significato, di memoria, un nuovo monumento: si riuniscono differenti parti in una composizione nuova, che attraverso la presenza di elementi esterni densi di valori "passati" accresce il significato che vuole trasmettere nel presente. Le architetture nate da *spolio* sono l'esempio più lampante di un'architettura contemporanea; ovvero che porta con sé tutti i tempi⁴⁸. Memento di questa definizione di contemporaneo è la costruzione dell'arco di Costantino. La struttura celeberrima infatti è frutto di una composizione intenzionale per parti sottratte da monumenti di altri imperatori Romani precedenti facenti parte del *seculum aureum*: il potente valore simbolico di queste decorazioni è partecipe all'interno di un'unica struttura formale alla celebrazione di una figura politica in continuità con la storia antecedente.

A Roma, come già accennato, e in tutti i tessuti storici mediterranei, è sorprendentemente facile imbattersi in manufatti in cui il riuso di parti di edifici del passato è estremamente esplicito: colonne, trabeazioni e fregi

47 R. Brilliant, *I piedistalli del Giardino di Boboli. Spolia in se, spolia in re*, «Prospettiva», 31, 1982, pp. 2-17.

48 Questa definizione di contemporaneo è stata avanzata sia da Renato Rizzi, durante la conferenza di apertura dell'ISUF ITALY 2018 presso il Politecnico di Bari, sia da Giorgio Agamben il 7 dicembre 2018 in una *Lectio Magistralis* dal titolo "Costruire e abitare" presso la facoltà di Architettura di Roma, Sapienza.



Casa dei Vallati
Portico di Ottavia. Fig.15

Roma
G. B. Piranesi. Fig.16



Il Piranesi nel XVIII secolo rappresentò nelle sue vedute il carattere organico del riuso delle strutture antiche operato nel medioevo e nella Roma moderna.

vengono utilizzati oltre che per il loro valore simbolico anche per le qualità materiche e statiche degli elementi. In epoca medievale le strutture plastiche in muratura dell'edilizia minore vengono rafforzate dai travertini e dai graniti antichi non più reperibili. Il bisogno di sostegni puntuali per i portici o per le navate delle chiese comporta la sottrazione e il taglio delle colonne, che anche se utilizzate sempre per una funzione strutturale, cambiano di sede e valore. La funzione viene invece annullata nel riuso degli *spolia* come decorazione pavimentale attraverso la scuola dei "marmorari" cosmati che a Roma raggiunge il suo apice tra il XII e il XIV secolo.

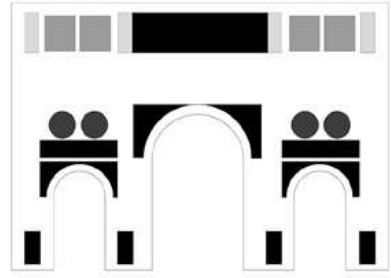
È attraverso l'operazione di spolio dunque che l'edificio torna ad una dimensione di cantiere mostrando la sua ossatura strutturale e la gerarchia primitiva della sua forma; la sottrazione del materiale, ovvero delle sue parti, diviene il primo gesto per preparare l'edificio alla sua lunga vita nel tempo, alle numerose trasformazioni che subirà come architettura metamorfica. Considerare lo spolio come un aspetto del tema in questione diviene indispensabile per comprendere anche l'aspetto immateriale del concetto di sostrato: quando una struttura svanisce, consumata sino alle sue fondamenta e dimenticato il suo topos, questa riemerge nel costruito attraverso gli elementi che la componevano e i suoi frammenti, trasportati in aree geografiche diverse, condizionano aree culturali differenti da quella di origine; gli *spolia* non divengono così semplici citazioni di un mondo classico perduto ma gli elementi portatori di caratteristiche formali e costruttive, di conoscenze che sarebbero andate perse ma che possono ancora sopravvivere in un nuovo organismo.

Il Colosseo è sempre un caso di unicum all'interno di questa ricerca sul sostrato: nel III secolo, prima con Alessandro Severo e poi con Traiano Decio, il piano superiore della struttura fu ricomposta con il materiale del medesimo



Il tessuto storicizzato di Roma è un susseguirsi di manifestazioni di Spolio e Riuso in cui gli elementi strutturali o decorativi antichi trovano una nuova vita attraverso anche una variazione funzionale.
Fig.17

*Rappresentazione
diagrammatica degli elementi
di Spolio con cui è stato
composto l'arco di Costantino
a Roma. In scala di grigi
discendente si rendono
riconoscibili i frammenti di
diverse età provenienti da
monumenti di altri imperatori:*



Traiano

Adrano

Marco Aurelio

Costantino

Fig.18-19



edificio e con altri provenienti da monumenti vicini⁴⁹ per poi essere oggetto della “febbre edilizia” dei papi sino al barocco che lo spogliarono non solo del travertino ma del suo valore di *testimonium imperii* ammettendo però che si ebbe sempre un duplice atteggiamento nei suoi confronti: uno di pura necessità come cava senza troppe preoccupazioni per il consumo della sua mole e l’altro di rispetto erudito per il suo valore di architettura antica, di modello a cui fare riferimento per la riconquista dei canoni classici. Eugenio IV permise infatti di usare i blocchi caduti per il restauro di San Giovanni in Laterano e Niccolò V autorizzò un certo Giovanni Paglia Lombardo ad estrarre 2522 “tombarelle” di marmi ed è doveroso ricordare che nel suo Trattato il Filarete⁵⁰ descrive l’anfiteatro come una cava d’estrazione di materiale quasi paragonandolo a una topografia rocciosa naturale. Il Colosseo è stato “la Carrara di Roma” e a lui come ad altri monumenti è doveroso riconoscere di essere stati la materia/materiale che ha dato forma ad ogni tempo della città. Il suo valore non è solo materico ma è stato spogliato anche delle sue caratteristiche formali e linguistiche trasportate - insieme ai suoi marmi - nei cortili sia del palazzo di San Marco di Paolo II dove ha il duplice ruolo di materiale e di strumento di riconfigurazione architettonica, sia, con la stessa modalità, nel palazzo della Cancelleria del Cardinal Riario⁵¹.

Gli *spolia* offrono dunque chiavi di lettura di volta in volta diverse a seconda della loro provenienza e dell’eredità che portano con sé: un’analisi dei cortili dei due palazzi citati ci permette di percepire la “polimorfa, composita e molteplice unità potenziale”⁵² dell’azione di spolio e i valori

49 Cfr. R. Lanciani, *La distruzione di Roma antica*, Roma, 1971, pag. 31.

50 Cfr. A. Averulino, *Trattato di Architettura*, a cura di A. M. Finoli, L. Grassi, Milano, 1972, pp. 336-37.

51 Per i due palazzi si rimanda al testo di P. Murray, *L’Architettura del Rinascimento italiano*, Roma-Bari, 1996, pp. 88-89.

52 P. F. Ancelli, *Le rovine tra “spolia” e restauri*, p. 58, in *La Roma di Leon Battista Alberti. umanisti, architetti e artisti alla*

immateriali che la lettura di un'architettura rovinosa può trasmettere.

Palazzo Venezia-Barbo - il palazzo di San Marco - costruito tra il 1455 e il 1467 può essere definito come un testo del Rinascimento romano e non solo un *antiquarium* dell'antichità ma laboratorio di sperimentazione formale e tecnica: l'edificio costruito attraverso rifusione di altri organismi edilizi preesistenti ha una storia travagliata sia per la sua "formazione" sia per le demolizioni di cui fu oggetto nei primi anni del XX secolo ed il cortile⁵³ è l'elemento cardine e frutto di uno spolio "non finito". Qui i travertini del Colosseo si mescolano a quelli provenienti dal teatro di Marcello e il sostrato di conoscenze costruttive e di linguaggio architettonico del mondo classico riemerge per la prima volta a Roma in maniera esplicita. L'attribuzione all'Alberti del progetto del loggiato non è mai stata confermata ma è indubbio che l'architetto incaricato dovesse avere una fine conoscenza dell'arte classica e dei suoi modelli: il cortile non solo è il primo esempio di una spazialità nodale in un palazzo rinascimentale a Roma ma è l'intento di riproporre l'antico modello di *viridarium* patrizio attraverso l'impiego degli "stili antichi" nella definizione del suo recinto⁵⁴ la grande operazione di spoglio/ sostrato compiuta. L'architetto reinterpretò la facciata del Colosseo senza seguire un rigore filologico ma seguendo sia le necessità costruttive sia operando una riduzione scalare dei suoi elementi: ma se l'ordine classico preso a modello non aveva momenti di discontinuità nella sua struttura avvolgente, il cortile rettangolare del palazzo poneva la questione della

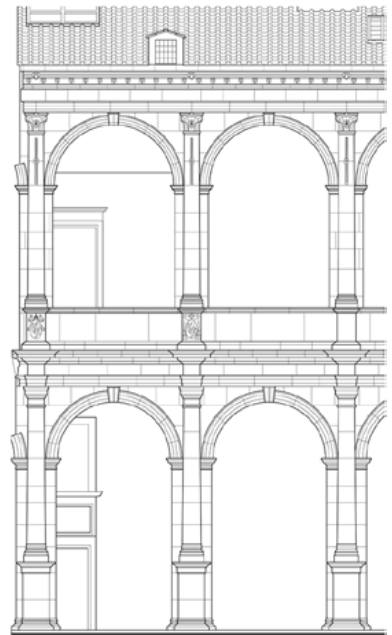
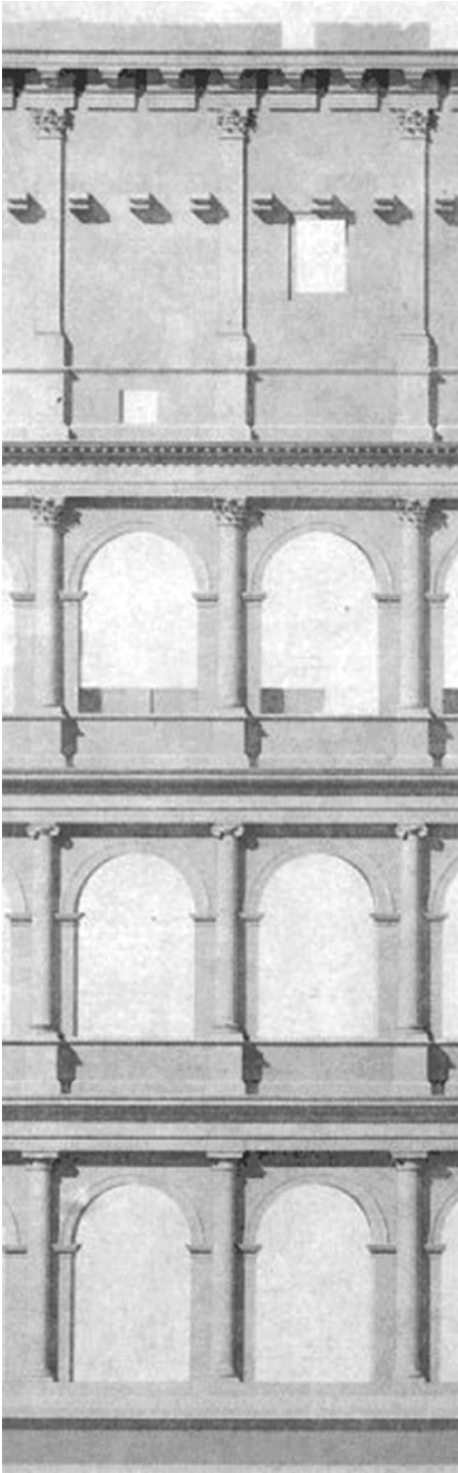


scoperta dell'antico nella città del quattrocento, P. F. Fiore (a cura di), catalogo mostra 24 giugno -16 ottobre 2005 Musei Capitolini, Roma, Skira editore, Milano, 2005.

53 Per un recente studio analitico del cortile-*viridarium*: G. Mosca, *Paolo II e il viridarium del palazzo di San Marco a Roma: nuove acquisizioni*, in «RR. Roma nel Rinascimento», 2015, pp. 379-400.

54 Bisognerà aspettare il 1482 con la costruzione da parte del Bramante del chiostro di Santa Maria della Pace per vedere edificato nella sua compiutezza un "cortile all'antica".

Cortile di Palazzo Venezia ante e post lavori di "depurazione" dell'organismo architettonico.
Fig.20-21



Ipotesi di confronto tra il prospetto del Colosseo e quello del cortile di Palazzo Venezia. Riconoscibile il processo di dimensione scalare in cui permangono gli elementi costruttivi e stilistici antichi.
Fig.22-23

soluzione d'angolo; dell'incontro tra due pareti ritmiche e seriali. Le colonne scompaiono "affogate" nel pilastro angolare e ne affiorano dei frammenti, riproponendo una poetica di citazionismo colto. Il loggiato non fu mai completato e come il Colosseo è un'architettura rovinosa e così come nel suo modello i suoi archi in un dato momento storico furono occupati e occlusi e lo spazio del recinto reso limite abitato. Non è così nel palazzo della Cancelleria dove la citazione all'anfiteatro antico è interpretata in maniera ancor meno filologica dal Bramante che libera le colonne dal pilastro per esplicitare la plasticità del fusto per poi servirsene nella soluzione angolare dove l'incontro dei due è dichiarato costruttivamente senza riserve; non fu però solo il Colosseo ad essere cava per questa opera ma le colonne granitiche furono "estratte" dal vicino teatro di Pompeo e dall'arco Gordiano.

Il Colosseo diviene nella storia romana "ponte" tra antico e nuovo e simbolo del trasporto del frammento anche nel senso fisico e costruttivo del termine: nel 1574 grazie ai suoi blocchi viene riparato e ripristinato il ponte Rotto⁵⁵ sul Tevere.

Le "azioni di Sostrato"

Prima di approfondire il tema sulle forme urbane di sostrato, sul loro carattere processuale all'interno della storia operante e sulla metodologia necessaria a comprenderne il ruolo e le trasformazioni nell'organismo architettonico della città, è doveroso indicare quali siano le azioni comuni desumibili dal reale che accompagnano la metamorfosi di queste architetture dalla loro dequantificazione sino ad una nuova specializzazione parziale o totale. Le azioni dedotte

55 "Il consiglio (Municipale del 15 Ottobre, n.d.r.) accetta che la pietra ed il marmo necessari siano tolti dalla cintura di rovine che circonda l'anfiteatro comunemente chiamato Colosseo, a condizione che si tratti di blocchi isolati, in nessun modo collegati ad una parte ancora in piedi di detto monumento [...]". R. Lanciani, *La distruzione di Roma antica*, Roma, 1971, pag. 227.

sono azioni del tempo: seguono un arco temporale con momenti di consequenzialità successivi. Presentano anche delle pause, dei momenti di arresto in cui un'azione rimane in attesa della successiva analogamente ad un cantiere che attende le varie fasi di lavorazione. Fasi che possono agire anche parallelamente influenzandosi a vicenda. Tornando al tema della rovina in un'accezione architettonica, come stimolo progettuale e non come manufatto contemplativo e di studio archeologico, le parole di Linzasoro divengono complemento chiarificatore dell'intento strumentale e teorico di questa prima parte della ricerca: "la rovina mette in luce un modello di architettura come processo" è il punto di partenza per lo studio delle forme urbane di sostrato delle nostre città sedimentate.

Le azioni dedotte sono quelle di consumo/ erosione, occupazione/ sedimentazione e sintesi: esse sono parte di un processo compositivo sia spontaneo che intenzionale influenzato dalle caratteristiche del sostrato formali e materiche: "comporre architettura significa gestire un sistema complesso di variabili, muoversi entro campi metamorfici tra di loro correlati, controllare simultaneamente uno spettro di mutazioni diverse. [...] Il carattere metamorfico dell'operazione progettuale è esaltato anche dalla natura mutevole degli elementi costituenti il manufatto architettonico"⁵⁶.

Consumo/ erosione

E' l'azione del **Consumare**, ovvero il ridurre al nulla un bene adoperandolo per particolari necessità, che segna per prima il sostrato: la materia viene erosa, modellata e sostituita per soddisfare dei nuovi bisogni che necessitano di un mutamento della forma, di una trasformazione specchio di un determinato momento dell'attività dell'uomo, di una sua fase. E *Consummare* significa anche

⁵⁶ F. Purini, *Comporre l'Architettura*, Laterza, Bari, 2011, pag. 39.



portare a termine: sono le due facce di un processo ciclico del divenire. Si tratta di un'azione erosiva che non è solo un sottrarre, un generare mancanza, ma è un predisporre al cambiamento e “non riguarda tanto un senso perduto, quanto un senso da ritrovare”⁵⁷. Infatti il rudere, architettura consumata, con la “perdita di *integritas*, rimanda ad un senso di complessità antropica macchinosa e vitale, libero dalle sovrastrutture, mantiene enfatizzate le caratteristiche assertive del poderoso nucleo murario portante, spoglio anche del pervasivo lessico di connotazioni stilistiche”⁵⁸; il consumo della forma è dunque sì perdita di una parte delle caratteristiche dimensionali, costruttive, distributive, strutturali e spaziali originali ma è anche interpretazione della traccia e della materia giacente che torna ad essere materiale. La perdita dell'unità dell'organismo precedente è così necessaria affinché esaurito un ciclo vitale ne possa iniziare un altro che ne eredita la struttura sottesa: Sostrato è così sinonimo di supporto per le trasformazioni future ed è avvento sempre in attesa di una nuova epifania.

Occupazione/ sedimentazione

Il manufatto eroso, rovinoso, è elemento libero dalla sua funzione originale e predisposto ad essere “occupato” per uno scopo differente ma inerente alla necessità del momento. Necessità primaria dell'uomo è quella dell'abitare e in molte culture i termini abitare e vivere sono sinonimi e il fattore comune è sempre la casa. Questa non è solo un luogo materiale ma antropologico e più che il simbolo dello “stare”, della stanzialità, lo è di un “esserci”. L'essere umano è sempre alla ricerca di risposte immediate a domande di necessità ed è indubbio che nel momento in cui si è alla ricerca di uno spazio che sia la rappresentazione

Nella pagina precedente: tre immagini che esplicitano due azioni di sostrato. Il consumo /occupazione - le montagne porose della Cappadocia - e un formice dell'acquedotto romano nella zona del Mandrione a Roma, la sedimentazione - il borgo di Putigliano - in cui l'edilizia si stratifica come una forma naturale confondendosi con la topografia sino a divenire una forma urbana sintetica: quadiun oggetto compatto.

Fig. 24-25-26

⁵⁷ M. Augè, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, pag. 138.

⁵⁸ M. Manieri Elia, *Il restauro delle “Cento Camerelle” a Villa Adriana*, in M. M. Segarra Lagunes, *Progetto archeologico Progetto architettonico. Seminario di Studi (Roma 13-15 giugno 2002)*, Gamgemi Editore, Roma, 2007, pag. 103.

del proprio “io” sia assai più spontaneo occupare un luogo già esistente che costruirne uno ex novo. È anche una risposta a una crisi: l’uomo primitivo viveva una crisi del “non sapere ancora fare” e la caverna era il luogo ideale in cui vivere ed esercitarsi in vista della rivoluzione della capanna. Per esercitarsi si intende prendere le misure della forma al negativo data e da quelle gerarchizzare delle spazialità, destinare degli anfratti a una o un’altra funzione: in questo l’antica casa materana tra i sassi dimostra come gli spazi rispondessero alle proporzioni sia umane che animali e “la vergogna d’Italia”⁵⁹ sia metafora di un costruire relazioni – o forse è meglio dire di un “esserci” – all’interno della materia data. È una manifestazione del non spreco e del riuso, dove i tetti delle case sono il percorso su cui si attesta l’ingresso di quelle soprastanti. L’uomo dunque occupa ancor prima di costruire, poiché è più facile tamponare una sola apertura che tirar su pareti e copertura, ma nel momento in cui ad essere occupate sono architetture rovinose ci si imbatte in un sistema dimensionale e formale che diverrà parte di quel “saper fare” umano e che sarà trasmesso e reinterpretato nelle fasi susseguenti del ciclo temporale della città. È come se gli individui avessero un basamento abitato, una struttura di partenza, su cui iniziare a costruire gli elevati del futuro. Su cui sedimentare le forme e i processi ereditati. Ogni figlio costruirà la sua nuova casa partendo da quella paterna esistente ereditandone dimensioni, spazi e tecniche costruttive con le infinite eccezioni che l’intenzionalità comporta.

Dalla sedimentazione alla sintesi

L’azione dell’occupazione/sedimentazione coinvolge dunque una pluralità di costruzioni che accostate le une alle altre in un rapporto di solidarietà formano



Roma: nella borgata del Mandrione l’edilizia spontanea recupera il modulo della struttura antica adiacente.
Fig.27

⁵⁹ Così veniva chiamata la città di Matera nel secondo dopo guerra a causa della mancanza di servizi igienici e di un antico radicamento al vivere in “grotte” con i propri animali.

un organismo complesso ed eterogeneo in quanto la costruzione spontanea è dipendente dalle necessità del singolo individuo costruttore di abitare, con il proprio *habitus*, lo spazio che va ad occupare. Nei seguenti capitoli della ricerca verrà esplicitato, attraverso dei casi studi, come dalla pluralità di forme l'operare intenzionale dell'uomo, ovvero il progetto di architettura, tende ad una conclusione unitaria: ad una sintesi della forma. L'azione della sintesi però è conseguenza delle altre due azioni sopra espresse e, in molti casi, fase della storia di un edificio, o di un organismo urbano, che può considerarsi formalmente finito poiché i valori culturali e architettonici prima molteplici vengono raccordati per mostrarsi alla città come manufatto unico. È doveroso ricordare che l'azione della sintesi non cancella la storia della forma urbana ma permette di leggere attraverso il ritmo, la modularità e le discordanze la sua storia operante. Non esiste infatti forma senza storia e storia senza forma: “la forma è il mezzo per ricostruire la storia⁶⁰”.

Micheal Leyton indaga la forma ribaltando l'assunto di Felix Klein⁶¹ che considera la geometria come lo studio dell'assenza di memoria e che è stato la base degli studi matematici e fisici del XX secolo. Leyton nella sua “teoria geometrica dell'architettura” afferma che la forma è il dispositivo primario di conservazione della memoria. Ma quale è la parte della forma in cui è conservata la memoria? E quale non possiede i requisiti per esserne depositaria? Egli sostiene che “le invarianti non possono agire come dispositivi di memoria”⁶² e che questa è depositata nelle asimmetrie; la geometria e l'architettura degli ultimi 3000 anni per lo studioso sono state dirette alla massimizzazione dell'assenza della memoria poiché una simmetria nel

60 M. Leyton, *La forma come memoria. Una teoria geometrica dell'architettura*, EdilStampa, 2009, Roma, pag. 14.

61 Klein afferma che: “un oggetto geometrico è una invariante rispetto ad un dato gruppo di trasformazioni” ovvero che le proprietà geometriche sono quelle che restano invariate. In *ivi*. Pag. 10.

62 *Ivi*. Pag. 15.

presente viene percepita come sempre esistita al contrario di un'asimmetria che fa percepire il passare del tempo e dunque l'esistenza di un'azione.

*“Un graffio su un mobile è un dispositivo di memoria, perché da esso possiamo trarre l'informazione dalla quale deduciamo che, nel passato, la superficie è venuta a contatto con un oggetto appunto in movimento. Una crepa in un vaso è un dispositivo di memoria perché ci dice che, nel passato, il vaso ha subito qualche impatto; ovvero, questa informazione è recuperabile dalla crepa”*⁶³

Da questo punto di vista è possibile fare un'analogia con la tecnica dell'artigianato giapponese del *Kintsugi*, la cui traduzione letterale è “riparare con l'oro”: in Giappone quando un oggetto si rompe non perde valore in quanto non più detentore della forma originale, della composizione intenzionale con cui è stato disegnato e modellato, ma i suoi frammenti vengono ricomposti e incollati con una lacca giallo rossastra naturale e le crepe spolverate con l'oro. L'oggetto è così più pregevole ed unico, la sua forma irripetibile e contenitrice di memoria, di un momento doloroso nella vita dell'uomo o dell'oggetto di cui non bisogna vergognarsi, così come di una cicatrice sul volto, ma bisogna prenderlo a modello come superamento delle difficoltà. Un canone estetico che appare lontano dal mondo occidentale ma che osservando con attenzione le nostre città è consolidato nei centri storici. I frammenti vengono ricomposti in una forma che è conseguenza di quella prima esistente e la riconoscibilità dei nuovi elementi che la compongono è un intento necessario. L'azione della sintesi non cancella dunque la storia di un manufatto o delle molteplici parti di esso, ma attraverso un gesto formale le raccorda, le rende partecipi di un valore comune.

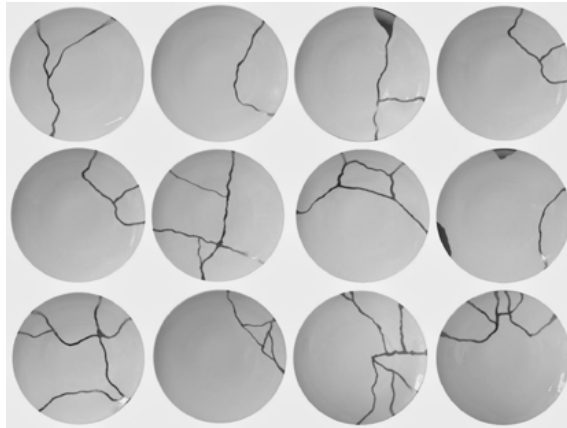
63 Ivi. Pag. 17.

“Quando una pianta à diverse parti, tutte quelle che sono a un modo di qualità e quantità, ànno ad essere adorne di un medesimo modo e d’una medesima maniera; e similmente è loro riscontri. Ma quando la pianta muta del tutto forma, è non solamente lecito, ma necessario, mutare del detto ancora gli ornamenti, e similmente è loro riscontri: e i mezzi sono sempre liberi come vogliono...”

Michelangelo, Lettere

Il nuovo è così riacordato al concreto urbano esistente dall’antico, il susseguente dal precedente, e acquista una nuova luce l’idea diffusa nell’Alto Medioevo di un sostrato primario che unifica tutte le cose, che Solomon Ibn Gabirol aveva cercato di teorizzare ponendo che non solo il reale è un composto di materia e forma ma anche l’intelligibile: il sostrato è così trasmissione sia dei caratteri della materia fisica, sia della conoscenza immateriale, e l’operazione di sintesi – il momento più alto di un ciclo - non può non esserne l’incontro. Ma la fase sintetica è anch’essa momentanea e può essere forma/materia di sostrato per successive stratificazioni e modificazioni.

12 piatti soggetti alla tecnica del Kintsugi giapponese: sono tutti diversi formalmente ma il metodo sintetico è lo stesso di salatura dei frammenti è lo stesso. Sono diversi perchè ognuno ha una storia diversa.
Fig.28



I.III Metodo

Lettura come metodo: città attuale e città permanente

Saverio Muratori in *Studi per un'operante storia urbana di Roma*⁶⁴ afferma che l'urbanistica, e pertanto l'architettura, hanno troppo spesso fallito e sono entrate in crisi in quanto non sono state capaci di prevedere gli effetti degli interventi poiché dimentiche della presenza di fattori operanti di grande rilevanza, la cui non prevista azione, portava alla deformazione o al ribaltamento dell'esito proposto dalla pianificazione. Il substrato oggetto della ricerca è il fattore primario che Muratori evidenzia in questo studio e che sottenderà tutta la sua analisi su Roma; analisi che non è peculiare per l'Urbe ma che diviene hummus per lo studio di ogni aggregato urbano.

L'opera, il cui fine esplicitato è la definizione dell'impianto e dello sviluppo urbano nel suo insieme attraverso la lettura delle sue fasi evolutive fondamentali⁶⁵, non si pone dunque come solo strumento conoscitivo e divulgativo dello sviluppo della città di Roma, ma offre la possibilità di desumere degli strumenti analitici e delle categorie tematiche per approfondire la lettura critica della città sedimentata – o stratificata -. Il ruolo dell'opera muratoriana è dunque di fornire un materiale scientifico che stimoli la riflessione sulla questione dei centri storici e sul ruolo della memoria come traccia tangibile e trasmissibile all'interno del processo formativo/evolutivo della città. E' possibile, passando dal generale al particolare, evincere i momenti della storia operante. Questi sono in sé conclusi e aperti, strettamente legati perché contenitori delle trasformazioni passate e del potenziale di quelle future.

Studiare il processo formativo di Roma significa riuscire

64 S. Muratori, R. Bollati, S. Bollati, G. Marinucci, *Studi per un'operante storia urbana di Roma*, Centro studi di storia urbanistica, CNR, 1963, Roma.

65 Ivi. "premessa".

a prevedere gli effetti della trasformazione spontanea e il ruolo della sintesi. Roma è “resistente” alla pianificazione - e ai piani regolatori - più di altre città perché ogni intervento nel suo tessuto - sia nell’abitato che nel disabitato, per usare una definizione romantica - ha un doppio significato: **attuale e permanente**.

Muratori lega questa duplicità di significato a quella della città: **attuale/presente e permanente/antica**. Quella del presente ha un’organicità dettata dall’impianto attuale e dalla sua struttura, quella antica, anche se non è partecipe della vita economica della città, attraverso la memoria è ancora forte e influente. Infatti sostiene che anche se si sostituissero totalmente i fabbricati edilizi sarebbe comunque impossibile cancellare la struttura che la natura e i processi umani hanno stratificato. Si denuncia la visione plurale e separata delle dottrine a favore di una visione sull’entità effettiva del suo organismo e del suo impianto: occorre una visione di tutti questi aspetti in funzione di un organismo urbano, anzi meglio in funzione di un organismo sociale ed economico originale ed autonomo; strutture “convergenti ed efficienti” ai fini di una organica e sussistente convivenza.

La storia di Roma risulta essere, all’interno della ricerca scientifica, come prototipo per la rilevanza qualitativa e quantitativa del suo patrimonio edilizio, per i suoi sviluppi su cicli storici multipli. Roma risolve con evidenza il quesito dei rapporti e delle influenze tra cicli e periodi diversi di uno stesso processo urbano:

“Esistono nella vita di una città fenomeni di crescita, ma anche di decrescita, di accentrimento e decentramento, di incremento o di decremento, di rigoglio e di decandenza”⁶⁶.

“Bisogna aprirci a un più vasto intendimento, alla visione di più ampi cicli di vita, dove fasi di crescita e decrescita, di rigoglio e di contrazione trovino giustificazione in leggi unitarie

66 Ivi. Pag. 9.

*inquadranza nella retta prospettiva di continuità della vita*⁶⁷.

Bisogna trovare la legge dei rapporti e delle influenze tra i periodi diversi di uno stesso processo urbano - che comprenda più cicli, più fasi vitali -. E' necessario generare degli strumenti, delle leggi, del progetto più aderenti ai processi vitali, che sono di tipo oscillatorio e pendolare: bisogna vedere il moto nella stabilità e la stabilità nel moto. Devono essere leggi contro l'immobilità, che non è caratteristica della vita, ma determinate da un'opposizione di fattori generatori relativa e non assoluta.

Roma dunque non ha avuto solo due vite ma un solo e determinato processo vitale che organizza e governa tutti i suoi sviluppi urbani finché la città avrà vita, e che alterna periodi di **contrazione** - che Muratori individua nel periodo regio-repubblicano e medievale - e di **espansione** - imperiale e moderno-.

Il medioevo non è dunque un periodo di decadenza ma uno sviluppo in senso opposto e, in certo modo, complementare al precedente: procede il decentramento imperiale nei nuclei rionali ma ne inverte il senso polarizzandoli in un solo luogo: la chiesa. Articola l'edilizia non su una pluralità di spazi interni separati ma protendendoli sugli spazi aperti, le vie e le piazze.

Roma così si contrae ed espande ciclicamente. Capirne il ritmo, il moto, ci aiuta a fare delle previsioni per il suo futuro, indissolubilmente legato alle sue stratificazioni; al suo substrato. Il medioevo si era infatti "costituito" sui percorsi della Roma originale e sul riuso delle strutture antiche, il Rinascimento aveva invece ripreso i percorsi, le strutture/infrastrutture imperiali.

Saverio Muratori denuncia così l'esigenza di nuove categorie critico-storiche e critico-tecniche per una definizione delle forme urbane non confusionaria e improduttiva; applicabili anche nei centri urbani minori dove è più facile la lettura

67 Ibid.

del tessuto.

Temi delle categorie enunciate:

- **essenzialità dell'alternarsi di contrazione ed espansione;**
- **la continuità di rapporto tra città antica e città medievale;**
- **permanenza dei tipi edilizi e dei caratteri funzionali e strutturali;**
- **il ritorno ciclico delle forme e dei processi evolutivi;**

Secondo Muratori l'organismo urbano è caratterizzato da una fase definita "proto-storia", intesa come senso di impianto, costitutivo cioè dei rapporti base tra caratteri fisici e caratteri d'intervento originario; i condizionanti e illuminanti tutti gli sviluppi seguenti. Roma è così esempio virtuoso poiché presenta tutta la gamma delle strutture possibili e la sua "lettura" permette la ricostruzione dei processi formativi alla base delle città contemporanee. Non si tratta però di un campionario di eterogenei giustapposti in ordine corrispondente a dati fisici di caso in caso diversi, ma dei risultati di un processo storico preciso particolarmente incisivo e ampio in estensione, densità e sviluppi storici individuali, partito da determinate condizioni fisiche globalmente intese e collegate secondo un senso di interpretazione civile inderogabile e attuato secondo un processo di progressiva integrazione e differenziazione di esigenze e strutture.

Ogni elemento traeva sempre nuova convalida e caratterizzazione dal suo impianto originale man mano che i nuovi incrementi venivano moltiplicandosi in un processo di struttura, di inserzione e di implicanza sempre più precisa, insostituibile, individuata.

Gli incrementi strutturali presentano nel processo storico una progressiva capacità di sintesi, cioè una crescente

densità di fini corrispondenti a una crescente flessibilità di uso delle strutture e indefinitiva ma progressiva predilezione per le forme semplici, più sintetiche, espressione concreta di unitaria ampiezza e polivalenza dei procedimenti.

Roma secondo Muratori rifiuta i metodi tecnici più complicati e meno radicalmente sintetici, come le forme dell'età gotica, ma all'interno di un processo ciclico, che gli dà l'epiteto di *eterna*, fa rivivere con una nuova forza di implicanza la iniziale elementarità: la chiarezza del processo. Grazie a queste caratteristiche è stato possibile nell'opera muratoriana esemplificare contemporaneamente tutta la gamma dei valori funzionali e strutturali di una città.

La Gerarchia organica delle forme

La città è dunque un testo da leggere ed è doveroso soffermarsi sulle peculiarità che Saverio Muratori vede in Roma: la permanenza dei modi e dei processi peculiari, le forme geometriche semplici e totali, le strutture forti e omogenee, gli organismi unitari e coesivi, l'unità della varietà intesa come espressione di una decisa e articolata gerarchia, e come capacità conseguente di un'altissima e niente affatto anarchica libertà di forme individuali, autonome ma partecipi dei valori-base comuni e rispecchianti, pur nelle dimensioni e forme di caso in caso diverse, l'unità e la scala della città.

Muratori ci consegna una "gerarchia organica delle forme" con cui leggere il tessuto contemporaneo dei nostri centri urbani attraverso due categorie di strutture che semplificano il processo di riconoscibilità e di analisi del sostrato:

- **strutture elementari:** sono le strutture che caratterizzano i tessuti modulari e ritmici con orditura lineare. Sono prevalentemente costituite da piedritti murari e orizzontamenti lignei e identificabili

nell'edilizia residenziale sia individuale che plurifamiliare.

- **Strutture accentrate:** sono le strutture coesive e unitarie. Vi è l'uso della muratura e del calcestruzzo a volte e identificabili nell'edilizia pubblica e monumentale, ovvero edilizia speciale.

Il tema del sostrato è alla base di entrambe le categorie di strutture in quanto la “città permanente” influenza la forma di quella attuale attraverso entrambe ma con risvolti differenti poiché differente è il loro ruolo urbano nell'organismo in ogni fase del processo. Le due strutture hanno però un rapporto consequenziale in quanto quelle accentrate derivano dalle conoscenze del “fare” di quelle elementari per poi procedere parallelamente nel tempo e sovrapporsi in dati momenti storici sino ad avere casi di “assorbimento” derivanti dal riuso e dalla dequantificazione. Si vedrà nel procedere della ricerca che fondamentali sono le categorie enunciate da Muratori e si porrà particolare attenzione alla permanenza della forma e dei tipi edilizi e al ritorno ciclico di queste forme.

Metodologia d'indagine

La metodologia di indagine è dunque fondata su una lettura dell'esistente che attraverso una “visione dinamica e processuale spazio temporale”⁶⁸ permette di comprendere i valori fondativi dell'architettura e di quelle leggi del “fare” edilizia che non sono finalizzate a un recupero della tradizione in senso acritico ma che permettono di operare in continuità delle leggi codificate nelle differenti aree culturali in maniera assolutamente contemporanea: già

68 G. L. Maffei, M. Maffei, *Lettura dell'edilizia speciale*, Alinea editrice, Firenze, 2011, pag. 10.

Tommaso d'Aquino raccomandava di cercare le regole nella natura del mondo e nella nostra per configurare qualsiasi spazio, materiale e non, alla ricerca della "delizia sensibile delle cose in giusta proporzione".

Il metodo per la lettura della forma urbana di sostrato ha un carattere inter-scalare come dimostrato dagli studi di Gianfranco Caniggia sulla città di Como coevi a quelli Muratoriani su Roma e dalla cui comparazione è possibile desumere e sintetizzare la metodologia d'indagine definibile come "lettura-progetto" poiché dai dati del reale si ricavano direttamente gli strumenti del progetto il cui esito è già in parte contenuto nel processo stesso come affermato da Giuseppe Strappa nel suo intervento di apertura ad ISUF 2015 a Roma in cui partendo dal sostrato⁶⁹ mostra il processo formativo dell'isolato romano di via del Pellegrino. Ma se Strappa propone una lettura di un tessuto seriale dal sostrato alla modernità, questa ricerca si concentra sul sostrato di strutture coesive - edilizia speciale - e sulle azioni ad esse legate e conseguenti. Il termine "coesione" deriva dal latino *cohaerere* ovvero essere congiunto, attaccato, "che serve a tenere unito": è una parola che implica solidarietà e partecipazione. Con il termine "coesione" la linguistica testuale riassume tutte le funzioni – sia sintattiche che grammaticali – che si possono usare per collegare tra loro le componenti di un testo. Sono quei fattori – legami o connessioni – che fanno percepire un testo come entità, ovvero quale somma di più enunciati diversi. Tra i fattori di coesione testuale che si trovano all'interno degli enunciati vi è la "ricorrenza", ovvero il ritorno o la ripetizione lessicale, la cui similitudine con l'architettura di struttura seriale,

69 "Thus, I believe that in reading Rome's urban form we should replace the romantic and sometime overused term "ruin" by the rational, and for us much more inspiring, term "substrata" indicating a not apparent, pre-existing matter that generates any following developments" Strappa G., *City as a process. Rome urban form in transformation*, proceedings of the 22nd ISUF (city as organism. New vision for urban life), 22-26 May 2015, U+D edition, Rome, 2016.

componente anche di quella coesiva, è evidente. Inoltre a sostenere la coesione concorrono elementi come “tempo” e “aspetto” – in architettura la forma e con essa il tipo – che servono per distinguere il presente, il passato e il futuro e l’antecedente rispetto al susseguente, il finito – concluso – rispetto all’infinito.

Si evince dall’opera muratoriana e da quella di Gianfranco Caniggia che la metodologia di lettura della forma urbana è un “riconoscimento delle strutture della realtà”⁷⁰, intendendo per struttura “la caratteristica che distingue una molteplicità ordinata da una indifferenziata, un insieme unitario da una sommatoria non gerarchizzata; struttura è un sistema di leggi che una volta assunto come guida della formazione e dello sviluppo di una molteplicità, attesta il divenire unitario di questa a formare un insieme di parti correlate, armoniche, necessarie una all’altra: in una parola, un organismo”⁷¹. Il fondamento della metodologia che si sta esplicando è quello della “possibilità di estrazione delle strutture precedenti dalla struttura attuale come sistema correlato di fasi”⁷² in quanto la struttura attuale è condizionata da quelle precedenti di cui porta le tracce leggibili e non si può negare l’esistenza di un processo nel momento in cui si ammetta l’esistenza di una consequenzialità tra le strutture. Questa consequenzialità è evidente nel processo formativo che possiamo definire canonico: dalla struttura elementare/seriale, che ha come antecedente quella naturale, si arriva processualmente a quella accentrata/coesiva. In altri termini l’edilizia di base trasmette i suoi caratteri e la sua materia/materiale all’edilizia speciale che sintetizza in forma nuova, ma non diversa e fragile, le strutture precedenti, rappresentando un punto di arrivo del processo che pare così essere concluso. La

70 G. Caniggia, *Lettura di una città: Como*, Centro Studi di Storia Urbanistica, Roma, 1963, pag. 11.

71 Ibid.

72 Ivi. Pag. 12.

storia operante come già enunciato nei precedenti paragrafi ci ha consegnato delle architetture metamorfiche simbolo dei periodi di contrazione ed espansione urbana ma, ancor di più, volendo indagare la realtà in maniera inter-scalare, delle fasi acritiche e critiche che rappresentano secondo Caniggia i “momenti alternativi dello stesso processo”⁷³. Queste fasi appaiono infatti inizialmente in contraddizione ma sono collaboranti: potremmo definire la fase critica come il momento intenzionale o momento della pianificazione – è possibile dire che il grado massimo di intenzionalità può prendere due direzioni: l’azione di sintesi delle strutture ereditate in un organismo nuovo e la pianificazione urbana a scala grande e grandissima la quale è comunque frutto di una sintesi personale delle esperienze acquisite. La fase acritica è definibile come “spontanea” in quanto è l’azione dei singolo che nella sua singolarità risponde alle necessità primarie; vige comunque un grado di intenzionalità ma ad una scala minore, la scala dell’abitare. I due momenti non possono essere applicati indipendentemente, in quanto uno deriva dall’altro, dando luogo ad un’”azione di sedimentazione” da cui deriva l’”azione di sintesi”.

L’opera su Como di Gianfranco Caniggia, così come quella su Roma di Muratori, diviene fondamentale in questa ricerca sul sostrato nel momento in cui si cerca di rispondere ad un quesito: e se la struttura di partenza, la prima fase del processo, non fosse quella della struttura naturale o seriale? Se una fase critica fosse il sostrato di partenza, inteso come momento zero dell’inizio delle fasi di contrazione ed espansione di qualsiasi forma urbana a qualsiasi scala? L’esperienza comasca ci mostra come nella città sedimentata, o città di sostrato, è possibile individuare una fase critica come struttura primaria non naturale – in questo caso il *castrum* di Marcello – che organizza e influenza le fasi successive. Per semplicità e comunicabilità partiremo dunque da un sostrato critico,

73 Ivi. Pag. 14.

intenzionale, una forma urbana che è già frutto di una sintesi di esperienze formali e spaziali e che è presente in numerose città del mediterraneo: il sostrato curvilineo degli edifici ludico-scenici romani. Queste forme urbane sono strutture accentrate che hanno perso il loro carattere di coesività di edificio speciale ma non di elemento catalizzatore. Nell'opera caniggiana il riconoscimento del teatro e il suo ruolo nel processo formativo occupano una parte importante ed è possibile evincere strumenti e azioni con cui studiare queste forme urbane di sostrato nella storia operante, strumenti e azioni che sono gli stessi con cui in grande scala si studia la città – il caso di Arles di anfiteatro-città è la manifestazione iconica più celebre dell'iter-scalarità di questa ricerca – ovvero gli “strumenti critici di lettura”: il riconoscimento delle fasi strutturanti dagli allineamenti radiali delle varianti dei tipi che si sedimentano nel tempo⁷⁴, la comparazione – che per convenzione chiamiamo analogia - con aggregati “congelati” da traumi e con campionature di aggregati minori finitimi⁷⁵. La tavola XIX dell'opera su Como è dedicata alla riconoscibilità del sostrato del teatro e dei portici in cui è possibile riscontrare gli strumenti di lettura che saranno utilizzati e le tematiche inerenti: il ruolo dei percorsi – via alla Cortesella ricalca fedelmente il distacco presente nella tipologia classica del teatro vitruviano dal tessuto circostante – la riconoscibilità della curva, l'insistenza dei muri radiali e l'eredità della

74 “Il Teatro è rilevato dal complesso della “Cortesella”, recentemente demolito, con evidenza palmare: siamo anzi stupiti che nessuno dei numerosi studiosi che si sono occupati della storia edilizia di Como abbia notato la presenza di questo edificio, di dimensioni notevoli e di forma caratteristica. [...] La curva del Teatro è evidente nella parete interna verso il vicolo della Cortesella, meno sulla via Ballerini, a causa del tessuto posteriore che ha inglobato l'edificio fino al percorso diagonale condizionato da uno dei fornic del portico della “Basilica””. Ivi. Pag. 48.

75 La comparazione che fa Caniggia per rendere immediatamente visibile la forma urbana sedimentatasi sul teatro romano di Como è quella con il tessuto moderno del teatro di Pompeo a Roma, che sarà caso studio particolareggiato di questa ricerca. Questa comparazione è presente nella tavola VII dell'opera sopra citata.

serialità del modulo dei fornicati, l'insistenza di uno spazio libero ove vi era l'orchestra e la sua posizione all'interno della maglia cardo-decumana e il rapporto con le mura perimetrali. Bisogna sempre ricordare la riconoscibilità di un recinto, di una forma conclusa, che rappresenta il limite dentro e sul quale va formandosi la città e le sue parti in un rapporto sempre di interscalarità: dalla domus elementare ai grandi quadriportici, dalle mura cittadine alla *centuriatio*. Ma il nodo centrale della ricerca è la de-quantificazione della struttura accentrata e coesiva che inverte il processo ed evidenzia la contrazione storica dei tessuti individuata da Muratori e da altre scuole di morfologia italiane, che con strumenti analitici differenti, sono arrivate a considerazioni confrontabili. Con il termine "dequantificazione" infatti si vuole precisare un'azione che misuri una quantità/unità attraverso i suoi moduli: questi trovano una nuova individualità spaziale e funzionale pur conservando le caratteristiche coesive iniziali. Se dalla cellula elementare si giunge alla tipologia del palazzo in qualsiasi area culturale, nel caso delle architetture di sostrato queste divengono la fase "zero" della ricerca, una struttura naturale di partenza che presenta in se caratteri ereditabili e trasmissibili come la morfologia di un territorio per la domus. La struttura accentrata viene così "smantellata", consumata, e al suo posto si sedimenta una struttura elementare, ritmica, di edilizia di residenziale. Da questa struttura elementare il processo prende nuovamente avvio tornando alla consueta consequenzialità ma il riuso della struttura accentrata, la presenza di un sostrato geometricamente ben definito, si presenterà in ogni fase, sino in alcuni casi a cristallizzarsi in una sintesi formale di una nuova struttura accentrata di differente destinazione funzionale.

“Ostacolo” e “Medievalizzazione”

Si deve ammettere dunque che la riutilizzazione delle città antiche si deve alla riedificazione attuata nel corso

della seconda metà del Medio Evo e che alle azioni di sostrato prima indicate agisce parallelamente la problematica dell'ostacolo. L'uomo medievale aveva a che fare con un mondo di frammenti superstiti e spesso non riconoscibili nella loro funzione originale, con il tempo fagocitati dall'elemento naturale, collegati da percorsi pianificati antichi di cui si stavano perdendo le tracce a causa di crolli e deformazioni dei rilievi originali. I flussi dunque si facevano largo nello spazio interstiziale tra i frammenti, circumnavigavano i monumenti antichi, "spezzavano" i recinti e formavano così nuovi percorsi che Muratori definiva "proto-storici" perché analoghi a quelli non pianificati primitivi: parlando di Roma afferma che "il carattere particolare dei nuovi percorsi è il loro andamento naturalistico, determinato dalle condizioni del terreno alteratosi per creazione di alture conseguenti al crollo di grossi edifici antichi, monti Citorio, Giordano, Cenci, Savello; per la presenza di ostacoli dovuti a edifici non utilizzati, le terme; per formazione di obbligati assi di percorsi all'interno di edifici recinti porticati, comodi collegamenti negli spazi liberi. I percorsi acquistano andamenti mistilinei costituiti da tratti rettilinei antichi uniti fra loro mediante tratti irregolari; essi sono determinati dall'aggiornamento delle alture con raccordi anulari; dallo scarto di ostacoli con formazione di anse; dallo spostamento in parallelo dovuto a utilizzazione di edifici con parziale occupazione del percorso originario; dal raccordo in collegamento diagonale tra i varchi obbligati. Inoltre l'andamento irregolare del percorso è determinato dalla presenza di nuovi nuclei fortificati, l'aggiramento dei quali impone raccordi anulari per necessità, sicurezza e convenienza di passaggio"⁷⁶.

Per leggere la città medievale e i nostri centri storici bisogna soffermarsi dunque sulla peculiarità dei percorsi

76 S. Muratori, R. Bollati, S. Bollati, G. Marinucci, *Studi per un'operante storia urbana di Roma*, Centro studi di storia urbanistica, CNR, 1963, Roma, III, pag. 7.

non rettilinei e sull'atto del percorrere. L'uomo per sua natura conforma il suo cammino attraverso due esigenze: la brevità e la continuità, le quali sono caratteristiche peculiari del percorso rettilineo. Ogni qualvolta ci imbattiamo in un percorso che non presenta una dimensione rettilinea ci troviamo di fronte ad un ostacolo che l'uomo ha superato mantenendo però il fattore di continuità⁷⁷ poiché per natura non si modifica la rettilineità con una spezzata di segmenti rettilinei ma attraverso un andamento curvilineo in cui la posizione dell'ostacolo è di norma riconoscibile da un flesso. Non dobbiamo pensare che ogni ostacolo sia una preesistenza architettonica ma come è ovvio anche i rilievi naturali rappresentano degli ostacoli da superare e fattori evolutivi della forma come la collocazione di una torre difensiva angolare o l'accrescimento di una chiesa concorrono alla formazione di flessi. Secondo Caniggia alcune osservazioni possono garantire con una relativa sicurezza la ricostruzione delle preesistenze antiche - o non - dai percorsi curvilinei.

Bisogna intanto distinguere tra questi i vari tipi che si presentano nell'intasamento degli spazi pubblici. Vi sono percorsi curvilinei direzionati nel medesimo verso dell'ordito ortogonale di una città pianificata, e percorsi, quelli più propriamente diagonali che assumono differenti angolazioni contrapponendosi a questi. I primi derivano dall'avanzamento dei fronti delle proprietà private già aderenti o site all'interno di un perimetro o di un recinto e che hanno sostituito una serie di strutture allineate come portici o taberne⁷⁸. Sono però più importanti all'interno

77 "Un percorso tende dunque a svolgersi secondo il segmento rettilineo congiungente partenza ed arrivo, sempre ch  non vi siano ostacoli interposti" G. Caniggia, *Lettura delle preesistenze antiche nei tessuti urbani medievali*, estratto da: Atti V-Ce.S.D.I.R.-1973-74-Cisalpino-Goliardica editore, Trieste, 1974, pag. 344.

78 "Un fenomeno usuale   l'avanzamento del portico o a sbalzo: non sempre l'autorit  pubblica   decaduta al punto da lasciar liberi i privati di utilizzare la sede stradale, tuttavia raramente avr  resistito ad una specie di mutuo scambio tra l'utilit  pubblica del percorso coperto, e la convenienza privata dell'edificazione soprastante.

della ricerca i percorsi diagonali che nel caso delle città di sostrato consumanti la pianificazione romana attraversano i recinti urbani che per analogia possiamo definire come lo spazio pubblico del passato. Su questi percorsi si assesta l'edilizia che li utilizza come "percorsi matrice" assestandovi ortogonalmente le unità abitative.

Sintesi sul metodo

Sinteticamente la metodologia dedotta è possibile definirla come una metodologia operante poiché nell'operare ciclico della storia sulle forme del costruito pone il suo focus principale. Le fasi dell'indagine possono essere così riassunte nei seguenti punti che non sono sempre consequenziali poiché uno può essere conferma del susseguente o del precedente:

_ confronto tra le forme urbane di sostrato oggetto della ricerca attraverso la costruzione di un abaco;

_ deduzione di categorie tematiche dai casi dell'abaco che confermino la persistenza e resilienza del sostrato;

_ individuazione delle caratteristiche peculiari del processo di dequantificazione riscontrabili nei casi studio;

_ lettura dell'esistente attraverso la riconoscibilità delle sue strutture e dei caratteri di criticità e acriticità per dedurre la presenza di un sostrato curvilineo e confermarne la trasmissibilità. Questa lettura avviene attraverso lo studio delle murature, delle varianti dei tipi sedimentatosi, delle azioni di sostrato che si sono evinte attraverso gli apparati teorici, della posizione catalizzatrice di questi "organismi" nella forma urbana. Lettura che si serve del materiale cartografico, iconografico e delle testimonianze dirette e

Col tempo portici e sbalzi possono intasarsi anche a terra, vuoi spontaneamente vuoi favoriti dal riordino rinascimentale [...]” Ivi. pp. 344-346.

indirette ad ausilio di una comunicazione grafica che renda riconoscibile ai più la processualità della ricerca.

_deduzione delle “azioni della città”, ovvero di trasformazioni “tipiche” all’interno dei tessuti che rispondono a determinati stimoli sia socio-economici che estetico-formali. Stimoli che agiscono attraverso il fenomeno – che nell’architettura contemporanea è divenuto strumento – della deformazione del dato precedente in forma nuova confermando la persistenza attraverso una riconoscibilità originale.

Si vedrà nell’ultimo capitolo come anche le azioni progettuali odierne siano rispettose della processualità dedotta e del rapporto tra le categorie di strutture indicate.



*Una comunione di forme:
il mondo greco-romano del
sostrato coesivo curvilineo.
Fig.1*

Capitolo secondo

Strutture curvilinee coesive: resilienza dell'edilizia speciale antica

II.I. Caratteristiche formali e geometriche delle strutture curvilinee antiche

Tra i monumenti dell'antichità - strutture accentrate coesive e unitarie - gli edifici ludico scenici per spettacoli sono tra i protagonisti delle trasformazioni della città sedimentata in tutto il mondo greco-romano e tra i più evidenti e identificabili all'interno dei tessuti urbani. Il bacino del mediterraneo è così il luogo delle città di sostrato ed è possibile trovare un nuovo elemento culturale e urbano comune legato alla processualità e alla ciclicità delle trasformazioni all'interno del mondo della realtà plastica dei nostri centri storici. Dal Portogallo alla Turchia, dalla Francia all'Italia questi manufatti architettonici hanno rappresentato la volontà umana di mettere in relazione con un linguaggio formale e tecnologico

diverse aree geografiche attraverso una comune *koinè* che ha innescato processi comparabili di esperienze del riuso. Se il teatro greco dalla sua forma primitiva sino all'età classica ha sfruttato la topografia del terreno scavando la materia naturale attraverso la sottrazione di un volumetria concava o adagiandosi come uno strato superiore seguendo la pendenza del declivio, il teatro, l'odeon, il circo o stadio e l'anfiteatro romani hanno segnato un punto di svolta nel sistema di "attrezzature" della città antica. Questi infatti a partire dal teatro di Pompeo a Roma vengono costruiti in muratura su terreno pianeggiante e pochi sono i casi attestati in cui sia stata sfruttata una forte pendenza del terreno. La qualità plastica di queste costruzioni di grande dimensione e la loro posizione urbana hanno innescato nell'arco temporale i fenomeni di trasformazione ancora oggi caratterizzanti le nostre città. La scelta di circoscrivere la ricerca a queste strutture romane deriva inoltre dal loro essere contenitori delle tematiche di carattere teorico, esplicate nel primo capitolo, attraverso le quali trovano la loro finalità pratica evidenziata dalla veridicità delle testimonianze sia materiali che iconografiche e cartografiche.

Ma perché queste strutture antiche, la cui materialità muraria e monumentalità non è dissimile da altre strutture urbane speciali come terme, templi e palazzi, ha avuto una così grande fortuna nelle dinamiche di sedimentazione e trasformazione della città, della realtà costruita?

L'edilizia speciale antica per spettacoli, in particolare l'anfiteatro, è prodotto ultimo della tipologia costruttiva romana e non è possibile come per molte strutture antiche partire da un "processo all'intenzionalità", specifico dell'edilizia speciale, ma dalle caratteristiche tipologiche di questi organismi speciali, dal loro rapporto con il tessuto urbano e con i percorsi. Il teatro, l'odeon, anfiteatri e stadi presentavano in sé le caratteristiche dell'unitarietà architettonica definita dalla *ratio* vitruviana: la *ratio utilitas*, la *firmitas* e la *venustatis*. Queste nelle costruzioni

romane sono tra loro inscindibili e compenstrate e l'eccessivo potenziamento di una componente rispetto alle altre è sempre indicativo di una situazione di crisi. Per tanto se analizziamo questi organismi attraverso la ricostruzione dei concetti pre-operativi che stanno alla base della costruzione antropica dei diversi edifici speciali nel tempo; concetti che sono unitari e sintetici di tutte le componenti indispensabili a strutturare in maniera esaustiva l'oggetto attuato dall'uomo, allora sarà possibile riconoscere le caratteristiche dell'edilizia minore, seriale e ritmica, che hanno formato e poi permesso la despecializzazione della struttura speciale trasformandola in sostrato per successivi sviluppi del tessuto. Riferendosi alla triade vitruviana è possibile dunque esplicitare le caratteristiche formali e formative di questi edifici speciali oggetto dello studio:

Utilitas

La destinazione d'uso, l'utilità funzionale, è il fattore primario che determina e giustifica la forma degli edifici a scopo ludico-scenico. Il teatro e l'odeon destinati a spettacoli rappresentativi e musicali presentano sempre l'elemento della grande cavea, identificabile con la figura geometrica della curva, contrapposta alla linearità della scena. La differenza tra le due matrici geometriche elementari dipende dalle due funzioni distinte che accolgono: quella dello spettatore e quella dell'attore-musico - importante è lo spazio dell'orchestra che sarà oggetto di interessanti fenomeni urbani di occupazione e non di consumo della materia-forma ⁻¹. La funzione della rappresentazione

1 La geometria dei teatri romani si componeva di quattro triangoli o tre quadrati inscritti in una circonferenza che danno origine a dodici vertici da cui si traevano le scale della cavea, i margini dell'orchestra, il palcoscenico e gli accessi pertinenti l'edificio scenico. I vertici superiori definiscono le scale della cavea che racchiudono i cunei in cui sono suddivisi i gradoni. Quando si arriva al diazoma, le scale ed i cunei da esse formate si raddoppiano a causa dell'ampliarsi della cavea. Rif. Vitruvio, *De Architectura*, Pierre Gross (a cura di), Einaudi, Torino,

teatrale cede il posto nello stadio alle competizioni equestri e ginniche che determinano una modifica sostanziale nella forma e nella dimensione: i lati che connettono l'elemento curvo alla scena si allungano per seguire la pista interna percorsa degli atleti o dagli animali. La scena cede il posto come nel caso del circo Massimo ai *carceres*, ovvero gli odierni box per la sosta e la partenza degli equini da corsa. Questa tipologia presenta uno dei rapporti più stretti ed evidenti tra funzione e forma che si concretizza quando il teatro “esce” dal suo involucro plastico per contribuire alla forma della città.

Firmitas

“I materiali e le relative tecniche costruttive sono la cultura specifica che un'area civile applica nella costruzione degli edifici: entrambi sono elementi tipici – variabili in maniera diacronica e diatopica - e, nel loro insieme, rappresentano il concetto del costruire ovvero la sintesi a priori di tutti i caratteri propri del concetto stesso come prefigurazione mentale antecedente alla produzione dell'organismo”² inoltre “materiale, matrice, materia, maternità sono articolazioni della radice sanscrita “mat” che significa misurare con la mano, costruire, cioè nel caso dell'architettura, materiale e costruzione non sono l'uno mezzo per l'altra ma unità inscindibile e la dissoluzione della stabilità del materiale è dissoluzione della costruttività stessa dell'architettura”³.

La solidità statica e materiale delle strutture romane in esame confermano l'organicità delle costruzioni antiche e il loro carattere plastico. Plasticità di cui Maffei attraverso il pensiero di Caniggia ne deduce i caratteri fondamentali riassumibili nella continuità dell'appoggio al suolo

1997.

2 G. L. Maffei, M. Maffei, *Lettura dell'edilizia speciale*, Alina editrice, Firenze, 2011, pp. 142-143.

3 V. Gregotti, *Morfologia, Materiale*, in Casabella n° 515, Mondadori editore, Milano, 1985, pag. 22.

per sostenere le stratificazioni soprastanti, l'uso di un solo materiale per la parte portante e le tamponature e l'indifferenza tra l'assetto dell'involucro esterno e quello interno dell'edificio⁴. Indifferenza solo teorica, ma che nella realtà costruita l'organismo realmente plasticomurario presenta, attraverso un esterno che è "montagna" e un interno che è "grotta". La "montagna" esplicita la sua omogeneità e stratificazione tettonica attraverso l'orizzontalità dei marcapiani mentre la "grotta" si articola attraverso l'alleggerimento della massa muraria scavando e sottraendo materia con nicchie, volumetrie, che appaiono quasi come anfratti naturali.

Evidente che l'elemento costruttivo e formale principe di questi edifici speciali sia però l'arco. Non solo per il diverso concepimento delle forze che forniva la possibilità di dislocare il peso ai lati dando vita a luci più estese, ma perché la sua traslazione e rotazione da origine alla volta⁵. Questa rappresenta insieme alla cupola di conglomerato cementizio la struttura spaziale di massima organicità possibile in quanto sia chiudente che portante. Inoltre sia l'arco che la volta sono le strutture che meglio si adattano al movimento curvilineo della cavea e come negli acquedotti svolgono anche la duplice funzione di struttura e decorazione.

Venustas

Tralasciando il tema decorativo superficiale e degli ordini che non ha ripercussioni morfologiche nella despecializzazione e nel riuso del manufatto è doveroso soffermarsi sulla forma dell'organismo e la sua

4 Dalla distinzione tra i caratteri fondamentali della costruzione plastica e quella elastico-lignea si può dedurre l'importanza che nella cultura nordica prevalentemente elastica ebbe l'influenza della tecnologia costruttiva romana e i suoi lacerti. G. L. Maffei, M. Maffei, *Lettura dell'edilizia speciale*, ainea editrice, 2011, Firenze, pp. 143-144.

5 Rif. F. Coarelli, *Roma*, Guide Archeologiche Laterza, Editori Laterza, Bari, 2012.

gerarchizzazione. La bellezza estetica di un'opera artistica e di un'architettura era riconoscibile da Vitruvio nelle proporzioni, in quel rapporto armonico tra le parti. Parti che nei teatri maturi e negli anfiteatri sono caratterizzate da serialità, modularità e ritmicità. Gli stessi elementi riconoscibili nell'edilizia minore o di base. Prendendo come esempio l'anfiteatro infatti sono immediatamente riconoscibili sia a livello planimetrico che in facciata le caratteristiche di un tessuto di edilizia di base: la scala monumentale permette infatti di confrontare uno solo di questi edifici con un intero isolato. Appare evidente che l'elemento della ripetizione è tra i temi cardine della fortuna di queste forme urbane nel tempo e permette di mettere a sistema le caratteristiche sopra espresse: "l'architettura è arte della ripetizione" affermava Purini in *Comporre l'architettura* sostenendo che tramite l'impiego di elementi seriali si trasforma il "fattore espressivo" dell'opera di architettura. L'elemento ripetente e ripetuto costituisce così una parte di un sistema unitario e non presenta carattere di autonomia e dunque "l'individualità di una parte componente deve subordinarsi all'insieme, ovvero all'individualità del tutto"⁶.

Nel caso dell'anfiteatro di Arles appare evidente come queste strutture siano potenzialmente predisposte alla trasformazione e ad una variazione funzionale nel tempo. La loro *venustas* sta proprio in questa serialità delle strutture murarie, poi esplicitata in facciata, che nel tempo accoglieranno e daranno la misura a nuove costruzioni che ne consumeranno e ne sedimenteranno la forma che diverrà sostrato. La presenza di un vano centrale, l'arena o l'orchestra nel teatro, su cui convergono i percorsi interni, fanno di queste strutture degli annodamenti a scala edilizia. I velari che coprivano la cavea e le gradinate, la copertura lignea dell'odeon, confermano il potenziale

6 Purini F., *Comporre l'Architettura*, Laterza, Bari, 2011. Pag. 42.



La città di Arles contenuta ne Les Arènes nel medioevo

Confronto tra una vecchia cartolina francese dell'anfiteatro di Arles e un disegno di Carlo Aymonino, copertina de "Il significato della città". Fig. 2-3

nodale di queste costruzioni e la possibilità di un incontro tra il mondo plastico ed elastico.

II.II La Curva: strumento di riconoscibilità e forma / memoria

Negli studi di morfologia urbana, nonostante la parola significhi a livello etimologico “studio della forma fisica”, difficilmente ci si imbatte in studi sul valore che questa ha nello spazio. Le caratteristiche geometriche di una forma urbana, ovvero il modo in cui riconosciamo l'aspetto visibile di una struttura e come si “manifesta” all'interno del costruito possono essere uno strumento alternativo e complementare agli studi tipologico-processuali. Come si è accennato tutte le forme urbane che verranno prese in esame derivano da un sostrato archeologico caratterizzato dall'elemento geometrico della curva. Kandinsky, all'interno della sua ricerca dedicata all'astrazione della realtà, intrapresa durante gli anni del Bauhaus, cerca di esplicitare il motivo per il quale la curva cela in sé una maggiore resistenza. Resistenza che ha permesso nella lettura delle forme urbane in esame di riconoscere spesso a prima vista il permanere dell'elemento della cavea attraverso la facciata curvilinea. Secondo l'artista “la differenza interna con la retta è data dal numero e dal tipo di tensioni” che ne fanno una figura geometrica più matura rispetto a questa anche per la scomparsa dell'angolo⁷. In oltre in questa antitesi tra “coppie di linee originarie-antitetiche”, se la retta è una piena negazione della superficie, la curva ne contiene in sé un nucleo: da essa deriva infatti il cerchio, ovvero la superficie al contempo



La curva come figura generatrice di superficie ed elemento geometrico con il più alto grado di resistenza. Reinterpretazione di un disegno di W. Kandinsky. Fig.4

⁷ “Scompare l'elemento penetrante dell'angolo, ma nella curva è racchiusa una forza ancora maggiore che, pur essendo meno aggressiva, cela in sé una maggiore resistenza. Nell'angolo c'è qualcosa di sconsideratamente giovanile, nella curva un'energia matura, giustamente cosciente di se stessa”. W. Kandinsky, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Adelphi edizioni, Milano, 2017, pag. 86.

più instabile e stabile tra quelle euclidee⁸. Superficie che diviene il sedime delle trasformazioni oggetto della ricerca. Michael Leyton rafforza il concetto di maturità della curva, superando la geometria euclidea, all'interno della sua grammatica-processuale per la forma: descrive la curvatura come un "dispositivo di memoria" affermando come una grande quantità di memoria possa essere conservata in un particolare tipo di asimmetria: "la *curvatura estrema* di una forma"⁹.

Normalmente la struttura lineare viene considerata quella con il più alto grado di ripetibilità e serialità, ma non è così. Se analizziamo la curva, in maniera potenziale, e in particolare la forma circolare, è evidente che la modularità degli spazi radiali e cuneiformi possiede il massimo grado di serialità e ritmicità perché richiudendosi su se stessa è più solidale di quella lineare poiché ogni elemento ha lo stesso valore rispetto a quello adiacente, susseguente e precedente, mentre in quella lineare i moduli d'angolo hanno un valore diverso rispetto agli altri, sia per la posizione che per lo scarico delle forze agenti.

L'anfiteatro, deformazione del circolo, risulta così l'opera architettonica con il massimo grado di organicità in cui il sistema vitruviano delle sei categorie architettoniche dell'ordinatio, dispositio, eurythmia, symmetria, decor e distributio presentano un rapporto solidale che non può essere sciolto all'interno della conclusività formale e di intento se non mettendo in crisi la sua funzione. Funzione che è il dato primo della memoria della forma: la linea cerca di chiudersi su se stessa per accogliere lo spettatore

8 "Mentre la retta è una piena negazione della superficie, la curva invece, contiene in sé un nucleo della superficie. Se le due forze, restando costanti, fanno procedere il punto in avanti, la curva nascente ritornerà, prima o poi, al suo punto di origine. Principio e fine rifluiscono l'uno nell'altra e scompaiono nel medesimo istante senza lasciar traccia. Ne deriva la più instabile, e, a un tempo la più stabile superficie – il cerchio". W. Kandinsky, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Adelphi edizioni, Milano, 2017, pag. 87.

9 Micheal Leyton, *La forma come memoria. Una teoria geometrica dell'architettura*, EdilStampa, Roma, 2009, pag. 25.

e permettere un punto di vista sempre radiocentrico all'interno della struttura ludico-scenica.

Conclusività della curva: forma e recinto

La curva è portatrice dunque della caratteristica geometrica di generare superficie e del principio di conclusività che nella circonferenza – o in una sua deformazione come l'ellissi - trova una forma perfettamente raccolta, conclusa, ed è riconducibile ad una delle “strutture tipiche elementari”¹⁰: il recinto¹¹.

Isolando gli attributi che le forme urbane in esame hanno sviluppato nel tempo è possibile risalire ai caratteri originali, ovvero alle radici dei tipi edilizi identificabili nelle azioni di appropriazione dello spazio e protezione di esso. Il recinto secondo Giuseppe Strappa coincide con il livello minimo di tipicità¹², ovvero “l'identificazione dei caratteri più generabili riferibili all'universo di tutti i tipi edilizi, come il riconoscimento delle forme primarie dell'atto costruttivo che precedono la formazione dei tipi edilizi, generate nella primissima fase del processo di antropizzazione del territorio”¹³. Si può parlare di un processo di antropizzazione del territorio anche per l'occupazione di queste forme di sostrato in quanto l'uomo medievale si trovò di fronte a rovine divenute spesso delle topografie naturali¹⁴ in cui persistevano i caratteri

10 Cfr. G. Strappa, *Unità dell'organismo architettonico. Note sulla formazione e trasformazione dei caratteri degli edifici*, Edizioni Dedalo, Bari, 1995, pag. 77 e succ.

11 “Il recinto può essere definito come il risultato dell'atto di avvolgere con una struttura continua una porzione limitata di territorio, di terreno, di superficie muraria”. Ivi. Pag. 80.

12 Per livello di tipicità di un edificio si intende “la quantità di attributi aventi caratteri comuni (distinguendoli così da gruppi di altri edifici affini) e definendo quindi come livello di tipicità massimo quello che si identifica con un solo edificio”. Ivi. Pag. 77.

13 Ibid.

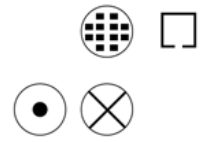
14 Si fa riferimento ai Montes romani: colline artificiali derivanti da accumulo e sedimentazione al cui interno si celavano i resti di costruzioni romane spesso dimenticate ma che continuavano a influenzare la topografia.

fondamentali della recinzione, del limite esterno ed interno.

Per desumere questa struttura tettonica primaria è necessario un processo di astrazione che arrivi sino ad individuare le forme simboliche originali che non sono rintracciabili allo “stato puro” poiché possiedono il massimo grado di significato universale che non è immediatamente visibile nella realtà della città sedimentata ma desumibile attraverso la lettura delle sue parti.

Interessante il parallelo che Strappa fa con i simboli delle scritture ideogrammatiche: gli antichi egizi della I e II dinastia rappresentavano la parola “città” attraverso due passaggi logici successivi in cui la città coincide con la figura della circonferenza. La circonferenza/recinto racchiude poi la cellula elementare della casa orientata secondo i percorsi.

Il recinto è dunque appropriazione dello spazio, associabile all’azione dell’occupare già individuata nel primo capitolo; la forza di questa forma tipica elementare sta nell’essere anteriore alla forma degli stessi tipi edilizi. Se attraverso Muratori le forme urbane di sostrato in esame appartengono alla categoria delle forme coesive/ unitarie e, nel nostro caso, la curva e la circonferenza sono le forme matrici, è conseguenza che il loro principio generatore, l’essere recinto, sia l’idea di legame a cui seguono i termini di centro e nodo, base del sostrato seriale e ritmico della domus. Il recinto, la perimetrazione di una parte appartenente ad un unità, è così “conclusione” e presente ad ogni scala dell’operare antropico: dalla cornice di un quadro che ne definisce il limite nello spazio, alle mura di una città: limite di un microcosmo. È esclusione e inclusione, è sperimentazione dello spazio concluso.



Rappresentazioni della parola città (il circolo) e della casa (il recinto) per gli antichi Egizi.

Da G. Strappa in “Unità dell’organismo architettonico”.

Fig.5

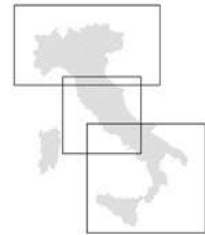
Indizi di Sostrato: toponomastica

Nell’introduzione è accennato come la linguistica sia una tematica importante per la comprensione del tema e la

circostrizione della ricerca. All'interno della disciplina inoltre è possibile individuare uno strumento conoscitivo che ci permetta di localizzare le grandi strutture ludico-sceniche romane anche se assorbite dalle trasformazioni urbane sino a perdere, ad un primo sguardo, la propria riconoscibilità formale: la toponomastica.

Il **toponimo** - dal greco τόπος, tòpos, “luogo”, e ονομα, ònoma, “nome” - è il nome proprio di un luogo geografico. Il suo studio, la toponomastica, rientra nella categoria più vasta dell'onomastica, ovvero lo studio del significato e dell'origine di un nome proprio¹⁵. Attraverso il significato e l'etimo del nome di un luogo è possibile risalire al suo ritratto storico e ai suoi mutamenti socio-economici: è uno strumento non solo di lettura della realtà ma permette anche di interpretarla e definire il rapporto tra l'uomo e il suo territorio in una dato lasso di tempo. La toponomastica così ci ha permesso spesso di individuare facilmente le strutture in esame all'interno del contesto urbano e suburbano ancor prima di una lettura sistematica dell'iconografia e della cartografia storica, riconsegnandoci il valore che il sostrato presenta nel linguaggio e nella memoria collettiva. Il caso più evidente è quello legato alla riconoscibilità degli anfiteatri romani che permette oltre che l'individuazione delle strutture all'interno o meno del tessuto medievale e moderno anche una prima categorizzazione inerente l'area culturale in cui si trovano.

Tra i toponimi più comunemente attestati è possibile individuare in ordine decrescente “perlascio”, “arena” e “colosseo” e a seguire diversi più propriamente locali.



Dalla toponomastica è possibile desumere uno strumento di riconoscimento delle strutture accentrate “consumate” e suddividere la loro presenza in tre aree diverse. Fig.6

¹⁵ All'interno della classificazione dei Toponimi si fa riferimento agli odonimi (dal greco *hodós* <via>, ‘strada’, e *onomastikòs*, ‘atto a denominare’) ovvero all’insieme dei nome delle strade, delle piazze e delle vie di comunicazione. Per chiarezza si fa riferimento a: A. Zamboni, *I nomi di luogo*, in *Storia della lingua italiana, II. Scritto e parlato*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, Torino, Einaudi, 1994 pp. 859–878

I diversi termini permettono di eseguire una prima rappresentazione grafica in cui l'uso di ognuno appartiene ad una determinata area geografica e culturale della penisola italiana e le sovrapposizioni esistenti rappresentano aree critiche di scambi sia economici che sociali. Attraverso la documentazione medievale è possibile evincere che il termine "arena" è stato usato per denominare gli anfiteatri delle città settentrionali come Milano, Verona, Pola, Aquileia, Padova, Bergamo, Luni, etc. Con "colosseo" invece si evincono gli edifici tra Lazio e Campania che hanno mantenuto la loro integrità formale nella veste di rovina e monumento; archeologie visibili come Pozzuoli, Cassino e Minturno¹⁶ oltre che il caso più emblematico del Colosseo romano che nonostante riuși e terremoti non ha mai perso il suo ruolo di vestigia dell'antichità.

Nel centro Italia il toponimo "perlascio", derivazione del termine latino *perilasium*, ha subito numerose variazioni tra cui *perlagio*, *perlasci*, *parlassi*, *perlasium*, *pierlascio* e *perolascio* e dal VIII secolo ha sempre indicato il *topos* in cui sorgeva un anfiteatro e mai erroneamente un teatro, un odeon o un edificio con esedre. Le principali città del centro Italia in cui si attesta l'uso di questo termine sono Arezzo, Lucca, Firenze, Pisa, Rieti - l'uso del toponimo è qui documentato dal 791 d. c. -, Assisi, Amelia, Gubbio, Ubisaglia; fa indubbiamente riflettere il fatto che si tratti di un'area culturale di influenza etrusca. Non sono però da escludere i casi settentrionali in cui è attestato l'uso di "perlascio" nelle città di Bergamo, Cremona, Ivrea e Trieste mentre nell'area meridionale della penisola sono certi i casi in cui il termine latino *perilasium* si sia modificato nelle variazioni di *burlasco*, *verlasco*, *virilasci* e *berolassi* in città come Capua, Lecce, Minturno, Atina, Formia, Cassino, Venafrò e Termini Imerese.

16 Diversi i casi di Pollenzo e Venafrò dove nonostante l'uso del termine "coliseu" si è persa traccia della loro condizione di monumento all'interno del tessuto urbano.

II.III Città, oggetto, recinto. Le strutture speciali e l'evoluzione urbana

Non è possibile percepire il ruolo degli edifici speciali antichi per spettacoli nel tessuto contemporaneo se non si affronta ed esplicita l'evoluzione della *forma urbis* delle città italiche o di fondazione romana. Queste strutture infatti hanno rappresentato delle emergenze di così grande valore urbano sia dimensionale che civile da essere protagoniste nella definizione dei caratteri tipologici della città romana; caratteri trasmessi alle nostre realtà urbane attuali. Il ruolo di questi edifici nel processo formativo e il loro riuso cambia a seconda della loro posizione nell'impianto derivante dal grado di organicità nel rapportarsi al tessuto edilizio residenziale e alla gerarchia dei percorsi organizzanti la struttura cardo-decumana. Le città fondate durante l'età repubblicana, in particolare durante la prima fase e quella centrale, presentano i caratteri della città ellenistica: un impianto stradale ortogonale che si estende a tappeto senza gerarchizzazioni evidenti del tessuto e di edifici speciali. Questi sono posti in aree sopraelevate sul modello degli insediamenti acropolici greci e, nel caso dei primi centri italici, ancora non vi è la comparsa di edifici per spettacoli a causa del divieto, da parte dello stato, di costruzioni in muratura stabili destinate allo scopo rappresentativo o ludico¹⁷. Qui il monumento, il grande edificio speciale,

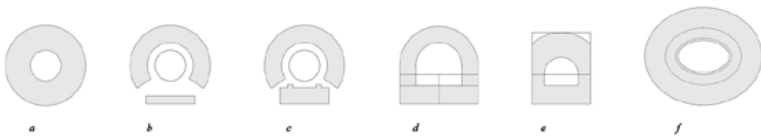
17 I due casi più evidenti in Italia sono quelli delle colonie di Cosa e Norba Latina. Cosa fondata nel 273 a.C., oggi territorio di Orbetello, Toscana, era a sua volta sorta sul sedime di un centro etrusco. Norba Latina, Lazio, ha una storia molto complessa documentata tra gli altri da Dionigi di Alicarnasso e Tito Livio e si attesta su base archeologica di un primo insediamento già nel IX sec. a.C. All'interno della bibliografia sui due siti archeologici si evidenziano su Norba: G. Lugli, *Studi minori di topografia antica*, 1965; G. Schmiedt, F. Castagnoli, *L'antica città di Norba*, documentazione aerofotogrammetrica, Firenze, 1957. Su Cosa: Brown F. E. (1951), Cosa I: *History and Topography*, «*Memoirs of the American Academy in Rome*» 20, Ann Arbor 1951; Poggesi G., Pallecchi P., *La cinta muraria di Cosa*, in Attenni L. E Baldassarre D. (a cura di), Quarto Seminario Internazionale di Studi sulle Mura Poligonali (Palazzo Conti Gentili, 7-10 Ottobre 2009), Alatri 2012, pp. 161-168.

è ancora legato alla natura, alla morfologia del rilievo su cui sorge e la città può essere definita dagli elementi della razionalità dell'impianto - la scacchiera ortogonale di modulo rettangolare -, la cinta muraria, che è limite della maglia, e le prominente naturali "specializzate". I primi due faranno ancora parte delle dinamiche di formazione della città romana; le ultime saranno sostituite nelle colonie dalle architetture vitruviane: in particolare dalle grandi strutture artificiali oggetto dello studio. Strutture che saranno definite nel medioevo come "montes" tornando alla loro natura di materia materiale e modellazione del suolo.

Dal teatro all'anfiteatro, i futuri "montes", saranno inseriti all'interno dell'impianto cardo-decumanico a seconda delle caratteristiche geometriche e per il loro dato dimensionale. La dimensione, che dobbiamo intendere come misura tra le cose, e la gerarchizzazione del territorio sono infatti il principio insediativo delle colonie romane: dalla suddivisione del suolo in Centurie, sino all'Actus, la città romana era sia sottomodulo che matrice del rapporto tra uomo e natura.

Nei disegni che seguono è graficizzato il rapporto tra la modularità della forma urbana derivante dal castrum e i diversi edifici speciali per spettacoli: l'abbandono della pianificazione ellenistica d'origine ippodamea per una struttura gerarchizzata in cui, dalla fusione di più moduli destinati all'edilizia residenziale derivano lo spazio pubblico del foro e degli edifici seriali come terme e horrea, è il palinsesto urbano in cui analizzare la costruzione e l'inserimento dei teatri, anfiteatri, stadi. Queste forme urbane presentano differenti gradi di organicità: il teatro e l'odeon rientrano nella maggior parte dei casi all'interno di un modulo o di due fusi insieme. Il lato della scena del teatro permette un inserimento organico spesso per aderenza con altri edifici; l'odeon, per tipologia coperto e

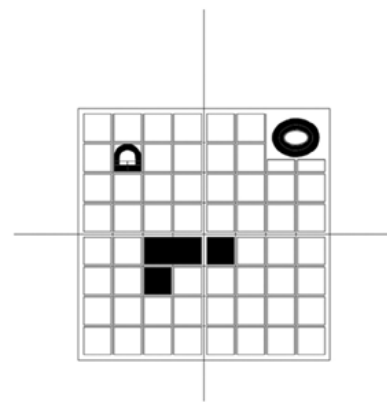
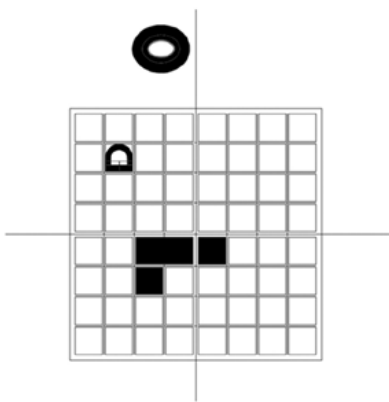
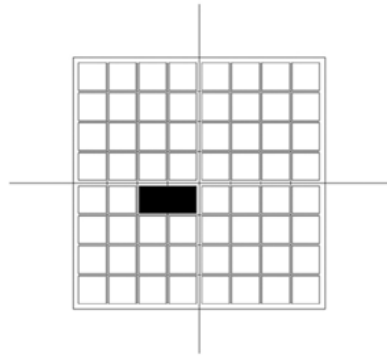
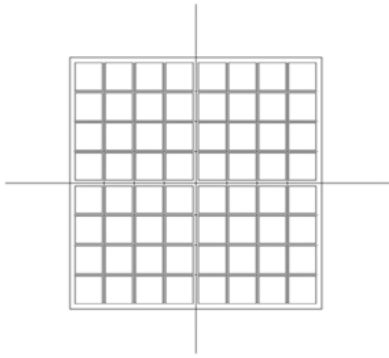
Fig.7



Evoluzione dell'edificio teatrale:

- a_primitivo
- b_teatro classico
- c_teatro ellenistico
- d_teatro romano
- e_odeon
- f_anfiteatro
- g_circo





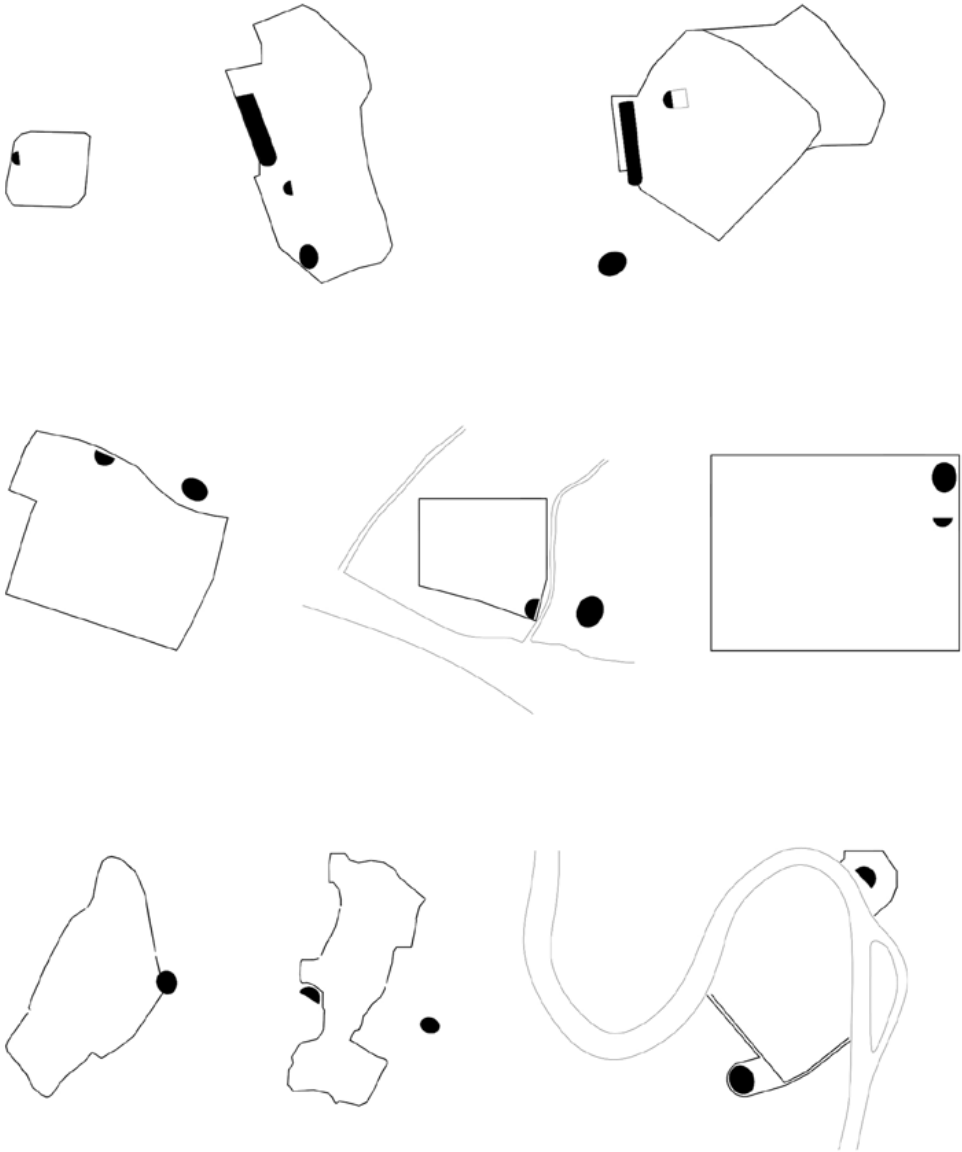
1_modularità del tessuto romano

2_fusione e specializzazione dei moduli / il foro

3_rapporto delle strutture seriali e coesive / extra moenia

4_3_rapporto delle strutture seriali e coesive / intra moenia

Fig.8



Nella pagina precedente:
 esempi di città romane in cui
 si evince il rapporto tra mura
 e strutture curvilinee. La
 posizione è sempre periferica
 come si evinceva dagli schemi
 precedenti

Casi presenti:

Sepino

Aquileia

Milano

Lucca

Firenze

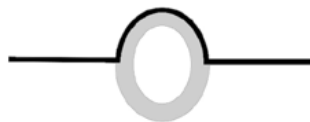
Aosta

Ortona

Sessa Aurunca

Verona

Fig.9



In questa pagina:
 diagrammi focali del rapporto
 tra edificio e struttura difensiva

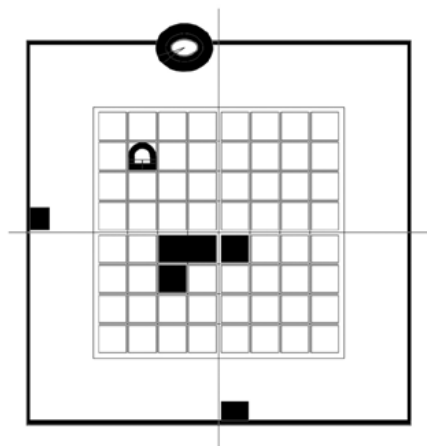
1_ distanza critica tra edificio e
 struttura difensiva /Verona/

2_ aderenza tra edificio
 e struttura difensiva o
 fortificazione del perimetro
 dell'edificio /Castro Pretorio_
 Roma/

3_ perimetro trasformato
 interamente in linea difensiva
 "abitata" /Arles/

Traslazione delle mura tra
 tardo antico ed età alto-
 medievale

Fig.10



contenuto all'interno di un involucro murario rettangolare o quadrato, presenta il massimo grado di organicità anche per le sue ridotte dimensioni. Lo stadio, presente solo nei grandi centri urbani, è posto sempre al di fuori della maglia modulare, mentre l'anfiteatro sia per dimensione sia perché tipologia ultima presenta o una posizione all'interno dei moduli, con cui difficilmente riesce a rapportarsi rispettando l'integrità dei rapporti, o fuori dalla città attestato su uno dei percorsi principali.

Si può facilmente intuire la difficoltà di ordine architettonico e spaziale di collocare opere di grandi dimensioni soggette a problematiche di ordine pratico derivanti dai flussi che accorrevano per gli spettacoli, all'interno di una città a scacchiera precostituita. La forma ellittica inoltre non aiutava il loro inserimento, al contrario del teatro la cui parete rettilinea della scena permetteva un migliore inserimento all'interno della trama rigida dei centri romani.

Appunti di caratteri e storia

Per un approccio sintetico dell'evoluzione della città romana tra tardo antico e medioevo si è circoscritta la ricerca iconografica e documentale alla struttura dell'anfiteatro, sia per l'evidenza dei suoi resti e delle forme urbane che ha prodotto il suo riuso, sia perché oggetto di alcuni studi archeologici particolarmente illuminanti sulla "variazione funzionale" degli edifici antichi¹⁸.

L'anfiteatro ha rappresentato quell'elemento di cerniera tra l'urbano e il territorio circostante, tra l'abitato e il disabitato. Ultimo per tipologia edilizia romana, è stato il simbolo della sua politica e della sua architettura; nel

18 Per alcuni decenni il XX secolo è stato caratterizzato da scuole di archeologia (si ricorda quella di Bologna con A. Capoferro Cencetti) che hanno seguito con attenzione gli studi morfologici e di tipologia che si praticavano nelle facoltà di architettura italiana intuendo il valore delle stratificazioni come vero contenitore della memoria del monumento.

Rinascimento il suo carattere autonomo sarà il manifesto di quella distanza critica tra gli oggetti, della misura delle cose tra i soggetti della “città ideale”. Nello studio in questione è elemento catalizzatore di trasformazioni urbane: sedime di una processualità leggibile nel permanere della forma.

Oggetto e recinto

Sfruttando la “pax romana”, che permetteva di costruire al di fuori della cinta muraria e la possibilità di sfruttare la diversa altimetria di luoghi liberi da edificazione per avvantaggiare la rapidità di esecuzione, gli anfiteatri divennero il simbolo dell’edilizia romana.

Dopo il III secolo la minaccia delle invasioni alemanne capovolge la situazione di prosperità e sicurezza consolidatasi e molte città in particolar modo nell’Italia settentrionale mutano la loro struttura urbana e territoriale per assumere un carattere marcatamente difensivo. Vi è un ampliamento delle mura cittadine che arrivano ad inglobare gli anfiteatri nella nuova cerchia per non permettere al nemico di servirsene oltre che come avamposto di offesa anche come fortilizio e luogo di controllo del territorio. A Verona l’anfiteatro posto a 80 m dalla prima cerchia di mura viene compreso nei lavori del 265 d.C. di fortificazione per sfruttare la sua mole sovrastante le mura ma senza intaccare la sua struttura architettonica, il nuovo confine cittadino infatti corre parallelamente all’edificio ad una distanza di 5 metri. A Rimini invece l’edificio viene inglobato all’interno delle mura e le sue arcate esterne tamponate. Lo stesso avviene sotto Aureliano per l’anfiteatro severiano castrense di Roma: 100 metri del suo perimetro vengono tamponati e la parte superiore viene fortificata con un attico merlato¹⁹.

19 “La funzione di difesa si sovrappone così a quella ludica sino all’editto costantiniano del 326 d.C. che abolisce gli spettacoli gladiatori e all’impossibilità economica di sostenere queste macchine sceniche; resistono le “venationes” abolite solo nel Concilio del 681 e quando Giustiniano II ne sospende le rendite pubbliche”, Cfr. Capoferro Cencetti A. M., *Archeologia urbana: la riutilizzazione degli anfiteatri romani in Italia*, in *Atti del XIV Congres Internacional de Arqueologia Classica*,

Aldo Rossi afferma che le città romane si sono sempre formate attraverso la continua tensione di questi elementi che egli definisce primari e nei quali si ritiene di includere anche “il fatto urbano” delle mura, come limite, recinto che contiene, involupa o esclude i manufatti. Questa tensione è ancora oggi riscontrabile nella loro forma. “Quando alla fine della *pax romana* le mura delimitano le città esse coprono una superficie inferiore a quella della città romana. In questa definizione delle mura sono abbandonati dei monumenti, delle zone spesso popolate; la città si richiude nel suo nucleo. A Nîmes l’anfiteatro è trasformato in fortezza dai Visigoti e racchiude una piccola città di 2000 abitanti; vi si accede da quattro porte corrispondenti ai quattro punti cardinali; all’interno si trovano due chiese. In un secondo tempo intorno a questo monumento comincerà di nuovo a crescere la città. Lo stesso fenomeno succede per Arles²⁰”.

La relazione tra forma curvilinea ed e forma lineare trova un riscontro inedito negli studi già citati di Kandinsky ma con maggior sistematicità è Paul Klee che nei suoi disegni sulle “vicissitudini di un cerchio e una retta” ci permette di indagare il rapporto tra queste figure geometriche e traslare la comunicabilità e l’astrazione delle arti figurative del XX secolo negli studi morfologici. Se alla forma lineare associamo la struttura elementare e ritmica e al cerchio la struttura accentrata curvilinea, oggetto della ricerca, è possibile percepire la relazione di forma tra le due strutture urbane nella storia e le conseguenti deformazioni che catalizzano il processo su questi “oggetti”. I disegni di Klee, la cui importanza per gli studi morfologici fu già evidenziata da Borie, Micheloni e Pinon negli anni ’70, divengono il punto di partenza per astrarre dalla realtà del

Tarragona, 1993.

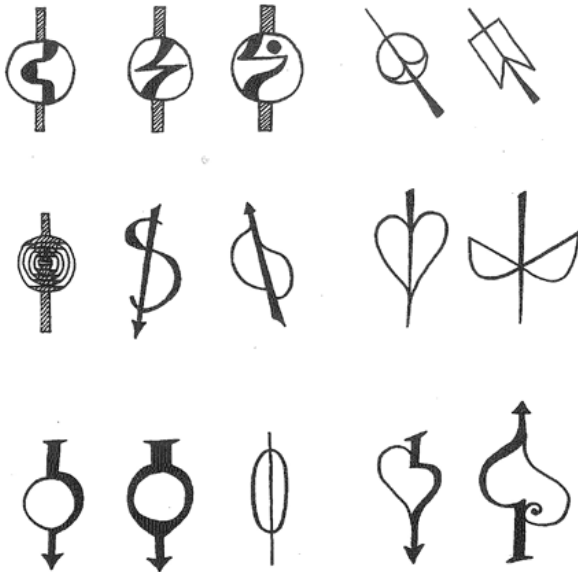
20 A. Rossi, *L’architettura della città*, Quodlibet, Roma, 2015, pag. 93.

LAS 'VICISITUDES' DE UN CÍRCULO Y UNA RECTA.

CONFLICTO ORGÁNICO ENTRE LA ESTRUCTURA INDIVIDUAL Y EL MODO DE ORGANIZACIÓN ESTRUCTURAL. (Paul Klee, *El pensamiento creativo.*)



← ELEMENTO BASE



Disegno tratto da
"Forma y Deformation"
di Borie, Micheloni e
Pinon, 1971. Fig.11

costruito dei diagrammi critici che evidenzino i vari casi di deformazione di una o dell'altra struttura nel momento in cui entrano in relazione nelle varie fasi temporali. Si possono compenetrare, tangere, modificarsi per ispessimento e assorbimento in un rapporto gerarchico a seconda della forza centripeta della forma circolare²¹. I diagrammi critici che seguono hanno come soggetto curvilineo l'anfiteatro poiché è la forma che più si avvicina al cerchio e perché, come già denunciato in questi paragrafi, la loro posizione periferica li ha coinvolti nel limite del recinto concluso della città.

Società, crisi e riuso

La crisi della società e così la crisi della città. Tra il V e il VII secolo molti centri urbani conservano solo il ricordo del ruolo fondamentale che avevano avuto nel controllo del territorio e i loro monumenti sono così ridotti ad un grave stato di abbandono.

Prendendo sempre come esempio gli anfiteatri in diversi casi i barbari riuscirono ad approfittarsi delle caratteristiche strutturali di questi edifici quando non furono reinseriti all'interno delle nuove cinte difensive. Durante le guerre gotiche le fonti ci tramandano alcuni episodi: Agathia (De bello gotico I, 15) ci fa sapere come Butilino nascondesse soldati in agguato nell'anfiteatro di Parma. A Spoleto Procopio²² ci tramanda che i goti comandati da Totila (545 d.C.) dopo aver conquistato la città avessero occluso le arcate dell'edificio trasformandolo in presidio fortificato e ponendo a guardia degli ingressi goti e disertori greci²³.

21 Si parla di forma circolare anche riferendosi agli anfiteatri, teatri o Odeon per semplificare il concetto.

22 Bell. Goth. III, 23.

23 Le 17 arcate rozzamente ostruite oggi ancora visibili sono databili alle opere di fortificazione di Totila.

L'occupazione da parte dei barbari di questi edifici è testimoniata anche ad Arezzo dove gli scavi del 1914-15 hanno messo in luce nei fornicelli dell'anfiteatro un certo numero di sepolture barbariche ad inumazione.

Il consolidamento del dominio longobardo nel VII secolo portò ad un cambiamento nell'occupazione e riuso della città antica: essi non penetravano il centro urbano esistente ma vi si accostavano costituendo il loro borgo, diversificandolo da quello romano, in posizione periferica o extramurale rispetto al primitivo impianto. Pertanto gli anfiteatri non inglobati nelle cinte murarie si prestano più di altre costruzioni ad un'occupazione secondo una stringente logica topografica. Paolo Diacono²⁴ tramanda che l'anfiteatro di Milano fu il luogo dell'incoronazione di Adaloaldo e della maggiore assemblea del regno longobardo; probabilmente questa usanza divenne una consuetudine nei centri urbani.

Mengozi²⁵ intendendo "parlascium" come filiazione di parlare o di parlatorio, immagina i longobardi radunati oltre che sulle scalee dell'anfiteatro di Milano anche di Lucca, Pisa e Pavia, cioè nelle città ove tale toponimo è documentato.

Sono scarsissime nell'alto medioevo le tracce di riutilizzazione cristiane probabilmente a causa del ricordo di questi come luoghi come luoghi del massacro, anche se non è da escludersi la presenza di luoghi di culto legati alla memoria di qualche martire. Un esempio ci è fornito dall'anfiteatro di Albano Laziale ove un fornicello viene adattato a cappella cristiana.

Una considerevole documentazione d'archivio ci mostra che a partire dall'VIII secolo ci fu un progressivo accaparramento delle aree degli anfiteatri da parte dei privati. Le grandi famiglie aristocratiche già da tempo accennavano a mettere piede in queste gigantesche

24 Hist. Long., IV, 31 e II, cap. ult.

25 G. Mengozzi, *La città italiana nell'alto Medioevo*, La Nuova Italia, Firenze, 1931, pag. 277 e succ.

costruzioni che, come avverrà con più frequenza in seguito, si trasformano, in particolare a Roma, in fortilizi delle consorzierie nobiliari. Si ricordi infatti che già all'epoca di Teodorico un tratto dell'anfiteatro Flavio e una parte del Circo Massimo erano proprietà del patricius Volusiano. Negli atti di compravendita più che di case e di palazzi si parla spesso di aree e di luoghi in prossimità del *perilasium* probabilmente nella maggior parte dei casi ancora evidente nella sua struttura fisica. E' quindi verosimile dedurre come la effettiva riutilizzazione degli anfiteatri in residenze sia avvenuta nella maggior parte dei casi dopo il mille coincidendo con il generale fenomeno di ricostruzione intimamente connesso con lo sviluppo economico e demografico delle città.

Ha inizio così il graduale recupero degli anfiteatri come parte di un processo molto più ampio interessante intere città che si dilatano oltre i confini prefissi durante i periodi bellici. Un recupero che non interessa solo i materiali in un ciclico reimpiego ma si estende anche alle strutture antiche. Il vantaggio di trovarsi di fronte a fondazioni già pronte è evidente, vantaggio che nel caso degli anfiteatri è ancora maggiore per la pluralità delle funzioni che questi edifici potevano ospitare. La posizione rispetto al nucleo urbano aveva conferito a questi edifici un valore significativo e il ricordo di importanti avvenimenti collegati alla funzione da essi esplicitata aveva dato vita ad un "Locus" particolare in quanto "fatto singolare determinato dallo spazio e dal tempo, dalla dimensione topografica e dalla sua forma, dall'essere sede di vicende antiche e nuove, dalla sua memoria²⁶".

II.IV Per un principio di abaco del Sostrato

La politica espansionistica romana, il bisogno di trasmettere la civitas e i costumi alle popolazioni

²⁶ A. Rossi, *L'architettura della città*, Quodlibet, Roma, 2015, pag. 140.

mediterranee e indoeuropee assoggettate, ha lasciato, dopo la fine dell'impero un sostrato di forme urbane, grazie alle quali, nonostante l'iniziale frammentarietà medievale, ha indirizzato lo sviluppo dei centri urbani sino al XX secolo. Diviene impensabile in questa sede poter trattare di tutta l'eredità degli edifici per spettacoli lasciataci ma è possibile costruire un principio di abaco delle forme urbane di sostrato e dei tessuti su di esse formatisi attraverso delle circoscrizioni tematiche e geografiche. Si tralasceranno le rovine consumate dagli *spolia* e poi abbandonate sino a scomparire nella topografia naturale in quanto materia puramente archeologica che non hanno innescato processi di urbanità e sedimentazione. Lo stesso vale per le strutture rimaste visibili per secoli che, trovandosi al di fuori del centro urbano e in posizione periferica rispetto ai nuovi percorsi formatisi, non sono state utilizzate come sedime o supporto permanendo in una visione, concretizzatasi nel rinascimento, di monumento rovinoso. Dunque oggetto dell'abaco saranno i tessuti e gli organismi speciali che sono sorti su queste strutture e che grazie alla loro posizione sono divenuti catalizzatori delle trasformazioni di una parte della città.

La circoscrizione geografica dei casi da evidenziare e catalogare è ricaduta sulla penisola italiana non solo per il contributo delle scuole di archeologia nell'identificare e studiare alcune antiche strutture di difficile localizzazione ma per la varietà di forme urbane che in un territorio relativamente esiguo è possibile osservare concretamente. Inoltre è evidente il voler dare una chiave di lettura sulla bellezza estetica delle nostre realtà urbane che non sia solo legata al mondo dell'arte e del paesaggio ma che trovi nel riuso, nella sedimentazione e nel potenziale trasformativo della materia plastica, la genesi di un'architettura della memoria, che, attraverso l'analisi del sostrato trasmetta la temporalità della dimensione architettonica.

La costruzione dell'abaco

Prima di individuare un determinato caso studio da “leggere” attraverso la metodologia processuale-tipologica della sua de-quantificazione/ri-basificazione, è possibile, attraverso lo strumento dell’analogia, individuare alcune categorie di forme urbane derivanti dal sostrato degli edifici per spettacoli romani che permettano di desumere dei primi contributi teorico-critici e metodologici per la città contemporanea dal tema oggetto della ricerca.

La costruzione di un primo abaco analitico di queste forme prevede la loro divisione per tipologia. Difficile è la costruzione di un asse della temporalità per la ricostruzione delle fasi anteriori di tutti i casi attraverso la documentazione storica e iconografica; numerosi sono i casi infatti che a causa degli sventramenti dei primi decenni del XX secolo non possono più trasmettere la forma urbana che avevano influenzato e che su di essi giaceva. Dalla forma contemporanea nella sua organicità - spesso assente a causa dei lavori di “restauro” - vengono messi in evidenza il tessuto di sostrato giacente sulla struttura speciale antica, la dimensione del sostrato originale e il rapporto con percorsi e spazi pubblici. Strumento di supporto a questa indagine è stata l’opera di Giovanna Tosi che ha raccolto dal punto di vista archeologico tutti gli edifici per spettacoli romani della penisola italiana presentando però una ricerca che sia di base alla ricostruzione filologica del monumento: la lucida raccolta di documentazioni planimetriche e cartografie antiche si è rilevata però anche un supporto dal punto di vista morfologico per ricostruire la storia urbana e il ruolo catalizzatore di queste strutture. L’abaco che viene presentato è dunque uno strumento parallelo a quello della Tosi che si concentra solo sulle permanenze e sulle trasformazioni innescate dal processo antropico del fare attraverso le tre azioni sopracitate del consumo, sedimentazione e sintesi. Rappresentati attraverso delle schede i casi dell’abaco, si evincono attraverso il confronto delle forme insediative comuni che vengono organizzate

in schemi la cui visione generale permette di cogliere i diversi gradi di organicità e che alcune forme sono una fase intermedia di altre o una loro variante.

Tipologia anfiteatro / arena

Italia:

Ancona

Aosta

Arezzo

Assisi

Brescia

Catania

Firenze

Lecce

Lucca

Padova

Pollenzo

Roma

Velletri

Venafro

Tipologia teatro

Acerra

Ascoli Piceno

Benevento

Brescia

Catania

Chieti

Corfinio

Firenze

Formia

Lanuvio

Lucca

Roma

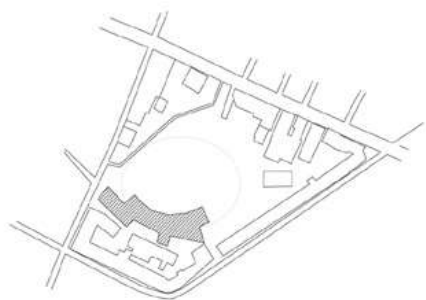
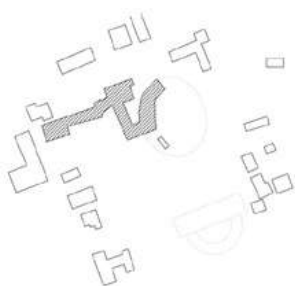
Sepino

Tipologia stadio / circo
Roma

ABACUS



ANFITEATRO



ancona



aosta



arezzo



0 50 200 m

strutture curvilinee coesive



assisi



brescia



catania



0 50 200 m



firenze



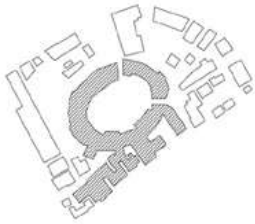
lecce



lucca



0 50 200 m



padova



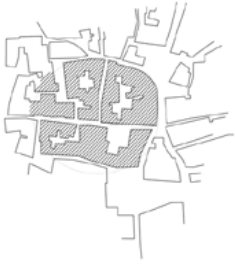
pollenzo



venafro



0 50 200 m



velletri



0 50 200 m

TEATRI



ascoli piceno



benevento

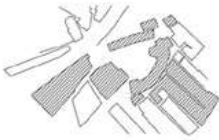
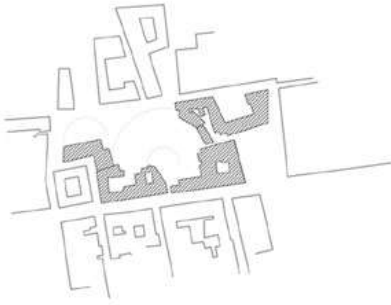


brescia



0 50 200 m

strutture curvilinee coesive



catania



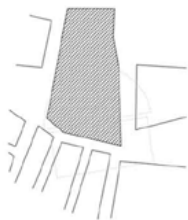
lanuvio



corfinio



0 50 200 m



firenze



formia



acerra



0 50 200 m

strutture curvilinee coesive



chieti



lucca

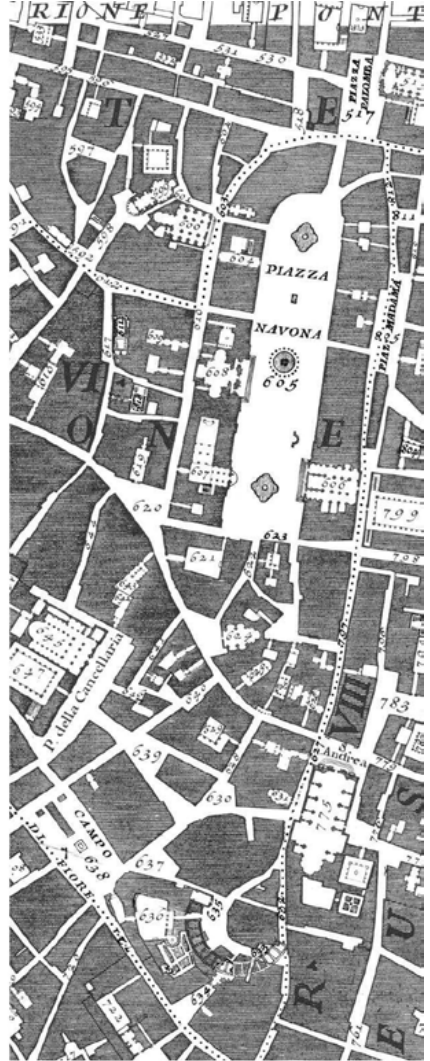


sepino





roma

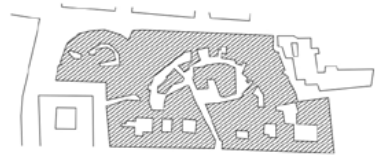
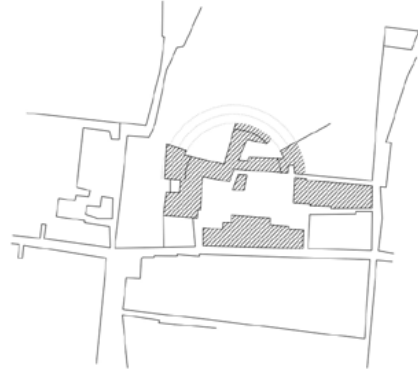


0 50 200 m

TEMPO/MEMORIA/FORMA



I due casi di Brescia e Catania rappresentano un momento di "crisi" del processo in cui la città cancella la sua memoria/materiale attraverso l'isolamento del dato archeologico: impossibile è però cancellare la struttura sedimentatasi, il sostrato, che anche attraverso i nuovi spazi urbani o archeologici progettati continua ad organizzare il tessuto.



I teatri di Brescia e Catania come i due anfiteatri precedenti sono oggetto di uno smantellamento del tessuto. Le cartografie precedenti della città di Catania ci permettono di vedere come nel tempo il tessuto abbia "fuso" le due strutture speciali in una nuova struttura seriale urbana eterogenea ma coesiva.

ASTRAZIONE DELLE FORME: guida alle categorie dedotte.

Dalla storia operante è così possibile desumere dei diagrammi di studio che sintetizzano il sedimentarsi e la sintesi che viene operate sulle forme di sostrato curvilinee. Il secondo abaco di “astrazione” è così una raccolta dei casi possibili di formazione di un tessuto o di un fabbricato su una forma curvilinea precedente in cui sempre sono coinvolte le “azioni” già denunciate. Azioni che sono parte del processo formativo spontaneo prima e compositivo/intenzionale poi. Questa operazione di astrazione permette così di poter raccogliere e leggere le forme sia per categoria a seconda del processo formativo che per percezione immediata del reale in cui ci si imbatte.

Da sinistra verso destra:

1_consumo/occupazione parziale e attestazione sul percorso principale;

2_saldatura attraverso i “percorsi di impianto”;

3_definizione di un isolato di sostrato attraverso il “percorso di collegamento”;

4_consumo/occupazione radiale per frammenti;

5_occupazione e sedimentazione totale della forma di sostrato con interruzione derivante dal percorso;

6_occupazione e sedimentazione radiale con attestazione sul percorso attraversante l’arena e estroflessione verso le aree libere;

7_eredità curvilinea delle forme limitrofe;

8_estroflessione parziale;

9_estroflessione parziale con intasamento area libera;

10_densificazione curvilinea parziale;

11_densificazione curvilinea totale con percorsi di ristrutturazione;

12_occupazione dell'arena.

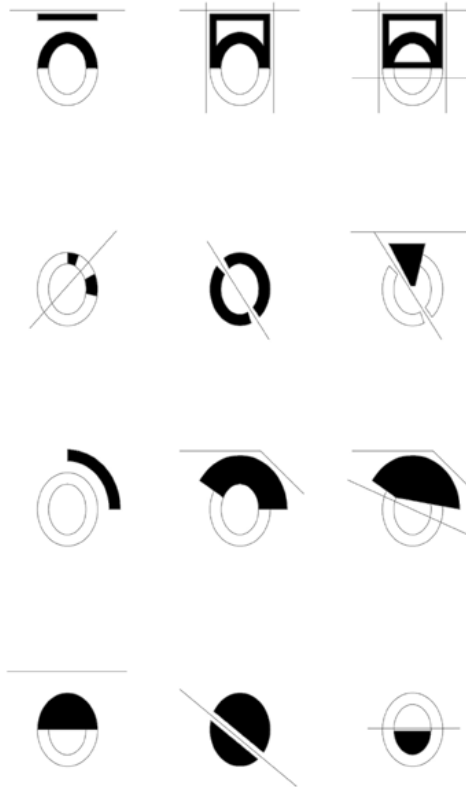
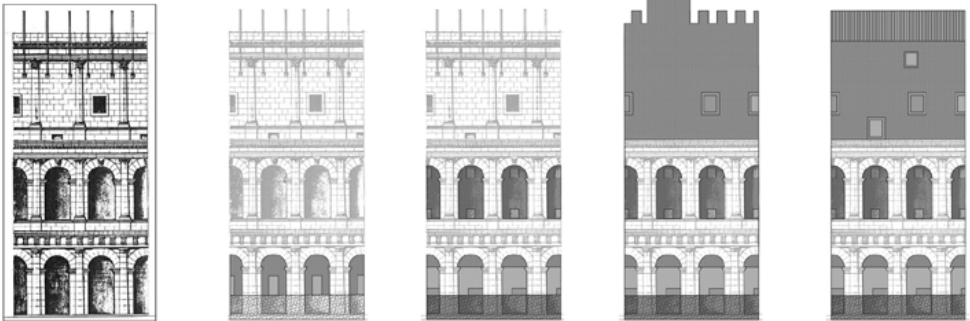


Fig.12

Il teatro di Marcello rappresenta uno dei casi più iconici e in cui il processo è più facilmente riconoscibile: dalla Crypta /azione di occupazione/ alla casa a schiera /azione di sedimentazione/ al palazzo /azione di sintesi/ sono presenti tutte le azioni della città di sostrato. Fig.13



II.V Prima delle categorie.

Una proto-tipologia comune: la *crypta*

Tutti i casi di riuso degli edifici speciali in esame presentano una fase iniziale caratterizzata dalle due azioni, agenti parallelamente, di *consumo/ erosione* e *occupazione*. Esse rappresentano il binomio primario di attività antropica che ha permesso la basificazione dell'organismo speciale. Nel linguaggio comune con il termine *crypta* si intende il complesso sotterraneo di un edificio pubblico con vocazione cimiteriale o sacra; in particolare è associato ai vani sottostanti le chiese dove sono conservati i reliquiari²⁷. La ricerca etimologica ci consegna però il termine originale *cryptè*, derivante dal verbo greco *kryptò* “copro, nascondo”, che indicava più generalmente un luogo coperto²⁸, un loggiato per ripararsi dalle intemperie e per conservare gli alimenti lontano dall'umidità dei campi; solo più tardi indicò un luogo voltato o una cella. Infine è possibile indicare con *crypta* una grotta, uno scavo naturale.

Nei casi di studio in oggetto, per *cryptae*, grazie alle testimonianze scritte e iconografiche, si intendono gli ambienti voltati delle strutture per spettacoli che furono affittate o occupate in epoca altomedievale “sfruttando la costanza dimensionale delle campate e dei fornicati di cui erano composti: in ognuno di essi si costituiscono case monocellulari e pertanto, alla scala del tessuto, l'aggregato di case risultante è una variante sincronica del tessuto proprio dell'aggregazione lineare di case monocellulari vigenti in quel luogo e in quel momento”²⁹. E' una forma di occupazione e interpretazione della realtà costruita

²⁷ Rif. Treccani, vocabolario on line, <http://www.treccani.it/vocabolario/crypta/>.

²⁸ I romani usarono il termine *crypta* per indicare una stretta galleria a terreno chiusa ai due lati da un muro e illuminata attraverso aperture su uno dei due fronti laterali (*crypto-porticus*).

²⁹ L. Bascià, P. Carlotti, G. L. Maffei, *La casa romana. Nella storia della città dalle origini all'ottocento*, Alinea, Firenze, 2000, pag. 99.

che sfrutta la dimensione minima della struttura e le sue caratteristiche di serialità, modularità e ritmicità.

Le *cryptae* più celebri ed evidenti all'interno di un tessuto urbano sono quelle del teatro di Marcello pervenuteci sino ai primi anni del XX secolo ed eliminate attraverso il progetto di isolamento del Mazzetti a nome della Serenissima Casa Orsini³⁰. Dalle fotografie storiche si evince come i vani antichi fossero stati occupati e tamponati per mezzo di tramezzi in muratura con differenti modalità di apertura non dissimili dalle case a schiera circostanti. L'uso speciale del monumento dunque veniva meno, snaturandosi funzionalmente, ma non a livello formale, mantenendo il suo ruolo urbano. Impensabile infatti nell'economia medievale un uso diverso dei piani terreno diverso da quello di residenze/botteghe.

R. Krautheimer nella sua opera su Roma, testimonia che verso la metà del X secolo, quasi tutti i vani esistenti nelle sostruzioni del Colosseo erano affittati:

“un'intera crypta coperta a volta, con mezzo pilastro di travertino da ciascun lato, nell'anfiteatro detto il Colosseo, confinante su un lato con la crypta e il lotto di Guido Berta, sull'altro con la crypta di Doda, sul terzo con la crypta e il lotto di Singiorectus e sul quarto con la pubblica strada”, il che significa che si trattava di un fornice esterno. Ancora, “metà di un vano coperto a volta, a un solo piano (probabilmente prospiciente l'arena), con metà del cortile antistante, con ingresso e uscita comuni... nel Colosseo; confinante su un lato con l'altra metà dello stesso



Fotografie di un “Roma Sparita” in cui il teatro di Marcello presentava ancora l'occupazione dei suoi fornici ad uso di botteghe.

Fig.14-15

³⁰ “Non basterà avere sterrato fino al livello della platea tutta l'area dell'ambulacro perimetrale, ma converrà liberare dalle terre anche gli ambienti cuneiformi che s'internano verso il centro del Teatro. Né potrebbe vantarsi di avere restituito all'ammirazione degli studiosi le parti superstiti del Teatro di Marcello chi volesse conservare le chiusure delle arcuazioni sul prospetto esterno, i muri interni di tramezzo e le volte che negli ambulacri in tempi diversi sono state costruite e cioè una che copre gli ambienti del primo ordine ed un'altra che spezza in due l'altezza dell'ordine secondo”. R. Mazzetti, *Progetto di isolamento del Teatro di Marcello*, a nome della Serenissima Casa Orsini, lit. Barberi, Roma, 1898, pp. 3-4.

*vano e con quello intero appartenente a un Giovanni, sull'altro con la crypta di Pietro Beccli, sul terzo lato con quella di Sposa e sul quarto con l'ingresso comune*³¹

L'autore fa notare che anche l'arena del suddetto anfiteatro era occupata da abitazioni non dissimili da quelle attestatesi sui percorsi urbani del tessuto. In un atto del 1060 sono descritte “una crypta divisa in due piani e metà di una casa a due piani in mattoni e legname, con antistante scala di marmo...adiacente alla chiesa del Salvatore, con un piccolo orto contiguo e metà di un frutteto sul retro, con alberi di melo”³². A partire dal '200 è attestata l'occupazione anche delle sostruzioni del Circo Massimo a scopo abitativo dalla comunità monastica di S. Gregorio Magno che ne era proprietaria. La Crypta è così considerabile una prototipologia perchè assimilabile ad un periodo di contrazione della storia, quello medievale, che è il ritorno ciclico della Proto-storia muratoriana: i percorsi tornano a seguire la morfologia del terreno che nella città è modellato dalle emergenze architettoniche antiche oramai più simili a colline, “montes”, che non a edifici.

31 Testo riportato da R. Krautheimer in Roma. *Profilo di una città, 312-1308*, Edizioni dell'Elefante, Roma, 1984, pag. 371.

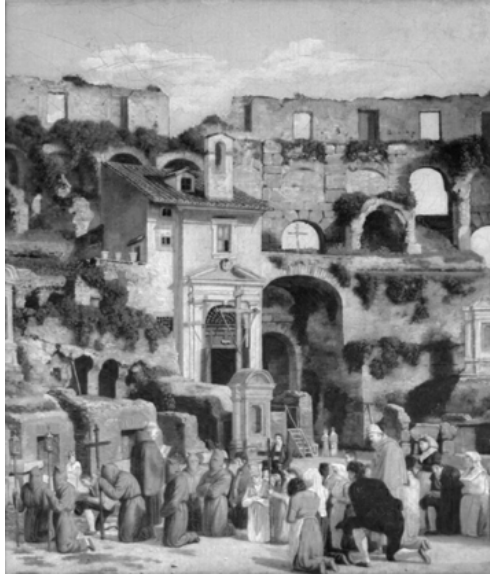
32 “La chiesa citata è presumibilmente quella di S. Salvatore de Rota, situata nell'area o inserita in una delle cryptae adiacenti. Alcuni dei vani finora descritti, anche se divisi in due, avevano una rozza facciata accessibile mediante scala esterna, con un cortiletto davanti: le dimensioni riportate nei contratti di compravendita corrispondono infatti a quelle delle arcate esterne del Colosseo. Altri vani come questi devono essere stati utilizzabili come depositi, botteghe artigiane o fornaci da calce: “metà di un'abside antica, all'interno di una fornace (e) all'estremità della stessa, che divide a metà l'abside...tutta coperta a volta...con ingressi e uscite attraverso le suddette fornaci”. Ibid.

*Ecksberg, Via Crucis, 1815-16.
Il Colosseo come le altre strutture curvilinee divenne oggetto di occupazione e sedimentazioni di differenti tipologie e oggetto di progetti intenzionali e autoriali per un suo riuso.*

Fig.16

Disegno anonimo del XIX secolo dell'arena di Nîmes.

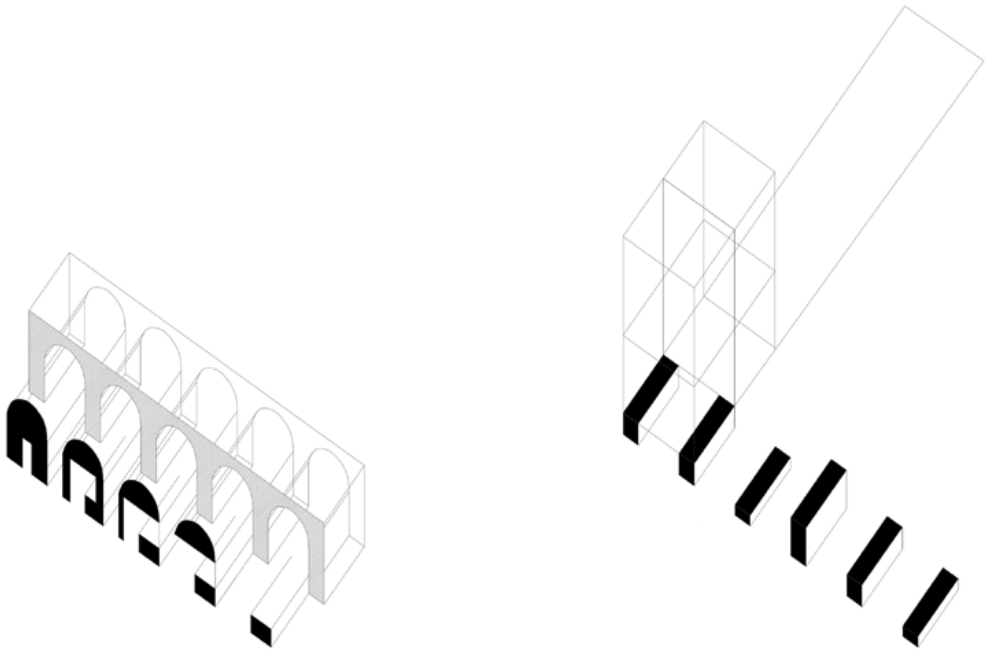
Fig.17

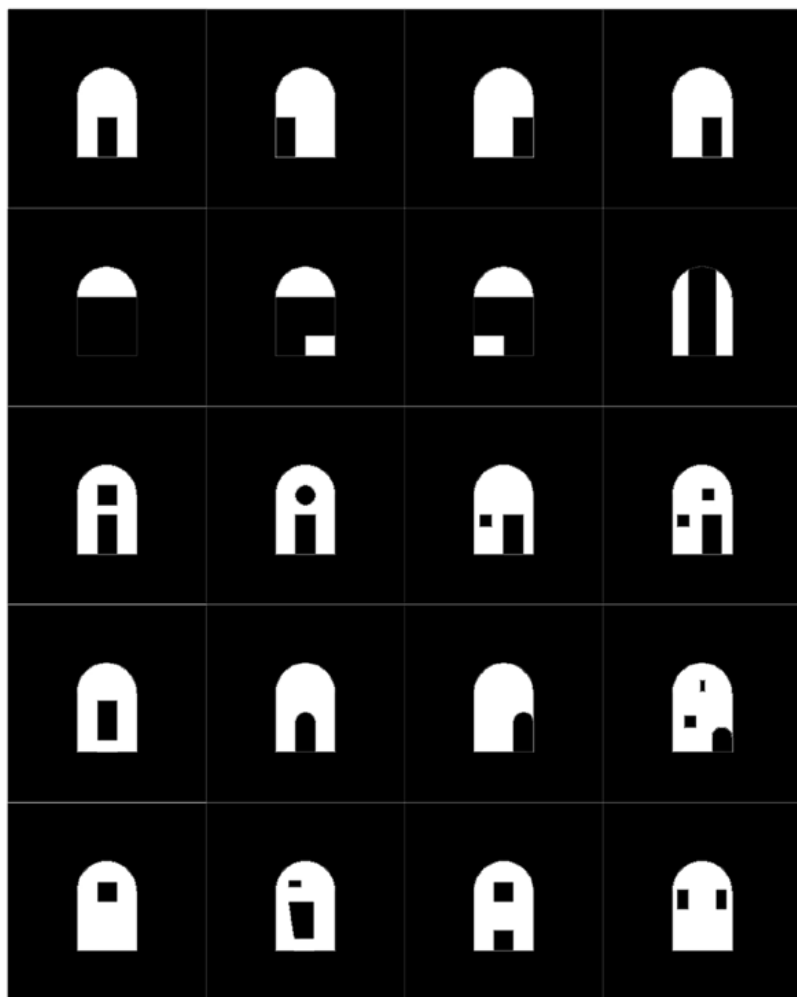


strutture curvilinee coesive

*Diagramma di studio delle
modalità di tamponatura dei
fornici e della sedimentazione
ritmica e seriale sulle
sostruzioni.*

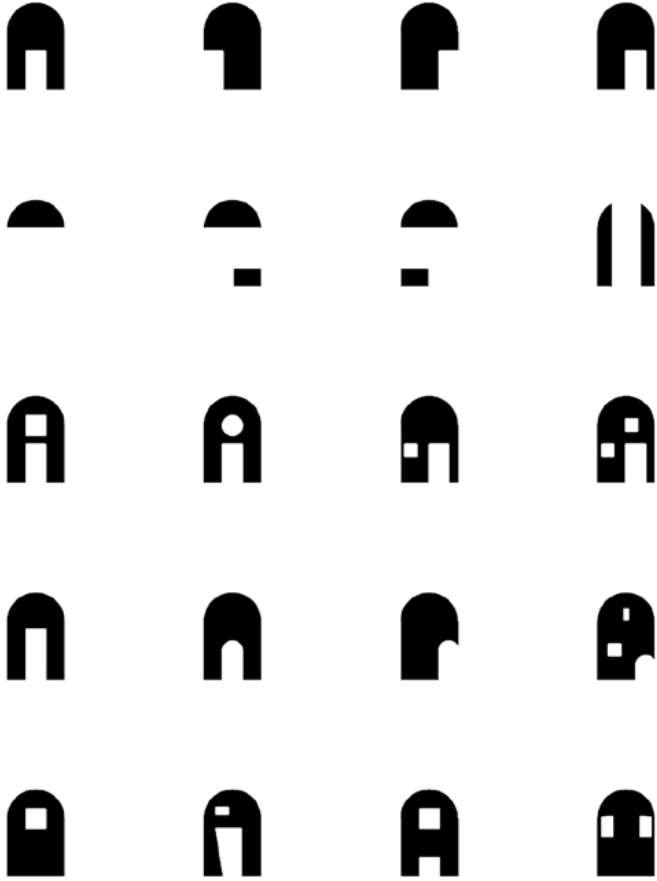
Fig.18





20 variazioni: 20 facce per una casa

I prospetti sono stati dedotti dalle vedute e fotografie storiche dei casi studiati nell' abaco. Fig.19-20



Un primo strumento di lettura-progetto: dalla crypta alla composizione plastica del prospetto

L'elemento caratterizzante questa prima fase di riuso, e che permette la sua riconoscibilità, è dunque la costruzione di una nuova facciata della struttura antica attraverso lo strumento della tamponatura. Tamponatura che sancisce un limite tra il dentro e il fuori che queste strutture speciali avevano superato attraverso l'elemento di un loggiato, un portico a più archi, che permetteva la libera circolazione e il riparo. Era di fatto una struttura pubblica, alla quota stradale, che delimitava in maniera permeabile il lato di uno spazio pubblico. Avviene così la prima metamorfosi di questi edifici che cambiano volto e mostrano in facciata la nuova dimensione privata degli spazi interni. La lettura del prospetto e la riconoscibilità di una gerarchizzazione delle parti che lo compongono nel tempo "saldatesi" in un nuovo organismo rappresentano la prima forma di approccio al tema del sostrato e permettono di intuirne il potenziale critico: dal consumo e occupazione delle *cryptae* scaturisce un modulo antropico di costruzione. Questa "grotta" diviene misura e interpretata dall'uomo medievale dopo la crisi della caduta dell'impero come luogo sicuro e abitabile, da chiudere e proteggere. È un recinto poroso "vivo".

La lettura dei casi in cui è presente ancora il sostrato vivo delle *cryptae* permette di percepire il tema della facciata, che sappiamo essere trasmissione formale dalla struttura della costruzione, attraverso lo strumento orizzontalità/verticalità. Il teatro di Marcello, trasformato nel tempo in palazzo, è percepibile ad una lettura superficiale della sua facciata come una superficie suddivisa in due fasce: il basamento di sostrato e la fascia superiore di "nuova costruzione". Sembra che l'edificio sia stato composto in due soli momenti storici da due anelli cilindrici sovrapposti ma l'eterogeneità delle bucatore e la presenza delle case a schiera non demolite nel XX secolo che hanno consumato una parte della struttura per poi sedimentarsi in altezza mostrano come l'orizzontalità sia la manifestazione della

volontà umana di accordare la pluralità seriale data dalla verticalità di elementi accostatisi solidariamente nel tempo. Come l'orizzonte mette a sistema gli elementi che lo compongono così l'uomo tende a concludere le forme ereditate in un nuovo recinto in cui convivono la sedimentazione spontanea e il fattore di intenzionalità.

Portugal focus: l'acquedotto di Evora e la *capela Nossa Senhora de Monserrate di Lisbona*

Le tematiche di consumo, occupazione e sedimentazione trovano nei casi portoghesi un unicum che, se da un lato li pongono al di fuori dell'abaco sviluppato, dall'altro confermano le azioni spontanee e intenzionali derivanti dalla presenza di un sostrato materico e formale.

La città di Evora, nella regione dell'Alentejo, permette di evidenziare come dal consumo della struttura urbana romana non solo derivi una città di sostrato perfettamente leggibile nei caratteri ereditati dalle forme urbane medievali e moderne ma la formazione del tessuto residenziale sedimentatosi sul sedime del suo acquedotto è un caso di riconoscibilità eccezionale di conferma dell'azione antropica umana nei confronti di una forma già data che nel tempo non perde ma conferma la sua funzione originale e diviene struttura organizzatrice del tessuto. Mentre per i teatri e anfiteatri antichi la variabilità funzionale è un elemento indispensabile per comprendere le azioni che l'uomo opera su un manufatto in disuso che diviene materiale oltre che sedime per le nuove costruzioni, ad Evora la persistenza della funzione e la conferma della forma originale nel tempo sino alla dimensione temporale presente sono la cornice, il limite, di un'edilizia limpida nella comprensione della forma e rispettosa sia della struttura materiale che delle caratteristiche dimensionali.

L'acquedotto romano, detto di Sertorio, di *Ebora Cerealis*³³, ha segnato il centro urbano in tutte le sue fasi

33 La città fu poi conosciuta come *Liberalitas Iulia* dall'epoca di

di contrazione ed espansione persistendo come elemento non solo formale ma funzionale, in quanto il suo uso ha avuto solo un momento di arresto nell'alto medioevo per poi essere ricostruito nel rinascimento³⁴ (1533-37) e alimentare le fonti ancora presenti negli spazi pubblici della città. La ricostruzione medievale del tratto demolito rappresenta un momento storico di conferma del sostrato come potenziale formale e la dimensione prevalentemente bidimensionale rispetto alla mole volumetrica degli edifici ludici ha permesso di definirlo nell'arco temporale come un muro/ percorso che organizza anche il tessuto che attraversa.

La necessità di approvvigionamento idrico rese necessaria la ricostruzione in loco durante il medioevo delle arcate romane demolite di cui rimanevano solo le fondazioni e una parte dei pilastri; questo permise la permanenza non solo del percorso dell'antico acquedotto ma anche della misura, del ritmo delle campate. Tra queste si innestarono delle unità abitative che seguendo tutto il tracciato dalle mura sino al centro della città lo trasformarono in un unico organismo perfettamente organizzato e riconoscibile nelle sue gerarchie formali. La struttura romano/ medievale fa da cornice compositiva che suddivide in maniera netta l'organismo in moduli assimilabili alle *cryptae*/ grotte sorte tra gli edifici speciali ludici. Qui il piano bidimensionale innesca lo strumento (modernissimo) dell'estrusione: tamponata l'arcata, l'unità abitativa conquista la terza dimensione divenendo volume per poi fondersi al tessuto in aderenza attestatosi sui percorsi che attraversano l'acquedotto.

Il caso di Evora offre un abaco di variazioni sorprendenti di tamponature che in alcuni casi chiudono completamente

Cesare e fu uno dei principali centri romani della regione.

34 Sul tema della "sovrapposizione" degli acquedotti di Evora sul medesimo sedime romano si fa riferimento a: F. Bilou, *Refundação do Aqueducto da Augua da Prata, em Evora. 1533-37*, Edições Colibri, Lisboa 2010. In particolare il capitolo II pag. 43 e succ.

strutture curvilinee coesive



Evora: chiusura totale delle
arcate

Fig.21



Evora: chiusura parziale delle
arcate ed evoluzione del tipo
Fig.22-23





Evora: chiusura totale delle
arcate ed elevazione al di sopra
della struttura lineare antica
Fig.24-25



le arcate con un piano, bianco e astratto in calce che fa da contrasto alla struttura litica dell'acquedotto, mentre in altri, quando i fornici si fanno più alti per seguire la topografia del terreno, non occupano tutto il vuoto ma assumono la forma della casa a schiera ereditata dal tessuto circostante. Questa edilizia di sostrato non fagocita e non consuma la forma originale poiché vi è il permanere della funzione che impone un rispetto e una distanza critica dall'infrastruttura che è costeggiata per un lato da un percorso sino alla piazza del municipio, architettura di sostrato anch'esso, sorto sulle terme romane di cui eredita dimensione e caratteri e che è polarità di questo "elemento primario" strutturante parte della forma della città. Come si evince dalle immagini questa occupazione "educata" del sostrato assume differenti caratteri in base all'altezza dell'infrastruttura all'interno del tessuto sino a divenire sedime e supporto per un edilizia di sovrapposizione.

Questa bidimensionalità del piano-struttura dell'acquedotto a Lisbona diviene strumento di progetto e occupazione per un edificio speciale di carattere religioso.

Lisbona come Evora è segnata dall'infrastruttura lineare di un acquedotto - detto delle Aguas Livres - che dal XVIII secolo sino al 1967 ha mantenuto la sua funzione originale³⁵. Nonostante la struttura sia relativamente moderna essa rappresenta un elemento di memoria collettiva della città, come per i casi antichi, ed è possibile fare un'analogia con gli acquedotti romani in quanto persistono le caratteristiche formali di linearità, serialità e scalarità ereditate direttamente dal mondo antico: è un sostrato di conoscenze costruttive derivanti dalla lettura diretta dei casi ancora esistenti che ha guidato il progetto. Tra le sue arcate, che nella valle dell'Alcantara arrivano sino a 63 metri di altezza per 32,5 metri di luce, è presente



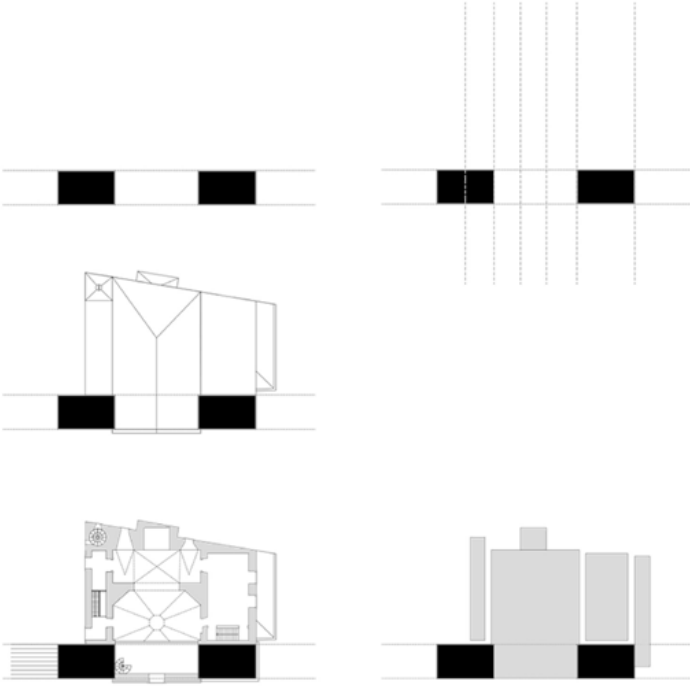
Lisbona: immagini della Capela Nossa Senhora de Monserrate Fig. 26-27

35 L'acquedotto è tra i pochi monumenti che hanno resistito al terremoto del 1755 e pertanto la sua presenza formale lo delinea come "elemento primario" rossiano di catalizzazione di dinamiche insediative e trasformative.

una chiesa di modeste dimensioni che, come l'edilizia residenziale di sostrato di Evora, rispetta la struttura occupando in aderenza lo spazio tra i pilastri. La *capela Nossa Senhora de Monserrate* (1761-68) fu costruita nella parte terminale dell'acquedotto nella quinta arcata prima dell'edificio del *Reservatòrio das Mae d'Agua das Amoreiras*³⁶ e fu per molto tempo considerata un elemento estraneo che alterava l'eleganza dell'infrastruttura territoriale al pari delle superfetazioni spontanee che si addossavano alla struttura³⁷. È invece un esempio misurato di occupazione intenzionale che organizza la sua spazialità attraverso il rispetto delle proporzioni dell'edificio in cui si innesta: i diagrammi di studio mostrano come lo spazio interno rispetti il modulo dei pilastri e dell'arcata attraverso una gerarchia delle forme che come "stanze kanhiane" si dividono in spazi serviti e serventi. Lo spazio prettamente liturgico è costruito sulla luce dell'arcata e l'ingresso in cui è inserita la prima scala è una fascia "servente" modulata sulla profondità dell'acquedotto. Così gli altri spazi sono costruiti sul modulo dei pilastri o di un mezzo di essi. L'acquedotto è definibile come un sostrato moderno che, anche se intatto e non consumato al contrario delle grandi forme urbane già in esame degli edifici ludici, è contenitore di una memoria di caratteristiche formali che trasmette al progetto che lo occupa.

36 Il *Reservatòrio das Mae d'Agua das Amoreiras* fu progettata nel 1746 dall'architetto Carlos Mardel ed era la cisterna terminale che distribuiva l'acqua ricevuta dall'infrastruttura alla città. Oggi ospita il Museo dell'acqua ed è sede della *Casa do Registo*. Dal 1910 è monumento nazionale.

37 Un disegno di un anonimo del 1861 infatti rappresenta l'edificio della cisterna e le arcate terminali senza la presenza della cappella: l'acquedotto è disegnato come un elemento astratto senza "segni storici" o geografici; le sue arcate sono vuote e non viene indicata nessuna relazione con altre costruzioni. Cfr. *Elevation du château d'eau et de l'Aqueduc das Ágoas Livres des eaux libres du côté de la Place das Amoreiras*. In MOITA, Irisalva, dir. – *D. João V e o abastecimento de Água à Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal, 1990. vol. II, p.84.





Lisbona: pianta della chiesa e diagrammi compositivi. La relazione tra struttura antica e nuova è evidente così come l'eredità del nuovo edificio dalla serialità del precedente e convivente.

Fig.28-29

Aosta

Tra gli esempi più evidenti presenti nell'abaco sviluppato vi è, oltre al sostrato di *cryptae* del teatro di Marcello, quello dell'anfiteatro di Aosta che permette una lettura comparativa tra l'iconografia ereditata e la situazione attuale delle costruzioni di sostrato. Sull'antica struttura romana si è insediato a partire dal 1247 il convento di Santa Caterina, tutt'oggi esistente, con chiesa e campanile annessi; l'edificio ecclesiastico dimostra come dalla dequantificazione della struttura ludica antica di edilizia speciale si torni attraverso la processualità della storia operante ad un nuovo edificio speciale che permette di leggere in facciata le diverse fasi di consumo, occupazione, sedimentazione e sintesi. Ponendo il prospetto come un piano organico su cui sono "incisi" i segni del tempo è possibile vedere come la struttura conventuale sia il risultato di una rifusione in cui permangono i frammenti in loco del sostrato e la struttura organizzatrice originaria. La facciata curvilinea³⁸ in oggetto - accessibile da via dell'anfiteatro n°4 - è oggi leggibile a prima vista come divisa in due fasce orizzontali: una è la fascia di sostrato in cui sono inglobati i resti antichi romani e le tamponature medievali, l'altra è la fascia superiore in intonaco che attraverso la sua omogeneità raccorda e unifica il sistema eterogeneo ma solidale sottostante. Attraverso il materiale iconografico di viste e vedute è però possibile ricostruire la verticalità della lettura del prospetto e le parti che compongono l'organismo poi rifuso. In questo caso di Aosta le case a schiera che occuparono le rovine sono perfettamente riconoscibili non solo per la serialità delle aperture ma per la permanenza visibile della struttura archeologica che qui si svincola dall'essere reperto³⁹ per mostrarsi esplicitamente come sostrato

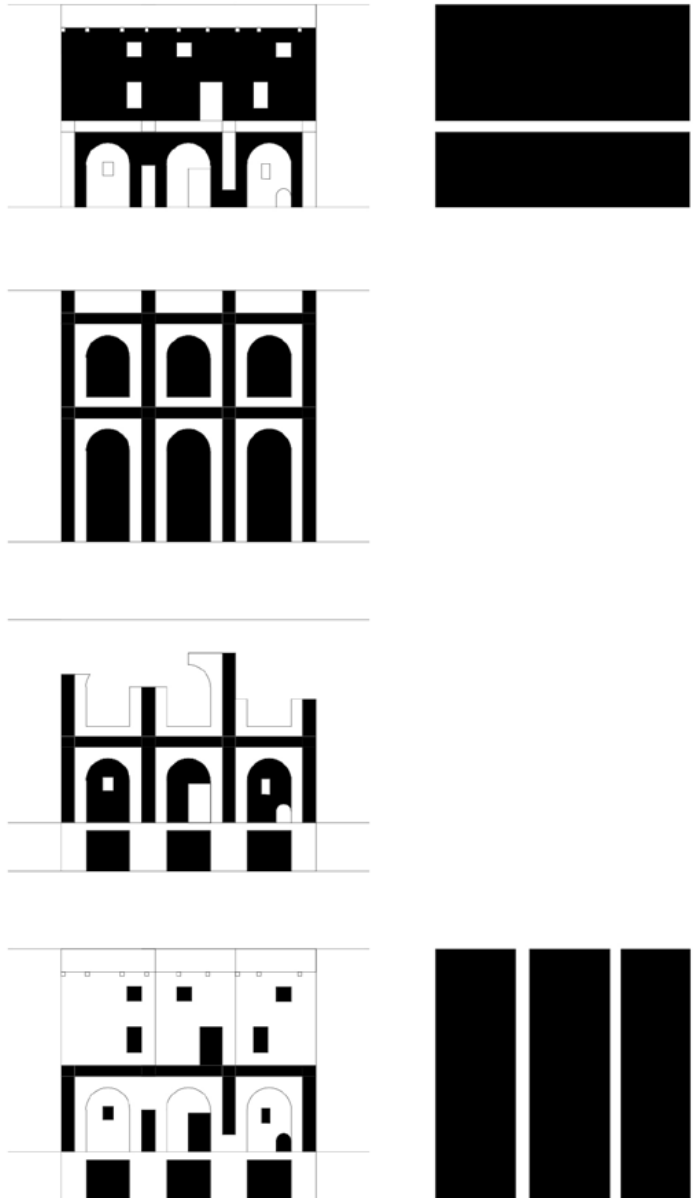


Aosta: confronto tra stampa e stato odierno del convento formatosi sull'anfiteatro romano. Nel disegno è ancora possibile riconoscere il tessuto di case a schiera che formavano l'edificio speciale. Le murature sono state poi raccordate per dare un'immagine unitaria e di rappresentanza. Fig.30-31

³⁸ Durante il medioevo si perse memoria della struttura ludica speciale e l'edificio che vi sorgeva era chiamato "palatium rotundum" da cui prese il nome la famiglia che lo abitava i De Palacio: è un caso importante che conferma il persistere della forma anche quando la memoria originale del locus si perde.

³⁹ Il significato di "reperto" come oggetto ritrovato al termine di

Lo studio del prospetto del convento di Aosta permette di desumere il processo di formazione come nel caso del teatro di Marcello: la facciata inizialmente appare partita in due fasce orizzontali, una uniforme e una frammentata in cui affiora il sostrato.
Fig.32



organizzativo della composizione finale. Composizione per parti, unità residenziali, che dopo aver occupato la struttura antica si sviluppano in altezza mantenendo la propria autonomia formale. Autonomia ed eterogeneità che viene raccordata e ricondotta a “coesività” attraverso lo strumento intenzionale della sintesi che nell’omogeneità tra il materiale antico e nuovo trova la sua principale caratteristica organica. Nei diagrammi che accompagnano il testo infatti l’orizzontalità del primo strato è data dall’uso post-classico della stessa pietra che i romani usarono per la struttura anche per le tamponature medievali degli archi, generando una continuità materica nella fascia-basamento in cui le aggiunte appaiono solo come un cambio di texture in una superficie apparentemente continua.

Dal recinto ludico al recinto sacro

Come si desume dai dati storici e dalla lettura del reale dell’abaco, confermato poi dal caso di Aosta sopracitato, la forma conclusa dei teatri e degli anfiteatri romani divenne il sedime per l’attestarsi dell’edilizia speciale religiosa cristiana. I fattori che diedero avvio a questa prassi sono diversi: in primis queste strutture, e in particolare gli anfiteatri, furono luogo di martirio e di sepoltura. Questo comportò la costruzione di cappelle commemorative e la purificazione di quella terra che era stata bagnata dal sangue cristiano e che divenne oggetto di culto. Inoltre la caduta dell’impero romano comportò la dismissione della burocrazia statale in grado di far fronte alle spese di manutenzione, che erano ormai inutili vista la perdita funzionale del manufatto edilizio; così i grandi monumenti pagani divennero proprietà della chiesa che doveva far fronte alla gestione di queste strutture in abbandono. Oltre a vendere i materiali preziosi, favorendo lo spoglio, gli ordini ecclesiastici si trovarono a poter usufruire di una forma

una ricerca sistematica e analitica non può essere applicato in quanto i frammenti sono stati visibili in tutti i momenti storici.

conclusa, difendibile, facilmente adattabile - e viceversa - alle tipologie speciali che si andavano confermando. L'area centrale dell'arena e dell'orchestra era inoltre perfetta per essere coltivata adattandosi a quell'idea di Hortus Conclusus che Boccaccio descrive come luogo dello spirito e del tempo nella terza giornata del Decameron: un giardino che protegge l'uomo dai turbamenti della realtà esterna.

Tra i casi individuati nell'abaco appare evidente che le demolizioni effettuate tra il XIX e il XX secolo in molti dei nostri centri urbani per riportare alla luce i resti delle antiche strutture abbiano annullato il carattere di recinto sacro o di conglomerato urbano gravitante intono ad un edificio religioso. Il passaggio da recinto ludico a recinto sacro rappresenta un'azione ancora legata alla vocazione romana di appropriazione dello spazio: seguendo il pensiero varroniano⁴⁰ bisogna ricordare che per i romani lo spazio non è mai un concetto fuori controllo - per controllo si intende anche il controllo divino - o indefinito, ma è sempre "proprietà" di qualcuno o di qualcosa. Sicuramente la tradizione cristiana fece proprio questo sentimento pagano, in particolare nel prendere le distanze, attraverso il recinto, dalla "terrifica natura" che spaventava per l'essere luogo di nessuno, e queste strutture, queste rovine concluse, furono il sedime ideale per costruire e per appropriarsi di uno spazio da sacralizzare attraverso il culto e il lavoro.

Gli edifici religiosi hanno garantito per secoli la persistenza del limite attraverso le azioni di sostrato di cui sono evidente manifesto. L'azione del consumo si evince dalle raffigurazioni delle rovine del teatro di Benevento in cui le arcate appaiono nella loro nudità strutturale e rovinosa; tra di esse le case a schiera si innestano sedimentando la materia materiale in un nuovo organismo edilizio la cui peculiarità che persiste ancora oggi è la presenza della chiesa "della Madonna della Verità". Dopo l'abbandono

⁴⁰ Marco Terenzio Varrone fu un grande letterato antiquario del I sec. a. C. autore del *De Lingua Latina* (47-45 a. C.) alla cui opera si fa riferimento: cfr. Varrone, *De Lingua Latina*, V, 3, 16.

della struttura nel 375 a causa di un evento sismico le rovine vennero dunque abitate insistendo sulla forma di sostrato: le piante del Casselli (1781) e del Mazzarini (1823) mostrano come sia stato occupato il luogo e confermato il concetto di recinto sacro sino a sparire a livello planimetrico ogni riferimento archeologico. “Fatto urbano” principale è l’edificio religioso che oggi sembra innestato in un recinto lapideo di cui raccoglie l’eredità formale rispettando perfettamente la radialità e serialità del modulo costruttivo antico.

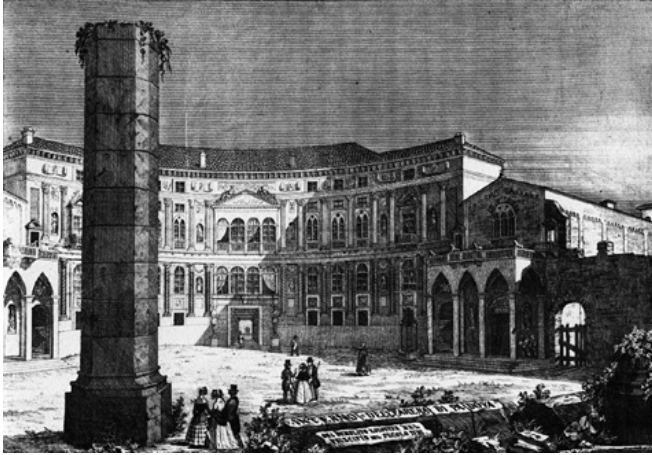
Gli anfiteatri romani di Ascoli Piceno, Padova e Milano sono stati anch’essi per secoli forme di sostrato generante tessuto edilizio ma come a Benevento si è scelto di riportare in luce l’antico eliminando la storia che li aveva resi propulsori vitali e lasciando come frammenti alcuni edifici religiosi il cui valore artistico era così alto da non poter essere cancellato. È il caso della celeberrima cappella degli Scrovegni che in questa ricerca assume un doppio valore poiché se da un lato è conosciuta come il luogo della grandiosità di Giotto, dall’altro è l’unico manufatto – non di carattere archeologico - che confermi il sostrato antico. Fu fatta costruire agli inizi del XIV secolo per essere cappella privata e oratorio del palazzo della famiglia Scrovegni la cui planimetria ricalcava la curva dell’arena ma che fu distrutto nel 1823 per far posto a due condomini, e a cui era collegata. Oggi è un parallelepipedo murario la cui plasticità emergente dal sostrato antico appare scollegata da un contesto morfologico di cui invece era parte misurata e misurante.

La figura archetipa del recinto si presenta nella realtà costruita in diverse forme e la sua conclusività le permette di essere tra i protagonisti prima dell’azione di sedimentazione, atto bisognoso di tempo, e poi di sintesi, azione forte e critica che da misura unica alla pluralità stratificatasi. Con il tempo gli ordini religiosi vendettero parte delle rovine ancora esistenti alle famiglie più potenti delle città, fenomeno in particolar modo romano, le quali



Benevento: Santa Maria della Verità. Unica forma di sostrato supersite che conferma il recinto sacro di sostrato
Fig.33

Arezzo: veduta (XIV secolo) del conento sorto sull’arena. E’ evidente il carattere seriale che si adatta alla curva esistente.
Fig.34



Padova: il palazzo degli Scrovegni in un incisione del XVIII secolo. L'artista ha ribadito il ruolo di interiorità del recinto scrivendo: "Interno dell'arena di Padova". L'edificio speciale recupera le caratteristiche formale del sostrato su cui si innesta e da cui deriva. Fig.35

come si vedrà nel III capitolo erano alla ricerca di luoghi facilmente adattabili alla funzione fortificatoria.

II.VI Categorie tematiche

Due organismi antitetici: Firenze e Lucca

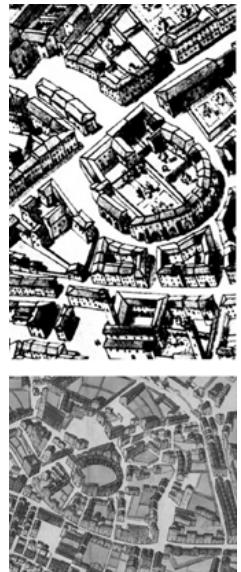
Il principio di abaco delle forme urbane proposto è il punto di partenza per desumere delle categorie tematiche che permettano attraverso un processo deduttivo di configurare gli “strumenti della città”. Questi “strumenti” sono assimilabili ad azioni spontanee che sedimentando le forme hanno agito nella modificazione del tessuto urbano senza perdere la visione complessiva del processo formativo; visione rappresentata dal permanere del sostrato come elemento organizzativo del tessuto. Tra i casi oggetto dell’abaco è possibile individuare due forme urbane, analoghe per struttura di sostrato, che hanno avuto un destino differente all’interno della città e che permettono di raccogliere alcuni tessuti derivanti da sostrato, in due prime grandi categorie tematiche.

Gli anfiteatri romani di Lucca e Firenze sono stati consumati, occupati e interpretati con nuova edilizia sino a diventare parte del tessuto urbano in maniera organica continua ma hanno processualmente portato a due forme urbane diametralmente opposte ma complementari. Lucca è assimilabile ad un grande recinto abitato permeabile attraverso percorsi che sostituiscono alcune partiture dei forni e che portano ad uno spazio pubblico centrale; Firenze è un grande “pieno” della città, una forma conclusa, tagliata da due percorsi che ci consegnano la percezione della misura di una materia abitata e porosa. Una è un grande vuoto raccolto mentre l’altra una massa viva. Si individuano così due categorie derivanti dalle forme di sostrato: quelle lavoranti sulla permanenza del limite e dell’elemento geometrico della curva, sia in qualità di

convessità esterna che di concavità interna, e quelle che pur mantenendo la forma curvilinea esterna sono lavoranti sull'intasamento dello spazio centrale a seguito della formazione di nuovi percorsi.

Il caso di Lucca. Concavità e convessità nella permanenza del limite.

Il tessuto urbano di Lucca presenta una *forma urbis* caratterizzata dall'elemento del limite, del recinto. Il primo, che presenta una scala urbana territoriale, è quello delle mura edificate tra il XVI e XVII secolo, il secondo, al suo interno, è la piazza dell'Anfiteatro. Questa è metafora delle mediazioni fra il passato e ciò che di volta in volta poteva essere definito contemporaneo. L'origine della sua forma derivante della struttura ludica romana è infatti dato noto e il contributo critico dello studio morfologico del suo processo e dei suoi elementi caratterizzanti e permanenti consentono di desumere da esso una categoria tematica che trova nella sedimentazione del sostrato e del limite l'oggetto di studio. Il sostrato che ha influenzato la forma urbana contemporanea fu già narrato con emozione da Ciriaco di Ancona nel 1442 in una pagina dei suoi *Commentaria*⁴¹ in cui prima di perdersi nella descrizione del paesaggio urbano medievale di chiese, campanili e torri, si sofferma su due elementi: le mura con la Porta San Gervasio e i due "anfiteatri" che, seppur "*longinqua aevi vetustate collapsa*", raccontano della struttura antica della città. La *Luca* romana fu dotata di un perimetro fortificato nel 180 a. C. che delimitava la pianificazione cardo-decumanica ancora oggi leggibile nel tessuto urbano in particolare attraverso il permanere dei due percorsi



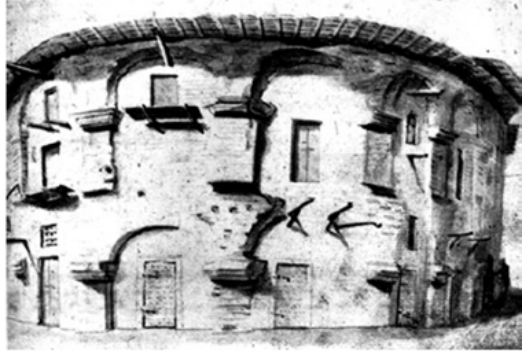
Lucca:

—L'anfiteatro nella Pianta prospettica di Lucca (1660).

—L'anfiteatro nella veduta di Lucca di Hoefnagel (1570-1580)

Fig. 36-37

41 Ciriaco d'Ancona, a cura di A. Olivieri Giordani e P. Compagnoni, *Commentariorum Cyriaci Anconetani nova fragmenta notis illustratis*, Pisauri, 1763, pp. 14 e succ.



Lucca:

_Vedute del quadrante nord-orientale dell'anfiteatro in Martini (10, da Martini 1969)

Fig.38

_LVeduta del quadrante settentrionale dell'anfiteatro (Fontani 1801). Fig.39

principali su cui si sono attestati i maggiori edifici pubblici e religiosi della città. Il *cardus Maximus* e il *Decumanus Maximus* vivono ancora nella città e il foro romano persiste nella sua spazialità e vocazione pubblica in Piazza San Michele in cui vi è appunto la chiesa di San Michele al Foro. Il tessuto seriale e ritmico della struttura antica è chiaro e riconoscibile in quello moderno nonostante il nuovo limite delle mura rinascimentali che hanno sancito una nuova dimensione della città; è la struttura dell'anfiteatro romano a rendere però visibile il sostrato come elemento di "misura" per le trasformazioni successive, "misura" che abbisogna di essere evidenziata attraverso la processualità di questa architettura del limite sino al suo esito di intenzionalità finale.

L'anfiteatro romano fu costruito in posizione *extra moenia* per il suo dato dimensionale e attestato contigualmente alla porta urbica settentrionale sul percorso che piegava a nor-est. Come le altre strutture speciali in esame fu abbandonato, e in assenza di fonti iconografiche sono i documenti a permettere la ricostruzione dell'immagine del monumento romano nel tempo e in particolare al tempo di Ciriaco. Giulio Ciampoltrini menziona nella sua opera⁴² sull'anfiteatro romano lucchese un atto del 1397⁴³ che riguarda una casa in muratura a due piani con "grotta", ovvero costruita sulle sostruzioni del manufatto antico, confinante con altre case adiacenti e con orto sul retro, nell'area detta "perlascio". L'affaccio sulla "via pubblica" e l'area di pertinenza libera sul retro dedicata alla coltivazione permette di intuire che già tra il Due-e-Trecento doveva essere concluso il processo di *consumo* e

42 G. Ciampoltrini, *L'anfiteatro romano di Lucca. Cronache di ordinaria tutela*, I segni dell'Auser, 2016.

43 «*unam petiam terre que est cum hedificio unius domus murate cum grotta et solariate duobus solariis mastris*» sita «*in civitate Lucana in secunda ruga Burgi Sancti Fridiani in vicinia dicta al Parlascio*», *Archivio di Stato di Lucca, Diplomatico, Certosa*, 1397 maggio 5.

occupazione dei fornicci, le “cryptae-grotte”, e la definizione dello spazio circolare interno. Numerosi documenti⁴⁴ di questi decenni attestano lo sviluppo urbanistico dell’area da cui si può desumere il tipo consolidato a schiera definito come “grotta solariata⁴⁵”, se a un piano, sul e dalla forma di sostrato all’interno di un paesaggio prettamente agricolo. La veduta prospettica del XVI secolo di Joris Hoefnagel⁴⁶ se da un lato conferma che per secoli questa forma urbana mantenne inalterate le sue caratteristiche di recinto abitato, un quadrante della città analogo ad un isolato, dall’altro si salda organicamente e processualmente al resto del tessuto urbano medievale sorto per “spontaneizzazione”. L’antica via romana che portava a nord-est mantenne il suo ruolo di percorso matrice dell’impianto e l’edilizia seriale che vi si attestò ortogonalmente si “fuse” con quella di “sostrato”. Il miglior illustratore del monumento che riuscì a trasmettere la continuità tra la città antica e quella medievale è indubbiamente, nel XVIII secolo, Georg Christoph Martini: nelle sue vedute il monumento acquista un’autonomia, libero ed isolato nello spazio, che ne fa contenitore di memoria, quasi che non servisse il paesaggio urbano circostante, come invece nelle incisioni del Piranesi, poiché in quel solo “oggetto” erano visibili tutte le caratteristiche della città a cui apparteneva. Le arcate antiche gerarchizzano la facciata e pare non via soluzione di continuità tra il vecchio e il nuovo che si snoda nel tempo attraverso la figura convessa enfatizzata e raccordata da una copertura effimera continua.

Un’operazione critica: la piazza del Nottolini

Quando nel 1820 esce la *Guida del forestiere e il contado*

44 Rif. Archivio di stato di Lucca, Compagnia della Croce.

45 «que est grotta solariata et cum orto seu terreno vacuo post eam et cum ficibus et susinis et vitibus infra se et super se», Archivio di stato di Lucca, Compagnia della Croce, 1272, aprile 11.

46 Vista prospettica di Lucca edita nel Civitates orbis Terrarum, Braun e Hogenberg, 1570-80.

strutture curvilinee coesive

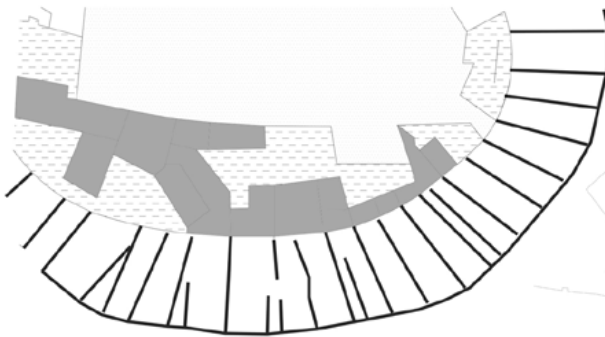
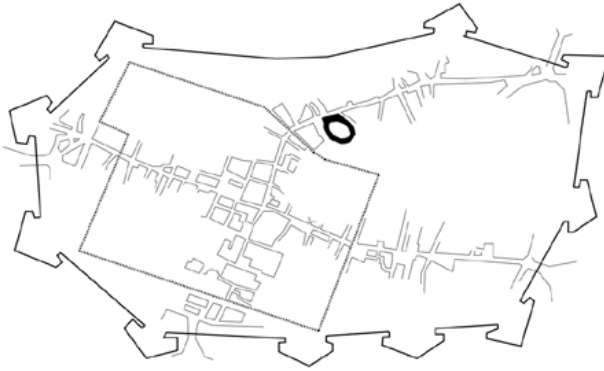
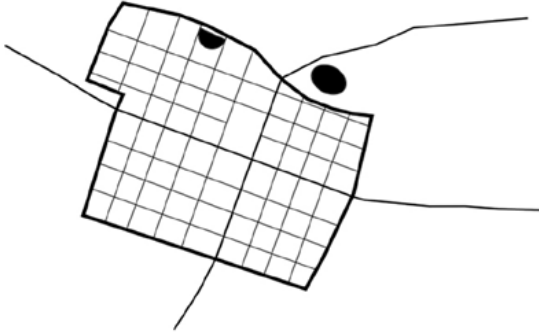
Lucca: evoluzione urbana in cui si evidenzia il ruolo dell'anfiteatro, la sua posizione, l'attestazione su uno dei percorsi principali territoriali. La ricostruzione di una parte della sua planimetria prima dell'intervento del Nottolini permette di capire la portata dell'opera critico/intenzionale dell'autore: la "depurazione" dei fabbricati interni all'arena ha permesso di recuperare una spazialità e di "sintetizzare" i processi sedimentatisi nel corso della storia per rispondere ad una variazione funzionale e di rappresentanza.

_ la città romana

_ medioevo e moderno

_ ricostruzione dell'intasamento

Fig.40



di Lucca del Trenta il tessuto di sostrato sedimentatosi per secoli in maniera spontanea sta per subire una radicale trasformazione critica. Sono gli anni del neoclassicismo, l'antico deve riemergere dalla stratificazione che ha guidato attraverso la sua forma e la sua materia, è l'epoca del Valadier a Roma, del recupero dell'eredità classica attraverso la norma, la perfezione: la Grecia e l'Urbe rivivono attraverso il biancore astratto di forme di una realtà passata enfatizzata dalla simmetria e dalla chiarezza. In questo panorama in cui la conoscenza del "ciò che era" rivive attraverso un'analisi scientifica di riuso e sintesi del suo catalogo di elementi, a Lucca, il Nottolini viene incaricato dalla duchessa Maria Luisa, di compiere indagini analitiche per lo studio e la restituzione dell'immagine dell'anfiteatro antico⁴⁷. Il Nottolini però non si ferma solo ad un ipotesi di rilievo ma, attraverso un progetto innovativo per l'epoca, propone non solo una nuova metodologia di recupero dell'antico ma restituisce l'angolo visuale dell'antico anfiteatro in un contesto funzionale assolutamente nuovo. L'ellisse non è più l'arena dei giochi ma un elegante anello neoclassico in cui sono leggibili le stratificazioni storiche del manufatto attraverso strumenti progettuali non solo "conoscitivi" per il visitatore ma anche di eccezionale valore spaziale e funzionale all'interno del tessuto urbano: lavora sui due limiti; sulla concavità interna e sulla convessità esterna. Per prima cosa depura lo spazio interno frammentato in diverse aree di pertinenza volte alla coltivazione per fonderle in un grande spazio pubblico con destinazione mercatale. L'accesso a questo nuovo spazio collettivo è consentito

47 «Finalmente nello scorso anno 1819. S.M. la Regina Maria Luisa, sempre propensa a favorire tutto ciò che può contribuire al progresso delle belle Arti, e de' buoni studj, avendo ordinato nuovi scavi intorno a questo edificio, il Sig. Architetto Lorenzo Nottolini ebbe l'opportunità di levarne la pianta iconografica; da questa si rileva che l'Anfiteatro era scompartito in cinquanta quattro arcate, due delle quali più ampie poste sull'asse maggiore dell'ellisse hanno di luce braccia 8. e once 4. [4,91 m], tutte le altre arcate minori brac. 6. e once 9. [3,93 m]», T. Trenta, *Guida del forestiere per la città e il contado di Lucca*, Lucca, 1820, pag. 88.

attraverso quattro percorsi⁴⁸ coperti che richiamano la galleria da cui accedevano i gladiatori. E' un'operazione critica di sintesi e annodamento in cui quelle che una volta erano le facciate interne, un retro urbano, ora divengono partecipi di un'immagine comune attraverso la ripetizione ritmica delle vie di accesso e delle archeggiature degli ambienti che vi prospettano; è un nuovo sfondo della vita cittadina in cui "lo spettatore non siede nella cavea, di cui si conserva la medievale destinazione a edifici residenziali o commerciali, ma nell'arena⁴⁹". Se la concavità dell'antico edificio permane e viene enfatizzata attraverso la ritmicità del tessuto medievale, ed è la restituzione spaziale il perno della rifunzionalizzazione di questo nuovo interno urbano, la convessità della corona esterna è per il Nottolini la scena dove far emergere il passato archeologico del sito. Infatti la facciata esterna è testimone del sostrato antico e della qualità metamorfica di questa architettura attraverso la leggibilità delle strutture antiche su cui insistono le nuove costruzioni la cui volumetria restituisce l'idea massiva della facciata alta 13 metri dell'antico anfiteatro. L'architetto oltre a demolire le strutture interne conferma l'autonomia di questa forma urbana attraverso il percorso di via dell'Anfiteatro che se da un lato circoscrive il manufatto e permette la lettura dell'ellissi, dall'altro rimarca il suo impianto nella città influenzando il tessuto circostante che si lega ad esso come sua traslazione del limite. Il progetto del Nottolini, terminato nel 1839, non è così un "restauro architettonico" ma attraverso un'illusione di antichità costruisce un complesso innovativo in cui il sostrato antico è l'elemento generatore di un processo formativo che sintetizza le fasi storiche in una struttura nuova e coesiva ma memore della stratificazione delle sue parti. L'importanza di questo caso

48 L'anfiteatro antico aveva solo due accessi e tra le quattro porte del Nottolini solo quella orientale è stata recuperata nel suo sedime originale.

49 G. Ciampoltrini, *L'anfiteatro romano di Lucca. Cronache di ordinaria tutela*, I segni dell'Auser, 2016, pag. 44.

negli studi sulla città è rimarcato da Hans Griffin e Hans Kollhoff nel loro sperimento di “progetto di città analoga” del 1976 in cui attraverso un collage tipologico di differenti forme urbane l’arena di Lucca occupa un ruolo di elemento organizzatore del mosaico architettonico. Suscita interesse il paragone con il caso di Arezzo in cui l’anfiteatro romano, di poco inferiore al Colosseo per dimensioni, dopo essere stato consumato quasi totalmente per estrarre materiali preziosi divenne il sedime per il convento di San Bernardo a partire dal XIV secolo: come si è detto la destinazione religiosa è tra le più diffuse su queste forme di sostrato e come dimostra il caso di Arezzo è possibile ragionare su un diverso approccio processuale. Se il Nottolini dovette sintetizzare una pluralità di forme urbane sedimentatesi nel tempo e aventi un catalogo linguistico eterogeneo, l’architetto di Arezzo servendosi della tipologia conventuale seriale e ritmica poté trasferire le caratteristiche del sostrato direttamente nel prospetto del nuovo edificio. La facciata che possiamo oggi osservare attraversando l’antica arena sembra così emergere direttamente dalle sostruzioni ed essere un esempio diretto di continuità intenzionale tra l’antecedente e il susseguente senza quegli “sganciamenti in profondità” presenti invece nell’opera del Nottolini che permettono una lettura delle varie fasi dell’isolato: qui ad Arezzo il progetto appare come un oggetto unico sin dalla sua genesi e assume la vocazione di massa al negativo di un vuoto storicizzato dal consumo della materia. Il vuoto ove sorgeva l’arena e che nelle altre forme urbane di sostrato curvilineo assume sempre il ruolo di area di pertinenza o di retro in questi due casi diviene il nuovo spazio pubblico su cui far affacciare il pubblico: a Lucca è assolutamente percepibile poiché diviene una piazza, ad Arezzo vi è invece una variazione del tipo. Infatti l’edificio conventuale invece di formarsi e chiudersi intorno ad un chiostro gerarchizzando e organizzando gli spazi interni si apre cercando di cingere la forma antica e sfrutta l’arena come corte centrale: la variazione del tipo in base al suo sostrato

sottogiacente è un tema ricorrente in tutte le forme urbane e che apre la ricerca a differenti sviluppi.

Il caso di Firenze. Densificazione del tessuto di sostrato.

Il tessuto urbano derivante dall'anfiteatro romano di Firenze è a prima vista un caso studio diametralmente opposto a quello di Lucca: le due forme urbane appaiono antitetiche, una è un pieno l'altra è assimilabile a un vuoto, a una grande piazza. La lettura morfologica e delle testimonianze scientifiche permette però di ricostruire un processo di sedimentazione urbana simile, i cui esiti differenti dipendono dalla velocità con cui le due città sono cresciute nel tempo e dalla posizione dei due "perlasci" rispetto ai principali percorsi e flussi cittadini. Se la posizione dell'arena lucchese è sempre stata marginale rispetto al percorso principale su cui si attestava permettendo al suo "limite" di isolare le aree di pertinenza interne dalle trasformazioni circostanti, il caso fiorentino si trovava in una posizione "intra" poli.

La lettura del sostrato romano di *Florentia*⁵⁰ è oggi ancora evidente nell'impianto del suo centro storico che conserva, nonostante le numerose trasformazioni, una griglia ortogonale e i principali percorsi a scala territoriale (cardo e decumano) sui quali come in altre città italiane "spontaneizzate" si attestano i principali edifici speciali della città. Edifici speciali che come Palazzo Vecchio insistono su strutture romane. L'edificio simbolo dell'epoca comunale italiana è infatti costruito sull'antico teatro romano⁵¹ le cui sostruzioni sono ancora rintracciabili nella disposizione

50 La tradizione fa risalire la fondazione della città al passaggio delle truppe di Giulio Cesare nel 59 a. C. ma l'ipotesi più accreditata è che sia stata fondata in età augustea tra il 30 e il 15 a. C.

51 Il teatro romano fu costruito fuori dal primo perimetro di fondazione cardo-decumano e il suo riuso, oltre al ruolo dei percorsi, spiegherebbe il perché l'edificio speciale cittadino più importante dell'epoca sorgesse in una posizione disassata rispetto al duomo e alla piazza del mercato.

a raggiata di alcune murature ortogonali al cortile prospiciente via della Ninna e sulla facciata interna del lato di via dei Leoni che ha ereditato la linearità della scena. Il teatro sorgeva lungo il perimetro delle mura romane e a est di esso, poco fuori le mura, fu costruito l'anfiteatro. Questo di età adrianea aveva un perimetro di circa 300 metri e sorgeva in una zona paludosa con un salto di quota di 2-3 metri rispetto al centro primitivo che fu probabilmente utilizzato per favorire la costruzione. Come nel caso di Lucca la traslazione del limite rappresentato dalle mura ha influito nelle azioni di consumo e occupazione della struttura e nella sua basificazione: non si hanno notizie, come in quasi tutti i casi italiani, dell'utilizzo della struttura dopo la caduta dell'impero romano, ma oltre allo spolio e all'occupazione delle camere radiali in epoca alto medievale, si torna ad avere notizie d'archivio intorno all'anno mille. Viene infatti nominato *perilasium major*⁵² e la documentazione scritta ci indica, come a Lucca, una vocazione dell'aera a campi e pascoli⁵³ tra il X e XI secolo; solo con la costruzione nel 1177 della nuova cinta muraria difensiva i ruderi entrarono all'interno del perimetro urbano e furono interessati da trasformazioni che ne modificarono l'immagine di rovina per divenire sostrato di una parte del tessuto della città. A livello storico la sua permanenza e riconoscibilità continua nei documenti pervenutici sino al XIV secolo: si attesta la presenza di nuove costruzioni della famiglia Peruzzi sulle sue sostruzioni e il Villani nella sua cronaca lo definisce



Firenze:
la pianta del Buonsignori mostra l'addensamento edilizio che insiste sull'area dell'anfiteatro romano e i percorsi che "tagliano" il volume ancora perfettamente riconoscibile. Fig.41-42

52 E. Faini, *Firenze tra fine secolo X e inizi XIII: economia e società*, tesi di Dottorato, tutor A. Zorzi, ciclo XVII, anni 2002-2005, pp. 194-195.

53 Secondo il Davidsohn nel 1018 e nel 1031 i monaci della Badia avevano piantato i loro orti sulle rovine dell'anfiteatro e ancora nel 1147 c'erano delle aree agricole presso il *Perilasium*, cfr. R. Davidsohn, *Storia di Firenze. Le origini* cit., p. 1104. Nel 1290 le *burrelle* dell'anfiteatro erano dette «burrelle delle vigne», cfr. R. Davidsohn, *Storia di Firenze. I primordi della civiltà fiorentina. Impulsi interni, influssi esterni e cultura politica*, IV, parte I, Firenze, Sansoni, 1962, prima ed. 1922, p. 616.

come un “parlamento⁵⁴” in cui il popolo si radunava per discutere questioni di carattere pubblico.

Oggi la struttura è parte del tessuto senza soluzione di continuità, presenta gli stessi caratteri tipologici e insediativi del tessuto circostante, ed è un grande pieno che controbilancia il vuoto della piazza adiacente di Santa Croce. La presenza del complesso religioso è infatti l'elemento che insieme al Palazzo Vecchio permette di comprendere come la posizione dell'anfiteatro romano tra i due edifici speciali abbia portato a una forma di sostrato opposta e complementare a quella di Lucca.

Percorsi e polarità nella de-specializzazione delle preesistenze.

I tre ordini di ricerche individuati da Caniggia ed esposti in un saggio sulla “lettura delle preesistenze antiche nei tessuti urbani medievali”⁵⁵ sintetizzano parte dell'apparato metodologico elaborato per le “architetture di sostrato” e permettono una rapida riconoscibilità ed analisi del ruolo dell'anfiteatro fiorentino in rapporto al tessuto urbano circostante. Caniggia ci indica tre passaggi fondamentali: il riconoscimento delle lottizzazioni, dividendo edifici speciali e “di base”, la perimetrazione della città e infine le sue espansioni; egli pone però una condizione indispensabile,



Firenze:

il tessuto sedimentatosi sull'anfiteatro può essere scomposto in due parti. La prima, più antica, rappresenta occupazione e sedimentazione sul suo limite. La seconda attestazione dell'edilizia e intasamento delle aree di pertinenza a causa dei nuovi percorsi di ristrutturazione.

Fig.43

54 Al riguardo il Villani afferma «e ivi edificassero parlatorio per potere in quello fare suo parlamento [...] questo edificio in nostro volgare avemo chiamato Parlagio. E fu fatto tondo e in volte molto meraviglioso, con piazza in mezzo. E poi si cominciavano gradi da sedere tutto al torno. E poi di grado in grado sopra volte andavano allargandosi infino a la fine dell'altezza, ch'era alto più di LX braccia [...] e in questo si raunava il popolo a fare parlamento. E di grado in grado sedeano le genti [...] Questo fu poi guasto al tempo di Totile, ma ancora a' nostri dì si ritruovano i fondamenti e parte delle volte presso a la chiesa di San Simone a Firenze, e infino al cominciamento de la piazza di Santa Croce; e parte de' palagi de' Peruzzi vi sono su fondati», cfr. G. Villani, *Nuova Cronica* cit., I, lib. I, XXXVI, pag. 56.

55 Rif. G. Caniggia, *Lettura delle preesistenze antiche nei tessuti urbani medievali*, estratto da: Atti V-Ce.S.D.I.R.-1973-74-Cisalpino-Goliardica editore, Trieste, 1974, pp. 334-357.

ovvero che “il passaggio tra aggregato antico e nuovo sia avvenuto attraverso una gradualità di trasformazioni e non per sostituzione traumatica, repentina, e senza un troppo prolungato intervallo di abbandono⁵⁶”.

Il caso dell’anfiteatro di *Florentia* permette di indicare una categoria tematica di forme urbane disostratoche, attraverso la sedimentazione e l’evoluzione della città, rappresenta il massimo grado di organicità per intasamento all’interno del tessuto. Come nel caso di Lucca è attestato il riuso per consumo e occupazione del suo limite e la denominazione di *perilasium* e le testimonianze scritte accertano una permanenza del limite esterno e uno spazio libero analogo ove vi era l’arena; leggendo però la planimetria di questo quadrante di città intuiamo l’allineamento e messa a sistema di tre strutture urbane attraverso la gerarchia dei percorsi: il Palazzo vecchio, teatro romano de-specializzato e nuovamente specializzato attraverso rifusione in un nuovo organismo, il tessuto sorto sull’anfiteatro e il complesso di Santa Croce con il suo spazio pubblico⁵⁷. Le due strutture antiche e gli edifici che vi si attestavano erano collegate in epoca altomedievale da via degli Anguillara e Borgo dei Greci⁵⁸; le fonti però non ci permettono di affermare con sicurezza se attraversassero o meno l’area dell’anfiteatro già prima del XIII secolo. Secondo Caniggia però un ostacolo genera un flesso, un andamento curvilineo del percorso, poiché l’azione antropica tende a girare intorno all’ostacolo e a seguire la sua forma non attraverso linee spezzate ma in maniera fluida⁵⁹, ed è perciò plausibile

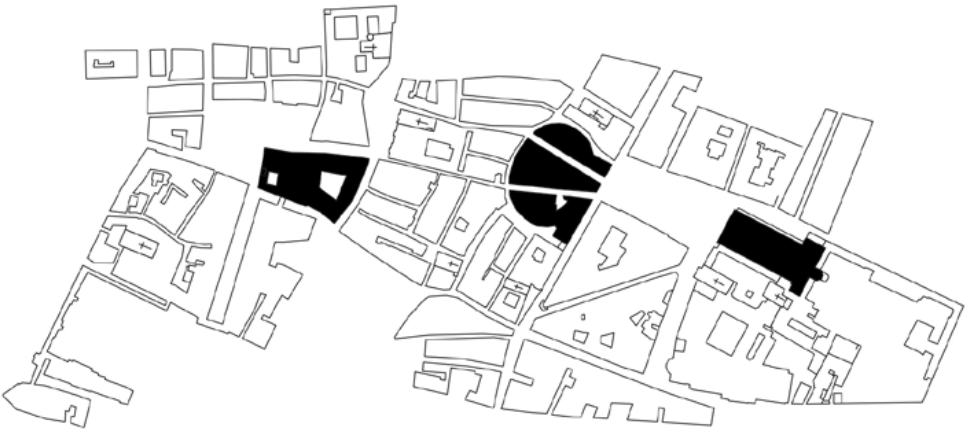
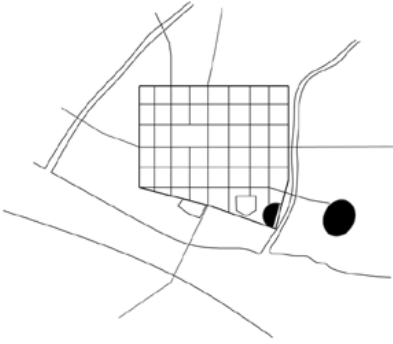
*Firenze:
nella pagina seguente è
rappresentato il rapporto tra
edificio scenico e mura sino
all’analisi del rapporto tra
i tre edifici speciali: teatro/
palazzo-anfiteatro/tessuto
edilizio ed edificio religioso.
La nuova polarità di Santa
Croce rappresentò il motivo
per cui furono aperti i nuovi
percorsi all’interno dell’area
dell’anfiteatro. Fig.44*

56 Ivi. Pag. 336.

57 Interessante è che la piazza suddetta sia sempre stata il centro vitale del violento “calcio fiorentino”, come se, occupata la struttura ludica antica, il nuovo spazio gladiatorio si fosse traslato in adiacenza.

58 Per “Borghi” a Firenze, in età altomedievale, si definivano le strade che uscivano da una porta della città. In questo caso dalla “Porta della pera” da cui presero il nome i Peruzzi che ne controllavano l’area.

59 “Un percorso tende dunque a svolgersi secondo il segmento rettilineo congiungente partenza ed arrivo, sempreché non vi siano ostacoli interposti. In corrispondenza di un ostacolo si tende a modificare la rettilineità non formando una spezzata di segmenti





Firenze:
planimetria dei piani terra
dell'area di Santa Croce. Il
rilievo mostra sia l'attestazione
dei moduli abitativi sulla curva
che l'intasamento all'interno
dell'arena e l'attestazione sui
percorsi di ristrutturazione.
Fig.45



Firenze:
vi è una continuità funzionale legata all'attività ludica poichè il ludus gladiatorio viene traslato nella nuova "arena" della città, la piazza di Santa Croce su cui insiste il perimetro della forma di sostrato. Fig.46

che prima dei due percorsi rettilinei, che “tagliano” il sostrato antico, vi fossero quelle che oggi sono la via Torta e la piazza dei Peruzzi: il termine “perlascio” infatti deriva anche dal greco “perielasis”, ovvero “girare intorno”.

La seconda polarità, che pone l’anfiteatro in posizione “intra-polare”, è Santa Croce. La costruzione della chiesa, fuori dalla cerchia muraria che seguiva via de Benci, accelera il processo formativo del tessuto e si fa risalire a questo periodo il proseguimento dei due percorsi di ristrutturazione all’interno dell’arena sino al nuovo spazio davanti il complesso religioso. Il limite viene così tagliato dai nuovi percorsi e su di essi si attesta la nuova edilizia che nelle piante catastali è immediatamente riconoscibile perché ortogonale a questi rispetto agli edifici precedenti che seguono e insistono sulla geometria dell’ellissi. Geometria che traslata influenza anche tutto il tessuto circostante. L’area è così completamente occupata e come a Lucca si salda alle costruzioni ortogonali alla via de Benci che modificano il limite e sono testimoni della presenza della cerchia muraria. Inoltre la “saldatura” dei due tessuti è definita anche dal bisogno di dare una quinta lineare alla piazza: si ha così una sequenza di spazi ed organismi tra loro dipendenti e relazionati dai percorsi.

Venafro e Sepino

I casi del centro urbano di Venafro e dell’area archeologica di Sepino in Molise rappresentano un campo di indagine per evidenziare il carattere di iniziale autonomia degli organismi speciali per spettacoli e la persistenza del limite e dello spazio nodale, l’arena o l’orchestra, come spazio pubblico. Entrambi i casi rientrano nella categoria tematica

rettilinei, ma, per la seconda delle esigenze, la continuità, prendendo un andamento curvilineo nel quale la posizione dell’ostacolo è di norma riconoscibile dalla presenza di un flesso, di una pur lieve discontinuità”. Rif. G. Caniggia, *Lettura delle preesistenze antiche nei tessuti urbani medievali*, estratto da: Atti V-Ce.S.D.I.R.-1973-74-Cisalpino-Goliardica editore, Trieste, 1974, p. 344.

della “concavità e convessità nella permanenza del limite” ma rappresentano una fase primitiva rispetto a Lucca poiché mancanti di un gesto di intenzionalità per accordare e sintetizzare le variazioni tipologiche attestatesi sul sostrato antico. Importante è evidenziare l’area culturale e il contesto urbano differenti dal modello toscano a cui si fa riferimento: l’area molisana dopo la caduta dell’impero romano ebbe un rapido declino e quando i longobardi giunsero nella regione spopolata non trovarono nessun centro urbano significativo. I due casi sono diversi per tipologia tra loro ma analoghi per evoluzione; la scala dimensionale di Venafro è simile a quella dell’anfiteatro di Lucca ma la città ha avuto un ruolo più marginale, e come gli studi sul tessuto edilizio romano trovano un’applicazione concreta sui piccoli centri storici, così partendo dalle categorie tematiche generali dedotte dall’abaco è possibile interpretare criticamente e trasmettere il valore di questi due complessi non particolarmente conosciuti negli studi morfologici.

Sepino. Il teatro borgo

Sepino, nel medioevo chiamata Altilia, sorse in un’area che era punto di incontro di tre direttrici per la transumanza, ove vi era la presenza di una sorgente. La città romana è il risultato di una serie di stratificazioni che dal III secolo a. C. videro diversi insediamenti sull’asse del tratturo principale della dorsale appenninica: nonostante l’applicazione dello schema urbanistico romano, le tracce dei collegamenti sannitici strutturati dalla presenza del percorso del tratturo, influenzarono la struttura cardo-decumana e i due assi principali della città risultano non ortogonali⁶⁰.

60 “Not everything was destroyed, however. It would have been possible to redesign Saepinum’s town plan as a regular grid within the walls, as was done in other cities which were monumentalised at around the same time. But the spatial logic of

Questo punto di sosta attrezzato fu delimitato dalle mura tra il 2 e il 4 d. C. ed è in epoca imperiale che sorge il teatro: questo viene costruito non semplicemente in un rapporto di tangenza con il recinto murario ma addossato ad esso e mentre la parte superiore della cavea poggia sullo spessore della parete, l'ima cavea è scavata nel terreno. La peculiarità principale di questa struttura rispetto alle altre della stessa tipologia è, oltre al suo impianto urbano, la presenza di una porta nel punto in cui i due sistemi vengono a sovrapporsi: è un ingresso sia alla città che al teatro; manifestazione della nodalità di questa tipologia speciale in cui i percorsi convergono in quello che in età medievale e moderna diventerà lo spazio pubblico dell'aia. Dall'alto medioevo infatti si è formato sul teatro della città antica un complesso di edifici che hanno sfruttato la parete intera dell'ambulacro perimetrale come fondazione assumendo la forma di un semicerchio.

Franco Valente⁶¹ evidenzia che dalla lettura di una pianta⁶² storica esisteva, a metà dell'800, come oggi, una casa impiantata sulla scena, un edificio sul tetrapilo occidentale e una serie di tre case a schiera; non vi era ancora la casa che saldava queste unità tra di loro. Prima dei restauri del XX secolo il complesso edilizio dunque manteneva solo la forma, il limite dell'antica struttura, mentre la maggior parte della cavea e dell'orchestra era lo spazio pubblico

Augustan Saepinum was fundamentally driven by the meandering course of the principal *Tratturo* running through the centre of the town which had been in existence for centuries, and also by the secondary track which led to the Samnite hillfort of Ter-ravecchia, both of which were retained. As a result, the main streets in Roman Saepinum are not straight neither do they meet at right-angles at the centre of the town." I. Pinder, *Saepinum: the Augustan walls and their urban context*, in *Considerazioni di Storia ed Archeologia* v.9, www.samnitium.com, 2016, p. 23.

61 Cfr. <https://www.francovalente.it/>.

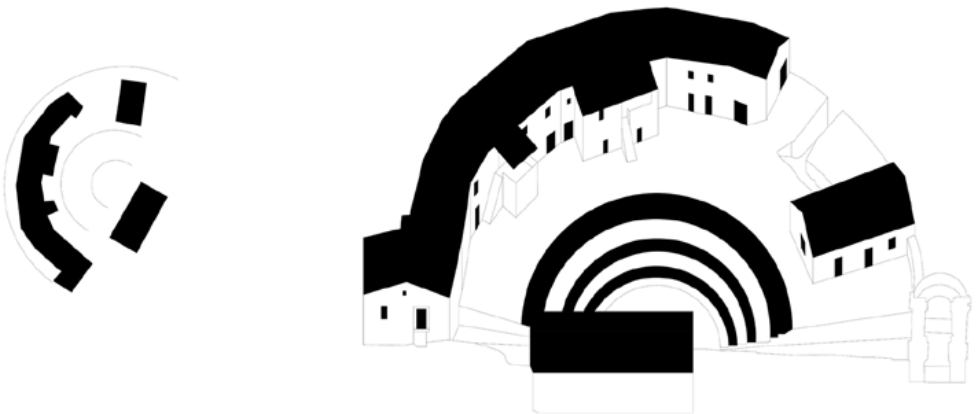
62 Pianta conservata nella Biblioteca Provinciale Pasquale Albinio di Campobasso.

comune delle abitazioni. La vocazione collettiva permaneva così come la sua forma ma con un valore storico aggiunto di testimonianza di una comunità agricola o pastorale autonoma, che aveva trovato nel riuso dell'antico l'elemento coesivo in grado di saldare in un unico organismo più unità residenziali. Qui il teatro antico è matrice di collettività.

Fortunatamente non furono attuate le demolizioni che la pratica archeologica di un tempo richiedeva per mettere in evidenza l'antico ma principalmente fu scavata l'area collettiva per far emergere le prime gradinate, la pavimentazione e i residui della scena⁶³. Così come il Nottolini a Lucca, che focalizzò la leggibilità del sostrato e delle tipologie che da esso erano influenzate nel limite esteriore, nell'elemento convesso, a Sepino fu il piano orizzontale ad essere citazione dell'antico attraverso la visibilità dell'elemento originale antico. La forma attuale di questa architettura di sostrato è sintesi di due architetture che non sono mai esistite contemporaneamente, anche se una ha influenzato l'altra, ma che insieme danno origine a un terzo tipo di monumento che è sintesi di due momenti storici differenti. Come nel caso di Venafro e dunque Lucca, i percorsi sono identificabili come accessi ad uno spazio centrale che conserva una sua autonomia rispetto a ciò che vi è fuori dal limite; casi antitetici a quello dell'anfiteatro di Firenze.

63 “I lavori di restauro iniziarono per il teatro nel 1950 sotto la direzione del prof. Cianfarani della Soprintendenza di Abruzzo, da cui il Molise dipendeva. Questi operò i primi importanti scavi dell'ambulacro esterno che egli osservò essere *mirabilmente conservato* e che nella sostanza non ebbe bisogno di particolari restauri se non la semplice ripulitura. Diversamente fu deciso per l'edificio che si sovrapponeva al tetrapilo orientale che fu interamente demolito per liberare la sottostante struttura lapidea. Cianfarani opportunamente fece eseguire anche un saggio-trincea nella parte libera dell'aia accertando la sopravvivenza di nove ordini di sedili e il piano lastricato dell'orchestra.” F. Valente, <https://www.francovalente.it/sepino>.

Sepino: l'edilizia residenziale-agricola si attesto sugli elementi primari della città come le sue mura, i percorsi e il teatro. Un'architettura del limite che consuma ed eredita le forme precedenti. Fig.47



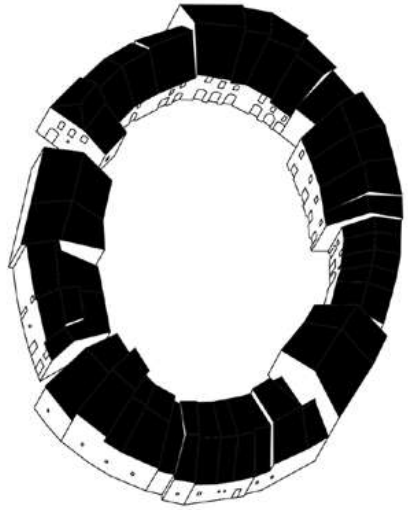
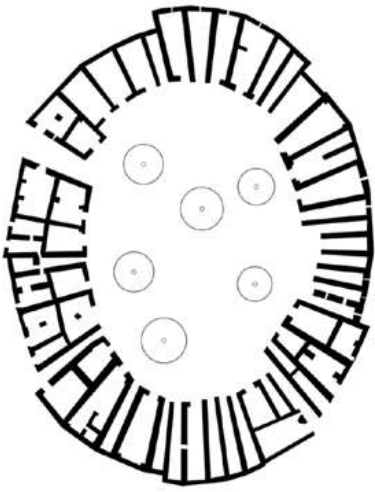
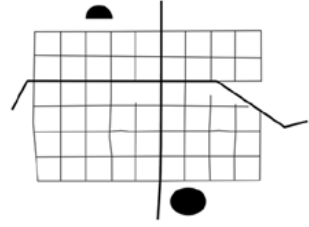
Venafro. L'anfiteatro borgo.

“Amplum habuit amphiteatrum ad gladiatorum ludos, cujus vestigia adhuc supersunt: plurimaeque prostant marmoreae inscriptiones, quae indicant quanta fuerit haec civitas Romanorum florente fortuna”.

Ferdinando Ughelli, *Italia sacra sive de Episcopis Italiae*, Venezia 1720

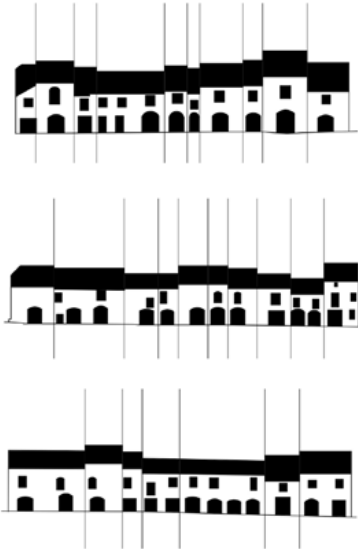
Come nel caso di Sepino anche Venafro fu un centro sannitico sui cui si impose lo schema urbanistico romano. Il Molise coincide con l'area geografica della Regio IV della divisione Augustea che fu fortemente urbanizzata nonostante la povertà agricola del territorio; non tutti i centri sannitici furono però ristrutturati e attrezzati ma solo quelli che per posizione, come Sepino, Isernia, Boiano, Venafro, potevano avere un ruolo strategico nel disegno riorganizzativo romano. Altri come Velia e Erculaneo furono totalmente abbandonati. Il ruolo di Venafro, e la necessità di costruirvi una struttura monumentale come un anfiteatro, è accertata dalle note citazioni di Plinio, Orazio, Cicerone e Catone che ne esaltano la produzione delle tegole o dell'olio, ma che mai fanno riferimento ad edifici teatrali. La lettura morfologica e gli scavi archeologici confermano l'esistenza di questi edifici speciali e attraverso l'iconografia è possibile ricostruire una storia sintetica dell'anfiteatro e della sua relazione con il tessuto circostante nel tempo.

La Venafro romana si adagiava su due colline le cui parti apicali ne definivano i limiti urbanistici: all'interno di questo tessuto si sviluppano le case, le ville, il foro, mentre sui margini esterni, verso la montagna e verso la pianura, sono posti rispettivamente il teatro e l'anfiteatro; questi due elementi definiscono l'espansione augustea e vengono posti ad una distanza critica dalla maglia modulare organizzativa dell'impianto. Isolati come si è detto, sia per dimensione geometrica che per bisogni legati alla funzione e al conseguente afflusso. Simile per dimensioni al caso di Lucca, il Verlascio, aveva in origine il diametro maggiore di



strutture curvilinee coesive

Venafro: nella pagina precedente è rappresentato il rapporto tra città ed edificio speciale curvilineo ai tempi dell'impero romano. Rapporto rimasto quasi invariato sino ai nostri giorni. Il secondo disegno presenta infatti quei caratteri di autonomia della forma urbana conclusa e protetta di natura agricola: una struttura indipendente ma attraversata dai principali percorsi territoriali. Fig.48



Venafro: In questa pagina diagrammi dei prospetti principali dell'edilizia attestatasi sulle strutture antiche. Si evincono la serialità e modularità del tipo derivante dalle caratteristiche del sostrato sottostante.

Nel prospetto in alto a destra - presente in uno dei "passaggi" all'area centrale - è evidente la stratificazione della muratura.

Fig.49

110 metri e quello minore di circa 85 e la sua arena ellettica di 60 e 35 circa. Poteva accogliere sino a 15.000 spettatori seduti con gradinate di 4000 metri quadrati impostate su 68 cunei con volta a botte tronco-conica. I segni dei cunei e delle volte sono ancora visibili in più punti delle murature e in particolare sugli odierni accessi alla piazza attraverso i quali si può ancora ricavare l'inclinazione delle gradinate. Le notevoli dimensioni indicano una popolazione almeno doppia di quella dell'attuale territorio venafrano testimoniando i periodi di contrazione ed espansione che ciclicamente investono i centri urbani; nonostante la mole l'edificio speciale non aveva un particolare interesse architettonico: i suoi cunei sono infatti irregolari rispetto alla perfezione simmetrica dell'ellissi su cui convergevano e non vi erano elementi decorativi di rilievo⁶⁴.

Dalla struttura ludica a quella rurale

Persa la sua funzione originario, l'impianto divenne un elemento catalizzatore per una trasformazione funzionale all'economia rurale collegata alla coltura agraria. Le volte tronco-coniche che sorreggevano le gradinate furono abbattute ed i muri di spina divennero "supporto-sostrato" per le nuove pareti così da articolare e influenzare nella forma una lunga serie di ambienti a due piani aggregati a schiera; al piano terreno vi si trovavano le stalle e nel piano superiore i fienili. L'esistenza dell'anello attrezzato è attestata, sostanzialmente nella sua forma attuale, già nel XVII secolo⁶⁵ e possiamo accertare la sua completezza osservando la stampa seicentesca del Pacinelli in cui il Verlascio veniva definito "Coliseo". Inoltre Ludovico

64 F. Valente afferma che sul perimetro esterno, ove si vedono ammorsature in opera laterizia, non vi era la possibilità di un paramento in pietra. Ma non possiamo comunque escludere che il saccheggio e l'opera di *spolia* sia stato nei secoli così sistematico da eliminarne ogni traccia.

65 Tra gli elementi che attestano la sua esistenza nel XVII secolo vi è una pietra che data una delle stalle al 1624.

Valla⁶⁶ nello stesso periodo ci attesta i passaggi di proprietà dal XIV al XVII secolo e l'esistenza di "grotte", i fornicci e ciò che restava delle volte, che a quel tempo non dovevano essere state particolarmente rimaneggiate ma erano testimoni del "modello, (del)la sodezza, e (del)l'artificio della fabrica⁶⁷". Dunque dal 1400 la struttura romana viene consumata sino a conservare solo l'ellisse, spazio collettivo, che diviene un vero e proprio punto di riferimento per il territorio circostante. L'anfiteatro di Venafro ci insegna l'idea della comunità che prevale nello stabilire la funzione dell'oggetto architettonico modificandolo e adattandolo alle proprie esigenze ma conservandone la forma, il sostrato. Questo perché essendo un edificio speciale de-specializzato e ribasificato è già contenitore di valori comuni, "offrendo" la sua materia alla comunità attraverso una modularità continua e chiudente, la figura geometrica dell'ellissi, che offre protezione e organizza lo spazio di lavoro comune.

I percorsi che portavano al centro dell'ex arena avevano consolidato il suo rapporto con il territorio che era stato fisicamente strutturato in aree dalle differenti funzioni: dai tre accessi, ancora esistenti, si accedeva a tre aree funzionali del venafrano dedite rispettivamente al pascolo dei bovini, suini, ovini e caprini. A dimostrarlo sono gli antichi Statuti della città di Venafro e lo studio dei

66 Autore citato da F. Valente di cui riporta la nota seguente in <http://www.francovalente.it/2008/02/09/il-verlascio-lanfiteatro-romano-di-venafro/> e da G. Cotugno in *Memorie storiche di Venafro*, Forni, Napoli, 1824.

67 *"In tre cose particolari han dimostrato gli Antichi gran applicatione, e genio, e però in quelle più che nell'altre profusi nello splendore; cioè negli Aquedotti, ne Teatri, e nelle terme. Già dell'Aquidotto fu parlato abastanza: resta trattar brevemente del Teatro, e poi delle Terme; si vede questo fuori della Città assai capace di giro, rovinato, e disfatto, et ancora vi sono molte grotte che dimostran il modello, la sodezza, e l'artificio della fabrica; la maggior parte però sono state guaste, e ridotte in Pagliai, e finili per rimessa di buoi, questo Teatro detto oggi Verlascio fu donato da Re Roberto, ad Ugone Martucj suo gentiluomo [...]"* L. Valla *cfr. L. Valla, Storia di Venafro*, ed. F. Del Prete, Napoli, 1905.

toponimi che attestano l'esistenza di un luogo chiamato "la refensa", accessibile attraverso un antico sentiero che usciva dall'accesso nord-ovest - attuale via dell'Anfiteatro e via dei Giardini -. Dall'esame delle mappe catastali un altro accesso collegava il Verlascio per via extramurale ai pascoli de "li caprari" mentre il terzo accesso collegava a sud-ovest ai pascoli degli ovini e suini. Questi percorsi segnarono la struttura e l'urbanizzazione successiva del territorio: su di essi si attestarono tre cappelle tra cui quella di S. Donato vicina al Verlascio stesso.

L'anfiteatro di Venafro mantenne per secoli la sua autonomia formale, e mentre quello di Lucca, sino all'intervento del Nottolini, aveva la sua arena occupata dalle aree di pertinenza suddivise in base alla proprietà, il Verlascio molisano fu sempre destinato a spazio collettivo e destinato ad una funzione unica che ne fecero un servizio non solo a livello urbano ma anche a livello territoriale.

Il castello baronale di Acerra: il recinto oggetto

Il caso del teatro romano di Acerra mostra come la forma urbana sia divenuta elemento autonomo e polarità principale dei percorsi locali e territoriali su cui si attesta l'edilizia cittadina. La città di Acerra è tra le più antiche della Campania, abitata sin dalla preistoria fu fondata dagli Ausoni per divenire provincia romana dal IV secolo a. C. periodo durante il quale – probabilmente nel III sec. – fu costruito il teatro in posizione extra moenia. La storia di questa struttura curvilinea è legata alla costruzione di un castello da parte dei longobardi nell'826, che per tradizione erano soliti riusare questi edifici antichi come luoghi di riunione quando la posizione intra moenia lo permetteva o con una destinazione fortificatoria sfruttandone la conclusività quando si trovavano fuori dal perimetro cittadino. La storia del castello e delle trasformazioni urbane di Acerra presenta una bibliografia ancora povera nonostante il suo importante ruolo durante il periodo normanno ed è pertanto necessaria una lettura delle planimetrie storiche per capire



Acerra: il recinto plastico del castello baronale ricalca la geometria curvilinea come un limite invalicabile. Fig.50

l'importanza del sostrato sulla fabbrica stratificata⁶⁸. Fu probabilmente una pianta del 1858 a far credere agli archeologi che il castello di Acerra sorgesse su un anfiteatro a causa della pianta ellittica del fossato e della posizione esterna all'abitato: dalla comparazione morfologica tra i casi dell'abaco appare però evidente che la forma della costruzione non corrisponde con quella degli edifici sorti sul sostrato di un anfiteatro. Infatti non avviene mai la densificazione del diametro maggiore nel centro dell'arena prima del suo limite esterno – come dimostrato nei casi precedenti – e solo dopo i saggi archeologici ci si è convinti dell'esistenza del teatro. Sempre in questa rappresentazione è possibile leggere il ruolo urbano di questo oggetto architettonico che emerge dall'edilizia residenziale ponendosi come elemento catalizzatore sull'asse “verso Pomigliano” e confermando la preesistenza della maglia cardo-decumana urbana e ,salendo figurativamente di scala, della centuratio “Acerrae-Atella I Neapolis”⁶⁹ in cui questa forma curvilinea diviene un elemento di persistenza e cerniera all'interno del sostrato. Alla scala dell'oggetto architettonico è interessante come nella pianta la scena del teatro venga occupata dal corpo principale del castello in cui una delle esedre permane in forma di torre difensiva mentre le due ali laterali della costruzione sono strutture seriali e ritmiche che occupano lo spazio tra il corpo della scena e il limite del diazoma. La costruzione presenta così due recinti: il primo costituito dal corpo edilizio, il secondo dalla cinta muraria che ricalca perfettamente il limite esterno della summa cavea. È comparabile ad elemento primario rossiano, un monumento isolato che contiene in sé le trasformazioni e le stratificazioni dell'area culturale in cui si trova conservando però una sua autonomia formale

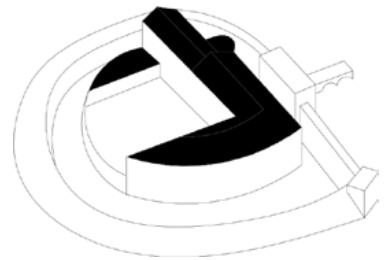
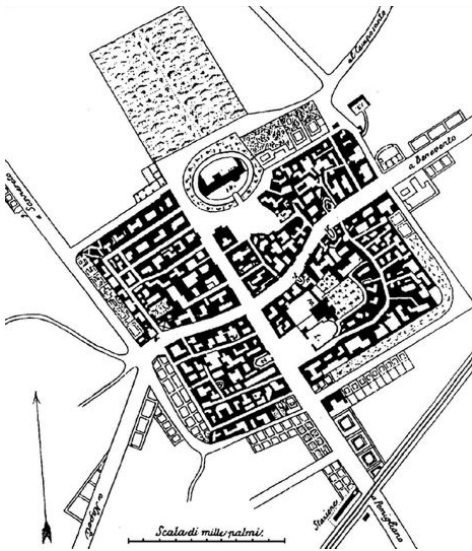
68 Sulla storia del castello si suggerisce : A. Santoro, *Il castello baronale dai Cardenas agli Spinelli alla città di Acerra*, editore F. Ili Capone, 2007

69 Da G. Chouquer, M. Clavel-Lévêque, F. Favory e J. Vallat, *Structures agraires en Italie Centro-Méridionale. Cadastres et paysage ruraux*. Collection de l'Ecole Française de Rome - 100, Roma, 1987.

Acerra: pianta del 1858 in cui il fossato del castello dalla forma ellittica ha tratto in inganno gli studiosi dell'epoca.

Diagramma compositivo della situazione odierna della forma di sostrato.

Fig. 51-52



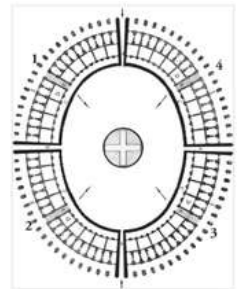
che tutt'oggi mantiene una distanza critica dal tessuto circostante di cui però è elemento propulsore⁷⁰. La memoria del luogo è conservata dalla sua nuova destinazione d'uso di museo della maschera di Pulcinella: nel luogo ove vi era il teatro romano oggi vi sono conservate la testimonianze della maschera della commedia dell'arte originaria di questa città.

La lezione di Roma: il Colosseo come architettura metamorfica contemporanea

Progetto manifesto della qualità metamorfica delle caratteristiche seriali, ritmiche e modulari dei ruderi di queste architetture curvilinee è indubbiamente quello di Domenico Fontana per la trasformazione delle vestigia del Colosseo in un quartiere operaio e filanda sotto il pontificato di Sisto V. Se inizialmente si era deciso di abbatterne una parte per facilitare il flusso verso il Laterano, le caratteristiche strutturali e il bisogno impellente di dare lavoro alla popolazione, convogliarono gli sforzi verso il riuso della struttura nel rispetto della ritmicità dei suoi vani e dell'annodamento centrale del suo spazio aperto. Un documento del Fontana attesta il progetto di rifunzionalizzazione al 1590 riportando il monumento ad una situazione di occupazione dei suoi spazi ad uso abitativo risalente a prima e dopo l'anno 1000. L'opera ipotizzata prevedeva, esplicitato nella pianta, “le quattro entrate”, “le quattro scale”, “le loggie che venivano coperte al piano terra, et di sopra scoperte”, “le stantie per habitare” e “le loggie che sono in essere a torno”. Elementi che non alteravano il DNA strutturale dell'opera antica, ma attraverso una lettura dei suoi elementi e delle sue proporzioni proponevano la de-basificazione di un

⁷⁰ “I monumenti, segni della volontà collettiva espressi attraverso i principi dell'architettura, sembrano porsi come elementi primari, punti fissi della dinamica urbana. Principi e modificazioni del reale costituiscono la struttura della creazione umana”. A. Rossi, *L'architettura della città*, Quodlibet, Roma, 2015, pag. 13)

singolo manufatto speciale in una “cittadella dell’arte della lana”, un tessuto vivo e seriale ma raccordato da un’idea generale preesistente. Il Fontana rendeva partecipi di valori comuni realtà differenti all’interno di una stessa forma urbana, permeabile spazialmente ma salda nel suo valore di *memento Romae*. I disegni proposti sono diretti verso una lettura critica di questo progetto attraverso gli strumenti della morfologia urbana: i quattro percorsi di ingresso al “cortile” centrale denotano un’analogia con l’isolato moderno assolutamente illuminante. Questo è un progetto che anticipa non solo la tipologia di residenza a ballatoio, che farà la sua comparsa molto più tardi nell’arco temporale e storico, ma propone un confronto con il tipo consolidato dell’edilizia speciale palaziale romana: se l’uomo costruisce con gli strumenti ereditati apportando lentissime modifiche alla tipologia conosciuta così fa l’architetto. Il Fontana recupera il tipo del palazzo romano, la sua serialità e conclusività intorno ad uno spazio centrale e lo dequantifica nuovamente per riportarlo ad una destinazione residenziale. Un progetto definibile “aperto” perché i suoi caratteri di ripetibilità e serialità permettono ipotesi di rifusione e trasformazioni ingenti tra i vani, “sociale” perché non luogo di una rappresentanza protetta da un limite, un recinto, ma tessuto residenziale attivo e partecipe delle trasformazioni del reale. Se l’ingresso del palazzo è unico, e controllato, nella cittadella sistina sono invece molteplici e accessibili liberamente. Non è possibile sapere come sarebbero state costruite le nuove facciate delle unità residenziali ma è desumibile una probabile adesione al linguaggio delle costruzioni contemporanee al Fontana: sarebbe stata un’operazione di sintesi delle unità a schiera modulari in un organismo unico all’interno di un progetto, definito da Aldo Rossi di fabbrica “razionale”⁷¹.



Il disegno presenta due progetti sovrapposti: il primo - la base - è il progetto del Domenico Fontana per la cittadella della lana, il secondo è il progetto di Sisto V per trasformarlo in monastero con chiesa centrale officiata da quattro ordini religiosi. Fig.53



Foto del plastico del progetto di Carlo Fontana per trasformare il colosseo in edificio ecclesiastico. Fig.54

⁷¹ “Gli elementi della città romana si trasformano, cambiano la loro funzione. Un altro esempio eccezionale è costituito dal progetto di Sisto V per la trasformazione del Colosseo in una filanda di lana; anche qui si tratta di questa straordinaria forma dell’anfiteatro. Al pianterreno

Il rudere, la forma curvilinea antica, diviene terreno di sperimentazione per ripensare ad una nuova parte di città, lontana dall'abitato tiberino, ma vicina e sovrapponibile per l'approccio processuale. L'invenzione, caratteristica da sempre associata all'intelletto architettonico, è così riposta ad una necessità pratica di riuso e reinterpretazione del dato tangibile.

II.VII Portugal focus: il Rossio di Lisbona

Permanenza dello spazio-sostrato

Le forme urbane di sostrato oggetto dell'abaco presentano tutte un dato comune: sono il risultato di una sedimentazione in loco e derivanti matericamente dal sostrato sottostante che è il sedime formale delle trasformazioni successive e conseguenti. Il tessuto medievale e moderno, le azioni progettuali cariche di intenzionalità, la possibilità di dedurre delle categorie critiche, sono sempre la conseguenza delle azioni di sostrato che attraverso l'occupazione, la sedimentazione e la sintesi hanno sempre agito con l'obiettivo di riuso dell'edificio speciale, la cui forma ha influenzato le tante immagini e forme della città che si sono susseguite nel tempo. Durante una discussione a seguito di un mio intervento sul tema , presso l'ISUF ITALY 2018, con il prof. e preside C. F. D. Coelho dell'università FAUL di Lisbona, si è giunti alla conclusione che è possibile identificare un'altra tipologia di sostrato il cui fattore di permanenza è puramente intenzionale e riguarda il persistere dello spazio nodale dell'edificio speciale ludico-scenico, come spazio pubblico, non sul sedime originale ma traslato, spostato di sede e riconfigurato all'interno di una nuova pianificazione urbana. La deduzione di uno spazio-sostrato così forte da permanere formalmente

erano sistemati i laboratori e nei piani superiori le abitazioni degli operai; il Colosseo sarebbe diventato un grande quartiere operaio e una fabbrica razionale". Ivi. pag. 93.

e spazialmente nonostante la cancellazione del tessuto originale a seguito di azioni esterne trova un caso di unicum nella piazza del Rossio di Lisbona. Qui la testimonianza del sostrato deriva direttamente dal permanere della funzione dello spazio pubblico, formatosi nell'area della pista dello stadio romano nei secoli, come in diversi casi presenti nell'abaco "italico", che non può essere eliminata dalla *forma urbis* poiché possiede un elemento di riconoscibilità culturale. È un sostrato immateriale di fruizione di una spazialità conclusa, di un recinto urbano di cui la nuova forma della città non poteva fare a meno.

Topografia e morfologia

La forma urbis dell'antica *Olisippo*⁷² romana è oggi difficilmente leggibile nel tessuto della città contemporanea e il ruolo del sostrato nel processo formativo della città appare quasi nullo a causa degli agenti esterni che hanno modificato radicalmente il costruito negli ultimi secoli. È possibile però riconoscere ancora alcuni "elementi primari", che punti fissi in un telò mutevole e metamorfico, ci permettono di studiare e comprendere la qualità e le caratteristiche della persistenza di uno spazio-sostrato all'interno di dinamiche trasformative che, attraverso una nuova pianificazione, sembrano tendere a una cancellazione della memoria del topos; memoria che invece è conservata spontaneamente e sostenuta dalle caratteristiche topografiche del sito.

Il centro di Lisbona si è sviluppato su un sistema di rilievi presenti sulla costa nord della foce del fiume Tago e che convergono oggi in un'area pianeggiante chiamata Baixa - zona bassa -. La *colina do Castelo* fu abitata sin dall'età del ferro e solo nel II secolo a. C. iniziò l'urbanizzazione romana dell'insediamento primitivo già influenzato culturalmente da Fenici e Greci. I Romani occuparono

72 La falsa leggenda etimologica che ne attribuiva la fondazione a Ulisse fece dimenticare le prime origini fenicie dell'insediamento (*Alis Ubbu*).

la collina e le sue pendici - come la collina dell'Alfama - "ristrutturando" il costruito attraverso l'applicazione degli strumenti urbanistici collaudati nelle altre colonie: l'ortogonalità della rete viaria, il foro - ancora oggi non se ne conosce l'ubicazione - e i grandi edifici pubblici dovettero però adattarsi all'orografia articolata del luogo; la quale ha contribuito alla peculiarità dei casi lusitani in esame. I disegni comparativi mostrano come i percorsi romani di tipo territoriale che si inoltravano nella *Baixa* - e che dovevano avere origini assai più remote - siano stati gli elementi strutturanti la Lisbona medievale e poi moderna. I grandi edifici per spettacoli oggetto della ricerca erano collocati, come consuetudine già acclarata, uno all'interno della maglia ortogonale tra le mura della città - il teatro - e due, il circo e lo stadio fuori dal limite urbano. Lo stadio che rappresenta il caso di permanenza dell'idea di sostrato-spazio si trovava nella parte bassa della città lungo uno dei percorsi principali che entravano nel limite urbano.

Dalla città romana a quella medievale il processo segue una storia operante che nelle polarità e nell'elemento della cinta muraria trova i suoi elementi catalizzatori: posta la permanenza dei percorsi, sia in età visigota che musulmana, la *reconquista* del 1147 pose le basi per una ristrutturazione della città preparandola al ruolo di capitale⁷³. La nuova muraglia *fernandina*⁷⁴ rappresentò il limite del nuovo agglomerato urbano che ormai aveva occupato la parte bassa della città ed aveva iniziato a stringersi anche intorno alle polarità conventuali della collina dei Martiri.

L'area del Rosso, l'antico stadio romano, aveva sempre occupato sin dall'epoca musulmana la funzione di zona commerciale, così come dedite al commercio erano le due strade che da questo spazio pubblico - ormai all'interno delle

73 Per una sintesi analitica della storia di Lisbona si rimanda a: Manuel Gardia e altri, *Atlas histórico de ciudades europeas*, Salvat, Barcellona, 1994, pp. 96-125.

74 Cfr. A. Vieira da Silva, *A cerca Fernandina de Lisboa*, vol. I, Lisboa, 1948, p. 28.

mura -giungevano al fronte fiume. Né questa forma urbana di sostrato né i percorsi strutturanti l'area scompariranno dopo il terremoto e il progetto della Lisbona pombalina.

Prima del sostrato spaziale: un sostrato materiale

Prima di trattare delle trasformazioni pombaline che confermarono lo spazio-sostrato del Rossio è doveroso accennare al fatto che nel tessuto storico della città sono presenti due casi, analoghi a quelli dell'abaco, del sostrato come sedimentazione in loco e persistenza di forma. Partendo dagli studi di morfologia urbana sulla città di Lisbona⁷⁵ è possibile riscontrare nella collina di "Sao Jorge" l'esistenza di una maglia ortogonale che presenta caratteristiche di permanenza dei tracciati nonostante le trasformazioni dell'area⁷⁶; permanenze di ortogonalità soggiacenti il tessuto contemporaneo sono state rilevate anche nella collina dell'Alfama⁷⁷ dove è stato individuato l'antico anfiteatro della città romana. Inoltrandosi nei vicoli del quartiere e percorrendo rua de Sao Miguel, disposto tra due matrici ortogonali, è presente un tessuto la cui deformazione curvilinea ha un carattere di definizione e "limite" molto più accentuato rispetto a quella degli altri fabbricati allineatisi spontaneamente seguendo la topografia naturale del sito. È stata così avanzata l'ipotesi della presenza dell'anfiteatro non solo perché in una città in

75 Cfr. Forma Urbis Lab, C. D. Coelho (coordinatore) e altri, *Cadernos Murb. Estudos da cidade portuguesa*, in particolare: n°2 *O tempo e a Forma*, Argumenteum, Lisbona, 2014.

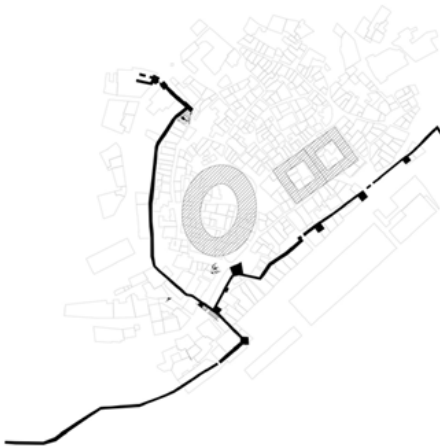
76 Per gli studi sulla persistenza dei tracciati antichi nel tessuto contemporaneo di Lisbona: R. B. Silva, As "marcas de oleiro" em terra sigilata da Praça Figueira": uma contribuição para o conhecimento da economia de Olisipo (seculo Ia.C.-seculo II d.C.). Dissertazione finale di laurea. Braga: Instituto de Ciencias Sociais, Universidade do Minho, 2005.

77 Cfr. P. Martins, *A Fragmentação do edificado monumental ao tecido urbano comum*, in Forma Urbis Lab, C. D. Coelho (coordinatore) e altri, *Cadernos Murb. Estudos da cidade portuguesa*, in particolare: n°2 *O tempo e a Forma*, Argumenteum, Lisbona, 2014.

strutture curvilinee coesive

Lisbona: il quartiere dell'Alfama, cuore della città romana, presenta ancora alcune strutture speciali riconoscibili tra cui l'anfiteatro la cui posizione non è ancora stata accertata archeologicamente ma ipotizzata dagli studi morfologici del Forma Urbis Lab della Faul di Lisbona. Nei due disegni: il tessuto medievale e quello moderno.

Fig.55



cui era presente uno stadio, elemento urbano eccezionale anche per le città romane, simbolo di grande prosperità della colonia⁷⁸, era sempre presente anche un anfiteatro, struttura assai più comune, ma perché analizzando le proprietà e la loro attestazione sul percorso si evincono murature convergenti verso un fuoco comune, una disposizione a raggiera delle pareti. Perché dunque come si vede dalla planimetria solo una parte dell'anfiteatro è perfettamente riconoscibile? Perché il sostrato ha “agito” conservando la forma di una sola parte dell'antica struttura speciale?

La risposta a queste domande sul caso lusitano permette di comprendere con maggior chiarezza anche alcune “mancanze” sui casi più lacunosi dell'abaco. La topografia dalla forte pendenza del sito fa presupporre che l'anfiteatro fosse costruito secondo “due logiche strutturali differenti”⁷⁹: Pedro Martins - Forma Urbis Lab - sostiene che la cavea della parte superiore, interessata da una frammentazione della forma di sostrato originale così accentuata da far perdere ogni possibile analogia tra la planimetria contemporanea e la forma ellittica, fosse ricavata direttamente dal rilievo naturale: su di esso “adagiata” o “scavata”. Questa modellazione naturale permette di capire perché esauritasi la sua funzione la struttura speciale si sia persa nelle trasformazioni successive: mancando un modulo e la caratteristica di serialità dei vani, questa parte dell'anfiteatro deve essere tornata alla sua “natura naturale” lasciando alla nova edilizia di base la possibilità di seguire una diversa morfologia derivante dai percorsi e dalle aree libere presenti.

78 Bisogna ricordare che Lisbona nonostante fosse una delle città più importanti della Lusitania non era la capitale: il ruolo di questa era infatti demandato a Merida, in Estremadura (oggi Spagna).

79 P. Martins, *A Fragmentação do edificado monumental ao tecido urbano comum*, in Forma Urbis Lab, C. D. Coelho (coordinatore) e altri, *Cadernos Murb. Estudos da cidade portuguesa*, in particolare: n°2 *O tempo e a Forma*, Argumenteum, Lisbona, 2014. Pag. 154.

La parte bassa in cui la morfologia urbana del costruito esplicita le caratteristiche del sostrato antico doveva invece accogliere la cavea con una struttura in muratura non dissimile da quella visibile in altri casi studio. La parte artificiale dell'anfiteatro costruita seguendo la serialità delle sostruzioni del limite derivanti dal modulo "antropico" diveniva così materiale da consumare ed erodere. Luogo difendibile ed occupabile dall'edilizia spontanea, che sedimentatasi confermava la forma e la persistenza della curva/ recinto, ancora oggi visibile.

L'approccio della scuola tipologica-processuale conferma la presenza dell'anfiteatro non solo per il rispetto del modulo di 3-6 metri di luce delle case a schiera - *casas a bandas* in portoghese - presente in tutti i tessuti medievali ma anche per l'insediarsi di un edificio religioso⁸⁰: nella maggior parte dei casi individuati precedentemente, la "storia operante" ci consegna la presenza di una chiesa, di una cappella, in quello che doveva essere stato un luogo di martirio. Questo edificio presenta infatti una posizione critica: se da una parte vi è un'attrazione centripeta verso un possibile fuoco della struttura ludica, dall'altro è presente un "aggiustamento" della forma che tenta di fondersi organicamente alla maglia geometrica regolare romana adiacente. Questo elemento "critico" ci consegna la possibile esistenza di due strutture di sostrato; la struttura regolare dei percorsi e quella coesiva dell'anfiteatro.

Il teatro romano situato sulla *colina do Castelo* presenta invece l'estremizzazione del concetto di frammentazione e dispersione della forma. L'antico edificio era infatti stato costruito sfruttando come nel caso dell'anfiteatro le curve di livello del terreno scosceso: in questo caso però la costruzione non presentava importanti parti in muratura in elevato ma è più facile associarlo a un teatro

80 *L'Igreja de São Miguel* è tra le chiese più importanti della città e la sua presenza è attestata dalle fonti sin dal XIII secolo.

greco per il suo rapporto con il sito. Questa assenza di sostrato materiale - e delle sue peculiarità -ha denotato una mancata organizzazione all'interno di una forma conclusa e l'impossibilità di avviare un processo formativo che permettesse il permanere della forma. L'anfiteatro è dunque riconducibile alle categorie tematiche dedotte dall'abaco avvicinandosi, seppur con un minor grado di organicità ai casi che lavorano sul limite e sull'intasamento analoghi a quello di Firenze o Lucca. La frammentazione totale di una sua parte, o dell'intera struttura nel caso del teatro, confermano che il sostrato possiede delle sue caratteristiche specifiche derivanti da una progettualità "intenzionale"; caratteristiche che possono essere traslate da un luogo ad un altro come in un caso di spolio.

Crisi come opportunità: un progetto di permanenza dello spazio.

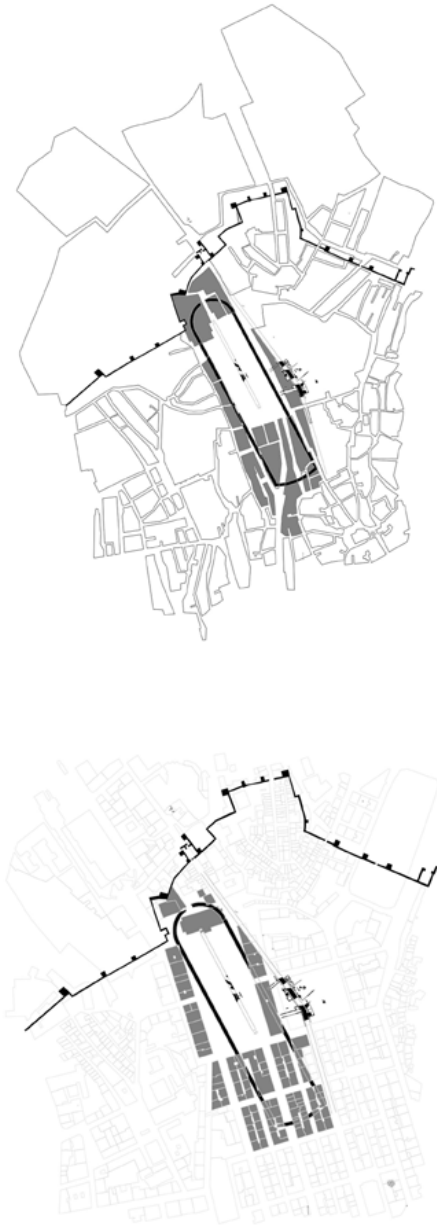
Se l'anfiteatro e il teatro romano di Lisbona sono associabili a categorie tematiche precedentemente dedotte non è così per il caso del Rossio - Praça Dom Pedro IV -, caso di uno "spolio spaziale" e di una conferma che il sostrato è una tematica che non possiamo circoscrivere al solo permanere del sedime materiale originale, del suo topos autentico.

Il terremoto di Lisbona del 1755 rappresentò un momento non solo di crisi per la forma urbana della città ma anche un'opportunità di rinnovamento di un tessuto edilizio che si era formato attraverso una sedimentazione processuale costante e continua e che non era mai stato oggetto di grandi opere di ristrutturazione. Il terremoto e poi i gradi incendi che ne seguirono distrussero, oltre che alcune aree dei *barrios* collinari, tutta l'area della *Baixa* e con questa tutto il tessuto commerciale che era stato l'elemento propulsore della città. Questa era così un palinsesto rovinoso ed è possibile fare un'analogia con i centri urbani italiani tra il V e il XII secolo: cosa fare dunque nell'epoca dell'illuminismo con queste rovine? Quale metodologia di pianificazione adottare?

strutture curvilinee coesive

Lisbona: i due disegni rappresentano il centro storico della Baixa, l'area tra i principali rilievi della città. Nel primo la ricostruzione del tessuto medievale permette di percepire come lo stadio fosse stato riusa nella materialità delle sue strutture e caratteri. Nel secondo come la pianificazione critica pombalina abbia effettuato una traslazione del tessuto senza perdere la spazialità ereditata.

Fig.56



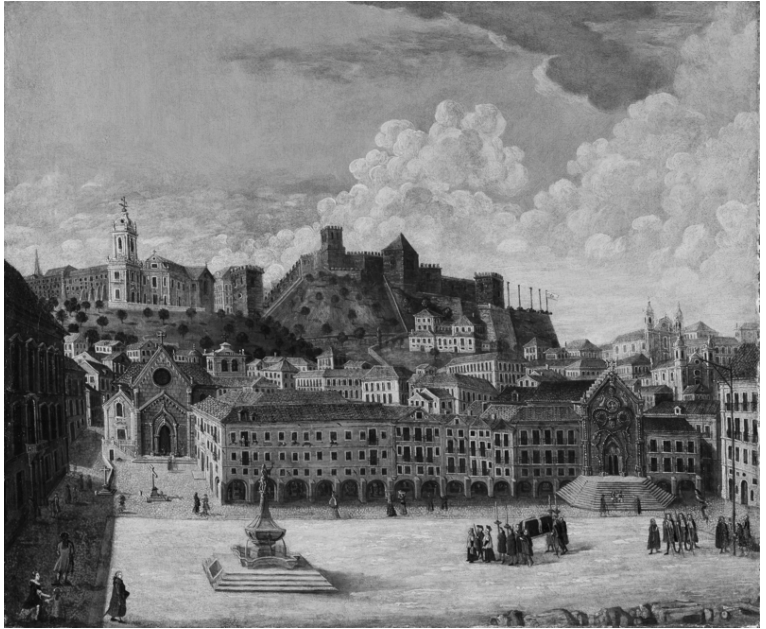
Il nuovo progetto adottato⁸¹ fu l'ultimo di una lunga serie di proposte⁸² ed è identificabile come una sintesi di "strumenti urbani" desunti da una lettura morfologica del tessuto distrutto. Questi strumenti - già enunciati nel primo capitolo - trovano nella *Baixa pombalina* un perfetto campo di sperimentazione e in ognuna delle proposte presentate lo spazio del Rossio permane nel suo ruolo di vuoto urbano, di spazio collettivo recintato da un limite abitato. L'antica forma urbana è oggetto non solo di una "regolarizzazione" della forma sul suo sedime, ma lo spazio mercatale, trasformato in spazio rappresentativo della città, segue le logiche di regolarizzazione di tutta la nuova pianificazione: la grande scacchiera pombalina orientata verso il fiume coinvolge anche lo spazio del Rossio che viene ruotato su uno dei due fuochi per seguire la disposizione dei tracciati convergenti nella praça do Comércio. L'antico stadio così persiste ma non sulle sue sostruzioni come continuità materica; l'antica posizione di fondovalle con la sedimentazione dei percorsi territoriali e il suo uso come "Rocio", ovvero spazio del mercato, hanno garantito il suo ruolo spaziale nel tempo nonostante la perdita di una memoria originale legata alla struttura ludica antica. La funzione cambia ma lo spazio resta per una volontà che si è intenzionale ma che non può sfuggire alle dinamiche spontanee di permanenza del sostrato, materico o non.

Lisbona: nella pagina accanto è rappresentata il Rossio prima del terremoto del 1755 mentre nella seconda immagine dei primi del '900 il nuovo spazio pubblico pombalino.

Fig. 57-58

81 Il progetto fu promosso dal celebre Marchese de Pombal che affidò la pianificazione a Manuel de Maia: "La Lisboa pombalina [...] es la expresión clara de una cultura y de un poder ilustrado tanto por la metodología de la implantación, concepción y gestión técnica del proceso como por el permanente control y supervisión que ejercía personalmente el marqués de Pombal". Manuel Gardia e altri, *Atlas histórico de ciudades europeas. Península Iberica*, Salvat, Barcellona, 1994, pag. 100.

82 Per una conoscenza sul tema dei progetti per la *Baixa pombalina*: M. G. T. de Sampaio, *Forma urbana da parte baixa de Lisboa destruída. Análise e avaliação da cartografia (1756-1786)*, Tesi di dottorato in storia e teoria dell'architettura e della pianificazione urbana, ISTE-UIL, Lisbona, ottobre 2011.



Una prima sintesi di considerazioni teoriche

Il caso dello stadio di Lisbona chiude una prima parte di ragionamenti sul tema del sostrato come fattore di permanenza con potenziale trasformativo, che attraverso le tematiche “stratificatesi”, la definizione dell’abaco, le informazioni storiche e i principi di categorie dedotte, permette di fare una sintesi critica che innesca nuove questioni.

Il sostrato è una forma che possiamo definire “forma di sostrato” e pertanto è “Architettura di sostrato” poiché sia in origine, come edificio speciale, che attraverso la storia operante, genera spazio attraverso i temi del limite, del recinto, dell’occupazione e della sedimentazione. Attraverso le sue caratteristiche seriali e ritmiche – derivanti dalla struttura seriale che nella curva trova nuovi risvolti di organicità e permanenza -. Può generare sia uno spazio collettivo che un isolato contenente edilizia residenziale e speciale. Il suo ruolo di elemento catalizzatore è, come ogni elemento della città, legato alla sua posizione e alla gerarchia dei percorsi su cui si attesta, o, poiché vi è un inversione del processo, alla gerarchia dei percorsi che nell’arco temporale lo coinvolgono nelle dinamiche urbane: poiché il sostrato è già presente prima dei nuovi percorsi medievali e ne influenza la forma.

Il sostrato coinvolge tutta la scala del costruito umano dunque, dalla città alla singola unità monocellulare abitativa, è misura e riferimento.

Capitolo terzo

Mirabilia Urbis Romae

III.I Dai Mirabilia alla rappresentazione della città

“La città è dunque un luogo artificiale di storia in cui ogni epoca – ogni società giunta a diversificarsi da quella che l’ha preceduta – tenta, mediante la rappresentazione di se stessa nei monumenti architettonici, l’impossibile: segnare *quel* tempo determinato, al di là delle necessità e dei motivi contingenti per cui gli edifici furono costruiti.

Una sorta di eredità, di permanenza, diretta a testimoniare le aspirazioni e le ambizioni, personali o collettive, attraverso strumenti durevoli: i monumenti di pietra, in marmo, in ferro, in cemento. E la bellezza di una città, il suo poter essere “arte”, è data proprio dalla contraddizione esistente fra l’assunto iniziale - il motivo per cui sorse il monumento - e la realtà continuamente mutevole dell’uso che viene fatto di tale eredità - come di tutte le eredità - [...] La “testimonianza” dei monumenti resta cioè valida proprio in virtù delle continue trasformazioni o adattamenti che questi, presupposti “eterni” al loro nascere, subiscono nel tempo storico – sociale; riconfermando in ciò il loro carattere di validità temporale che quanto più dura tanto più tende, al limite, a una possibile “eternità” - intesa come continuità di una presenza - ”¹. Roma ha assunto

¹ C. Aymonino, *Il significato delle città*, Marsilio Editori, Venezia, 2000, pp. 17-18.

l'epiteto di "eterna" non per la presenza fisica e visibile dei suoi monumenti antichi, di quei frammenti marmorei che affiorano con forza dal tessuto urbano, ma per la sua capacità di riuso e adattamento delle forme originali costituenti la struttura della città: il centro storico odierno dell'Urbe è il risultato di stratificazioni e trasformazioni rappresentanti un unicum nella storia della forma delle città poiché il sostrato originale, il tessuto della Roma antica, in particolare del Campo Marzio, è un caso studio isolato e irripetibile di tessuto di edilizia speciale, di grandi forme urbane coesive e unitarie, le cui caratteristiche formali hanno organizzato le fasi di tutta la città medievale e poi moderna.

Che il tema del sostrato possa essere compreso e studiato nella sua totalità, in ogni sua accezione, ad ogni scala del costruito, solo a Roma, e che "solo a Roma ci si può preparare a comprendere Roma"² è un assunto indispensabile al fine della ricerca.

Come per i casi studio attinenti all'abaco del II capitolo, il problema principale della ricostruzione di un processo formativo tipico che possa sintetizzare le trasformazioni da edilizia speciale de-quantificata a nuovo tessuto edilizio, si scontra con un periodo storico, quello dell'Alto Medioevo (V-XIII secolo) di cui si hanno poche testimonianze cartografiche o iconografiche. Si è detto precedentemente che il consumo della *materia signata*, la proto tipologia della crypta e la sedimentazione del tipo attinente all'area culturale sono gli elementi del processo desumibili da una prima lettura del reale delle singole forme urbane in esame a confronto. Nel caso di Roma è doveroso approfondire l'argomento per poter avere una visione più ampia e generale in quanto questi fenomeni riguardano una dimensione scalare assolutamente atipica: Roma non è una città di fondazione o ri-fondazione romana. Non

² Cfr. J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, traduzione di G. Castellani, Mondadori editore, Milano, 1987.

presenta l'impianto del cardo e del decumanus come negli altri casi minori dell'abaco e la sua edilizia speciale è legata da rapporti di aderenza e tangenza tra forme "colossali", che nel Campo Marzio assumono una dimensione scalare paragonabile a quella delle downtown delle città asiatiche o nord americane odierne.

La problematicità della ricostruzione di una topografia della forma urbana altomedievale di Roma è un argomento da sempre dibattuto tra gli storici dell'arte, gli archeologi e gli storici di architettura: sia Etienne Hubert che Richard Krautheimer lamentano la mancanza di una documentazione dettagliata della trasformazione urbana del tessuto edilizio di base romano tra il V e il XIII secolo. Le piante e le vedute di Roma sono tutte più tarde; ma ci consentono di immaginare la città medievale e i suoi dintorni. La prima planimetria pervenutaci, oltre a quelle redatte in maniera simbolica, fu disegnata nel 1323 da fra Paolino da Venezia: essa però si fonda su una redazione dei *Mirabilia*³ datata al 1280, e potrebbe essere la copia di un originale duecentesco. Nonostante resti nel quadro dell'astratta cartografia medievale, questa pianta ci dà un'immagine primitiva della città quale appariva agli occhi dei contemporanei. L'importanza di questa rappresentazione di Roma è desumibile dalla comparazione con altre vedute più tarde della città di autori umanisti come Taddeo Bartolo di Siena o i fratelli Limbourg nelle *Très riches heures du Duc de Berry* che rappresentano la città attraverso i due temi dell'oggettomonumento e del recinto-contenitore. Essi al contrario di fra Paolino sono ancora legati a un'immagine medievale della rappresentazione urbana i cui antecedenti più

3 Per *Mirabilia Rome*, dal latino *mirabilis* traducibile con "meraviglie di Roma", si intendono delle guide di viaggio per l'uso in particolare dei pellegrini in visita a Roma. Questa letteratura periegetica medievale serviva a guidare il visitatore tra i monumenti antichi e moderni della città e fu anche "guida" per la ricostruzione topografica della città continuando spesso ad influenzarne, con numerose invenzioni fantastiche, delle false rappresentazioni.

“mirabili” sono l’affresco di Roma di Cimabue ad Assisi e la Bolla d’oro di Ludovico il Bavaro del 1328.

Una lettura morfologica della cartografia medievale di Roma

Le figure che seguono, attraverso una lettura diagrammatica per elementi, mostrano come la pianta di fra Paolino rappresenti, rispetto alle altre immagini di Roma medievale, una prima bozza di lettura morfologica del costruito: l’operazione di astrazione e ridisegno denota come in tutte le rappresentazioni siano sempre presenti gli elementi comuni delle mura, come recinto e limite dell’Urbe, il corso del fiume Tevere e i monumenti pagani e cattolici. Nella Bolla d’oro e nell’affresco del Cimabue i monumenti, ovvero l’edilizia speciale in quanto sono rappresentate anche chiese e palazzi, sono un unico organismo solidale che non lascia spazio alle altre parti della città, ovvero al tessuto residenziale e alle aree libere dedite all’agricoltura e pascolo⁴. In queste immagini Roma è memoria dell’antico e sede del potere religioso; è un monumento continuo non gerarchizzato nelle sue parti: i grandi organismi edilizi speciali si perdono l’uno nell’altro e sono distinguibili solo per alcune caratteristiche formali come la cupola (il Pantheon) o le merlature del cilindro (Castel Sant’Angelo). Nell’immagine dei fratelli Limbourg invece i monumenti vengono indicati nella loro ipotetica posizione topografica e compaiono i rilievi naturali della città occupati dagli edifici esistenti. Lo spazio tra un edificio speciale e un altro non è ancora però rappresentato nelle sue caratteristiche fisiche ma lasciato libero: una superficie piana e astratta su cui gli edifici e i rilievi sono disposti come oggetti su un “vassoio” corbuseriano. Nella pianta di Taddeo Bartolo invece iniziano a comparire i primi



Roma: la “città oggetto” di Cimabue - affresco conservato nella basilica di Assisi - Fig.1-2

4 Roma sino all’unità d’Italia era sempre stata divisa tra “abitato”, l’area costruita nell’ansa del Tevere, e “disabitato”, il paesaggio agreste, poi definito romanticamente bucolico, che dal Campidoglio arrivava sino alle mura di porta San Giovanni senza soluzione di continuità.

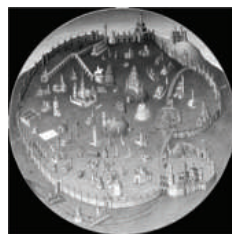
percorsi orientati verso l'ansa del Tevere, centro della vita medievale e moderna di Roma, ma non vi è ancora traccia della "casa" e del tessuto urbano, mentre è rappresentata una forte verticalità degli edifici speciali attraverso i campanili e le torri difensive.

Prima vera rappresentazione della morfologia urbana della Roma medievale è la pianta di Fra Paolino: qui il protagonista non è il singolo edificio speciale o l'accostamento di molti di essi in una "città-monumento", ma è l'unità della casa a consegnarci la misura della città e con essa i diversi percorsi su cui si atesta. La residenza è rappresentata attraverso il simbolo universale della casa con tetto a doppia falda e la presenza della porta, dell'ingresso sul percorso, immediatamente ci rimanda ai dettami della scuola muratoriana sulla lettura del tessuto edilizio. Sono riconoscibili percorsi, spazi pubblici e la relazione tra percorso e polo - si noti come dal presupposto teatro di Marcello il percorso arrivi sino al Castel Sant'Angelo -. Il tema del sostrato inizia ad essere presente in questa rappresentazione medievale in quanto, isolando alcuni elementi del disegno come l'area del teatro di Marcello, sono riconoscibili i fornicci occlusi e occupati da abitazioni e le case a schiera formatesi tra le rovine: sono "topografie architettoniche" che si pongono come elementi organizzatori della forma della città così come i percorsi romani ancora riconoscibili. È comunque necessario ricordare che "la *forma urbis* nei codici di Paolino non è espressione di una sintesi ma un tentativo ancora primitivo di rappresentazione della realtà per parti: il confine convenzionale ovale che le è stato assegnato delimita solo un assemblaggio di pezzi diversi, i molti percorsi tra i luoghi di interesse, - sono - costruiti e posizionati ognuno con un proprio interno punto di vista, evidenziato anche dal verso della scrittura"⁵.



La "Bolla d'oro"

Fig.3



_Taddeo Bartolo di Siena 1400 ca

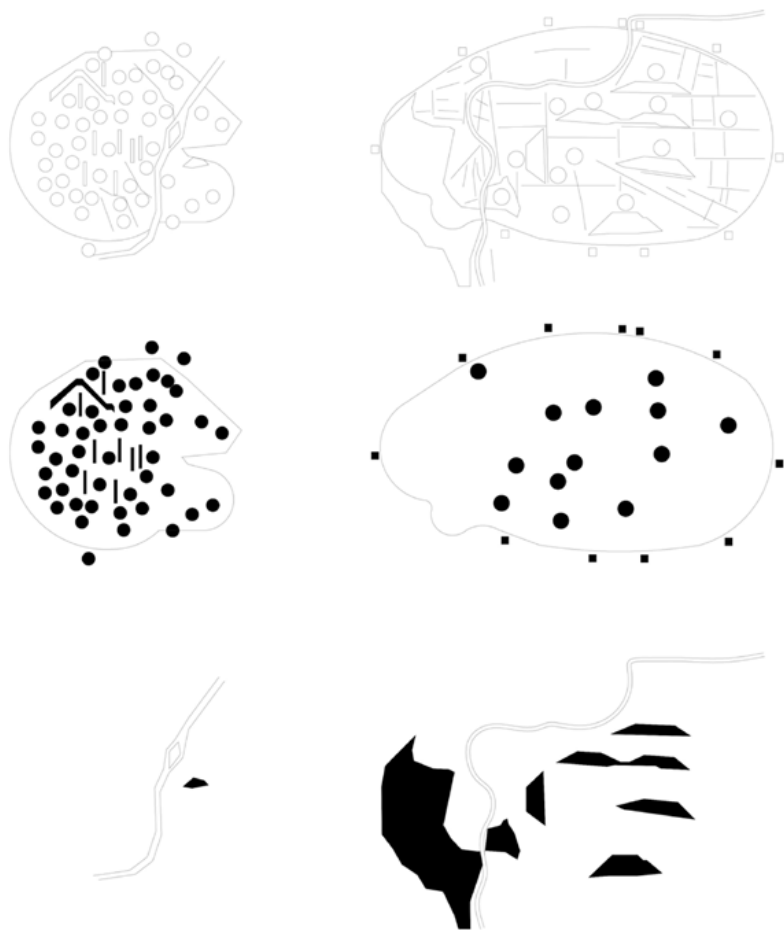
_fratelli Limbourg nelle *Très riches heures du Duc de Berry*

Fig.4-5

5 M. Bevilacqua, M. Fagiolo (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Edizioni Artemide, Roma, 2012, pag. 101.

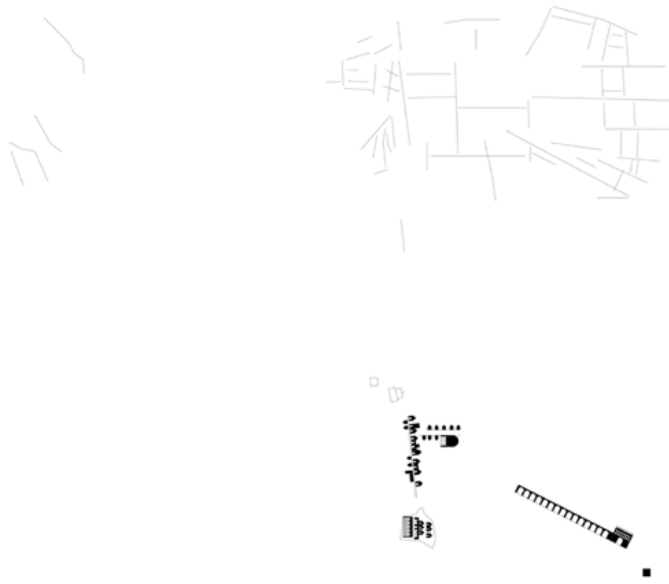


*La pianta di Roma di Fra
Paolino
Fig.6*



In questa pagina e in quella a seguire è rappresentata la scomposizione per parti e il confronto delle due città di Roma di Bartoli e di Fra Paolino: entrambi rappresentano il limite urbano e i suoi monumenti, gli elementi naturali e i percorsi. Evidente che Fra Paolino dà più valore alla morfologia urbana iniziando dalla struttura naturale più veritiera sino ad arrivare a rappresentare "architetture di sostrato" complesse: in particolare il tessuto residenziale derivante dalle domus e i montes.

Fig.7-8



Al contrario, gli artisti che dal 400 dipinsero o disegnarono vedute di Roma, rappresentando panorami o singoli edifici, intesero senz'altro mostrare la città com'essa era: Masolino (1435), il disegnatore del *Codex Escorialensis* (fine XV sec.), Marten van Heemskerck nel suo soggiorno a Roma tra il 1532-1536, Wijngaerde e Naldini nelle loro vedute panoramiche tra il 1550-70. Sebbene siano tarde, queste raffigurazioni rappresentano fedelmente il quadro d'insieme e i singoli elementi sopravvissuti al medioevo o eretti su impianto medievale: il contrasto fra il nucleo edificato e i terreni circostanti; coltivati o no che si estendevano sino alle mura Aureliane; la folla di case, torri, chiese e monumenti antichi emergenti dall'abitato, le case, che appaiono rispondenti alle descrizioni contenute negli atti di compravendita dal X secolo in poi, e che quindi risalgono probabilmente all'età medievale⁶.

Dal Campo Marzio al “Quartiere del Rinascimento”: dal tessuto speciale antico di sostrato all'organismo moderno.

La comprensione del ruolo chiave che le “substratum permanent structures”⁷ hanno avuto nell'evoluzione di Roma e in particolare nell'area del Campo Marzio è sottolineato dall'intervento di Giancarlo Cataldi presso l'ISUF International 2015, tenutosi proprio a Roma, che ha evidenziato la doppia vita dell'Urbe, sintetizzando il pensiero muratoriano sulla coesistenza e dipendenza tra città antica e città attuale, e permettendo di riprendere le fila di una ricerca su Roma che nel “ritorno ciclico delle forme” e nella resistenza del sostrato trova le risposte per un rinnovamento della metodologia scientifica di lettura/progetto all'interno della disciplina della morfologia

6 Cfr. R. Krautheimer, *Roma. Profilo di una città 312-1308*, Edizioni dell'Elefante, Roma, 1984, pag. 295 e segg.

7 Cfr. G. Cataldi, *A double urban life cycle: the case of Rome*, in *City as organism. New visions of urban life*, 22nd ISUF International Conference | 22-26 September 2015 Rome Italy, Proceedings ISUF Rome 2015, Edizioni U+D, Roma, 2016, pag. 41.

urbana. L'unicità della permanenza del sostrato a Roma, secondo Cataldi, è dovuto principalmente alla perfetta integrazione della struttura geografica naturale con la “geografia geometrica pianificata” del Campo Marzio⁸ e che è possibile riassumere attraverso otto fasi⁹ conseguenti (dalla forma proto-urbana all'occupazione del Campo Marzio sino alla “medievalizzazione” delle strutture antiche) , la cui processualità fa da guida per lo studio della forma medievale di Roma, conseguenza del sostrato originale. Queste fasi del processo formativo del caso studio in questione non riescono però da sole ad assolvere pienamente al compito di trasmissione e comunicabilità del tema della permanenza del sostrato

8 “This is mainly due to the perfect integration of the natural geographical structure – alternating as the imprint of a hand ridges and valleys bottom – and the planning geometrical structure of Campo Marzio plain”. Ivi. Pag. 41.

9 “1. *The proto-urban Rome of seven Latin and Sabine settlements on ridge.*

2. *The urban foundation of the Roma quadrata by Romulus on the Palatine.*

3. *The Etruscan Rome of the Servian Walls, divided into four regions and polarized on the first Forum.*

4. *The urban “doubling” of Campo Marzio, planned area assigned to special building uses.*

5. *The Imperial Rome with completing of the process of uniting Campo Marzio with the Republican city.*

6. *The late Imperial Rome of the Aurelian Walls.*

7. *The first Christian Rome with the abortive attempt of territorial basilicas outside the Walls.*

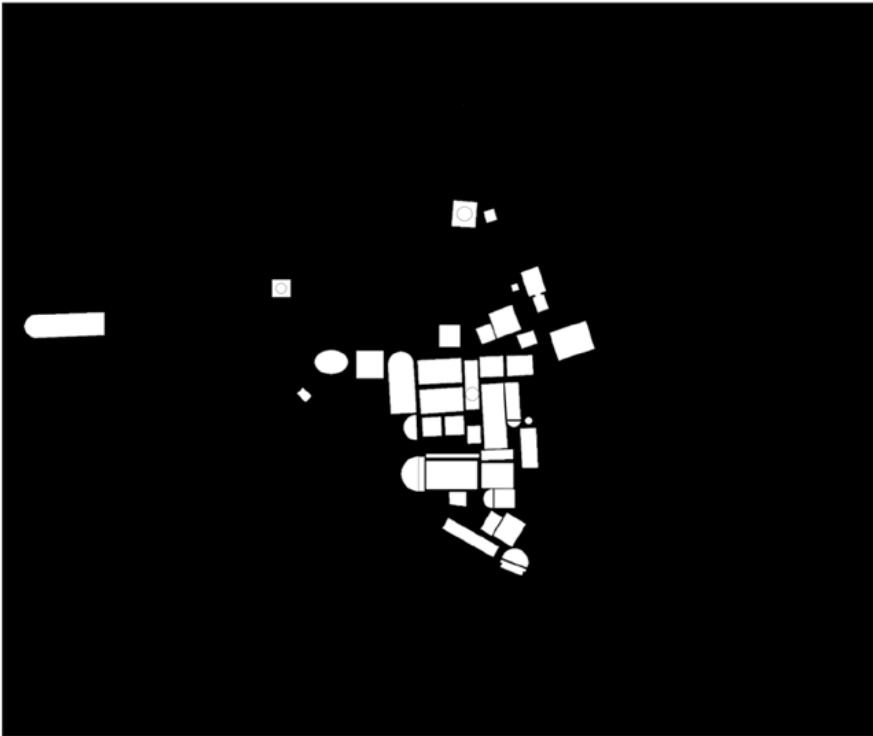
8. *The Medieval occupation of Campo Marzio, as the result of the attraction exerted by the new Vatican Citadel, that determines the spontaneous reuse for residential purposes of ancient monuments, gradually transformed in the urban fabric of the current Rome historical center”. Ivi. Pag. 42.*

*Rappresentazione dei recinti di
sostrato curvilinei e lineari del
Campo Marzio con la struttura
dei percorsi gerarchizzanti e
dipendenti dal "sostrato naturale
primario". Fig.9*



Mirabilia Urbis Romae

Al negativo: lo spazio tra i recinti sarà lo spazio di densificazione organica della città medievale. Le grandi forme conclusive saranno saldate attraverso l'attestazione dell'edilizia sui percorsi. Fig.10



0 m 500 m
| | |

e del suo potenziale trasformativo senza considerare le tematiche precedentemente esposte derivanti da un sostrato culturale e spontaneo dell'azione antropica. Un sostrato immateriale del "fare" come risposta ad uno stato di necessità: Roma per l'uomo medievale doveva apparire come una grande cava a cielo aperto, una topografia naturale in cui muoversi tra colline naturali e artificiali, tra grandi recinti che avevano perso la loro funzione di limite e "contorno" e che ora venivano attraversati in base a flussi di percorrenza che nel superare l'"ostacolo" per arrivare alla meta trovavano il loro senso e dunque la loro forma come tracciato.

È tra questi recinti, tra queste forme geometriche "semplici ed elementari", che il pellegrino doveva trovare il suo itinerario.

Un sostrato di Curve e recinti: dall'itinerario di Einsiedeln alla riconoscibilità del sostrato

Nei disegni seguenti è evidenziato il tessuto di edilizia speciale del Campo Marzio con una diagrammazione dei percorsi romani e di quelli "spontanei" medievali; i percorsi romani con la loro linearità organizzavano e tenevano insieme le grandi forme geometriche in rapporti di tangenza e aderenza: l'area appariva come un grande mosaico di frammenti distinti tenuti insieme dal flusso costante dei cittadini. Flussi che l'architettura romana "litizzò" e rese materici attraverso lo strumento del portico. Bisogna immaginare la Roma antica, e in particolare il Campo Marzio, come un susseguirsi continuo di strutture porticate che dalle rive del Tevere convergevano verso l'area dei fori: è la linearità del portico che insieme alla figura geometrica della curva caratterizzano la struttura morfologica dell'area e sono il sostrato fisico organizzante il processo. Se la curva e il cerchio, come precedentemente accennato, generano una forma conclusa e un "addensamento" di linee verso un centro e delimitano una prima forma di superficie resistente, la linearità del

portico genera, avvolgendosi su se stesso, su un nodo, una “superficie di fondo”¹⁰ delimitata da due linee orizzontali e due verticali: un recinto. Un recinto permeabile poiché costituito da strutture lineari porose che, anche se inclusive formalmente, sono meno resistenti della curva e attraversabili sin dal principio da flussi definibili come “rette libere acentrali”¹¹.

Questa permeabilità si evince dai numerosi percorsi medievali “protostorici” che tagliarono con forza questi sistemi conclusi frammentandoli e “preparandoli” all’intasamento e alle successive trasformazioni. Sui percorsi curvilinei e su quelli attraversanti i recinti in questione, come già accennato nel primo capitolo, Caniggia ci consegna una lucida sintesi: questi “formano seguendo le percorrenze già affermate in antico per l’attraversamento di spazi liberi più ampi che non le strade, e sono favoriti dall’essere tali spazi usualmente, in antico, non proprio simili alle piazze di oggi o a quelle medievali, contornate da margini di edilizia privata o pubblica, bensì secondo modelli derivati dall’Ellenismo, piuttosto perimetri edificati, racchiusi, spesso contornati da portici: evidente portato della indifferenza all’affaccio esterno dei tipi “domus”, ed essi stessi da intendersi come “domus” grandemente ampliate di scala. Si accede all’interno di tali perimetri attraverso pochi varchi spesso connessi in sistemi assiali, simmetrici, sia con i perimetri che con l’edificio, o gli edifici, in questi contenuti”¹².

L’importanza di queste due strutture formali, struttura curvilinea e recinto, è avvalorata dagli itinerari di

10 “Per “superficie di fondo” si intende la superficie materiale destinata ad accogliere il contenuto dell’opera”. W. Kandinsky, *Punto, linea, superficie. Contributo all’analisi degli elementi pittorici*, Adelphi edizioni, Milano, 2017, pag. 131.

11 Ivi. Pag. 63.

12 G. Caniggia, *Lettura delle preesistenze antiche nei tessuti urbani medievali*, estratto da: Atti V-Ce.S.D.I.R.-1973-74-Cisalpino-Goliardica editore, Trieste, 1974, pag. 346.

Einsiedeln¹³ che rappresentano percorsi che si snodano nel magma fluido di materia minerale ed elementi naturali di cui doveva essere composta Roma sino al '500. Itinerari in cui sono segnate le grandi strutture per spettacoli e i grandi recinti "speciali" come elementi da "tangere" e circumnavigare quali ostacoli o oggetti contemplativi o attraversabili perché perso il loro valore di recinto e limite. In queste "guide", antecedenti la mappa di fra Paolino, "allo stato dinamico della materia urbana fa riscontro un'idea di città ancora estremamente fragile e incerta. Lo spazio urbano si dipana lungo i fili dei diversi percorsi senza che l'autore riesca a ricomporre in una rappresentazione unitaria i segni dislocati lungo di essi, e l'identità della Roma cristiana rimane frammentata nelle singole e scollegate esperienze"¹⁴.

Permanenza, mutamento e riconferma delle strutture del Campo Marzio

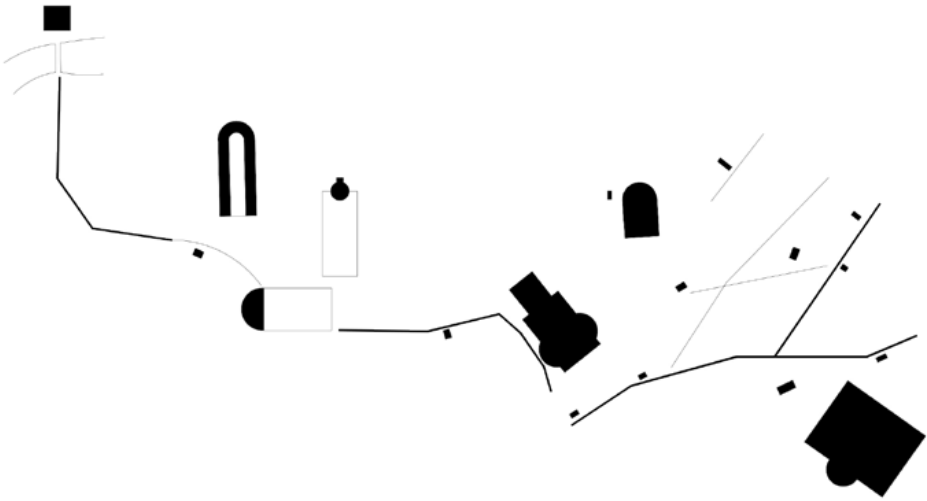
Si è dunque accennato che il "Quartiere del Rinascimento" romano è locus della conferma del sostrato, questo secondo due accezioni: è "confirma" nel significato latino di *firmus* ovvero "saldo", fermo e duraturo nel tempo e nello spazio, trasposizione nella realtà costruita del concetto di *firmitas*, inoltre il termine "saldo" si può anche intendere come "rimanenza" in attesa di una "estinzione della costruzione" consumata dalle nuove forme urbane sotto cui giace.

13 È definibile come una descrizione sommaria della Roma medievale tra l'VIII e il IX secolo ed è composto da dieci itinerari *infra Moenia* attraverso i quali il pellegrino poteva raggiungere i principali centri religiosi della città. La comunicazione degli itinerari è affidata a una cartografia astratta che ci consegna però le trasformazioni dei percorsi medievali e il permanere delle architetture di sostrato romane. Il manoscritto fu esaminato da studiosi e archeologi tra cui spiccano Rodolfo Lanciani e De Rossi. Per una conoscenza più approfondita del tema si consiglia: C. Hulsen, *Le piante di Roma dell'anonimo Einsidlense*, Ermanno Loesher, Roma, 1907.

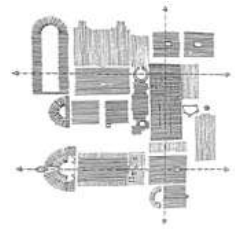
14 M. Bevilacqua, M. Fagiolo (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Edizioni Artemide, Roma, 2012, pag. 101.

Il disegno rappresenta l'VIII itinerario di Einsiedeln: è un "filo" che connette i principali edifici curvilinei della città.

Fig.11



La transizione tra tardo antico e medioevo, molto spesso oscura e trascurata negli studi di morfologia urbana a causa della difficoltà delle informazioni disponibili, è invece fondamentale per capire come questo tessuto di edifici speciali abbia continuato a vivere attraverso la permanenza e il mutamento delle sue forme-recinto e della sua struttura gerarchizzata di percorsi. La *forma urbis* antica non è però una composizione per parti giustapposte ma presenta anch'essa a sua volta un sostrato topografico che ha determinato la configurazione urbana della città: vi è sempre una presa di possesso di un territorio attraverso la sua misurazione "ai fini della lavorazione che imprimerà all'area intanto una dimensione modulare di lavoro e quindi una orditura dimensionale caratteristica, quello che diciamo un tessuto, nell'ambito del quale si determina anche l'unità lavorativa, cioè l'unità poderale autonoma, base delle misure multiple colonizzative e amministrative susseguenti. Di questi quattro valori fondamentali, utilità, modulazione, orditura lavorativa e parcellazione poderale, quelli che resteranno come termini dialettici del processo economico-strutturale del territorio successivo sono l'orditura e il modulo poderale, cioè quelli che fisicamente e funzionalmente incidono e persistono ad incidere sulla struttura fisica del suolo; l'orditura come coltura cioè introduzione di sistemi di elementi – dimensione, livelli, pendenze, alberature – che entrano a far parte dei caratteri fisici in modo collegabile e continuo come appunto tessuto; il modulo poderale come unità di proprietà autonoma con proprie dimensioni e confini, che, anziché unificare, articola e divide la compagine del suolo. Appunto in quanto struttura intessuta nella compagine fisica e nella modulazione umana del suolo, tessuto agrario e parcellazione poderale resteranno le basi dei processi trasformativi del suolo, non solo agrari, ma anche diretti a fini diversi"¹⁵.



"Pianta schematica del Campo Marzio". Disegno di A. Borie, P. Micheloni, P. Pinon in "Forma y Deformación". Fig.12

15 S. Muratori, *Civiltà e territorio*, Roma, 1966, p. 310.

Come affermano Marcello Marocco e Luigia Zoli è possibile rintracciare in questa dialettica del rapporto tra struttura fisica e modulazione impressa al suolo dall'operare umano alcuni elementi morfologici che divengono sistemi di costanti rispetto ai quali si organizza una data idea di città¹⁶. Nel caso dell'area del Campo Marzio gli elementi che hanno concorso, insieme all'elemento geografico del Tevere, sono:

- 1) riconferma degli elementi quali muri, ponti, strade e monumenti che caratterizzavano l'antica struttura;
- 2) presenza di elementi catalizzanti di successive trasformazioni di edifici come basiliche, ville, hortus e domus cultae;
- 3) creazione di un sistema di tensioni in grado di guidare la ricostituzione della morfologia urbana secondo certe direzioni;
- 4) le grandi polarità - centri della vita -: Campidoglio, Mausoleo di Adriano - poi Castel Sant'Angel - e Vaticano;
- 5) il tipo di uso del suolo che nel Medioevo gravita intorno ai nuclei residenziali che sono sia laici che religiosi;

Attraverso questi sistemi di elementi¹⁷ è possibile descrivere con maggior chiarezza il passaggio dall'antica città monumentale a quella medievale nell'ansa del Tevere, che avviene attraverso continui sviluppi interstiziali che rispondono all'esigenza di continuità della maglia urbana: è un passaggio da una tessitura per poli a una compatta poiché era divenuta determinante "per la localizzazione degli elementi la continuità fisica piuttosto che la relazione con gli elementi fondamentali"¹⁸

¹⁶ Cfr. M. Marocco, L. Zoli, *Il "Quartiere del Rinascimento"*. *Tipologia edilizia e morfologia urbana*, Studi Romani, Genn. 1, 1983, pp. 34-48.

¹⁷ È evidente l'affinità di metodo, derivante dall'adesione al pensiero muratoriano, che pone questi sistemi di elementi all'interno delle otto fasi del processo di formazione della Roma medievale prima citate attraverso il pensiero di G. Cataldi.

¹⁸ M. Marocco, L. Zoli, , *Il "Quartiere del Rinascimento"*. *Tipologia edilizia e morfologia urbana*, Studi Romani, Genn. 1, 1983, pag. 36

. A differenza degli altri centri medievali che gravitavano intorno a un nucleo originario in cui risiedevano i poteri politici e religiosi, Roma non presenta un vero e proprio centro su cui gravitare e questo ha comportato un carattere isotropico dei tessuti urbani, una forte resistenza al cambiamento. Questa isotropia, tuttavia, è dovuta nell'area del Capo Marzio occidentale e meridionale anche alla presenza delle grandi strutture monumentali che possiedono la qualità originale di concludere ma al tempo stesso di collegare organicamente le trasformazioni in un organismo unico resistente, formalmente autonomo, ma che è partecipe della continuità dalla città medievale a quella moderna. “La relazione intrinseca che lega la città nuova alla vecchia, attraverso l'utilizzazione delle rovine come substrato, è una legge strutturale che condiziona lo sviluppo della città già nel Medioevo. A tale fenomeno si deve la permanenza, nel nuovo organismo, di alcuni tagli grandiosi, come il vuoto di Piazza Navona e il lungo tracciato rettilineo del Corso”¹⁹.

Secondo le testimonianze storiografiche romane l'area fu urbanizzata in epoca tardo repubblicana sotto Pompeo Magno, dopo una lunga opera di bonifica dovuta al continuo allagamento del Tevere che aveva trasformato il sito in una palude: la Palus Caprae. Il generale romano iniziò la monumentalizzazione della piana nel 55 a.C, probabilmente spinto dal desiderio di sfruttare e monetizzare i suoi possedimenti nell'area, con la costruzione del teatro che prese poi il nome. Numerosi complessi monumentali seguirono in tutta l'età imperiale, dando origine a un distretto edilizio speciale per scopi ludici e religiosi. Tra questi complessi sono importanti per questo studio, oltre al teatro di Pompeo, lo stadio di Domiziano e il suo Odeon, il teatro di Balbo, quello di Marcello e i quadriportici presenti nella zona: questi erano collegati, attraverso una relazione tangibile, a una serie di

19 Ibid.

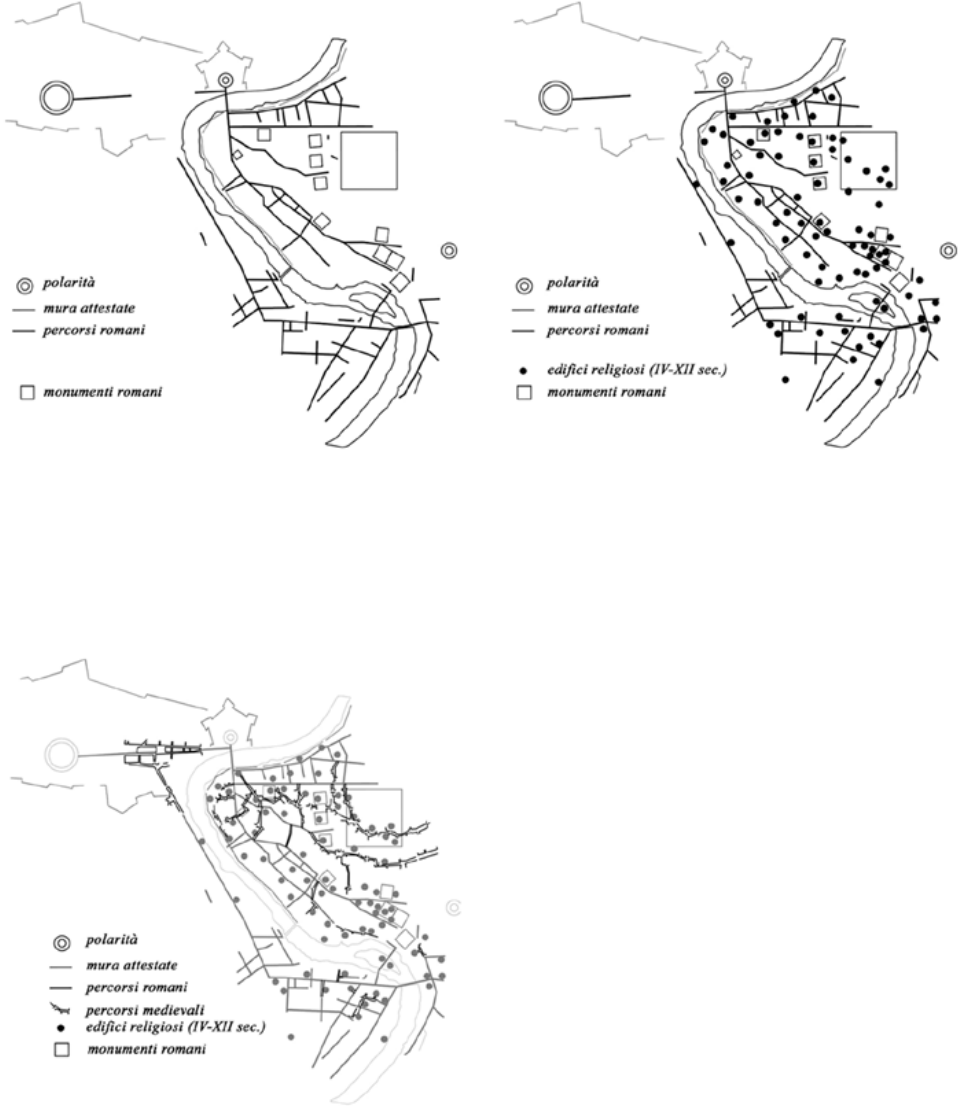
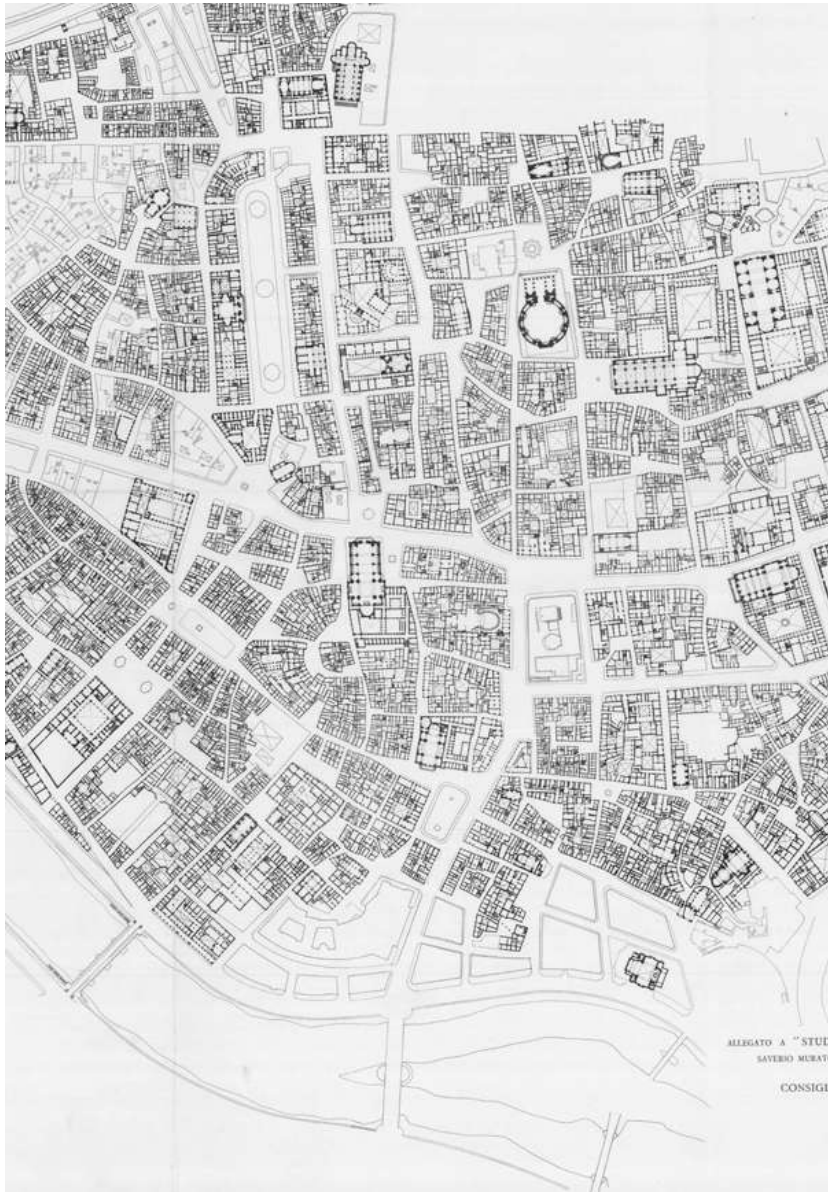


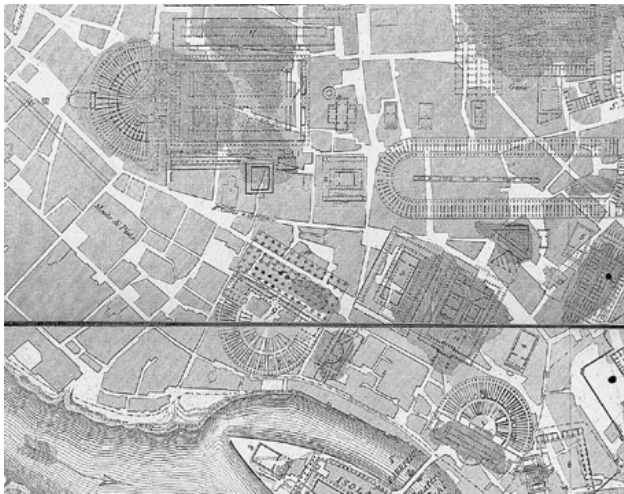
Fig.13



Planimetria di Roma ad opera di S. Muratori e altri (S. Muratori, 1963). Fig.14

percorsi che sono ancora parzialmente riconoscibili nella topografia attuale. Questo parte della città è dunque una composizione per parti di strutture coesive e unitarie.

La ricerca non vuole entrare in merito, o in conflitto, con gli studi archeologici sull'area ma porsi come strumento parallelo di indagine al fine di riconoscere il ruolo e la storia operante di questo settore della città all'interno della disciplina architettonica: l'identificazione del caso studio del teatro di Pompeo deriva dal persistere della sua forma nella città contemporanea e dall'essere sempre stato "protagonista" della *forma urbis* della città in ogni sua fase: dal recinto attraversabile dell'itinerario di Einsiedlen sino ad essere oggetto delle demolizioni moderne. È testimone non solo del permanere dell'elemento recinto ma del mutamento della sua superficie e del suo limite attraverso le azioni del sostrato agenti parallelamente alle azioni morfologiche di metodo.



L. Canina: rappresentazione del sostrato di edilizia speciale del Campo Marzio meridionale (dettaglio). Fig.15

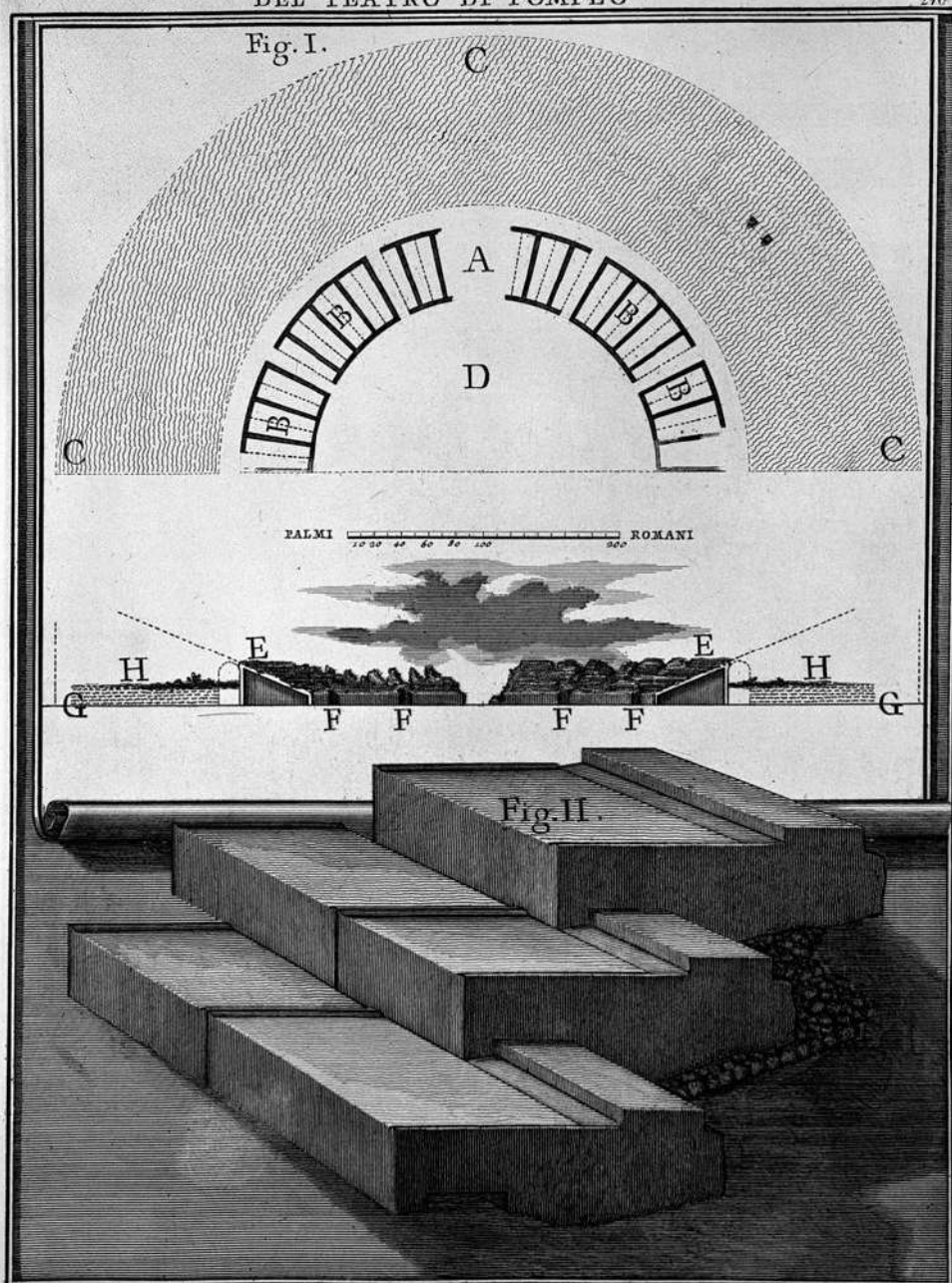


Fig. I. A. Pianta de' cunei inferiori del Teatro, ne' quali consiste tutto il di lui odierno avanzo. B. Linee di punti indicanti la suddivisione degli stessi cunei, medianti i muri che inoggi mancano del tutto. C. Estensione della circonferenza del Teatro, protratta secondo il giro delle moderne fabbriche situate sulle rovine della medesima. D. Orchestra. E. Elevazione



*Disegni del teatro di Pompeo
e di un suo ipotetico stato
conservativo ad opera di G. B.
Piranesi.*

Fig.16-17

III.II Il caso studio del teatro di Pompeo

Il sostrato nella storia operante e appunti di forma

La riconoscibilità del tessuto di sostrato sorto sulle vestigia del teatro di Pompeo è tra le più evidenti del “Quartiere del Rinascimento” già attraverso un’osservazione non scientifica sia a livello planimetrico che percettivo. Un visitatore che giunge nella piazza di Campo de’Fiori avverte immediatamente il carattere stratigrafico del luogo il cui “recinto”, il suo limite, è il prodotto di una permanenza e mutamento della forma, che nella facciata/ palinsesto occupata in parte dal cinema Farnese presenta una dimensione di non finito non intenzionale; un’architettura rovinosa moderna in attesa di un’azione sintetica che ricomponga le sue parti discordanti. Queste parti sono però planimetricamente raccordate dal suo sedime, dalla curvilinearità del suo sostrato, proseguendo su via dei Giubbonari per svoltare in via de Chiavari sin al largo del Pallaro ci si imbatte in sequenze spaziali che sono una concatenazione di “azione della città” derivanti dalle “azioni di sostrato”: dal largo trapezoidale di Santa Barbara alle facciate curve e composte di via di Grotta pinta è un susseguirsi di esperienze di riuso e sintesi di fabbricati precedenti. La struttura antica non è più leggibile nella sua dimensione fisica di monumento antico ma di forma urbana di sostrato, di elemento catalizzatore di processi trasformativi che hanno condizionato la città contemporanea nel tempo.

L’origine e la storia del teatro di Pompeo sono note così come il suo ruolo urbano nell’espansione del Campo Marzio. Il problema della sua ricostruzione è stato spesso oggetto di conclusioni ed ipotesi affrettate dovute a citazioni di seconda mano e a un’analisi non attenta dei rilievi di scavo dell’800. La difficoltà di una ricostruzione filologica, causa di trattazioni spesso discordanti, deriva dal fatto che il monumento, come la maggior parte dei casi dell’abaco, è stato protagonista di un continuo riuso senza



*Il teatro di Pompeo nella forma
Urbis Severiana. Fig.18*

mai perdere le sue caratteristiche formali. Nella pluralità di possibili casi studio presenti nel tessuto romano si è deciso di concentrarsi in particolare su questa struttura, oltre che per l'evidente riconoscibilità dell'antico edificio, in primis per l'essere stato spesso citato, anche se con pochi accenni, da molti studiosi di architettura e morfologia urbana del '900. Inoltre è stato preso a modello per un'ipotesi di ribaltamento di metodologia sullo studio del monumento in ambito archeologico dalla scuola italiana negli anni '70 attraverso la figura di Anna Maria Capoferro Cencetti. La studiosa si avvicinò infatti nei suoi scritti alla morfologia urbana cercando di far riconoscere l'importanza della storicità del monumento e la ricchezza della variabilità funzionale che un edificio acquista nel tempo promuovendo una "lettura" che partisse dalla città contemporanea: "Riteniamo indispensabile per lo studio della città antica, o di un suo brano all'interno del contesto attuale, avere un parametro a cui poterci riferire per evitare che la nostra ricerca non sia altro che una somma di ipotesi più o meno valide. L'unico che abbiamo è la città di oggi [...] Abbiamo perciò proceduto in modo inverso impostando la ricerca a ritroso nel tempo, al contrario di quanto si fa comunemente, partendo da un presupposto familiare agli esperti di topografia antica, non sempre valutato per il giusto peso che ha avuto nell'evoluzione planimetrica della città di lunga storia che consiste nella consuetudine di reimpiegare al massimo le fondazioni ed i muri di antichi edifici quando la causa della loro distruzione non sia pianificata ma occasionale come ad esempio nel caso d'incendi o crolli"²⁰.

Il teatro: forma e cenni storici.

Il teatro di Pompeo è stato definito dagli storici Latini "*theatrum lapideum*" e "*marmoreum*" perchè fu il primo



Struttura del Campo Marzio dal piano urbanistico di Pompeo al tardo impero. Fig.19

²⁰ A. M. Capoferro Cencetti, *Variazioni nel Tempo dell'identità funzionale di un monumento: il teatro di Pompeo*, in Rivista di archeologia, anno III, Venezia, 1979, pag. 72.

teatro stabile in muratura a Roma. “*Theatrum magnum*” perchè, anche dopo la costruzione dei vicini teatri di Marcello e Balbo di analoghe dimensioni, continuò ad essere considerato il teatro per eccellenza di Roma ove dovevano essere svolte le più importanti celebrazioni.

Pompeo lo fece erigere nel 55 a.C., come ci riferisce Plutarco, sull'esempio dei teatri dell'oriente greco e specialmente di quello di Mitilene. Sino a quel momento a Roma ci si era limitati alla costruzione di strutture lignee provvisorie²¹ innalzate in concomitanza di particolari celebrazioni religiose o politiche essendo proibita dal senato, per motivi di ordine morale, la costruzione di teatri in muratura.

La consuetudine di montare e smontare elaborate impalcature lignee per rappresentazioni sceniche nei luoghi più diversi nonché la necessità di creare delle strutture capaci di sorreggere una cavea con la conseguente rete di percorsi e passaggi per un facile smistamento del pubblico, avevano affinato a Roma la sufficiente maturità tecnica per procedere alla costruzione di edifici così complessi anche in materia plastica. A ciò si aggiunga che con Silla, e con il dopo Silla l'attività urbanistica, oltre che come conseguenza dello sviluppo materiale e culturale, si configura come vero e proprio programma politico assumendo un carattere crescente di monumentalità.

In questo quadro Pompeo s'inserisce con la costruzione dell'enorme complesso comprendente oltre al teatro i sontuosi giardini di derivazione ellenistica recinti in un immenso rettangolo di portici, aule ed esedre che costituiscono l'*Hecatostylum*, situato dietro la scena: è

21 Per avere un'idea di come poteva apparire un teatro non “plastico” ma elastico in materiale ligneo si può far riferimento al progetto rinascimentale di Serlio per una struttura provvisoria per spettacoli; il progetto è rappresentato all'interno di un “recinto” ed è assimilabile con un antico odeon ma è possibile immaginarlo in uno spazio aperto proseguendo la curva della cavea: cfr. Serlio, *Secondo libro di prospettiva*, 1545. Sui teatri sorti in Roma in età repubblicana cfr. G. Libertini, *Il teatro antico e la sua evoluzione*, Catania, 1933, p. 148 e succ.



Fig.20



Concavità e Convessità dei fabbricati che insistono sul teatro di Pompeo: qui il palazzo Pio Righetti e il tessuto edilizio nell'area dell'orchestra.
Fig.21-22



qui che il tema della relazione tra curva e recinto diviene materia di studio e permette di comprendere il carattere maggiormente coesivo della forma circolare rispetto alla conclusività lineare dei sistemi di porticati²².

Il luogo prescelto come già accennato è il Campo Marzio e la concomitanza con gli altri edifici per spettacoli che poi saranno realizzati e che costituiranno una struttura organica di edilizia speciale ha fatto supporre l'esistenza di specifici rapporti religiosi tra le tipologie dell'edificio ludico-scenico e questa parte della città²³. Nonostante il teatro romano nasca sotto l'influsso della pratica ellenistica di celebrare qualche importante avvenimento con l'offerta al pubblico di manifestazioni teatrali anche religiose, si ritiene tale aspetto importante ma non al punto da rendere indispensabile la preesistenza di un tempio o di un culto precedente per giustificare la scelta dell'area da parte di Pompeo che compie invece una precisa azione di politica urbanistica legata alla volontà di dare il via allo sviluppo edilizio del Campo Marzio.

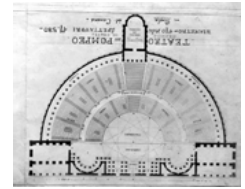
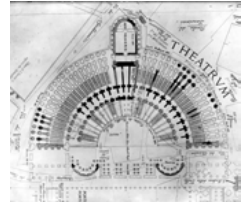
Alle preesistenti leggi che vietavano la costruzione di un teatro stabile Pompeo ovvia, secondo quanto riferisce Tertulliano nei *De Spectacula*, innalzando contemporaneamente in asse con la cavea un tempio dedicato a Venere Vincitrice. Disponendo la cavea a guisa di esedra del tempio della dea, fa passare le gradinate come scalini del santuario di Venere, in onore della quale sarebbero stati effettuati le celebrazioni ed i giochi rituali. Se è giusta l'interpretazione di alcune antiche iscrizioni, nella cavea oltre al tempio di Venere si

22 È interessante l'analogia con il già citato caso di piazza della Repubblica dove la parte più resistente del recinto delle antiche terme diocleziane sono proprio la grande esedra e le forme circolari angolari.

23 L. Marchetti Longhi ha sostenuto che si costringesse a costruire i teatri tutti nel luogo ove vi era stato in origine il primo teatro posticcio, il proscenium ad Apollinis, nel 179 a.C. Cfr. G. Marchetti Longhi, «*Theatrum Lapidium*» «*Curia Pompeia*» e «*Trullum Dominae Maraldae*». Topografia antica e medievale di Roma, in *Rendiconti della Pontificia accademia romana di archeologia*, 12, Roma, 1936, pp. 233-319.

potrebbero ipotizzare la presenza di altri tempietti minori, le “superiores aedes”, dedicati a “Felicitas” e a “Onos Virtus” e ad una terza divinità non meglio identificata. In tal modo l’esistenza stabile del teatro sarebbe stata garantita dal carattere religioso dato all’edificio. Esempi di accoppiamento tempio-teatro già ve ne erano stati in precedenza come dimostrano i santuari laziali di Gabi, Tibur e Nemur Aricinum, ma forse Pompeo si riallaccia direttamente ai teatri sacri ellenistici attraverso Mitilene. Questo “innesto” di un recinto sacro sull’elemento della curva potenzierà il carattere resiliente della struttura in quanto la plasticità massiva del podio su cui giace sarà tra i protagonisti del riuso dell’edificio speciale trasformandosi come nel tempio di Evora in torre difensiva per poi essere assorbito dal tessuto medievale e moderno.

La serie degli incendi e dei vari restauri subiti dal teatro, di cui le fonti ci riferiscono, è lunga e nota e permetteranno il permanere della sua funzione sino all’epoca medievale²⁴ la cui testimonianza su uno stato intermedio della sua forma ci è data dalla pianta marmorea di Settimio Severo che ci consegna la conformazione del teatro nelle condizioni derivanti dal restauro del 209-2011 d. C. *Nella forma Urbis* si vede attuato lo schema vitruviano e i canoni della tipologia teatrale romana, nonostante i numerosi lavori e manipolazioni di cui è stato oggetto sino al III secolo: è probabile che, data l’ormai accertata notizia che Vitruvio visse in età augustea, il teatro di Pompeo fosse preso a modello dallo studioso antico anche se egli non fa cenno nelle sue norme per la costruzione del teatro romano al



Disegni del Gatteschi dei resti in evidenza nel tessuto edilizio e una ricostruzione della struttura originaria.

Fig.23-24

²⁴ Si riportano i principali lavori di restauro ed accadimenti che per oltre cinque secoli hanno coinvolto la struttura: 32 a.C. Primo restauro (riportato nel testamento di Augusto); 21 d.C. Ricostruzione della scena da parte di Tiberio e poi di Caligola a causa di un incendio; Claudio ridedica il teatro a Tiberio conservando il nome di Pompeo ed erigendo in prossimità della scena un arco in suo onore; 80 d.C. Incendi distruggono la scena; 247-282 d.C. Altri incendi distruggono l’apparato scenico poi restaurato da Diocleziano e Massimiano nel 285; 510 d.C. Ultimi restauri a opera di Teodorico.

distacco dal terreno, elemento principale che lo differenzia dal teatro greco, e che ha permesso il consumo e riuso della sua struttura nel tempo. Probabilmente l'eccessiva rigidità dei suoi schemi non corrispondente alla grande varietà di forme assunte dal teatro romano deve essere collegata al periodo in cui visse e al fatto che il teatro romano si è consolidato tipologicamente da Augusto in poi. La scena, parte che ha subito più modifiche nel tempo, in origine doveva essere lignea del tipo a tre nicchie (di cui quella centrale rettangolare e le due laterali a forma di esedra semicircolare) e la *columnatio* doveva essere simile a quella dei teatri africani del II sec. d.C. Ed in particolare alle scene dei teatri di Sabathra e Dugga²⁵.

Il medioevo di sostrato romano

Dopo le invasioni barbariche e le lotte intestine per il potere è possibile immaginare che i grandi complessi dell'area di Campo Marzio abbiano avuto la stessa sorte di altri monumenti della Roma imperiale. La tradizione orale prese il posto di quella scritta, si equivocarono i luoghi e nuovi punti di riferimento topografici si sostituirono ai vecchi; la Roma degli imperatori e i suoi edifici diveniva mito consumata dalle necessità materiali e si trasformava su se stessa.

Nell'itinerario di Einsiedeln della seconda metà del VIII secolo, si fa menzione sia del *Theatrum Pompei*, indicato ancora nella sua funzione e probabilmente ancora riconoscibile nella sua monumentalità, sia ad un nuovo punto topografico nel lato meridionale indicato come *Cypressus*: probabilmente la zona dei giardini di Pompeo o un grande albero riconoscibile dai pellegrini come nel caso del pioppo (il *populus*) di piazza del Popolo.

È impossibile ad oggi affermare il momento esatto in cui il teatro fu occupato dall'edilizia minore e la modularità

25 Sia sui teatri sorti a Roma in età repubblicana sia per le caratteristiche della scena cfr. E. Fiechter, *Die Kunstgeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters*, Monaco, 1981. Pag. 81 e succ.

dell'architettura rovinosa accolse le cellule abitative avviando il processo di dequantificazione: attraverso l'analogia tra i casi dell'abaco e la documentazione pervenutaci si può però ricostruire il processo formativo di questa parte del tessuto e dimostrare come le categorie tematiche dedotte attraverso una prima lettura del concreto urbano siano applicabili insieme alle azioni di sostrato a questo caso, che le sintetizza e ci consegna degli strumenti urbani di carattere spontaneo. Con la caduta della funzione scenica l'edificio è oggetto dell'azione di sostrato del consumo/ erosione e vittima di spoglio come già documentato dal Canina nel XIX secolo²⁶ ed è plausibile l'azione dell'occupazione dei suoi fornici come nel vicino teatro di Marcello. Su questo periodo di "contrazione" della storia operante Muratori afferma che dal VIII al X secolo si rafforzano i nodi dell'asse Campidoglio-Vaticano e, come si è già evinto dall'itinerario di Einsiedlen, le rovine del teatro di Pompeo sono "elementi primari" dell'area come attrazione "meravigliosa" e assestate sull'asse che connette i due principali poli medievali della città²⁷; è solo dal XI al XIII secolo che la struttura è oggetto contemporaneamente dell'azione di occupazione e sedimentazione con la costruzione di due edifici religiosi, di cui si tratterà in seguito, che occupanti le murature radiali confermano la sua forma e danno l'avvio alla costruzione di unità residenziali: questi sono i secoli della fortificazione e dell'accentramento del potere laico all'interno di nuclei difensivi conclusi anche formalmente e gli antichi monumenti romani sono sostrato ideale per il carattere



G. Maggi 1615: l'area della cavea e il cortile del palazzo Orsini. Fig.25

²⁶ Cfr. L. Canina, *Cenni storici e ricerche iconografiche sul teatro di Pompeo e fabbriche adiacenti. Letti dal socio ordinario Cav. Luigi Canina nell'adunanza tenuta nel dì 2 di gennaio 1833*, biblioteque ca-nionale et univers. Lausanne.

²⁷ "La direzione Campidoglio - S. Pietro acquista sempre maggiore importanza: ne è conferma la formazione della nuova importantissima via delle processioni papali, parallela al tracciato imperiale lungo il Tevere dal teatro di Pompeo al ponte Elio [...]" Muratori S., R. Bollati, S. Bollati, G. Marinucci, *Studi per un'operante storia urbana di Roma*, Centro studi di storia urbanistica, CNR, Roma, 1963, III. Pag. 7.

assunto dopo il loro abbandono di rilievo topografico. È da questo periodo che si ha una documentazione certa sull'occupazione di questa parte di città attraverso l'archivio della famiglia Orsini che conferma l'importanza del riuso delle strutture antiche all'interno dell'economia dell'epoca e permette di ricostruire la storia del tempio voluto da Pompeo sulla *summa cavea*. Il tempio è un elemento importante poiché nei "Mirabilia" il teatro viene definito come "templum" probabilmente perché l'edificio sacro dedicato a Venere Vincitrice era la parte meglio conservata e presente nella sua forma originale oltre ad essere struttura aggettante che dal limite curvilineo si attestava con forza nella piazza di Campo de' Fiori. Si riporta a seguire una sintesi cronologica della documentazione della famiglia Orsini in cui il "templum" compare sotto diverse accezioni:

_1150: primo nucleo della roccaforte Orsini attraverso una cessione in enfiteusi del "trullum"²⁸ a Bobo di Bobone.

_1242: gli Orsini di Campo de' Fiori entrano in possesso della quinta parte del trullo e della quinta parte dell'Arpacata posta inferiormente ad esso, di una bottega presso la "Porta Maior Antiqua"²⁹ e di un'altra sulla via dei Giubbonari.

_1242-1268: comprano dai parenti di Monte Giordano tutti i diritti sull'Arpacata così da fortificarla a loro piacimento: Saba Malaspina parla di una fortezza degli Orsini in forma di torre rotonda chiamata dal popolo "Arpacata" poi distrutta dai Guelfi (testamento di Matteo Orso Orsini del 1279 che fa anche riferimento ad una "camera magna" in Arpacasa identificabile con l'antica cella del tempio")

28 La parola "trullum" nel latino del Medio Evo significa torchio oppure edificio rotondo. Il Corvisieri (in "Delle Posterule Tiberine" in Archivio Storico Romano del 1877, pag. 22) attesta che a Roma con tale nome si designavano anche i resti di antichi monumenti.

29 Con questa accezione ci si riferisce probabilmente ad un arco nella recinzione esterna. La Capoferro Cencetti afferma che nelle iconografie del '500 e del '600 è sempre infatti disegnata una porta più grande delle altre sul fronte di palazzo Orsini verso i Giubbonari.

_1290-1296: acquisizione di altri edifici, case e rovine adiacenti alla loro proprietà, una parte dei quali nell'attuale via dei Giubbonari ed adiacenti alla chiesa di Santa Barbara. In particolare con l'atto del 1296 si definiscono sia il nuovo palazzo con torre che risulta terminato nel luogo dove sorgevano il Trullum e l'Arpacasa, che la definitiva configurazione topografica dell'area occupata dagli Orsini tra la via di Grottapinta, piazza dei Satiri, via dei Giubbonari, piazza Campo de' Fiori ed il Biscione.

Dal Campo Marzio al teatro di Pompeo.

Gli Orsini si insediarono nella contrada di Campo de' Fiori per avere il controllo della via Valeria, uno degli accessi principali al regno di Napoli, così come fecero le altre grandi famiglie romane arroccate nel medioevo in luoghi strategici che trasformarono in fortezze turrette per controllare gli accessi alla città; la Roma dei papi era così frammentata in piccole contrade laiche che si opponevano al potere papale, accomunate dall'aver trasformato in roccaforti i grandi monumenti pagani dell'Urbe: quel sostrato politico di cui parla Aymonino è qui evidente poiché la necessità comune dell'uomo di difendersi lo porta a compiere la medesima scelta urbana, tipologica e spaziale attraverso il tema del recinto come separazione e protezione. Recinto che nel caso di questi grandi edifici speciali de-quantificati è catalizzatore di fenomeni urbani e sociali come sintetizza Umberto Gnoli nella sua opera erudita sulla toponomastica della Roma medievale e moderna nella voce su Campo di Fiori: "Questa contrada campo o piazza si crede che occupi almeno in parte la platea innanzi al tempio di Venere vincitrice che precedeva il teatro di Pompeo. Divenne la piazza di Roma, il suo centro, durante la Rinascenza. In questo periodo la città papale e quella comunale non erano ancora ben fuse; la prima aveva ormai trasportato il suo foro da San Giovanni a piazza S. Pietro, la seconda dal Campidoglio a Campo di Fiori, avvicinandosi così al Vaticano. Quando nel 1478 il mercato, che prima era a pie' del Campidoglio, invase la piazza Navona e tutta la contrada circostante fino a Campo

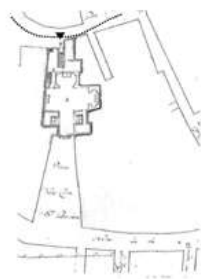
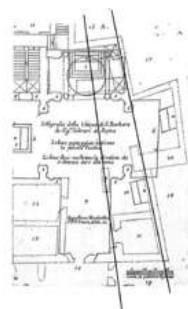
di Fiori, questo assurse a nuova vita e divenne la piazza più importante della città, di cui già appare come il centro almeno fin dal 1410. [...] Fin dalla metà del Quattrocento il Campo era ricoperto da un prato; lo dominava il palazzo degli Orsini, con le sue torri e mura merlate, fra via dei Giubbonari ed il Biscione”³⁰.

Gli edifici riutilizzati per le fortezze furono dunque per lo più teatri e anfiteatri: il teatro di Pompeo con gli Orsini, il teatro di Balbo con i Mattei di Paganica, il teatro di Marcello con i Pierleoni ed i Savelli, lo stadio di Domiziano con i Sanguigni ed i Mellini ed il Colosseo con i Frangipane. Roma era - ed è - una città di sostrato in cui la pluralità e debolezza dei molti trova coesività e fondamento nel riuso dell’antico.

Fenomeni Urbani

Percorso e spazio pubblico: il fenomeno del ribaltamento del fronte attraverso il caso di Santa Barbara dei librai

Come già enunciato nel II capitolo l’occupazione degli antichi anfiteatri e teatri in epoca medievale è nella gran parte dei casi attribuibile all’insediamento di un edificio religioso la cui ubicazione e attestazione è sempre conseguenza della gerarchia dei percorsi tangenti le rovine o che le attraversano liberamente per la trasformazione dello spazio nodale in spazio pubblico: “Il teatro di Pompeo a Roma riacquista come percorso esterno, oltre a quello che lo cinge intorno, quello interno delle “fauces”, tra cavea e scena, e si sdoppia con la formazione di un isolato intermedio, nel luogo dell’orchestra, ottenendo così un doppio fronte nella riutilizzazione della cavea. Un altro esempio è la strutturazione della cinquecentesca piazza Navona, sempre a Roma, che prende il posto dello



La chiesa di Santa Barbara dei Librai: dall’edificio attuale a quello medievale con ingresso nella zona della cavea.

Fig. 27-29

³⁰ U. Gnoli, *Topografia e toponomastica di Roma medievale e moderna*, Edizioni dell’Arquata, 1984, Foligno. Pag. 50-51.

spazio libero interno allo stadio di Domiziano. Tale area era utilizzata precedentemente come fasce di pertinenza delle case a schiera medievali che si erano dislocate nelle strutture perimetrali modulari dello stadio stesso trasformando le campate dei fornicati antichi”³¹.

Tra il X e il XIII secolo si consolidò il distacco tra la struttura circolare del teatro e il tessuto che si stava innestando sui resti del quadriportico attraverso un percorso di impianto che saldava il tessuto tra la “neonata” via de Giubbonari e la “via Retta” e che connetteva le architetture di sostrato sorte sull’odeon e lo stadio di Domiziano con quella del teatro di Pompeo. Come affermato da Maffei infatti il percorso si ribalta all’interno della struttura ma prima ancora della configurazione dei due piccoli isolati nel luogo dell’orchestra vi doveva essere un grande vuoto urbano, una piazza, su cui si erano attestate le due chiese di Santa Barbara dei librai e di Santa Maria in Grottapinta³². Quest’ultima di cui si hanno notizie dal 1186 con una bolla di Urbano III non ha subito significative trasformazioni a scala urbana e nel tempo è divenuta cappella del palazzo Orsini e poi magazzino dopo il trasferimento dell’ospizio di Tata Giovanni nel 1926 sino ad essere oggi spazio polifunzionale per mostre e conferenze. Santa Barbara rappresenta invece un caso notevole di permanenza del sostrato e di spontanea risposta ad un momento di crisi attraverso lo strumento del ribaltamento del fronte.

La chiesa oggi si trova nel largo dei Librai che si apre sulla via dei Giubbonari e che presenta la caratteristica peculiare di essere convergente verso il suo ingresso attraverso una



Resistenze condizionanti
Fig. 30

31 G. L. Maffei, L. Maffei, *Lettura dell’edilizia speciale*, Alinea editrice, Firenze, 2011, pag. 50

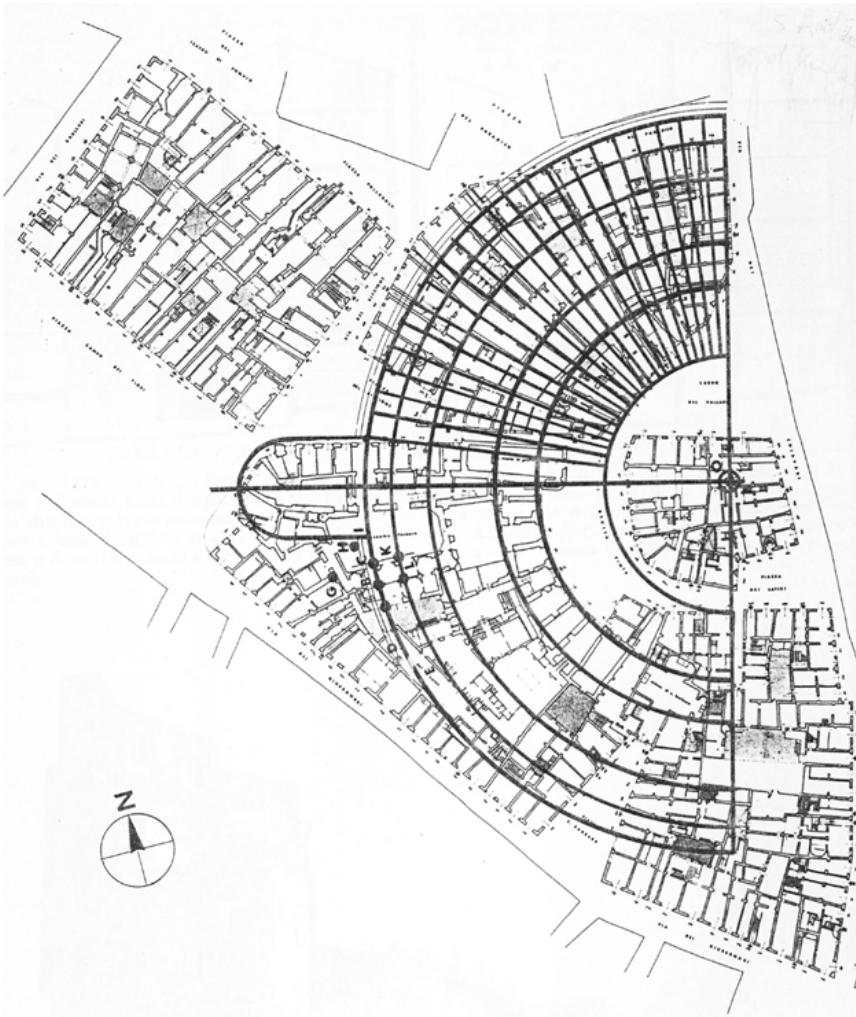
32 La piccola chiesa di Santa Maria in Grottapinta è annoverata tra le filiali di San Lorenzo e Damaso già nella Bolla di Urbano III del 1186 sotto il nome di Santa Maria in Cripta Pincta derivato probabilmente dalle pitture esistenti nelle cryptae del teatro tra le quali secondo la tradizione vi era un’immagine della vergine alla quale fu dedicato il luogo di culto.



Mirabilia Urbis Romae

Disegno di A. M. Campoferro Cencetti (1973) in cui fa una sovrapposizione tra la pianta muratoriana e la ricostruzione del teatro.

Fig.31-32



pianta trapezoidale derivante dal sostrato radiocentrico della struttura scenica antica. Se a Lisbona, nella piazza del Rossio, la permanenza del sostrato è puramente spaziale, a Roma in questo luogo come in piazza Navona lo spazio è delimitato dall'insistere delle fabbriche sul sedime antico. In origine la chiesa, la più antica del tessuto³³, seguendo i procedimenti occupazionali antropici da cui derivano gli strumenti della morfologia urbana, aveva il suo ingresso all'interno dello spazio pubblico che si attestava sul percorso di impianto, oggi via dei Chiavari³⁴. Il prospetto su via dei Giubbonari aveva infatti una continuità derivante dall'insistere sul limite della curva e l'edilizia di base che vi era sorta era saldata in maniera solidale. Sino al XVII secolo dunque la chiesa, la cui pianta medievale giaceva e seguiva le sostruzioni antiche adeguando i suoi spazi a quelli radiali, era accessibile attraverso una scala; questo fattore e la modularità elementare dei vani ha fatto supporre alla Capoferro Cencetti che questa scala fosse una di quelle originali ancora esistenti dell'antico teatro. "Alli 20 dicembre 1634 la notte seguente ai abbrugiorno tre botteghe vicino Santa Barbara nella strada de'Gipponari et fu un inendio grande e spaventoso [...] et cominciò a piovere di modo che il foco non andò più avanti, ma quelle case rimasero distrutte sino a terra a tale che vi si fece la piazza"³⁵. L'incendio che distrusse le case sorte

33 Più antica risulta essere la chiesa di Santa Barbara risalente al secolo X o XI che alcuni autori datano persino all'età costantiniana cosa da escludere poiché gli ultimi restauri dell'edificio sono del VI secolo. La prova dell'esistenza della chiesa dal X secolo è data da una epigrafe di questo periodo presente sulla parete a sinistra dell'ingresso, in cui si legge la rinuncia da parte di Giovanni di Roizo e di sua moglie ad ogni diritto sulla chiesa e sulle sue pertinenze. E' facile immaginare che tra queste pertinenze vi fosse una parte del teatro di Pompeo che come era usanza i suoi fornicci erano affittati come abitazione o a scopo commerciale, o in maniera più nefanda come cava marmorea.

34 Non esistevano ancora sino al Rinascimento la via di Grotta Pinta, il largo del Pallaro e la piazza dei satiri.

35 Dal *Diario* del Gigli (1660-1672).

dietro la chiesa permise l'apertura del largo sulla via dei Giubbonari il cui ruolo di percorso commerciale era ormai consolidato e uno spazio pubblico garantiva un miglior smistamento del flusso. L'apertura di uno spazio pubblico su un percorso gerarchicamente più importante della via dei Chiavari portò così ad un ribaltamento dell'ingresso principale della chiesa e alla riconfigurazione della facciata e dei suoi spazi così da poter "raccogliere" più fedeli di passaggio e arricchire le sue offerte: ogni edificio "tende spontaneamente" ad attestare il suo ingresso sul percorso gerarchicamente più importante; gli edifici speciali inoltre che necessitano di un fattore di rappresentatività non possono esimersi dall'essere i protagonisti di questo "strumento della città".

Il fenomeno dello slittamento del fronte

Dalle immagini appare evidente che il perimetro dell'antico teatro non coincide perfettamente con il tessuto contemporaneo ma è contenuto al suo interno ereditandone la curvilinearità della forma. Riprendendo le fila del paragrafo del primo capitolo sui temi dell'"ostacolo" e della "medializzazione" si indaga anche in questo caso il tessuto attestatosi sulla via de'Giubbonari: sia dal rilievo muratorio, che dalle piante catastali "di stima" di cui si tratterà nei successivi paragrafi, è evidente che vi è un avanzamento del tessuto oltre il recinto concluso della forma di sostrato. La processualità con cui avviene questo fenomeno deriva dall'occupazione antropica dello spazio interstiziale tra limite e percorso: la destinazione commerciale assunta dal percorso in questione auspicava la presenza di un tessuto di botteghe o casa a schiera con bottega sino alla piazza del mercato di Campo de'Fiori ma la fortificazione del teatro prima e la presenza del palazzo, introverso rispetto al percorso poi, hanno alterato il processo di formazione della casa a schiera romana. La presenza di un ostacolo ha imposto l'attestarsi di cellule

elementari adibite a bottega per un tratto della strada senza possibilità di sviluppo né in orizzontale, a causa del limite del palazzo, né in verticale a causa delle aperture del suddetto. Queste cellule hanno occupato lo spazio di risulta tra la forma di sostrato e il percorso senza alterare la forma originale dell'isolato ma "slittandola" ovvero avanzando; lo stesso avviene nell'altro tratto della strada dove vi è l'attestarsi di case a schiera che invece si fondono in maniera più organica al tessuto esistente. Importante è che il fenomeno dello slittamento del fronte a Roma derivò anche da una regolamentazione che impose la chiusura dei portici trasformando l'elemento urbano del percorso porticato in una nuova facciata³⁶: una sua estrusione sul percorso. È possibile definirla come una litizzazione della struttura elastica ed effimera aggregata agli edifici commerciali che comportò l'assimilazione di quei frammenti di spoglio che costituivano pilastri ed architravi di questi organismi e che oggi affiorano dalle murature ricordando uno spazio filtro tra abitazione e percorso che a Roma si perse per secoli³⁷. La città di sostrato avanza così sino a fondersi in un unico organismo attraverso delle "azioni della città" derivanti da "azioni di sostrato" da cui è possibile desumere degli strumenti di analisi ma anche progettuali: lo spazio "tra" di risulta tra percorso ed edificio è ancora oggi un tema attualissimo che la storia operante dei nostri centri storici ha saputo affrontare in maniera spontanea attraverso quel senso della misura di cui la tradizione si è sempre fatta portatrice. La città sedimentata non aveva dei "non luoghi", degli spazi non

36 Si vedano ad esempio gli editti sulla chiusura dei portici e sul taglio dei "mignani" affrontanti da G. Zander, *L'architettura a Roma e nel Lazio in L'arte in Roma nel secolo XV*, Istituto di studi Romani, Roma, 1968, cap. III, G. Giovannoni, *Roma dal Rinascimento al 1870*, su: Autori Vari, Topografia e urbanistica di Roma Ist. Di Studi Romani, 1958, pag. 357.

37 Oltre al porticato di S. Pietro bisognerà aspettare l'unità d'Italia per ritrovare la struttura porticata in uno spazio pubblico a Roma (Piazza Vittorio, Piazza Esedra e l'edificio sul Lungotevere dei Vallati).

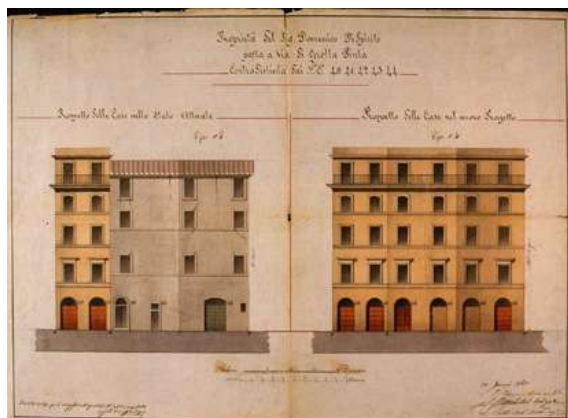
progettati, ma tutto era organicamente connesso e la quinta urbana definita nel suo recinto di isolato delimitava con forza lo spazio pubblico. Questo come si evince dalla pianta del Nolli del 1748 è possibile definirlo come un interno urbano nel tessuto della Roma papalina e le facciate si muovevano, avanzavano sino a far entrare lo spazio pubblico all'interno dell'edilizia speciale attraverso i cortili e le chiese.

Dunque se l'edilizia spontanea ha trasformato i portici dei recinti della Roma antica nei vani delle sue unità abitative, così la Roma moderna ha trasformato i portici medievali in un nuovo fronte continuo, in un incessante moto di riuso e trasformazione: “un fenomeno simile è anche dovuto ai “profferli”, alle scale esterne comuni particolarmente nel Lazio, che spesso sono stati assorbiti nell'accrescimento degli edifici”³⁸.

Il fenomeno della normalizzazione del fronte: rifusione e azione di sintesi

Con il termine “normalizzare” non si vuole intendere il concetto del rendere un oggetto “normale” e di ricondurlo a una situazione di normalità. Ci si riferisce ad un'azione intenzionale di riordino e regolarizzazione della forma che attraverso norme desunte da uno stratificarsi di consuetudini in campo architettonico alterano la caratteristica plurale del costruito spontaneo per sintetizzare le trasformazioni sedimentatesi nell'arco temporale. È opportuna l'esplicitazione di questo concetto o “azione del fare umano” attraverso disegni del XIX secolo che ci mostrano la situazione iniziale (il rilievo) e il progetto intenzionale che si vuole attuare sull'esistente. Le immagini che seguono mostrano prima il rilievo dei prospetti di alcune case a schiera che avevano occupato l'area dell'orchestra del teatro di Pompeo e poi il

³⁸ G. Caniggia, *Lettura delle preesistenze antiche nei tessuti urbani medievali*, estratto da: Atti V-Ce.S.D.I.R.-1973-74-Cisalpino-Goliardica editore, Trieste, 1974, pag. 346.



Acquarello dell XIX secolo: si veda come la facciata sia stata normalizzata e uniformata ad uno degli edifici moderni di più recente costruzione. Fig.33

progetto di normalizzazione del fronte che in questo caso corrisponde all'azione del ri-fondere le unità residenziali unifamiliari in un edificio in linea plurifamiliare³⁹ con un solo vano scala. L'azione della rifusione ha inizio con l'atto dell'acquisizione da parte di un'unica persona delle diverse proprietà in adiacenza che sono poi oggetto di un'azione critica progettuale che ha inizio dalla necessità di ricavare più unità abitative possibili (i moderni appartamenti) riducendo lo spazio di collegamento sia orizzontale che verticale: si potrebbe parlare di una riduzione al minimo termine dello spazio "servito" kahniiano all'interno della tipologia ricavata dalla rifusione; è un agire sulla materia/ materiale esistente per ricavare dalle forme giacenti in situ un'unica nuova forma che ne accolga i caratteri ereditari modificandoli. La trasformazione interiore della struttura è sempre anche trasformazione della forma, della parte visibile dalla città, che viene "normalizzata" cioè vengono imposte delle regole compositive. In questo caso le

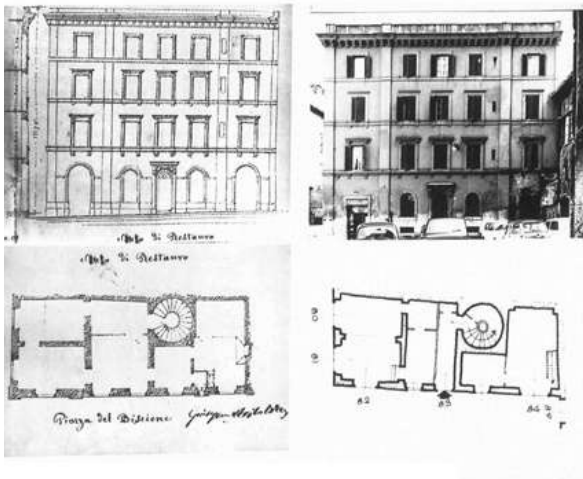
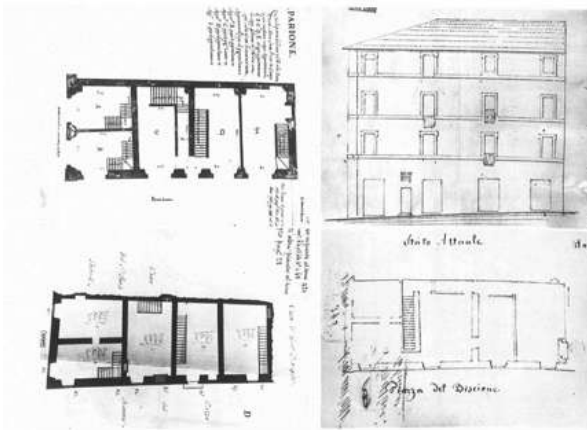
39 Bisogna prestare attenzione al non confondersi a causa di un ossimoro contenuto nell'enunciato in quanto il passaggio da pluralità a singolarità - ovvero la normalizzazione - è corrispondente al passaggio da più unità fondiariarie a una sola, organizzata per contenere però più nuclei familiari.

regole compositive derivano dalla scelta di trasmettere il linguaggio della facciata della casa al n°40 alle altre unità per ottenere un'unica facciata continua che faccia percepire non solo l'esistenza di una funzione interna comune ma che da quella funzione deriva la nuova forma. Così il modulo di due aperture dell'edificio "tipo", che diviene misura dell'intervento, viene ripetuto in tutta la facciata caratterizzata così da una gerarchia analoga a quella del palazzo romano con basamento, elevazione e conclusione. Di grande interesse è il disegno per il restauro del 1864 del Palazzo Pio Righetti: il limite concavo del teatro di Pompeo nonostante la sedimentazione e la conferma del suo limite urbano interiore presentava un'eterogeneità dei fabbricati per altezza e volume; eterogeneità che fu poi raccordata per fini rappresentativi. È del 1615 il disegno di Giovanni Maggi in il palazzo, al tempo Orsini, in cui questa pluralità di forme è cristallizzata in attesa di un gesto spontaneo di sintesi che ridefinisca non solo il volume ma tutto lo spazio pubblico in cui i figuranti del disegno si muovono. La "linea di prospetto" su via di Grottapinta viene così normalizzata in una grande facciata concava uniforme in cui le aperture si aprono con regolarità e modularità ben definite nei rapporti: questa nuova immagine del fronte non è però una cancellazione della memoria del luogo attraverso lo strumento della simmetria ma è un riportare alla luce l'elemento perfetto della curva che giaceva come sostrato dormiente ma operante e che aveva diretto tutte le trasformazioni dell'edilizia che vi si sedimentava.

III.III Inserzione metodologica: morfologia e archeologia

Il continuo riuso plastico dell'antico teatro e la capacità della sua forma di rigenerarsi in base alle necessità di fruizione fanno sì che con il tempo si perda memoria del manufatto, anche se spesso le sue rovine divennero

Esempio di come il cambiamento di forma a livello planimetrico e il passaggio da un tipo ad un altro si trasmetta anche al prospetto. Fig.34-35



materiale da costruzione di nuove opere monumentali come nel caso della Porta del Popolo. Flavio Biondo lo confonde con il circo Flaminio mentre Andrea Fulvio anche se ne definisce più chiaramente la posizione si limita tuttavia ad un'indagine superficiale. Se il teatro di Pompeo è un caso oggi giorno evidente di architettura di sostrato derivante da "ciò che giaceva sotto" e il tessuto urbano contemporaneo conferma con evidente trasparenza la forma originale così non è per altri casi la cui storia operante ha subito momenti di crisi maggiore che hanno reso difficile la relazione tra tessuto e forma giacente e dunque l'ipotetica posizione. Gli strumenti della morfologia urbana possono dunque essere un valido ausilio nell'individuazione dell'archeologia nascosta su cui gravita la città dell'oggi e per riconoscere nella stratigrafia e nell'affollarsi delle forme il ruolo della struttura coesiva nella storia. Questo fu già avanzato dalla Campoferro Cencetti che promosse una verifica articolata in tre punti di un evidente tessuto di sostrato come quello del teatro di Pompeo grazie alla quale si è accreditata una metodologia di indagine che mette in relazione le due discipline e che all'inverso permette agli studi morfologici di dare concretezza certa alla ricerca scientifica.

Articolazione dei tre punti:

1_ricognizione dei reperti visibili;

2_rilievo strutturale ed individuazione dei sottostanti processi evolutivi con l'aiuto di documenti iconografici e d'archivio;

3_analisi del rapporto esistente nel tempo tra forma, suddivisione strutturale e fruizione;

Il primo punto di verifica è necessario agli studi morfologici per dare concretezza alle ricerche effettuate, per dare una prova tangibile della trasformazione dell'organismo architettonico derivante da un sostrato archeologico

ancora visibile in diversi punti dell'isolato.

Sino al 1979 (Capoferro Cencetti) la ricognizione dei reperti visibili corrispondeva a quella del Colini del 1937: " Tanto il vano d'ingresso (di palazzo Righetti oggi di proprietà dell'Ospizio Tata Giovanni) sulla via di Grottapinta infatti, quanto le botteghe vicine mostrano più o meno nascoste da intonaci e soffitti le caratteristiche volte in fuga, sostegno delle gradinate della cavea, che si elevano di almeno cinque metri sul piano stradale esterno, a sua volta in quel punto sensibilmente più elevato di quello di Corso Vittorio Emanuele " .

Un altro gruppo di resti si trova sotto le case d'angolo tra via di Grottapinta e via de'Chiavari dove l'ambiente più facilmente visitabile è quello dell'osteria "Grottantica"; ve ne è un altro al numero civico 24.

Altri resti si trovano nelle cantine verso via de' Giubbonari che negli anni settanta del 900 sono documentate come "riempite" e di cui il più importante registrato è un grande muro a cerchioni spettante alle estremità meridionale della cavea, ben delineato nella Forma Urbis di Lanciani, corrispondente sotto la casa d'angolo tra via di Grottapinta e l'angiporto senza nome (accesso ivi al n. 8) che sbocca in piazza de' Satiri.

Ma il gruppo più importante ed evidente di resti emergenti sopra il suolo moderno è quello a cui si accede dall'angiporto di piazza del Paradiso ove un tempo vi era un forno.

Gli ultimi studi sull'area sono raccolti in "Campo Marzio. Nuove ricerche e studi" del 2013 a cura di F. Filippi in cui vengono mostrati i rilievi sulle particelle catastali di via del Biscione 78, Piazza del Paradiso 67-69, Piazza del Pallaro 10-11.

Il secondo punto affrontato per la verifica è il rilevamento degli isolati interessati al fine di poter ricostruire le fasi formative dell'aggregato edilizio.

Il rilievo muratorio dei piani terra, anche se con alcune approssimazioni, ci ha fornito la dimostrazione di come

il *substratum* archeologico abbia condizionato il tessuto non solo a livello inferiore ma anche ai livelli superiori.

Si giunge alla stessa dimostrazione anche attraverso i documenti d'archivio. I muri radiali nelle piante di palazzo Pio, o la chiesa di Santa Barbara la cui pianta precedente all'ultimo rifacimento aveva il transetto che ricalcava in parte l'antica *praecinctio* ed i muri seguivano sia prima che oggi un andamento radiale.

Seguendo la linea delle murature e prendendo come parametro il passo del vicolo del Paradiso è possibile suddividere in cunei l'emiciclo: 44 arcate lungo il circuito esterno in corrispondenza anche di quanto osservato dal Canina e dal Lanciani.

Il terzo punto di verifica analizza il rapporto esistente tra forma, suddivisione strutturale e funzione. Si cerca di superare il rapporto, l'aspetto semplicemente tecnico e costruttivo, la cui evidenziazione rischia di svilire il reale significato del monumento riconducendolo a ciò che un tempo ha rappresentato e relegandolo a simbolo di un certo periodo. E' importante invece determinare il rapporto effettivo esistente tra la collettività ed i temi di architettura considerati come espressione della collettività stessa.

La sua forma ha permesso di non subire variazioni nel tempo tali da segnare il declino e la fine.

La forma curvilinea è la causa prima che ha permesso nel sec. XI il riutilizzo del teatro, sul fronte verso il Campo de' Fiori, come fortezza degli Orsini che si avvalsero anche del tempio di Venere come torrione. Probabilmente la piazza del Biscione nasce contemporaneamente alla fortezza, o in funzione di questa o in seguito ad un attacco alla roccaforte. In seguito lo slargo viene confermato per permettere la penetrazione diretta verso Grottapinta e avere un collegamento più breve con Campo de' Fiori.

Oltre alla forma avvolgente esiste la struttura modulare dei cunei. Il passo dei fornicati è tale da poter essere

sfruttato, mediante il tamponamento degli arconi, con un insediamento di case di abitazione unifamiliari con bottega a due o tre piani, secondo il tipo e le dimensioni delle case a schiera. Questo avviene puntualmente sulla parte di emiciclo posta a nord-ovest e nel tempo, con il ribaltamento della casa sul retro, si ha la saturazione dei vari cunei.

La stessa struttura modulare, così bene si addice alla casa di abitazione, non risponde altrettanto sollecitamente quando si tratta di trasformare l'antica fortezza degli Orsini in palazzo: la rigida suddivisione degli spazi non poteva certo adeguarsi alle nuove esigenze del palazzo rinascimentale romano con cortile. Ne viene fuori un edificio fortemente asimmetrico e totalmente dissimile dai suoi contemporanei se un commentatore dell'epoca ce ne dà la seguente descrizione:

“ La casa del Sign. Virginio Orsino in Campo di Fiori è tanto murata all'antica che non si può pigliar forma di facciata, pur diremo che entrando per la porta di verso Campo di Fiori et arrivando insino a quella di dietro sono passi 76 e si passa per un cortile grande malfatto che ha una loggia in testa brutta quanto può, et andando dall'una porta all'altra detta di sopra, conviene ire all'erta alla piana et alla china; dal cortile si monta in casa per una scala scoperta et si entra in una sala lunga passi 30 larga 11. Vi è poi un'altra sala lunga passi 20 et larga 12, la quale ha due appartamenti, uno a man dritta e l'altro a man manca, de quali uno è di sei stanze e l'altro di cinque, il rimanente della casa serve poi per servitù e famiglia”⁴⁰.

L'importanza di questa descrizione della proprietà Orsini sta proprio nel tono negativo con cui il testimone ci trasmette la forma dell'edificio: nonostante i lotti

40 La Capoferro Cencetti fa riferimento a un testo che afferma essere conservato presso la biblioteca V. Emanuele di Roma, Fondo Vittorio Emanuele, Mns. 721. Il manoscritto è del tempo di Clemente VIII e contiene una raccolta di notizie statistiche sulla Roma dello scorcio del XVI sec.

Sintesi del processo - forma e de-forma-

questo diagramma mostra la relazione geometrica tra la struttura lineare e quella curvilinea - accentrante e coesiva dequantificata -; a differenza della "linea" la "curva" possiede la caratteristica di generare oltre che superficie anche conclusività. Da questa resistenza deriva la processualità dello schema seguente.

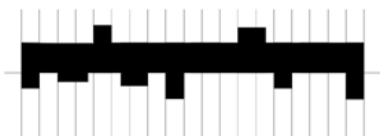
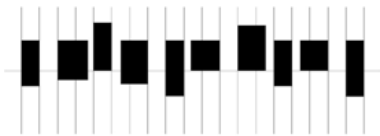
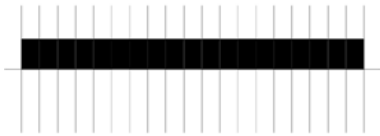
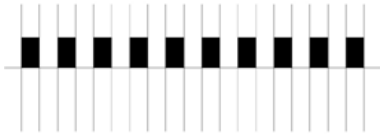
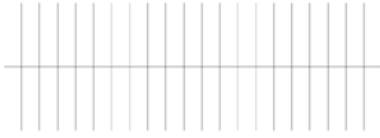
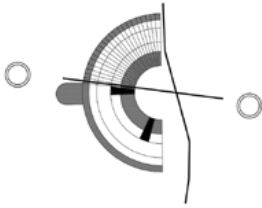
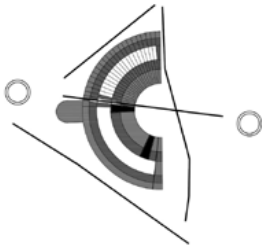


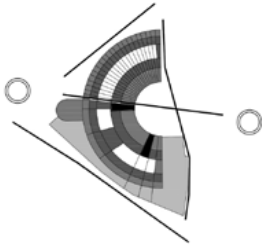
Fig.36



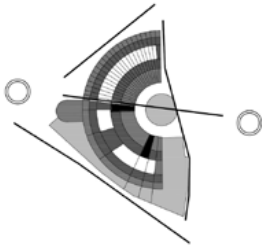
VIII - XI sec.



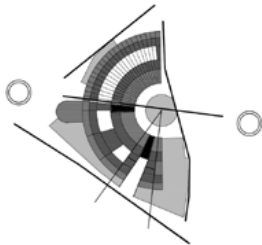
XII - XIII sec.



XIV - XV sec.



XV - XVI sec.



XVI - XVIII sec.

Sintesi del processo:

VIII-XI sec: occupazione e primi edifici religiosi "accentrati", fortificazione dell'Arpacasa

XII-XIII sec: primi edifici sul percorso della via de Chiavari e raddoppio di numerose cellule per densificazione: l'area di pertinenza sussiste, vi è la specializzazione dell'edificio orsini attraverso rifusione.

XIV-XV sec: la via de Giubbonari grazie acquista un nuovo valore di percorso matrice e vi è una traslazione del fronte; nuove cellule elementari si addossano agli edifici esistenti.

XV-XVI sec: la zona dell'orchestra viene occupata da due isolati.

XVI-XVII sec: si apre il largo di Santa Barbara sul percorso principale di via de Giubbonari: fenomeno del ribaltamento del fronte.

In questi secoli (XVIII-XIX) sino al '900 vi è una fase di normalizzazione dei fronti.

Fig.37

acquistati dalla famiglia nel tempo non si prestassero come altri a Roma ad un rifusione immediata e regolare a causa della permanere del sostrato antico, questo modifica il processo formativo del palazzo romano che nella sua lucida spontaneità e inevitabilità non sfugge né alle logiche formali rinascimentali né alla morfologia del luogo, rispettandola ed interpretandola. È possibile dire che si avverte in questo edificio la mancanza di un progetto intenzionale di una personalità come poteva essere il Peruzzi di sintetizzare e interpretare il processo in corso. La parte di emiciclo esposta a sud-ovest è stata quindi interamente occupata dal palazzo Orsini che ha inglobato i primitivi insediamenti attestati in prossimità della chiesa di Santa Barbara analoghi, in origine, a quelli della parte nord-ovest dell'emiciclo.

Oltre a questi due insediamenti direttamente dipendenti dalla struttura e dalla forma se ne sviluppano altri due che seppure determinati da una preesistenza sono più liberi di evolversi.

1_ le unità di abitazione attestate sulla via de Chiavari perpendicolarmente al limite della cavea verso via de' Giubbonari ed occupanti l'area del proscenio e di parte della scena: la via de' Chiavari nasce probabilmente come linea di minore resistenza alle preesistenze. E' probabile che la parte della scena verso la Chiesa di Sant'Andrea della Valle sia sopravvissuta più a lungo nel tempo.

2_ il tessuto di saturazione che unisce l'emergenza del tempio di Venere con il circuito esterno dell'emiciclo in corrispondenza della piazza di Santa Barbara.

Il primo tipo di abitazioni è costituito da case con doppio corpo e scala trasversale con piccola area ortiva confinante con il bordo inferiore della cavea, mentre il tessuto di saturazione attestato su via de' Giubbonari è invece costituito da cellule minime, sul tipo della taberna romana che, non avendo possibilità di sviluppo interno, tendono,

nel tempo, ad una ricomposizione lineare delle diverse unità.

Pertanto non bisogna soffermarsi sul monumento come oggetto ma come “struttura storica”, come forma in evoluzione e sistema tecnologico ricordando con George Kubler che i prodotti dell’uomo includono sempre utilità ed arte in varie proporzioni senza poter concepire l’uno al di fuori dell’altro⁴¹.

III.IV Il materiale inedito dell’Archivio Capitolino

La ricerca sul teatro di Pompeo non poteva fermarsi al rilievo “organico” muratoriano che metteva in luce il ruolo del sostrato alla scala del tessuto urbano ma poiché si è ribadito che il sostrato attraversa tutte le scale dell’azione antropica umana del costruire – dal territorio al frammento di spolio – si è deciso di mettere in evidenza come il tipo, in particolare l’unità abitativa, sia architettura metamorfica e contenitore della memoria collettiva attraverso le sue varianti. Tra i numerosi enti, centri di studio e accademie che sono stati coinvolti⁴² nella ricerca di nuovo materiale, l’Archivio Storico Capitolino di Roma che raccoglie tra i suoi documenti l’Archivio della Camera Capitolina - sec. XVI-1847 - , l’Archivio Comune Pontificio e l’Archivio del Comune Postunitario, ha permesso di riportare in luce del materiale inedito finito di catalogare nel 2006 e a cui Muratori e i suoi collaboratori non poterono accedere in quanto non se ne conosceva ancora l’esistenza. Questo materiale comprende le piante catastali dell’area del teatro di Pompeo redatte per la stima degli immobili in occasione dello sventramento che si era proposto dal Ponte Sisto sino al Corso del Rinascimento. Le demolizioni proposte

41 Cfr. G. Kubler, *La forma del tempo*, Einaudi, Torino, 1976, pag. 22 e succ.

42 I principali istituti “sondati” che sono stati interpellati sono stati: la biblioteca dell’Accademia di Germania a Roma – sede di via Valadier -, la biblioteca dell’Accademia Francese di Villa Medici, l’Archivio Capitolino di Roma, la biblioteca di Storia e Restauro dell’architettura sita a piazza Borghese a Roma.

fanno parte del Piano Regolatore del 1883 del Viviani che sul modello haussmanniano prevedeva l'apertura di grandi arterie all'interno del tessuto storico consolidato per connettere le polarità locali con i nuovi quartieri progettati e così "risanare" quel tessuto di sostrato resistente alle modificazioni. I documenti sono contenuti in un fascicolo denominato "PRG – carteggio fuori posizione - busta 19" di cui non è segnato con esattezza l'anno ma la datazione dei disegni inerenti all'"Elenco degli stabili da espropriarsi e relative offerte di prezzo" data il contenuto tra il 1873 e il 1915. L'importanza di queste piante si riscontra immediatamente nel fascicolo 1 contenente la "planimetria generale espropri": l'elaborato in scala 1:1000 presenta il caso studio in questione suddiviso nelle varie proprietà elencate attraverso "numeri di mappa" che corrispondono ai singoli catasti e stime. Con il colore giallo sono evidenziati tutte le parti degli immobili da demolire mentre con il segno grafico della linea rossa il nuovo filo strada, ovvero la sagomatura dell'isolato dovuta al nuovo percorso e all'allargamento della via de' Giubbonari. È evidente che queste demolizioni avrebbero coinvolto e cancellato luoghi di sostrato unici nella loro spazialità e forma come il Largo dei Librari e la chiesa di Santa Barbara. Avrebbero eliminato le cellule elementari assestate sul fronte e riconsegnato l'orchestra dell'antico teatro come vuoto urbano. Nonostante queste possibili demolizioni la morfologia dell'isolato avrebbe comunque resistito grazie al suo carattere resiliente e si potrebbe affermare con un po' di coraggio che queste operazioni avrebbero cancellato azioni della storia operante ma, in una tradizione operativa tutta romana, il nuovo percorso di ristrutturazione sarebbe stato il mezzo per confermare questo elemento urbano facendolo rientrare nelle dinamiche urbane dei flussi di cui ora è elemento periferico.

Il carattere inedito di questi documenti ci è dato dal

ritrovamento delle piante del piccolo isolato demolito ove vi era l'orchestra, dalla riconoscibilità di alcune aree di pertinenza e della loro originale funzione prima del XX secolo, dalle piante non solo del piano terreno e del primo livello ma degli altri piani dei fabbricati e dalla possibilità di desumere la metodologia di demolizione e ridisegno della quinta stradale che si era preso in esame attuare; sono presenti anche in questa rappresentazione i frammenti archeologici accertati sino a quel dato momento a conferma del sostrato.

Tra i 37 fascicoli⁴³ contenuti nella busta 19 il numero 25 è il più rappresentativo dell'operazione che si voleva attuare - che in altre aree della città è stata invece portata a termine - : le proprietà di A. M. Caracciolo e S. De Bellardini comprendono i fabbricati tra il Largo dei Librari e via dei Giubbonari dal numero 88 al 96⁴⁴. Nell'elaborato grafico originale si noti come con il giallo sono indicati i vani e le pareti da demolire mentre in rosso la nuova facciata e le nuove tramezzature interne ipotizzate. Si noti come le aperture non vengano "normalizzate" ma si mantenga pressoché invariato il loro ritmo mentre all'interno vengano demolite le scale delle case a schiera che per rifusione vengono trasformate in un edificio residenziale plurifamiliare. È doveroso quindi soffermarsi sulla relazione tra forma di sostrato e tipo, sull'abitazione come principale manifestazione della forma giacente e su di essa agente e come queste si mostrino fenomenologicamente alla città e siano la grammatica della Forma Urbis in qualsiasi momento della storia della forma urbana.

Nella pagina accanto: ridisegno del PRG e in evidenza il nuovo "filo strada" con le parti di tessuto oggetto della prevista - e mai avvenuta - parziale demolizione.

Fig.38

43 Tutte le piante catastali si trovano ordinate e correlate da descrizione indicativa nel secondo volume contenente gli allegati.

44 Sono indicate sulla planimetria generale con i numeri di mappa 335 sub 1 e 335 sub 2. Dei Bellardini serano il piano terra al numero 88 con cantine e il terzo e quarto piano mentre dei Caracciolo le altre botteghe e il primo e secondo piano.



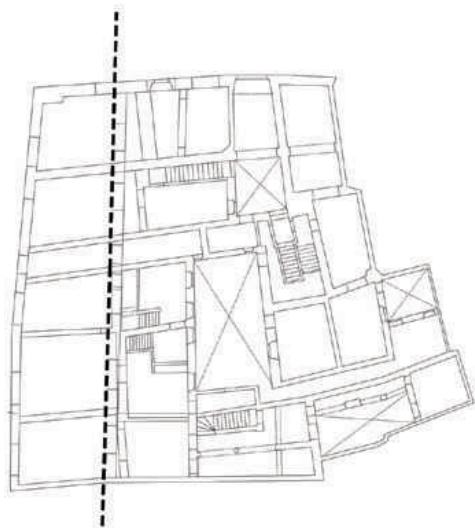


Ridisegno della planimetria del PRG fuori posizione in cui le aree libere ancora presenti confermano una fase del processo in cui le costruzioni si attestavano sui limiti. Fig.39



Proposta di come sarebbe apparso planimetricamente l'area del teatro di Pompeo dopo le demolizioni e il nuovo "filo strada" proposto dal PRG.
Fig.40





Mirabilia Urbis Romae

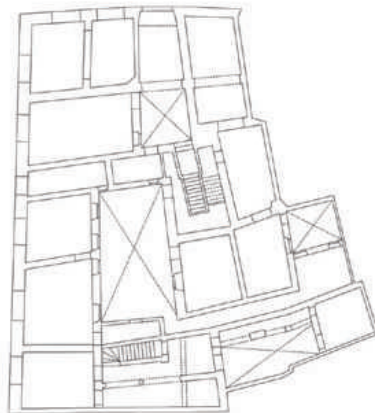
Ridisegno del piano terra della proprietà del fascicolo 25 (originale in allegati) in cui si evince la trasformazione parziale del fabbricato coerentemente alla demolizione di un modulo - di una cellula delle case a schiera esistenti - con arretramento del prospetto. Il "DNA" urbano non cambia e può dirsi questa un'operazione chirurgica di ristrutturazione per sottrazione e sintesi.

Disegni (dall'alto verso il basso), pagina precedente:

1_proposta di demolizione e nuovo filo;

2_fabbricato esistente

3_fabbricato con il nuovo filo strada. Fig.41-42



Un frammento di tessuto dimenticato

L'orchestra del teatro fu occupata per secoli da due differenti isolati: uno, il maggiore è ancora esistente ed è stato studiato dalla scuola muratoriana nell'opera su Roma già citata, il secondo di minori dimensioni e formatosi successivamente, fu demolito nei primi del '900 e mai studiato ne rappresentato a livello planimetrico nella sua organicità.

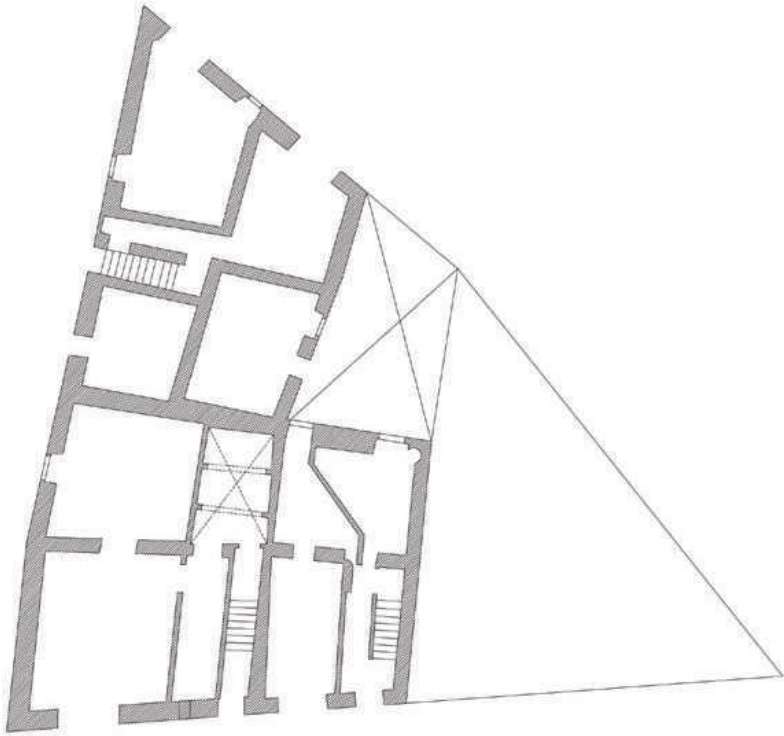
Grazie al materiale dell'Archivio capitolino è stato possibile ricostruirlo e rappresentare i tipi e le varianti, che nel catasto gregoriano non appaiono.

*In evidenza nella pianta
l'isolato scomparso". Fig.43*

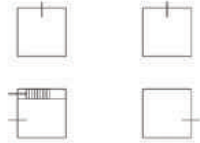
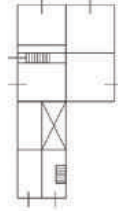
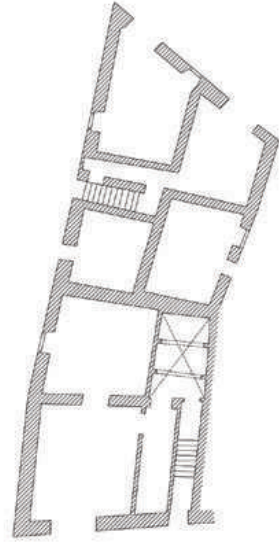
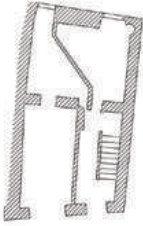


Mirabilia Urbis Romae

L'isolato nella sua organicità manca di una parte non riportata nel fascicolo ma che nel riportata nel suo rapporto piano/vuoto nel catasto gregoriano. Fig.44



Le due proprietà - F.7 e F. 8 della busta - vengono studiate attraverso non solo il tipo ma nel caso della proprietà F. 8 viene proposta una scomposizione diagrammatica per unità abitative monocellulari e bicellulari.



piano terra

piano superiore

piano terra

La “casa di sostrato”: forma e deformazione del tipo

Maison come chanson è lo slogan con cui Paolo Portoghesi presentò nel 1985 un piccolo volume sulle case di Roma con il quale cercò di riaccendere il dibattito sullo studio delle cellule abitative che “formano il tessuto connettivo della città”⁴⁵, ritenuto di poco conto rispetto all’architettura blasonata del monumento. Secondo Portoghesi “anche quando con la moda degli studi tipologici, iniziata in Italia con una memorabile esperienza didattica di Saverio Muratori, l’attenzione per la struttura delle città e i processi di produzione e riproduzione del tessuto residenziale divennero una delle tematiche centrali del dibattito architettonico e si proiettarono in modo decisivo sulla rifondazione teorica delle discipline compositive, alle case urbane si guardò, con rare eccezioni, come gli studiosi di statistiche guardano alla società, per ricavarne “indicatori”, valori medi, approssimazioni quantitative”⁴⁶: quella che è chiamata “architettura minore” o “edilizia di base”, come già enunciato nei precedenti capitoli, è l’alfabeto della città e strumento per percepire e studiare la forma urbana e le infinite variazioni che presenta attraverso il concetto di tipo. Una sintesi del pensiero sul tipo e delle riflessioni scientifiche delle scuole italiane del XX secolo è già stata enunciata all’inizio di questa ricerca ma è doveroso notare che il concetto di tipologia, nonostante alcuni sforzi illuminati e illuminanti, non è mai stato portato realmente a compimento se lo si pone in relazione alla morfologia urbana. Infatti è rimasto troppo spesso ancorato al vecchio pregiudizio dei “caratteri distributivi” poiché ci si è basati su un’analisi che privilegia i dati relativi all’uso dello spazio e ai sistemi costruttivi invece che enucleare il suo ruolo

45 P. Portoghesi, *Maison come chanson*, in A. Marino, I “Libri delle case” di Roma. Il Catasto del Monastero di S. Cecilia in Trastevere (1735), Edizioni Kappa, Roma, 1985, pag. 5.

46 Ibid.

e il suo dialogo nei confronti della forme degli elementi compositivi. In questo il Sostrato, e in particolare le forme curvilinee oggetto dell'investigazione, permettono di evidenziare immediatamente la relazione che intercorre tra tipo e forma verificando i continui scambi e i reciproci condizionamenti che rendono possibili all'interno della storia la formazione di un linguaggio tipico, peculiare della città o forse sarebbe meglio dire di una città, ma nel caso di un sostrato comune, come quello del mediterraneo romanizzato, questi condizionamenti e processi presentano numerosi punti in comune che permettono così, partendo da un caso studio o da un confronto tra alcuni di essi, di poter trattare ed esplicitare le tematiche dedotte in una scalarità più universale, ricordando che a qualsiasi scala del costruito la differenza sta nella variante. Alle varianti – o variazioni - del tipo infatti è possibile associare tipi di deformazioni: un tipo presenta una geometria ben precisa "a priori", ma nel concreto urbano, nella realtà edificata, si manifesta sempre come variante poiché partecipe di fattori esterni che agiscono sulla costruzione del manufatto. La casa a schiera romana, da cui derivano l'edificio plurifamiliare e il palazzo, è costituita da più cellule aggregate e rifuse, sintetizzabile formalmente in quattro pareti con partizioni interne, volume del corpo scala e aree esterna non edificata; la geometria dei vari elementi è però sempre alterata e non può apparire nella sua purezza formale. Nella ricerca di Borie, Micheloni e Pinon⁴⁷ sulla relazione tra la forma e le sue deformazioni gli autori parlano di una "accettazione passiva"⁴⁸ in cui sono possibili tutti i tipi di deformazione e a seconda che questa attitudine sia più o meno cosciente sono più o meno riconoscibili nell'oggetto finale le forme di riferimento. È l'attitudine più frequente perché è la più naturale ed è possibile incontrarla in tutta la storia

47 A. Borie, P. Micheloni, P. Pinon, *Forma y Deformación. De los objetos arquitectónicos y urbanos*, Editorial Reverté, Barcellona, 2008.
48 Ivi. Pag. 112

dell'architettura: nasce dall'equilibrio tra un'esigenza o una volontà di integrazione e la dipendenza dal tipo, ed è riscontrabile in particolare nell'abitazione. L'uomo infatti, ma indubbiamente anche l'animale di qualsiasi specie, – come già anticipato nel cap. I – se incontra un ostacolo nell'intento di applicare un tipo conosciuto nel momento di costruire usa degli strumenti deformativi come lo slittamento, il restringimento, la torsione – nei riguardi del volume -, il rigonfiamento, lo spingimento, il troncamento – nei riguardi del limite o recinto -, l'inflessione, la deviazione, la deviazione con inflessione – nei riguardi dell'elemento lineare -, la convergenza, l'inflessione e nuovamente la deviazione. La deviazione con inflessione sia monodirezionale che simmetrica per quanto riguarda la trama⁴⁹. È possibile dire che la variante di un tipo altro non è che la deformazione del suo enunciato logico a seguito di necessità antropiche o compositive.

Il ridisegno del materiale catastale infatti ci mostra come da una deformazione nel reale è possibile desumere sempre un tipo e i suoi caratteri e con un procedimento inverso è possibile deformare il tipo per necessità antropiche e compositive.

Il ridisegno e la rielaborazione del materiale inedito del XIX secolo delle proprietà che insistono sull'area del teatro di Pompeo diviene così uno studio di variazione di un tema, quello della casa, che il Rinascimento attraverso la figura di Francesco Di Giorgio Martini aveva iniziato a sondare e mettere a sistema. L'architetto senese aveva sondato con sistematicità il nodo cruciale del rapporto tra l'uso e la forma – attraverso variazioni successive – il cui tema analizzato era la sequenza tipologico/spaziale atrio-sala-loggia-cortile del palazzo urbano rinascimentale nei

49 Questi strumenti antropici utilizzati dall'uomo sono stati codificati dagli autori dell'opera sopra citata confrontando numerose architetture in maniera sia diacronica che sincronica. Per l'abaco da loro dedotto: Ivi. Pag. 96.

suoi studi su “i fondi di case de’ mercanti e de’ signori”⁵⁰. Secoli dopo, nel pieno del cosiddetto Movimento Moderno, Alexander Klein, noto per i suoi studi sulla distribuzione ottimale dell’alloggio minimo, fu tra le figure che incessantemente si applicarono ad analizzare un sistema di possibili variazioni sul tema che mostravano piccole variazioni dell’impianto base di riferimento. L’analogia con le infinite varianti del tipo della casa a schiera romana e con il suo processo formativo e rifiuto può apparire forzato ma entrambi gli ambiti hanno come punto di partenza lo stesso tema: la variazione di un tipo in base ad uso e forma. La tavola di Klein del 1929 che mostra uno “studio analitico su un alloggio tipo in funzione della profondità del corpo di fabbrica e della superficie”⁵¹ è la messa a sistema di quei moti costruttivi turbolenti di rispondere alla necessità umana di occupare un luogo dato sfruttando la profondità del lotto. Così come la casa romana veniva adattata allo spazio ereditato, presentando infinite soluzioni, così Klein presenta una tassonomia di alloggi che si adattano a ipotetiche profondità: se la città ci consegna spontaneamente un abaco di possibili varianti, anche l’architetto rivelatore contemporaneo è alla ricerca di una regola e di un metodo per costruire il suo abaco rispondendo a necessità date o assunte per costruire un percorso logico. È indubbio che la città ci può consegnare quella regola in quanto massimo testo di studio.

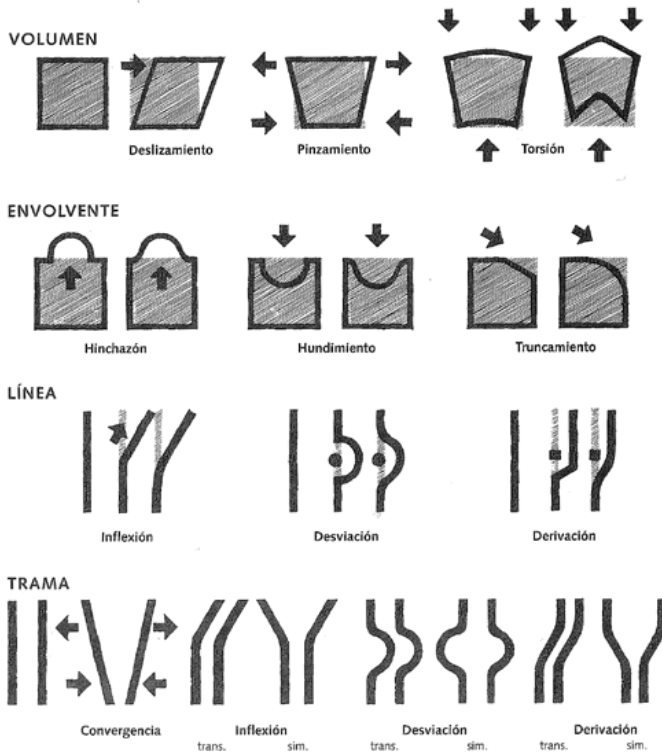
Tornando al materiale dell’Archivio Capitolino, di seguito vengono riportati i ridisegni effettuati sul materiale originale dell’archivio capitolino di alcune proprietà. Le piante originali sono rappresentate in scala 1:50, e da queste è stato desunto un tipo, fusione di cellule elementari, che renda percepibile le varianti e le azioni di sintesi e normalizzazione che dalla casa a schiera hanno portato alla plurifamiliarizzazione e specializzazione. Qui vengono

50 Cfr. L. Ciancarelli, *Tipo e complessità architettonica. Trasformabilità e componibilità tipologica*, Kappa Edizioni, 2005.

51 Ivi. Pag. 28.

Deformazioni della forma o sarebbe più opportuno definirle come deformazioni del tipo, in questo caso di un arche-tipo di recinto concluso e di una struttura lineare e seriale e di più strutture insieme.

Tratto da Forma y Deformacion (Borie, Micheloni e Pinon). Fig.46



riportati solo i piani terra - negli allegati sono presenti tra il materiale originale anche numerosi piani superiori -, i quali permettono di percepire la de-quantificazione e ritrovare la matrice insediativa delle differenti proprietà.

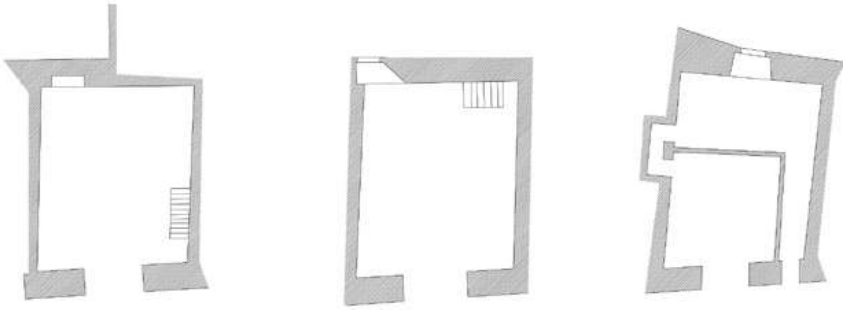
Tre cellule deformate

Le tre piante che seguono rappresentano delle case a schiera monocellulari attestatesi su via de'Giubbonari. Queste sono un raro caso in cui il tipo romano, definito dalla rifusione di due moduli - 3/6 metri di larghezza per circa 8/12 di profondità - non si forma come tale ma persiste la monocellula a causa di un ostacolo, un edificio persistente, che diviene una barriera invalicabile per il retroavanzamento modulare e si manifesta un addossamento edilizio. Vi sono così due ordini di deformazione: il primo tipologico, il secondo formale. Tipologicamente la casa a schiera viene "compressa" e le caratteristiche e componenti distributive riadattate alla monocellula: la scala che porta al mezzanino e ai piani superiori ha la stessa posizione del tipo a due moduli. A livello formale il perfetto recinto quadrato o rettangolare, concluso, è presente nella realtà costruita attraverso l'azione dello slittamento del volume - molto lieve nei primi due casi -, mentre è la terza "casa" la più interessante per la sua deformazione. Se immaginiamo il recinto come il ripiegamento su se stesso della linea intorno ad uno spazio costruito logicamente a priori, si nota la "deviazione" dell'elemento lineare intorno ad un pilastro, un ostacolo di minor scala rispetto ad un edificio.

Questi fabbricati appartengono ad una fase edilizia definibile "primitiva" e appartengono al fenomeno di slittamento del fronte: la loro modularità e riconoscibilità formale li hanno resi oggetto della prevista demolizione del PRG citato per ricostituire il nuovo filo strada semplicemente facendo "saltare" questi moduli che apparivano agli occhi degli urbanisti dell'epoca come oggetti parassitari del

Mirabilia Urbis Romae

Ridisegno delle proprietà dei fascicoli 33-34-35 (originali in allegati) . Fig.47

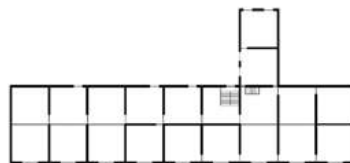
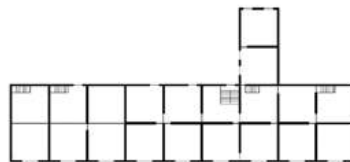
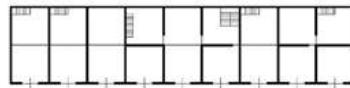
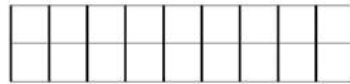
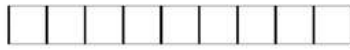
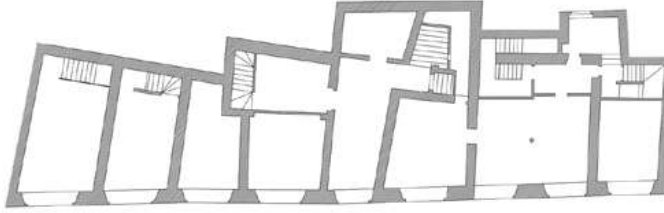


tesuto edilizio e non parti dell'organismo stratificato. Sono invece al tempo stesso sia l'aspetto ultimo che quello primitivo del processo formativo.

Esempio di rifusione deformata seriale

Nel fascicolo 31 è possibile vedere le mutazioni diacroniche del tipo a schiera monofamiliare che per aggregazione si trasforma in una casa in linea. Questo documento è di estremo interesse perchè rappresenta un caso di studio differente da quelli studiati nell'opera *La casa romana* di Bascià, Carlotti e Maffei sugli edifici in pseudo linea e linea: i casi riportati di *casa a fronte pluricellulare per accorpamento di più case a schiera* sono esempi maturi in cui permangono pochi elementi della casa a schiera mentre il caso qui proposto salda con estrema chiarezza il tipo schiera con quello in linea ma rendendo perfettamente leggibili gli elementi che rappresentano il sostrato della trasformazione seriale speciale rispetto a quella data. Il piano terra infatti mostra un tessuto di case a schiera la cui profondità è un ibrido tra una monocellula e una casa bicellulare poichè anche se nel concreto urbano di Roma è rarissimo incontrare delle case in linea derivanti da monocellule - nonostante la consultazione di numerosi archivi e opere non si è trovata infatti una casa di simili dimensioni in linea con una profondità di 4 o 5 metri ma non se ne può escludere l'esistenza vista l'infinità varietà presente e i fondi catastali che ancora devono essere catalogati in vari fondi come quello capitolino -, dunque lo definiremo una deformazione per "accettazione passiva" come definita da Borie, Micheloni e Pinon dello spazio libero tra la strada e l'edificio esistente retrostante.

Nel disegno che segue vengono così rappresentate come bicellulari ma è possibile anche definirle come monocellulari deformate per "spingimento" o estroflessione. Se il piano terra e il mezzanino hanno ancora una distribuzione a schiera, i piani superiori presentano invece la rifusione in linea con due appartamenti per piano.



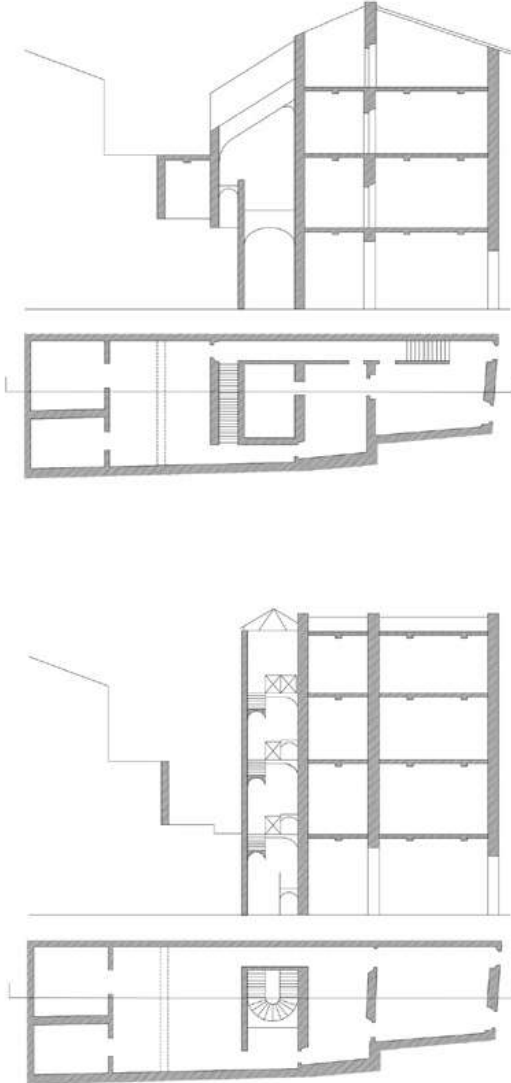
Ridisegno della proprietà del fascicolo 31 con diagrammi compositivi che mostrano la serialità e la convivenza dei due tipi: la casa a schiera e quella in linea. Fig.48

Resistenza del DNA edilizio o resistenza del tipo

Mirabilia Urbis Romae

La mutazione del "DNA" urbano: nel disegno è evidente come la casa a schiera si trasformi in edificio plurifamiliare con corpo scala unico.

Ridisegno della proprietà Russo (catasto gregoriano) in via di Grottapinta. Fig.49



Capitolo quarto

*Per una ermeneutica della città
contemporanea: Progettare nella storia /
progettare con la storia*

IV.I Architetture rovinose

Questo ultimo capitolo ha un carattere gianoico poiché presenta due facce di un approccio progettuale all'esistente ponendo domande e problematicità sul concetto di riuso e permanenza della forma che apre a risvolti futuri di ricerca. Gli edifici speciali sino ad ora oggetto di studio presentano due elementi fondamentali: sono architetture rovinose che hanno avviato un processo formativo del tessuto e sono forme urbane curvilinee. Molte delle prime, depurate dalle costruzioni stratificatesi o risvegliate dal loro torpore di rovina dimenticata, sono ora siti archeologici, registrati e salvaguardati come tali, all'interno del tessuto urbano e dislocati come da processo lungo un percorso di prima importanza della città consolidata. Le seconde sono le architetture del XX e XXI secolo abbandonate, che possiamo definire "archeologie contemporanee", che

non essendo al centro di una macchina legislativa che le salvaguardi o che inneschi dei processi di riuso e ricucitura del tessuto perdono il loro carattere catalizzatore di elemento urbano per divenire oggetto contemplativo al pari di una rovina romantica.

Quando l'architettura contemporanea deve confrontarsi con l'architettura rovinosa, con i resti archeologici dormienti nel tessuto urbano o divenuti topografie artificiali attraverso un processo di sedimentazione che riporta il materiale a uno stato di materia, deve ridefinire gli strumenti della storia operante per far fronte all'intoccabilità del rudere e ad una legislazione che non lascia spazio ad un riuso totale del manufatto o delle sue parti. Le categorie tematiche dedotte nel secondo capitolo e la comprensione del processo formativo permettono però di definire degli approcci progettuali collaboranti con gli strumenti "intenzionali" ereditati dalla modernità e dalle esperienze su questi edifici speciali antichi. Confrontarsi con il sostrato significa percepire che quella forma giacente era - ed è - un'architettura con la sua misura e le sue regole compositive, e che porta con sé un bagaglio di valori legati alla memoria, al tempo nella sua continuità e discontinuità, alle dinamiche di un processo di erosione che non è riuscito a renderla a-morfa. Pertanto questa parte della ricerca tratterà prima di alcuni casi in cui il progetto contemporaneo deve fare i conti direttamente con l'edificio per spettacoli antico e con la sua natura moderna di monumento attraverso alcuni casi che mostrano approcci estremamente distanti, anche all'interno di uno stesso paese, mentre la seconda parte mostrerà come l'applicazione del metodo dedotto dalla "storia operante" possa intervenire sia nella progettazione di strutture speciali resilienti, sia nel riuso di quelle abbandonate e che possano necessitare di una variazione funzionale. Si tratta dunque di pensare alla città di oggi, e alle forme visibilmente manifeste, poiché ogni ricerca parte sempre dal presente: "da uno stato di necessità storicamente determinato, che

oltre ad essere il punto di partenza è anche l'orizzonte verso cui far tendere l'esperienza storica dell'architettura e il punto di vista da cui leggerla; mentre, d'altro canto, l'analisi storica dà ai temi di architettura la necessaria generalità, innestandoli in un arco di sviluppo già in atto¹. È Antonio Monestiroli a fornirci una chiave di indagine sicura per affrontare i temi della realtà di oggi attraverso l'attualizzazione di quelli del passato, affermando che i temi di architettura sono stati già tutti posti storicamente ma con diversi gradi di sviluppo a seconda del momento storico. Ogni tema può essere dunque ripreso e trova la sua ragione di essere proprio nel presente non solo come successione di forme nel tempo legate ad un tipo ma attraverso un tema più ampio che racchiude il concetto generale: una struttura scenica abbandonata è un sedime, un possibile luogo collettivo, un sostrato che accoglierà nuove funzioni legate alla necessità del momento storico su cui il progetto agisce. L'architettura rovinosa sarà così manipolata e abitata da nuovi oggetti, da nuove forme appartenenti ad un tema dedotto dalle caratteristiche della forma precedente, si presenterà attraverso delle nuove soluzioni del tema "ma si può dire che i temi di architettura e i concetti generali compresi in essi permangono. Ed è questa permanenza che consente alle diverse soluzioni di progredire riferendosi l'una all'altra. [...] senza tale permanenza sarebbe impossibile qualsiasi progresso"².

“Fagocitare” la rovina: un’operazione di continuità funzionale nel mondo plastico

L’arena di Fréjus

L’anfiteatro romano fu costruito nel I secolo nella città di *Forum Julii*, oggi Fréjus. Le sue dimensioni erano 113 metri di lunghezza e 85 metri di larghezza e avrebbe

1 Monestiroli A., *L'architettura della realtà*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1999. Pp. 32-33.

2 Ibid.

potuto ospitare dai 10.000 a 12.000 spettatori. Victor Hugo³ celebrò con entusiasmo queste rovine che oggi sono inglobate in forma nuova nella costruzione contemporanea. Dal 2007 l'architettura rovinosa è infatti oggetto non di un restauro conservativo ma di un progetto di restituzione della sua funzione originale attraverso un'operazione che se dal punto di vista archeologico è ritenuta un affronto al monumento, dal punto di vista morfologico, e analizzandola attraverso le "azioni di sostrato" enunciate, è possibile ritenerla una conseguenza di *permanenza della continuità formale*. L'architetto francese Francesco Flavigny ha affermato che l'obiettivo di questo progetto non era quello di rendere semplicemente le antiche strutture utilizzabili, ma era necessario tenere conto di un primo elemento: a Frèjus le strutture antiche sono quasi assenti e di una parte dell'edificio rimane solo il sedime formale. Le gradinate erano ormai scomparse ed era impossibile riprodurle filologicamente senza scadere in un falso storico a-temporale. Si è così scelto di costruire sopra le rovine con un approccio opposto alla ristrutturazione dell'arena di Arles. Ad Arles infatti le strutture antiche sono ancora presenti nella gran parte della loro materialità e forma, mentre a Frèjus l'obiettivo è stato quello di riprodurre la geometria della cavea ma rispondendo non solo a necessità contemporanee ma anche scegliendo criticamente una pietra moderna, il cemento, che rappresentasse il nuovo tempo dell'edificio. Parliamo piuttosto di una calotta protettiva che sorvola le rovine ma non le nasconde in alcun modo⁴.

L'idea di una calotta protettiva, o di un lenzuolo di cemento, anche se dal punto di vista costruttivo non è una soluzione di continuità plastica "all'antica", come nei casi dell'abaco in cui la materia lapidea viene consumata e rimodellata senza soluzione di continuità, non è comunque

3 Cfr. Hugo V., *Viaggiare*, Vol. 2.

4 Cfr. Didier Rykner, *Qual è la legge dei monumenti storici?: l'arena di Frèjus*, The Tribune of Art, 22 giugno 2010.

*L'Arena di Fréjus:
nelle immagini è evidente
questo rapporto tra struttura
antica e nuova, tra materiale
plastico murario e cemento. La
nuova "calotta" non nasconde
l'antico ma prende parte
alla sua forma, ne eredita i
caratteri, ne ripropone alcuni
elementi. Le scale di emergenza
in continuità materica con la
nuova struttura hanno una
composizione architettonica
diversa ma rispettosa del
modulo e del ritmo di quello
esistente. Fig.1-2*



definibile come un intervento parassitario ma piuttosto un innesto totale per sovrapposizione stratigrafica. Se si pensa alle difficoltà dovute al ruolo dell'edificio antico iscritto come monumento storico sin dal 1840 e al bisogno che ogni cultura presenta di manifestare il proprio grado di conoscenza tecnologica e i materiali della sua epoca, si può definire questo intervento come un innesto formale totale per continuità. È un approccio diametralmente opposto rispetto a quello adottato da Giorgio Grassi per il teatro di Sagunto, nonostante il comun denominatore degli interventi di appartenere entrambi al mondo plastico: da una parte il cemento, la pietra moderna, dall'altra il laterizio. Grassi nell'esperienza spagnola, che poi ripeterà in Italia con il teatro romano di Brescia⁵, conferma il suo *modus operandi* che procede da una vasta analisi delle fonti storiche, delle cartografie ed iconografie, per ricostruire, frammento dopo frammento, la memoria archeologica della storia del monumento ottenendo una visione sintetica dell'immagine originale. Il fine è però assolutamente indirizzato al restauro filologico ma rifiutando ogni sorta di mimesi con il dato esistente: il nuovo è continuità formale di quel che c'era, astratto e depurato dell'ornamento, è un'interpretazione, ed è sfondo e cornice per le parti antiche originali ancora esistenti. Il rifiuto per la mimesi e la citazione letteraria accomuna i progetti di Grassi e quello francese che cristallizzano il processo tornando alla funzione originale ma attraverso un processo di stratificazione sia materiale della costruzione che immateriale delle conoscenze ad essa legate. L'arena di Fréjus come si presenta oggi ha per certi versi una lettura parallela al caso di Aosta analizzato nel secondo capitolo. La lettura di queste forme urbane è orizzontale: vi è lo strato archeologico, il basamento, e sopra lo strato moderno; ma se ad Aosta l'orizzontalità è data da

5 Sul teatro romano di Brescia e il progetto redatto da Giorgio Grassi si veda: G. Grassi, *Teatro Romano di Brescia, progetto di restituzione e riabilitazione*, Mondadori-Electa, Milano, 2003.

un'operazione di sintesi a posteriori, nell'arena francese non vi è rifusione di una pluralità solidale esistente ma un unico gesto contemporaneo totalizzante che impone la sua presenza e si mostra alla città scendendo sino al piano stradale attraverso percorsi verticali monomaterici. Queste scale in cemento non riprendono la forma delle antiche ma si ripiegano su se stesse senza bisogno di monumentalità quasi denunciando di far parte di un'altra fase della storia dell'edificio. È un altro tipo di approccio alla forma antica che reinterpreta coraggiosamente i caratteri ereditati anche attraverso la riproposizione di aperture ad arco a tutto sesto che sono intagliate nella materia cementizia riproponendo non un linguaggio ma il carattere seriale e ritmico degli edifici speciali romani ereditato dalla struttura esistente.

Micro-innesti: enunciare una fase del processo

È evidente che l'approccio metodologico e progettuale adottato nelle aree archeologiche "intoccabili" è sempre più spesso quello dell'architettura parassita, che è divenuto lo strumento contemporaneo non solo per attrezzare l'esistente ma anche per dare una nuova risposta alla domanda della densificazione, domanda che è presente in ogni fase del processo ciclico del divenire delle forme urbane. Addentrarsi nella poetica ed estetica del parassita e leggerne le sue caratteristiche all'interno del processo formativo di un manufatto o di un tessuto, aprirebbe ora, all'interno di questa ricerca, una porta che può condurre a numerosi risvolti ed esiti sicuramente originali, ma anche imprevisi, a cui bisognerebbe dedicare un'investigazione parallela. Si può quindi fare riferimento all'opera di Sara Marini, nella quale si evincono tre modalità di approcci nei confronti delle architetture del passato⁶ incentrati

6 "La prima declinazione vede un approccio semantico [...] che studia il significato dei simboli e dei loro raggruppamenti [...]. La seconda declinazione sposta l'attenzione sulla sintassi [...]. I progetti in questo caso si articolano a cercare nuove relazioni o a rileggere quelle esistenti o dimenticate tra gli elementi del progetto stesso, che si fa sistemico, o della città: la modalità operativa risulta dunque lontana da possibili

sulla stratificazione, sovrapposizione e addizione. La stratificazione e la sovrapposizione sono bene rappresentate dal caso dell'arena Fréjus in cui viene disteso un nuovo "strato" al di sopra dell'esistente e vi è l'incontro di due nature differenti: "l'applicazione del metodo stratigrafico proprio della scienza archeologica restituisce un procedimento, contrario a quello dato dal significato etimologico, finalizzato alla distinzione dei possibili strati sovrapposti"⁷. Si genera un "impasto" in cui però lo strato sovrapposto anche se enuncia la sua differenza in termini materici e pare non relazionarsi con il "sottofondo" non sfugge da un'influenza formale del sostrato su cui si "stende". Se la stratificazione "pone sopra" non è così per la modalità additiva, che possiamo definire come innesto, poiché la nuova forma in addizione deve trovare il suo spazio tra le gerarchie della struttura esistente da cui è influenzata formalmente. È come se all'interno di una macrostruttura si formasse un nuovo tessuto di oggetti che si relazionano in primis con il sostrato in cui sono inseriti e poi tra di loro in un rapporto dialettico: il processo formativo è presente anche in questo approccio progettuale poiché questi nuovi corpi anche se impossibilitati al consumo del monumento si sedimentano seguendo percorsi e spazi e offrendo una nuova immagine di sintesi in cui i due layers si compenetrano. La vecchia materia segnata accoglie quella contemporanea e spesso il mondo plastico incontra quello elastico delle strutture effimere.

Il teatro di Arles - Arelate - se da un lato presenta ancora alcune parti del tessuto di sostrato di edilizia minore

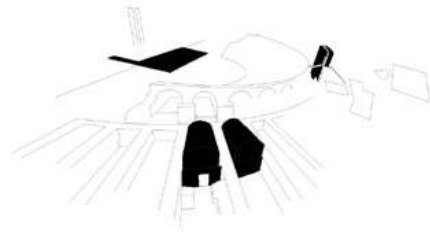
rimandi metaforici o iconici.

La terza declinazione vede operare attraverso un procedimento assimilabile alla pragmatica [...]. Queste architetture denunciano la volontà di cercare di rispondere alle esigenze di chi le "attraversa" e anche alle necessità e alle problematiche della città stessa". S. Marini, *Architettura parassita, Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, 2008, Roma, pp. 169-170.

7 Ibi. Pag. 171.



Teatro di Arles: rispetto alla materia plastica dell'altro caso qui abbiamo delle volumetrie che se anche "elastiche" per costruzione conservano il negativo della volumetria muraria. Un'azione progettuale per elementi che ripropongono spazialità o parti di struttura antica in un rapporto sinergico che permette loro un dialogo visivo a distanza: dialogo ricordato dall'edificio esistente in cui sono inseriti come parassiti. Fig.3-4



formatosi sulla curva esteriore nel medioevo⁸ e nel moderno, dall'altro è oggetto di un'operazione di micro-innesti di architetture di servizio collaterali necessarie alle rappresentazioni teatrali e agli eventi scenici dovute alla sua rifunzionalizzazione dell'architettura rovinosa. Questi elementi differentemente dal caso di Frejus si insediano nella serialità della costruzione in maniera puntuale e discreta, ed ereditando le caratteristiche geometriche e spaziali della struttura scenica antica; il materiale scelto non è la pietra moderna in continuità plastica ma l'elemento effimero ed elastico del legno all'interno di un'intelaiatura di acciaio. La differenza materica serve a prendere una distanza critica dalla forma urbana antica, nonostante i due volumi con volta a botte contenenti i servizi occupino lo spazio in origine vuoto delle sostruzioni: sono un pieno, un calco morettiano⁹ del negativo dell'architettura, e appaiono come un manifesto dell'azione di sostrato di occupazione della struttura antica. Sono elementi che esplicitano la modularità di base del teatro vitruviano e la loro presenza cristallizza con un'azione progettuale assolutamente contemporanea una fase del processo di de-quantificazione anche se con diversa destinazione funzionale. Si può affermare che nella metodologia contemporanea di intervento su queste architetture rovinose sia la destinazione a servizio collettivo rivolto alle arti la funzione "di base" e non quella innestata nel tempo della residenza, come si desume dalla storia operante: bisogna infatti tener presente l'esistenza della "Carta di Siracusa per la conservazione, fruizione e gestione delle architetture teatrali antiche" (2004) che sintetizza numerosi decreti legati alla tutela di queste strutture e che ha influenzato

8 La torre, che ancora si innalza su quella che doveva essere una porta di accesso ad un'area protetta militarmente nel medioevo, è simbolo di quella continuità plastica tra sostrato antico ed edilizia di sostrato medievale e poi moderna che ha affascinato i vedutisti francesi dell'800.

9 Cfr. L. Moretti, "Spazio". *Gli editoriali e altri scritti*, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2019.

l'approccio conservativo anche in altri paesi europei: *“I luoghi antichi di spettacolo testimoniano l'appartenenza a radici comuni; la loro conservazione e il permanere dell'uso promuovono il dialogo interculturale ed il riconoscimento delle molteplici identità storiche, nella trama diffusa dei paesaggi culturali. Fra le finalità dell'uso è primaria la sensibilizzazione di spettatori e visitatori, di un teatro antico, sul suo significato transnazionale e transculturale e sui legami intessuti con le sacralità dei suoi paesaggi. Vi si dovranno privilegiare la riproposta dei testi teatrali dell'antichità o spettacoli di espressione culturale che attengano alle Arti del Teatro, Danza, Cinema e Musica in tutte le sue espressioni. Saranno esclusi utilizzi per eventi che ne alterino l'identità archeologica, narrativa e paesaggistica, o perché inseriscono strutture invasive e incoerenti con i valori riconosciuti, o pregiudizievoli per la loro conservazione e la corretta lettura dei rapporti intessuti dal paesaggio con l'edificio archeologico”¹⁰.*

Il teatro di Arelate diviene nuovamente un palcoscenico ma questa volta non solo di rappresentazioni ma anche di una costellazione di oggetti tenuti insieme dalla forma curvilinea. Questa è un vassoio inciso, la cui trama ed elementi verticali affioranti influenzano non solo la disposizione dei nuovi elementi ma la loro stessa forma.

IV.II Il concorso per l'area ex-Metalplex di Benevento: lo stato dell'arte sull'approccio progettuale alla forma rovinosa curvilinea in Italia

Come è stato dimostrato nei capitoli precedenti l'approccio alla forma curvilinea antica è stato nei secoli il manifesto di alcune azioni spontanee della città sintetizzate attraverso l'intenzione del progetto coordinato e gerarchizzato dal sostrato giacente. Oggi l'architetto deve fare i conti con l'elemento dello scavo, del cantiere archeologico che non

¹⁰ Cfr. Repubblica Italiana. Regione Siciliana. Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana. Dipartimento regionale dei Beni Culturali e della Identità Siciliana.

trova una fine e un punto di arrivo in un continuo bisogno di aggiornamento delle conoscenze e che diviene misura e “materiale” del progetto. La problematicità dei nostri tempi e del progettista sta però nel riuscire a rapportarsi con la storia di un luogo senza perdere la visione d’insieme di quel processo formativo che aveva consumato, sedimentato e sintetizzato la forma urbana di sostrato o l’aveva esclusa dalle trasformazioni edilizie a causa della sua posizione rispetto alla gerarchia dei percorsi. Se la città storica non ha mai temuto di rapportarsi all’antico considerandolo il materiale matrice della sua stessa storia, così non è per quella della modernità e dei nostri giorni in cui il progetto contemporaneo a diretto contatto con la storia ha portato ad affidarsi a due metodologie opposte: la prima ritiene che per preservare le aree di carattere storico l’unica possibilità sia quella di conservare intatte le forme architettoniche ereditate. Si può optare al massimo per una ricostruzione in stile – ovviamente su quale sia lo stile da adottare e quale momento della storia riprodurre può generare molte confusioni e incongruenze -, su una sostituzione delle parti mancanti senza soluzione di continuità o su integrazioni che ricostruiscano l’immagine di un qualcosa che si era perso. La seconda metodologia adottata ritiene che in presenza di qualità storiche consolidate bisogna affermare con entusiasmo, attraverso il nuovo progetto, la più assoluta estraneità, prendendo atto che i due mondi sono due realtà parallele e inconciliabili e che il punto di incontro potrebbe essere al massimo nell’immaterialità delle figure retoriche. Queste due posizioni risultano essere agli antipodi ma sono accomunate da un elemento comune, di cui si è già lamentato Alberto Farlenga sulle pagine di Casabella: la Rinuncia¹¹. È una Rinuncia perché ci si astiene, in entrambi i casi, dall’intervenire sul sistema di relazioni,

11 Cfr. A. Farlenga, in *Progettare nella Storia. Consultazione internazionale di idee nell’area ex-Metalplex a Benevento. Realizzazione di un polo sui beni e attività culturali*, “Casabella” 744, Mondadori, Milano, 2006.

*Area oggetto del concorso:
si veda come la "futura" area
arceologica sia attraversata
dalla linea ferrata. Fig.5*



equilibri, movimenti che hanno determinato il formarsi delle nostre città e il continuo riuso del sostrato che fase per fase coordinava le trasformazioni e a cui bisognava rapportarsi, per affidarsi invece ad atteggiamenti di mimesi o ad una responsabilità limitata pensando sia impossibile confrontarsi con il processo che ha portato alla formazione delle forme urbane. Impossibile perché significherebbe dover studiare a fondo, spendere tempo ed energie in una ricerca che rimette in gioco oltre che forme giacenti anche realtà sociali ed economiche ad esse legate:

Italo Calvino affermava che le città non devono perdere i loro dei, intendendo per dei misteri, nel nostro caso quelle forme resistenti e catalizzatrici di trasformazioni.

Francesco Cassano ha lamentato che “la mediocre qualità dell’architettura e delle trasformazioni urbanistiche recenti ha ingenerato, da molti decenni, una intensa discussione sulle iniziative da adottare per ritrovare una convinta e condivisa strategia che imponga alle nostre città una diffusa qualità dell’ambiente e dello spazio urbano”¹², questa discussione ha avuto un punto di arrivo e di inizio nel concorso per l’area ex-Metalplex di Benevento: la città con il suo sistema di archeologia diffusa e la sua stratificazione millenaria è, come molte altre città italiane e mediterranee, il terreno di confronto e dibattito perfetto per il progetto contemporaneo che si deve rapportare con il dato storico.

Il concorso in questione ha chiamato otto artisti e sei architetti a confrontarsi con il tema della “Memoria” personale e storica in occasione della riapertura del Palazzo Paolo V di Benevento: agli architetti è stato richiesto di intendere il tempo come Memoria, e la Memoria come in relazione al territorio. “Memoria” non come nostalgia “temporis acti” – nostalgia di un tempo che non esiste più – ma come recupero di valori legati alla storia del luogo e delle persone che lo abitano. “E noi aggiungiamo

¹² F. Cassano, *Progetti per Benevento: 6 anni di concorsi*, in ibidem.

“Memoria” come fonte di rivitalizzazione per il presente, fonte da cui attingere nuove energie per lo sviluppo del territorio, servendoci anche della scienza e delle nuove tecnologie”¹³.

Il progetto di sperimentazione sostenuto dal Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali ha ritenuto questo evento come un’occasione per riassumere e mostrare al pubblico lo stato dell’arte dell’approccio del progetto contemporaneo alla forma archeologica e inaugurando uno spazio che abbia una funzione di valorizzazione dei giacimenti culturali presenti sul territorio. All’interno del Progetto Integrato “Benevento: il futuro nella storia” si è proposto agli architetti di pensare ad una strategia di riuso e valorizzazione di un’area sedimentatasi e formatasi sopra l’antico anfiteatro romano della città: forma curvilinea resistente catalizzatrice di eventi e valori. Le sei figure coinvolte che si sono dovute confrontare con questa potente forma di Sostrato curvilinea sono state: Carmen Andriani, Gullermo Vázquez Consuegra, Odile Decq, Manuel Aires Mateus, Antonio Monestiroli e Roberto Serino. Sei personalità totalmente differenti per approccio e metodo che si sono rapportate alla storia e alle sue forme non solo in maniera generosa e rispettosa della Memoria ma cercando di evitare quella sterilità derivante dalla paura dell’intoccabilità del monumento. Il fine di questa esperienza progettuale è formativo, ma non meramente accademico, poiché la consultazione di idee è legata a personalità che sono anche docenti con esperienza nel processo di costruzione di un piano strategico e nel mitigare i punti di debolezza di un’area convertendone le criticità in punti di forza e sviluppo. Ma quale è il contesto con cui hanno dovuto confrontarsi? Benevento è una città stratificata, prima osca, sannitica, romana, longobarda e poi pontificia, in cui l’archeologia emerge con forza come testimonia l’Arco di Traiano o il teatro romano, già oggetto di riflessioni nel II

13 N. S. D’Alessandro in *Ibidem*.

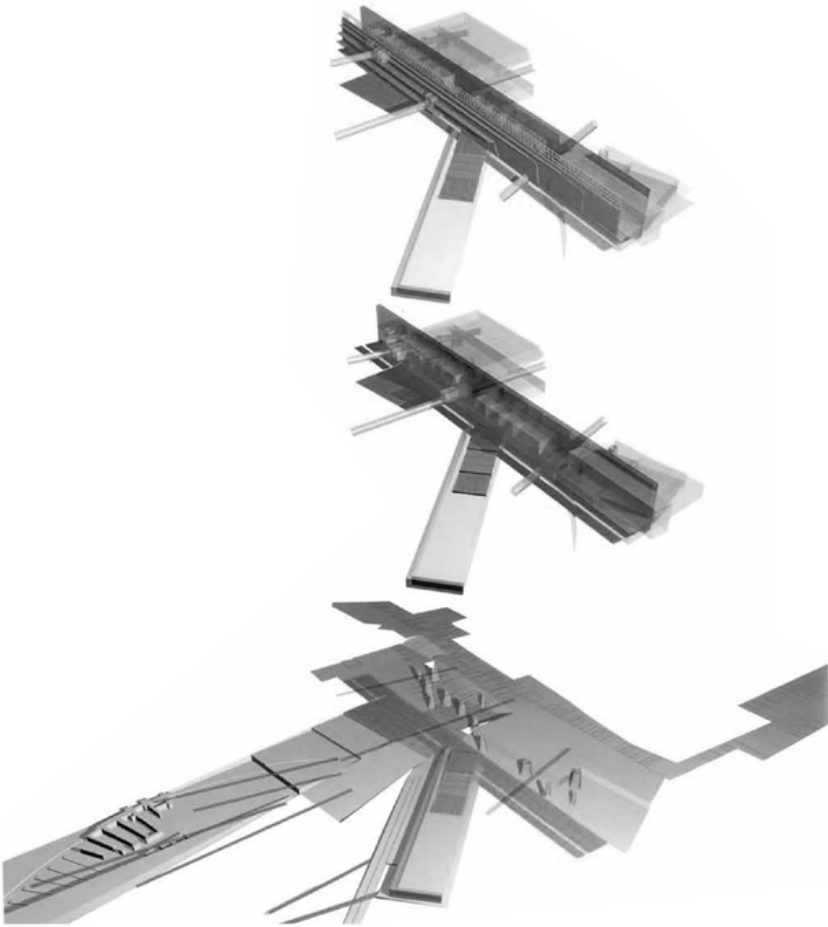
capitolo. L'Area Ex-Metalplex è caratterizzata da capannoni degli anni '50 del XX secolo, da una masseria e da edifici di edilizia ordinaria, tutti sedimentatisi sopra l'anfiteatro romano distrutto durante un'eruzione vulcanica nel IV secolo e dormiente sino ad oggi e che non ha subito una sedimentazione e stratificazione sulla sua struttura perché sempre escluso dal centro urbano e al di fuori della cerchia muraria medievale, divenendo necropoli e campo agricolo sino a trasformarsi in rilievo naturale¹⁴.

Le sei proposte

All'interno di questa ricerca non ci si sofferma sulla qualità architettonica delle proposte, sul linguaggio adottato o il dato prettamente compositivo, ma su come queste idee progettuali si relazionano alla forma curvilinea antica, alla gerarchia dei percorsi, all'edilizia esistente e agli elementi catalizzatori della morfologia urbana.

“Strata”, la proposta di Carmen Andriani, è il prodotto consequenziale di un'attenzione alla città come organismo stratificato nel tempo in cui si evidenziano la “posizione di confine” e i “luoghi notevoli” del tessuto in cui l'area di progetto è inserita. “Posizione di confine” perché come evidenzia l'Andriani il polo culturale nell'area Ex-Metalplex è la testa del sistema parco archeologico di Cellarulo: “un innesto denso fra il parco e la città” in una posizione di limite tra il recinto delle mura e il parco dove vi è la massima “compressione geografica” tra le due linee d'acqua. La quota ribassata dell'area e la stratificazione identitaria divengono inoltre due elementi essenziali della proposta. “I luoghi notevoli” sono rappresentati da quei frammenti che emergono in tutta la città e che messi a sistema offrono un palinsesto storico e formale straordinario in cui si inserisce l'anfiteatro in via di scavo. Il centro culturale si inserisce così in un sistema poroso in cui il tracciato

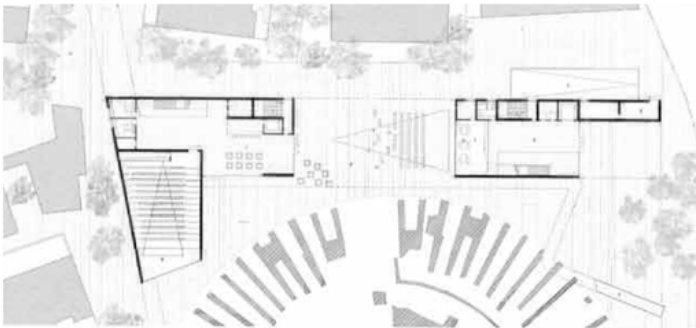
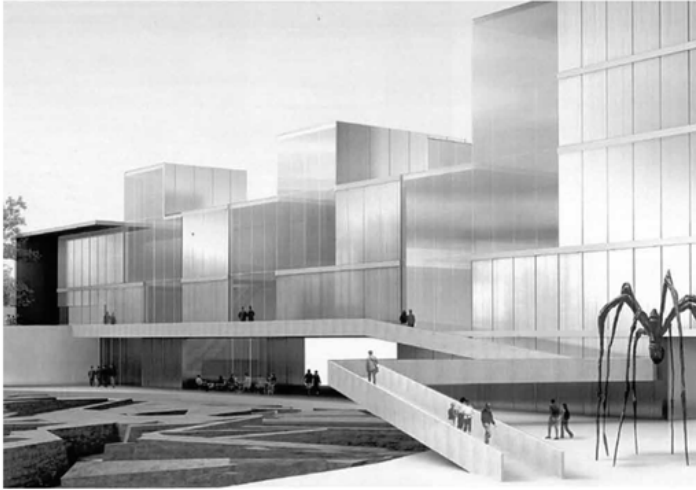
14 Sulla storia di Benevento romana, della sua urbanistica e dei suoi monumenti si vedano: E. Cuzzo, *Benevento. Immagini e storia*, Mephite, 2010.



*Estratto della proposta di
Guillermo Vázquez Consuegra.
Fig.7*



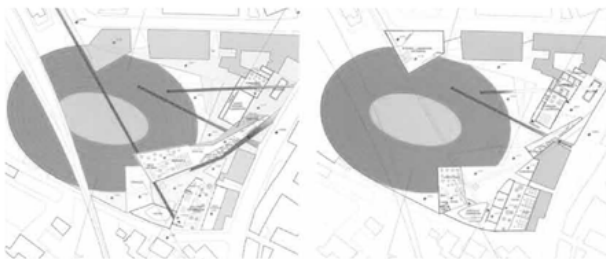
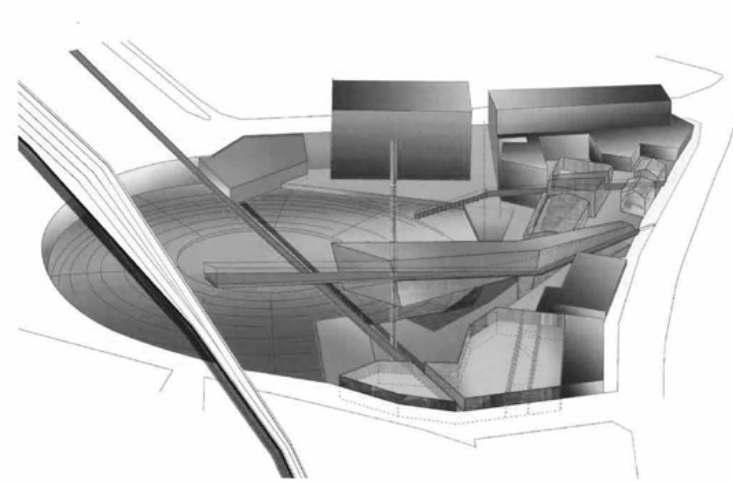
*Estratto della proposta di
Gullermo Vázquez Consuegra.
Fig.8*



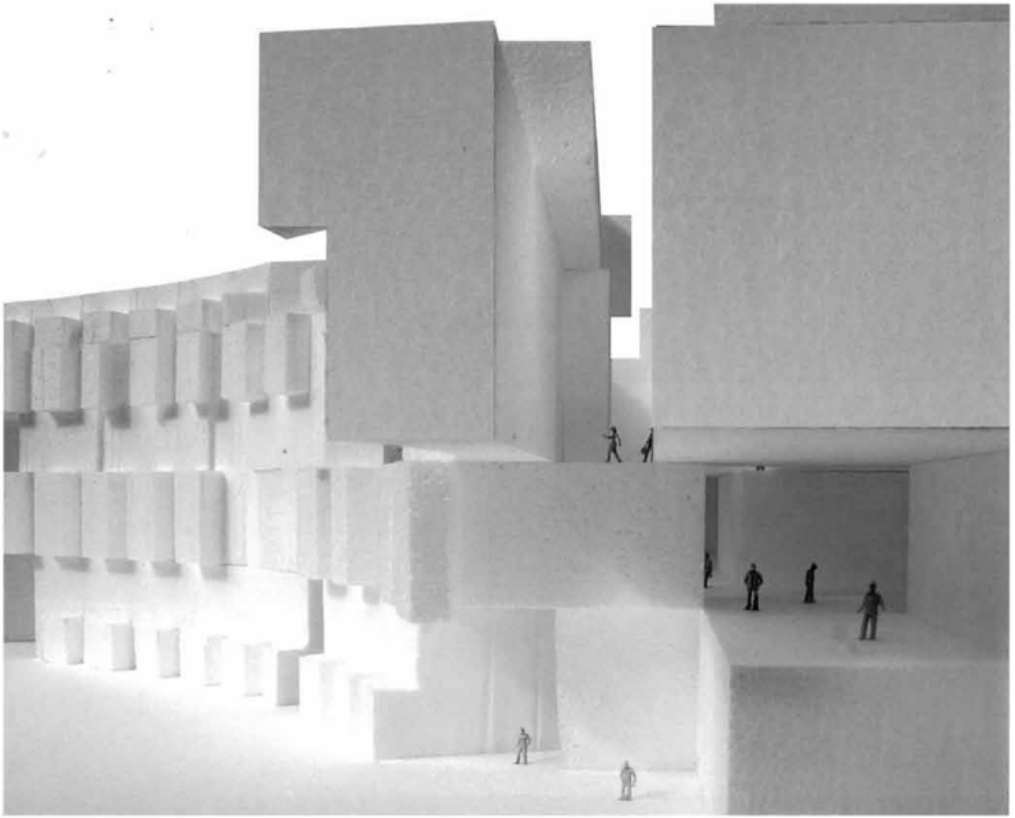
Estratto della proposta di Odile

Decq.

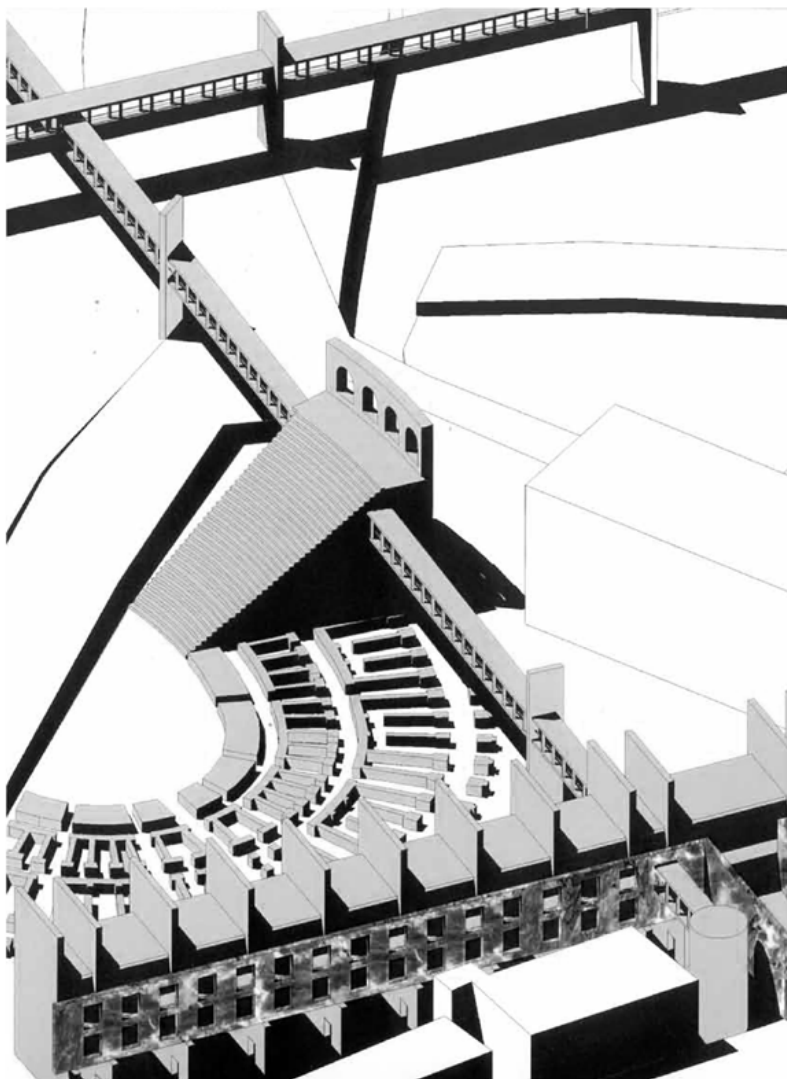
Fig.9



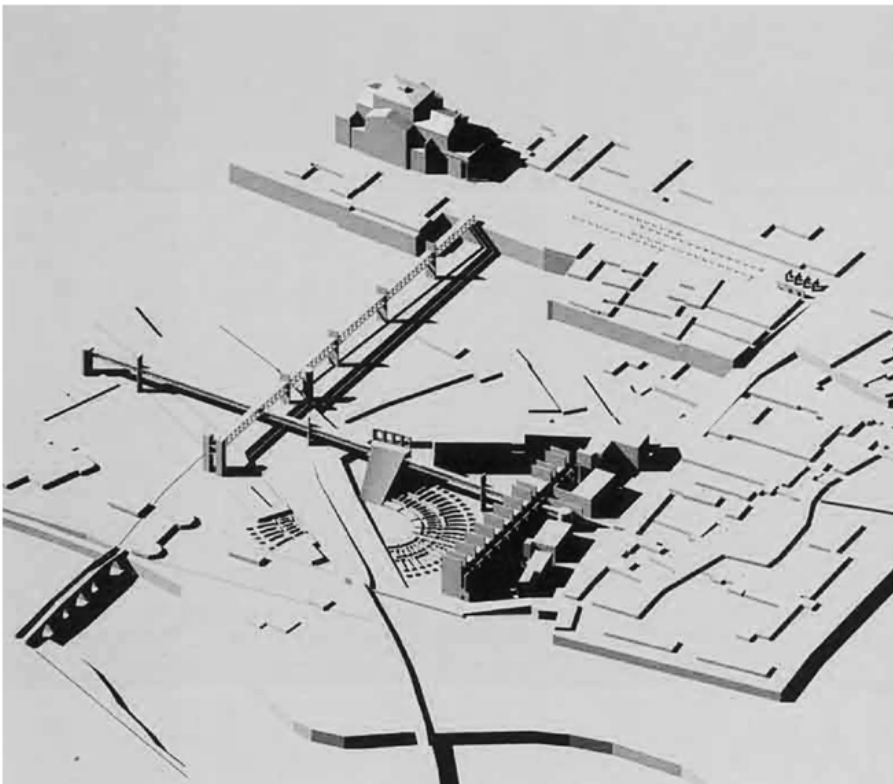
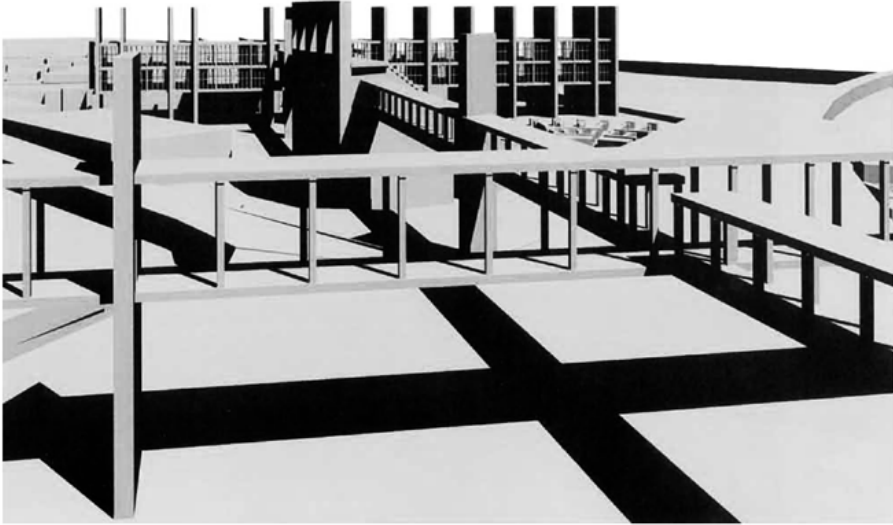
*Estratto della proposta degli
Aires Mateus. Fig.10*



*Estratto della proposta di
Antonio Monestiroli. Fig.11*



*Estratto della proposta di
Antonio Monestiroli. Fig.12*



*Estratto della proposta di
Roberto Serino. Fig.13*



della via Appia, il ponte Leproso romano, il porto fluviale, vengono riconnessi attraverso una cerniera agli altri luoghi della Memoria come il Duomo-collage della città, in una dimensione territoriale. Questa proposta, come tutte le altre, si relazione attestando il suo ingresso sul percorso principale su via Torre della Catena, il cui nome evidenzia il ruolo urbano del percorso: dalle cartografie storiche questo era il limite della città ove passavano le vecchie mura e l'edilizia si è attestata, come da processo, sul percorso che ha sostituito parte del tracciato della frontiera materiale tra urbano e sub-urbano. Come si evince dai digrammi presentati tutti i progetti "sono costretti" ad occupare quello spazio tra forma antica curvilinea e percorso e a relazionarsi con i fabbricati esistenti già attestatisi su di esso. Assunta l'intoccabilità dell'architettura rovinosa, i progetti spontaneamente assumono una fase del processo formativo: come nel caso di Lucca l'edilizia si attesta sul percorso per poi fondersi con quella formata direttamente sulla struttura antica; il limite curvilineo deve dialogare con la forma geometrica della retta da cui deriva un parallelepipedo. Tutti i progetti però prendono materialmente una distanza critica dal dato archeologico e dalla curva, così non è per il progetto di Manuel Mateus da cui, come si vedrà poco più avanti, la curva e la retta divengono i limiti di un recinto/volume poroso. Vázquez Consuegra denuncia con forza di pensare ad un volume bordo/filtro che non vuole rapportarsi con l'ipotizzata area dei ritrovamenti e rifiuta ogni dialogo di tipo formale con le rovine; è solo una relazione di giustapposizione di segni in cui il nuovo progetto occupa un ruolo di cerniera.

Il progetto dell'Andriani si differenzia però dagli altri perché è un progetto di Tempo, ovvero un non finito, una configurazione che non si chiude mai, e che lascia aperto un processo di formazione che si relazione con la dimensione del cantiere. L'obiettivo è infatti quello di ideare una struttura che coabiti con l'area di studio archeologica e che influenzata dal dato topografico del terreno/

scavo sia organizzata in una doppia struttura che tiene insieme volumi autonomi in un'architettura "aperta" al cambiamento¹⁵. È come se l'Andriani avesse rappresentato quella prima fase del processo di de-quantificazione e ri-basificazione di una struttura speciale seriale di cui rimangono le caratteristiche della forma di Sostrato in cui si innestano i nuovi volumi conformati sulle necessità delle funzioni e degli spazi. È un approccio elastico, che si distacca matericamente dal mondo plastico che ha sempre caratterizzato la processualità della città mediterranea, ma che diviene lo strumento per prendere distanza dalla rovina e per accogliere come in una bottigliera corbuseriana unità autonome.

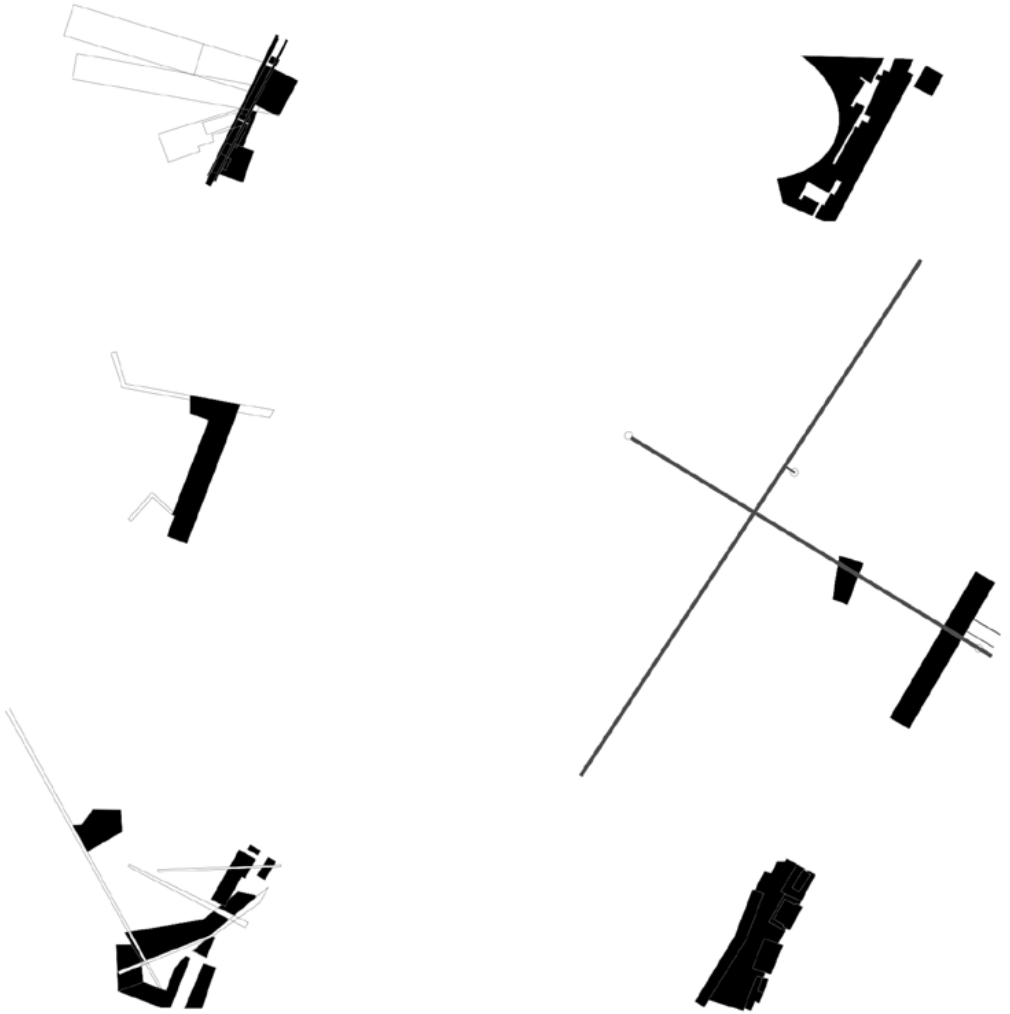
La proposta di Odile Decq pone l'area dell'anfiteatro all'interno di una rigenerazione territoriale evidenziando il ruolo di Benevento sia come parte di un asse che collega il Nord e il Sud Italia, in cui ha un ruolo importante, sia come centro di una rete di attività culturali, che come polo tecnologico della regione. La proposta della Decq si differenzia a livello formale però per attestarsi oltre che sul percorso principale esistente anche su un nuovo tracciato che fluttua sull'area archeologica correndo parallelamente alla linea ferroviaria e "deformando" i volumi che assumono un carattere radiocentrico in maniera metaforica poiché non hanno nessuna relazione reale con la geometria delle sostruzioni antiche. È un progetto "energico" in cui la nuova architettura sarebbe un catalizzatore di intenti il cui ruolo di ricucitura urbana è affidato a nuovi percorsi che influenzano i volumi predisponendoli ad aprirsi verso il

15 "Il progetto si costituisce su parti autonome ed identificate che possono corrispondere a fasi successive e di costruzione. La logica per parti autonome, il cui assemblaggio non sia mai richiuso in una configurazione finita, evoca la modalità di accrescimento della stessa città di Benevento", C. Andriani in *Progettare nella Storia. Consultazione internazionale di idee nell'area ex-Metalplex a Benevento. Realizzazione di un polo sui beni e attività culturali*, "Casabella" 744, Mondadori, Milano, 2006.



Progettare nella storia / progettare con la storia

*Ridisegno e comparazione
delle sei proposte sia nel
contesto costruito sia nella
loro composizione formale.
Fig.14-15*

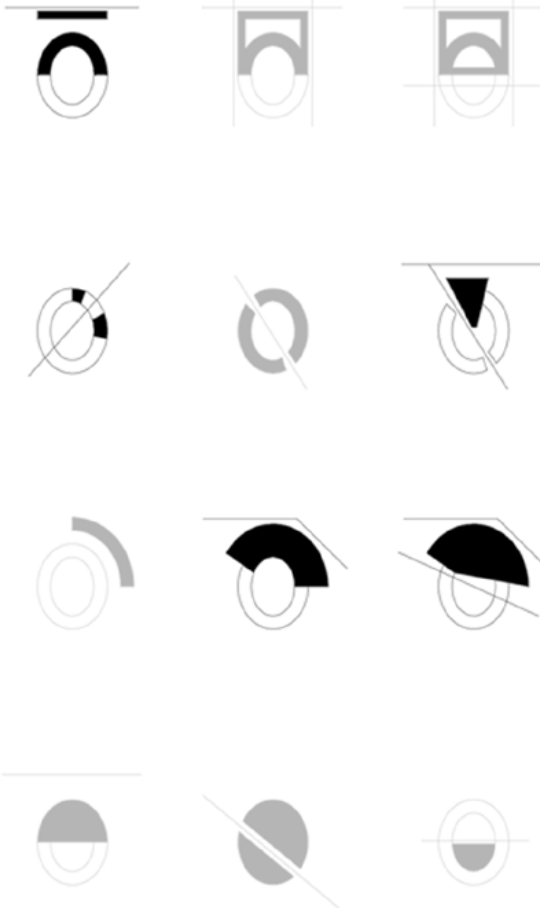


territorio e cercando una relazione di scala più ampia con l'esistente.

La relazione con il territorio è il primo punto su cui si concentra il progetto dello studio Monestiroli il cui primo atto è quello della costituzione di un sistema di percorsi che permettano l'attraversamento del paesaggio e che mettano in relazione gli elementi urbani di importanza primaria: dalla basilica della Madonna delle Grazie al ponte romano è possibile riconoscere una direttrice che in alcuni tratti è coincidente con la via Appia. È un sistema di percorsi-ponte che riportano l'area dell'anfiteatro all'interno delle dinamiche urbane e la tipologia "sospesa" diviene anche la matrice del nuovo edificio che si pone sempre parallelamente all'edilizia esistente e che è solo in un rapporto di "quasi tangenza" con il limite curvilineo. È evidente però quel sostrato della triade vitruviana in cui la serialità dell'edificio speciale curvilineo antico si trasmette al nuovo volume lineare che si rapporta con la città attraverso aperture misurate e ridotte mentre il fronte verso l'area archeologica è aperto con grandi vetrate che ricordano quell'azione sintetica di un loggiato come nel convento di Arezzo. Monestiroli inoltre ricostruisce una parte dell'anfiteatro in materiale ligneo dotando il progetto di una citazione ma anche di uno strumento conoscitivo che riporta indietro in una fase temporale pre-plastica in cui i teatri romani erano effimeri e di cui Serlio ci suggerisce l'ipotesi tecnologica. I progetti tendono tutti a ribaltare il percorso principale parallelo al sedime della cinta muraria antica all'interno dell'area interstiziale, e se l'Andriani lo trasforma in un corridoio architettonico interno, il progetto di Roberto Serino riutilizzando le preesistenze tende ad un annodamento lineare riconnettendo nuovo e vecchio in un unico volume stratigrafico in cui lo spazio tra le emergenze architettoniche è un corridoio urbano esterno o una piazza lineare.

Progettare nella storia / progettare con la storia

Si evince dal ridisegno dei progetti come questi "rispettino" o aderiscano spontaneamente a quell'abaco di "azioni di sostrato" dedotto dai casi della storia operante.
Fig.16



Definizione del limite come massa porosa

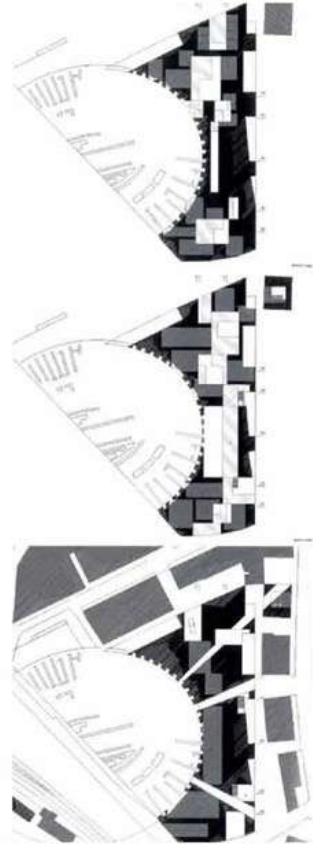
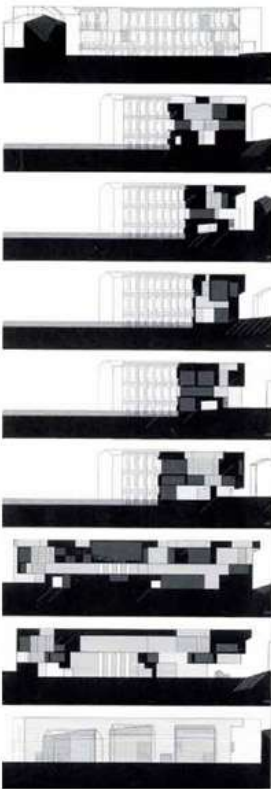
Manuel Aires Mateus descrivendo la sua proposta sulle pagine di Casabella si affida alle parole di Andrew Wajda: l'uomo distrugge una civiltà, ma ne costruisce un'altra utilizzando i mattoni di quella precedente. È una dichiarazione di continuità, che nelle tematiche del Tempo, della Memoria e della Metamorfosi, già citate in questa ricerca, trova il suo terreno di confronto. La proposta dell'architetto lusitano si differenzia sensibilmente dalle altre per l'approccio plastico, inteso come forma massiva da consumare attraverso lo strumento della sottrazione che genera vuoto, spazio. Differentemente dagli altri progetti l'elemento geometrico della curva è matrice della nuova forma che occupa tutto lo spazio interstiziale tra la struttura antica e il fronte lineare dei fabbricati moderni esistenti mantenendo con questi una distanza critica. In questo progetto, come negli altri, il retro dell'edilizia già giacente diviene un nuovo fronte seguendo un processo che è già consolidato nel tessuto storico. La massa è tagliata perfettamente dal sedime curvilineo dell'anfiteatro esplicitando il concetto della nuova forma come "calco" di quella precedente: il vuoto acquista così concretezza e diviene strumento operativo sia spaziale che di riconoscibilità della traccia e la facciata sull'area di scavo è un'astrazione del negativo dell'ipotetico fronte antico. È un'interpretazione che non è citazionale, come quella lignea di Monestiroli, ma rimanda all'operazione intenzionale che dal consumo/erosione arriva sino alla sintesi intenzionale del progettista. L'edificio proposto assorbe la forma del passato anche nell'attacco a terra: dal limite della curva tre percorsi tagliano la materia come prolungamenti delle strutture radiali antiche sino a connettere il vuoto dell'anfiteatro ai percorsi esistenti; è la progettazione di un organismo che offre una nuova chiave di continuità con l'esistente e con la storia del luogo. Gli spazi non hanno una gerarchia modulare derivante dall'analisi dell'edilizia esistente o della struttura antica. Non vi è la serialità di Monestiroli ereditata dalle



*Plastico dello studio Aires
Mateus per la loro proposta a
Benevento. Fig.18*



Piante e sezioni della proposta in cui si nota il lavoro per massa plastica scavata dalle percorrenze: radiali al piano terreno, tangenti la forma di sostrato ai piani superiori quasi a rappresentare un isolato poroso e attraversabile su più quote. Fig.19



sostruzioni antiche, ma sono i volumi precedenti, demoliti o non, che conformano e gerarchizzano gli spazi. Il passato è presente e la curva riesce a relazionarsi con il fronte rettilineo attraverso un sistema poroso di patii come avviene nel tessuto che ha occupato e rioccupato l'anfiteatro di Firenze dove l'edilizia attestata sull'ellisse e quella successiva presente sui percorsi di ristrutturazione hanno trovato un "dialogo" nelle aree di pertinenza: anche in questo progetto vi è infatti uno spazio libero, un corridoio urbano, ai piani superiori, che taglia, ma al tempo stesso connette, le parti giacenti sulla curva e sulla retta. È un progetto che cerca di fare il punto su un approccio progettuale che accoglie la trasformazione interpretando una complessità storica e insediativa specifica non solo di Benevento ma del mondo mediterraneo.

IV.III La crisi dell'edificio speciale ludico-scenico contemporaneo

Che la storia abbia momenti di contrazione ed espansione è un assunto all'interno di questa ricerca e che questi si riflettano anche nella morfologia della città e nella sua edilizia speciale è evidente. L'edificio speciale curvilineo dai caratteri coesivi e unitari in ogni fase storica è rappresentazione e sintesi della società e la sua funzionalità, le sue caratteristiche formali e tecnologiche, sono espressione dell'architettura di un'area culturale. Il concetto di area culturale nella società globalizzata è sempre più in crisi: se nel passato frammenti di spoglio transitavano insieme ad apparati teorici e valori formali da un luogo ad un altro influenzandone la cultura locale tramite un citazionismo esotico o una reinterpretazione dell'oggetto attraverso i propri valori, oggi l'epoca della comunicazione permette uno scambio troppo rapido

dell'oggetto/immagine che non è più il soggetto di uno studio analitico per comprenderne formatività e valori ma fenomeno comunicativo del “diverso”; da qui la fragilità delle forma a rapido consumo. Non stiamo parlando ora però di un consumo come “azione di sostrato” ma come abbandono repentino di una forma che persa la sua funzione diviene “elefante bianco”¹⁶ e che al contrario delle forme coesive antiche non è materiale da costruzione per le generazioni future o ricovero per una società in crisi e non vi è la possibilità di spontanea stratificazione.

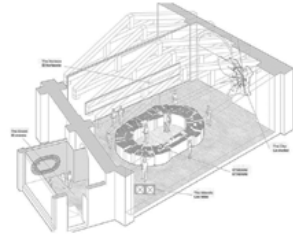
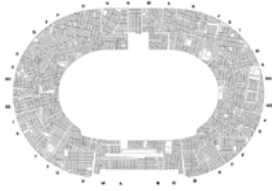
Un re asiatico era solito dare in dono ai suoi cortigiani più fedeli un elefante bianco. Questo animale simbolo di regalità e sacralità non poteva essere usato per il lavoro né toccato e i cortigiani per mantenerlo si ritrovavano a consumare i propri beni senza trarne vantaggio, spesso sino a morire di fame.

Il riuso di questi oggetti deve essere dunque azione intenzionale e partire da una metodologia progettuale che riesca a ricucire queste forme-recinto alla forma della città. In questa ricerca gli strumenti progettuali si evincono dalla storia operante che ha coinvolto le strutture coesive e unitarie antiche strappandole dall'essere un “non luogo” e pura rovina contemplativa. Il valore sociale di queste strutture è evidenziato dall'evento avvenuto il 29 settembre del 1979 nell'*Estadio Nacional de Chile* in cui per un giorno la struttura fu al tempo stesso edificio e città come ha raccontato la curatrice Alejandra Celedón nell'allestimento cileno per la XVI mostra internazionale di Architettura di Venezia (2018) il cui tema della manifestazione, il freespace, è stato il pretesto per riportare

¹⁶ Nei paesi anglofoni si usa il termine “white elephant” per indicare un bene il cui eccessivo costo di realizzazione o gestione non è compensato dai benefici che si traggono. In ambito commerciale ci si avvale di questo termine per indicare beni o progetti che vengono di solito smantellati o abbandonati.

all'attenzione il tema del recinto-oggetto capace di ospitare nella sua storia differenti funzioni. Lo stadio fu costruito nel 1937 con una capacità originale di 70.000 spettatori e fu denominato sarcasticamente proprio “elefante bianco” perché si pensava che non sarebbe mai stato riempito e fosse sovradimensionato rispetto alla funzione richiesta. Durante il golpe di stato di Pinochet del 1973 l'*Estadio Nacional* fu usato come campo di concentramento e tra il settembre e il novembre di quell'anno si videro transitare più di 40.000 prigionieri: il documentario “*Estadio Nacional*” descrive questa terribile trasformazione in cui il campo da gioco e la galleria furono utilizzati per tenere imprigionati gli uomini, mentre le donne furono relegate nella piscina, negli spogliatoi ed in altri edifici. Altri spogliatoi e i corridoi furono luoghi di tortura e di esecuzioni, mentre gli interrogatori venivano svolti nel velodromo. L'evento del 1979 raccontato alla Biennale di Venezia racconta di quando 37.000 persone riempirono lo stadio per il rilascio dei *pobladores* – i titoli di proprietà – relativi alle zone che avevano occupato per mettere fine a decenni di occupazioni e politiche improvvisate: “venne preparata una planimetria dello stadio in cui al posto degli spalti erano rappresentate le varie baraccopoli, prefigurando l'attuale pianta di Santiago nel disegno di un edificio”¹⁷. L'esposizione ricrea e ripercorre la condizione di *freespace* dello stadio, capace di riunire al suo interno gruppi diversi e per scopi disparati – dagli incontri sportivi agli eventi religiosi, da luogo di comizi a campo di concentramento. È la storia narrata attraverso un disegno originato da un avvenimento del passato che, in un edificio, anticipava il presente di una città e che è manifesto di come la realtà urbana di un paese possa essere raccolta in un unico edificio speciale, un monumento, che diviene il contenitore delle trasformazioni future. L'esposizione racconta questa duplice storia che ha nel *freespace* l'elemento unificante: quella di un

17 Cfr. <http://stadium-pavilion.cl/>



Immagini della mostra presso le corderie a Venezia dell'autunno 2018. Fig.20

edificio - con i suoi diversi utilizzi - e quella di una città - con il suo sviluppo edilizio atomizzato -, sovrapposte in un unico evento. È possibile dunque fare un'analogia tra il *freespace* e la *freestructure* o "architettura aperta" che in questa ricerca è l'architettura di sostrato pronta ad accogliere azioni di occupazione spontanea e progettazione intenzionale all'interno di una struttura gerarchizzata che è matrice delle trasformazioni libere.

9 casi sintomatici italiani di strutture sportive "rovinose"

Non percepiamo il "patrimonio abbandonato" e quante rovine contemporanee siano presenti nella città contemporanea italiana a causa di quel modo di vivere, tutto italiano, in stretta relazione con l'elemento della maceria; una visione romantica che ha viziato la penisola giustificando la presenza dell'architettura rovinosa come oggetto da contemplare nel paesaggio. Se il resto archeologico ha un suo valore storico non è – ancora - così per tutta l'edilizia speciale ludico-scenica del XX e XXI secolo che non è ancora stata studiata nel suo potenziale di elemento catalizzatore di processi all'interno di una ricerca sul riuso e la ricucitura urbana con il tessuto circostante.

Si riportano a seguito alcuni casi italiani manifesto non solo dell'abbandono della struttura sportiva contemporanea ma anche della perdita della funzione originaria e del suo adattamento a funzioni per il quale questi oggetti sono ormai sovradimensionati o antiquati. Sono nove strutture che hanno segnato la storia di interi settori delle nostre città ma il cui ruolo sia sociale che architettonico è caduto nell'oblio o divenuto periferico.

- Lo stadio flaminio di Roma è il secondo più importante e grande impianto sportivo della capitale e in origine, quando fu costruito nel 1957, poteva contenere sino a 40.000

spettatori e da sei anni è totalmente inutilizzato e diversi progetti di rifunzionamento sportivo sono naufragati per gli elevati costi di ristrutturazione e manutenzione.

- Lo Stadio Dorico di Ancona inaugurato nel 1931 con una capienza di 10.000 spettatori fu abbandonato ufficialmente dalla società sportiva della squadra di casa nel 1992 e oggi divenuto ormai un'architettura rovinosa è utilizzato sporadicamente per incontri locali.

- A Napoli prima della costruzione del San Paolo era in uso lo stadio Collana abbandonato per la capienza ridotta - solo 12.000 posti - è oggi utilizzato per allenamenti di calcio femminile e rugby.

- A Reggio Emilia la grande struttura dello stadio Mirabello - 17.000 spettatori - ha perso la funzione originaria per ospitare eventi musicali con una capienza ridotta di 5000 spettatori.

- Lo stadio della Vittoria di Bari fu costruito nel 1933 e abbandonato dalla squadra locale a favore della nuova struttura di Renzo Piano, lo stadio San Nicola, ultimata nel 1990, ed è stato poi in uso per allenamenti e incontri di Rugby e concerti. Lo stadio Vittoria fu anche il luogo prescelto per ospitare le migliaia di emigrati albanesi che arrivarono su una nave nell'estate del 1991.

- Lo stadio Vestuti di Salerno costruito nel 1932

oggi è usato solo come pista di atletica.

- Interessante è il caso dello Stadio Sant'Elia di Cagliari inaugurato nel 1970 e oggi totalmente abbandonato e in attesa di essere demolito e del suo vicino stadio Is Arenas di Quartu Sant'Elena costruito tra il 2012-13 e in cui vennero giocati solo 14 gare: oggi è un ossimoro di “rudere nuovo” privo di funzioni.
- A Milano l'Arena Civica di Luigi Canonica con una capienza di 30.000 spettatori fu abbandonato nel 1958 e dal 2002 è utilizzato per atletica e rugby.

Queste nove strutture scelte sono in questa ricerca solo citate, e sono state argomento di dibattito tra il sottoscritto e un ricercatore della FIFA – federazione internazionale del gioco calcio – sul tema del riuso e della progettazione programmata resiliente delle strutture sportive. La FIFA e il CONI sono da anni interessate a questo tema concentrando gli sforzi però solo sul piano tecnologico ed ecosostenibile senza aver ancora intrapreso una programmazione per la ricucitura urbana di queste architetture con il tessuto della città. Si è proposta una collaborazione, delle interferenze di metodo tra la ricerca in architettura e quella intrapresa da queste organizzazioni sportive che porterebbe a dei *project financing*¹⁸ mirati non solo al manufatto in rovina – materica e/o funzionale – ma a rigenerare – per usare un termine in uso nella critica e nel dibattito contemporaneo – interi settori dei nostri centri abitati. È stato quindi necessario cercare un evento, un pretesto progettuale, per far emergere un principio metodologico che permettesse di

18 Per “project financing” si intende un sistema di finanziamento economico per la realizzazione di infrastrutture pubbliche che si avvale di risorse progettuali e capitali provenienti da privati recuperabili grazie al flusso dell'infrastruttura stessa.

presentare un primo approccio al tema e alimentare una collaborazione.

Strumenti di progetto: Learning from Rome

Roma/NYC

Il concorso indetto nell'autunno 2018 dall' "Archstorming – Architecture competitions" dal titolo "Residential Stadium, Adaptive Reuse" è stato un'occasione al fine della ricerca per affrontare attraverso l'azione del progetto il tema del riuso di un possibile "elefante bianco" e i concetti di resilienza e formatività, oltre che di dimostrare una possibile metodologia processuale nella progettazione contemporanea. In risposta al termine degli ultimi mondiali di calcio Fifa tenutisi in Russia nel 2018 la premessa al bando poneva la domanda: "But have you ever thought about what happens when Olympic arenas, World Cup stadiums or other costly sporting venues close at the end of the colourful events for which they were designed?"¹⁹. Caso sintomatico sono gli stadi per i mondiali brasiliani dove oltre al dispendiosissimo "Arenas das Dunas a Natal", risalta la problematica funzionale dell' "Arena de Amazonia" di Manaus: la struttura progettata per 44.000 spettatori oggi ospita la squadra locale che registra un afflusso di poco più di 1000 visitatori ad incontro. Una struttura destinata così al deperimento a causa della scarsa manutenzione delle parti inutilizzate; questo in una città con gravi problematiche di alloggi e servizi.

Il concorso poneva New York city come terreno di sperimentazione e di confronto in vista della World Cup 2026 che si terrà in Nord America – Usa, Canada e Messico – attraverso la progettazione di uno stadio che attraverso un riuso "adattativo" riesca a contenere i fenomeni dell'

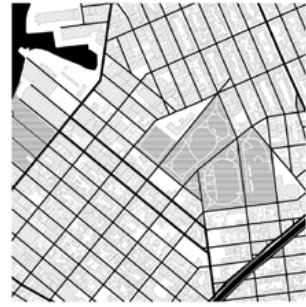
19 "Ma hai mai pensato a cosa succede quando le arene olimpiche, gli stadi della Coppa del Mondo o altri luoghi sportivi costosi si chiudono alla fine degli appariscenti – sfarzosi - eventi per i quali sono stati progettati?". Si fa riferimento in questi paragrafi al bando reperibile attraverso il sito www.archstorming.it.

”urban sprawl” e dell’impatto ambientale. I promotori fornivano tre differenti finalità progettuali per la proposta:

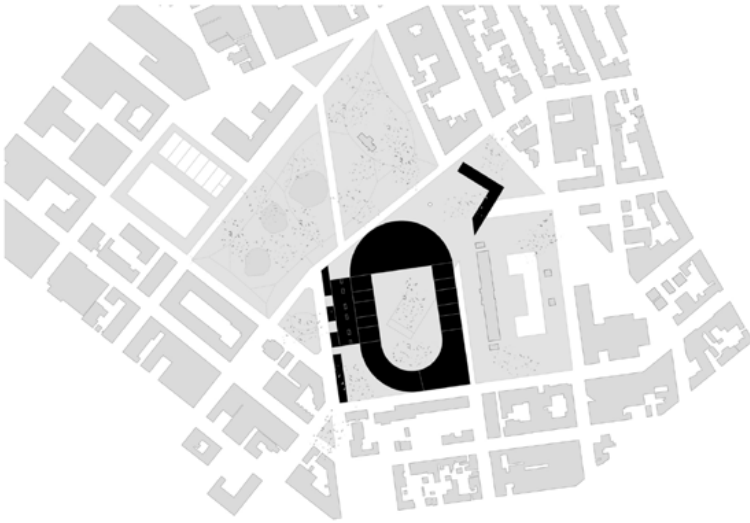
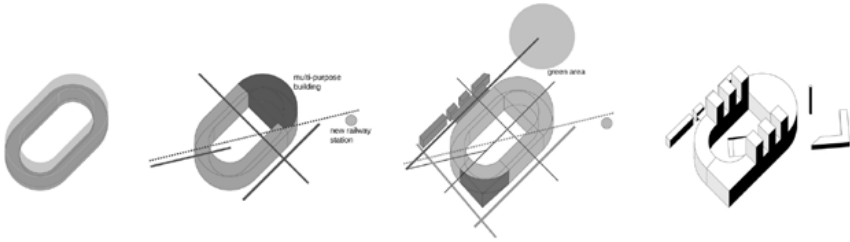
- 1) un edificio che fosse contemporaneamente arena sportiva ed edificio residenziale;
- 2) un oggetto metamorfico che diventasse arena sportiva o edificio residenziale a seconda della richiesta;
- 3) la conversione definitiva della struttura sportiva in edificio residenziale alla fine dell’evento.

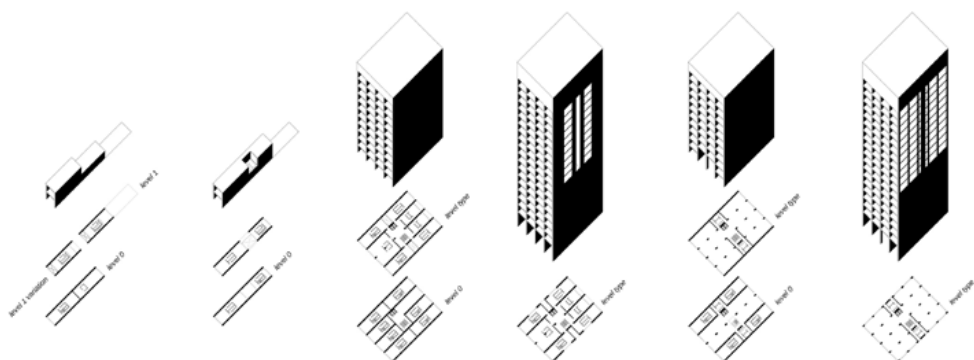
Lo stadio doveva presentare dunque un programma ibrido – nello spazio e/o nel tempo - in cui venivano richieste: un campo sportivo regolamentare di minimo 100 metri di lunghezza e massimo 110 con una larghezza compresa tra i 64 e i 75 metri, unità residenziali con dimensioni dai 30 ai 100 metri quadri, ristoranti, uffici, spazi multiuso, servizi sanitari, giardini e spazi pubblici; un programma estremamente vasto simbolo di una società che richiede una coesistenza di funzioni all’interno di uno stesso edificio ormai da decenni. Coesistenza che appartiene storicamente al tessuto urbano, come si evince dai casi studio affrontati nei capitoli precedenti, e che ha portato con naturalezza e consequenzialità a proporre un progetto di edificio/tessuto. L’area di progetto è il McCarren Park a Williamsbourg, NYC, dove sono già presenti delle strutture sportive, e in particolare l’obiettivo è quello di riutilizzare il sedime formale di una vecchia pista di atletica leggera. Il tessuto di questa parte della città, come la gran parte delle città americane, presenta una lottizzazione seriale e modulare in grandi isolati rettangolari attestati ortogonalmente sui differenti percorsi: l’area verde e sportiva oggetto del concorso è però un elemento di cerniera tra diverse maglie ortogonali con differente orditura che seguono o il waterfront eterogeneo di questa parte di città o i vari percorsi. Così come l’abaco delle architetture di sostrato propone un confronto tra più forme urbane, si è deciso di partire dallo studio di un tessuto storicizzato sedimentatosi su uno stadio: il caso di Piazza Navona a Roma. Tralasciando la qualità artistica del luogo e delle sue fabbriche, questo tessuto romano

offre un caso di eterogeneità di funzioni e tipologie edilizie che insistono sul suo limite, sulle sostruzioni dell'antica struttura. Dalla casa a schiera a quella plurifamiliare, dall'edificio speciale ecclesiastico a quello palaziale, questa varietà coordinata come ormai sappiamo dal ritmo e dalla serialità caratteristiche della struttura di sostrato accentrata curvilineo/lineare dello stadio, gravitano intorno ad uno spazio pubblico in cui gli eventi ludici proseguirono sino al barocco e al tardo barocco con le naumachie e gli spettacoli. Un tessuto ibrido in cui da millenni hanno convissuto più funzioni. Individuata la matrice di confronto si è deciso di innestare il nuovo stadio sul vecchio sedime, pure dovendo modificare le dimensioni come richiesto da concorso, e di aderire alla trasformazione definitiva da arena sportiva a isolato urbano con spazi pubblici attraverso non una proposta definita nel linguaggio e nella tecnologia costruttiva ma una proposta di metodo che sia di aiuto oltre che ai progettisti anche alla ricerca scientifica sul riuso delle grandi strutture. Viene proposta così una struttura sportiva che faccia da sostrato alle trasformazioni future della città e che attraverso la modularità e la serialità delle sue campate possa accogliere diverse tipologie edilizie. È un'architettura aperta al cambiamento, che eredita i caratteri della struttura precedente trasmettendola alla susseguente. Esaurita la funzione dello stadio si propone un intasamento di row houses con patio e spazio commerciale e la loro specializzazione sulla base dell'attestarsi dei percorsi – si noti nelle figure che seguono come il tessuto della curva nord intasi lo spazio pubblico sino ad un ipotetico nuovo percorso che attraversi l'area e l'edificio per connettere trasversalmente a livello pedonale i due percorsi paralleli – e vengano evidenziate quelle “azioni della città” estratte dai casi di studio storicizzati. Lo slittamento del fronte, la normalizzazione, la rifusione dal plurale all'unità divengono possibili sia ipotizzando una struttura plastica che elastica e ancor più mista se il fabbricato si elevi in altezza. Infatti si ipotizza che dalla row



*Un lavoro per analogia:
la modularità del nuovo
edificio permette di ipotizzare
un processo formativo
paragonabile a quello storico.
Fig.21-22*

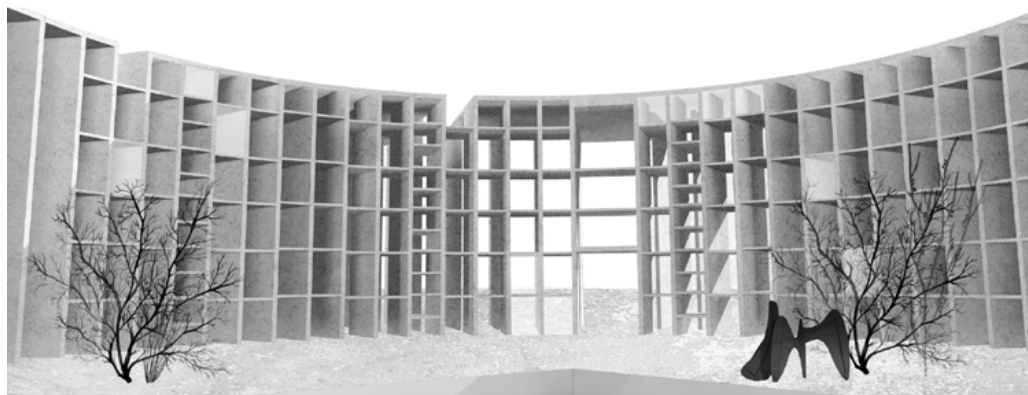




Il tipo si evolve, trasforma, si fonde e si trasmette a quelli futuri seguendo i processi urbani della città.

Progettare nella storia / progettare con la storia

*Un'architettura aperta:
plastica o elastica la
struttura potrà accogliere il
cambiamento delle sue parti
e l'evoluzione verticale del
tessuto. Fig.23-24*



house si arrivi per rifusione all'edificio in linea e per uffici, sino alla possibilità di avere la persistenza della tipologia a torre caratterizzante lo skyline di interi settori della città. L'arena diviene spazio pubblico in più fasi, inizialmente con il tipo monofamiliare si ipotizza un riuso per orti urbani misti a spazi pubblici – ciò che avvenne a Lucca o a Roma – sino ad una specializzazione in grande piazza pubblica conclusa e protetta dagli agenti atmosferici: un annodamento del tessuto. Se facciamo riferimento ai casi dell'abaco **è possibile** dunque ricavare differenti soluzioni formali in cui la figura geometrica della curva entra in relazione con la l'elemento della linea: i volumi si deformano, si compenetrano organicamente seguendo una processualità che porta a differenti risultati spaziali e costruttivi dipendenti dalla gerarchia dei percorsi e delle forme resistenti, oltre che dal programma funzionale.

Il ruolo della creatività e nuove interferenze metodologiche

Sarebbe dunque assolutamente anacronistico e ingenuo pensare che all'interno di una metodologia progettuale che trova nella memoria, nella persistenza di una struttura nel tempo e nella trasmissibilità delle sue caratteristiche nelle fasi susseguenti di un processo, abbia un valore solo marginale il momento critico-intenzionale. È stato già accennato come Gianfranco Caniggia abbia evidenziato la fase critica all'interno della formazione della realtà costruita, ma è necessario in una società che ha spesso perso il contatto con il dato locale a favore di quello globale, e in cui le architetture viaggiano da un luogo a un altro senza radicarsi all'area culturale in cui vengono calate come oggetti autonomi e totalizzanti, rendersi conto che il momento critico che doveva rimettere a sistema i valori ereditati, sia stato sostituito dalla ricerca di creatività. Dalla necessità di trasformare non il contesto ma sempre l'oggetto, il quale autonomo, non sente il bisogno di relazionarsi con le altre parti del costruito. Abbiamo detto però che la modificazione

di un oggetto è una variante del suo tipo, perché data una struttura astratta la realtà ce ne consegna una variazione ed è da questo che il progettista contemporaneo può trarre spunto per la creatività: “per l’architettura la modificazione è un modo di essere della creatività che tiene conto criticamente della realtà del presente e dei processi storici di costituzione dei contesti. Essa è il modo di essere della creatività di oggi, che ci proviene dalla miglior tradizione della grande modernità. Possiamo interpretare la creatività come la capacità della ragione critica di proporre come il fondamento della propria intenzionalità e quindi di misurarsi, per mezzo della forma del progetto, con le contraddizioni del presente al fine di proporre i principi un nuovo, altro, possibile e necessario”²⁰. Attraverso le parole di Vittorio Gregotti è possibile avere una visione chiara sul ruolo della scelta creativa e intenzionale all’interno del progetto architettonico poiché ci dice che la modificazione creativa è “un atto progettuale durevole che costituisce l’idea di una novità necessaria, sia collettivamente che alla nostra disciplina, su cui si fonda [...] la qualità migliore e piuttosto rara dell’architettura contemporanea”²¹.

Nell’esperienza progettuale proposta per il riuso o la progettazione resiliente di una struttura sportiva a NYC si è cercato di dare una configurazione spaziale e formale il più possibile razionale e senza un linguaggio riconoscibile, ma è evidente che posta una struttura di sostrato che coordina le trasformazioni nel dato temporale è compito del progettista scegliere le varianti del tipo con cui la nuova forma urbana si manifesta nella realtà costruita. Si è visto dallo studio del teatro di Pompeo che un solo tipo può generare possibili e infinite varianti che sono il dato manifesto della creatività umana. Lo stesso vale per il concorso di Benevento: il tema era unico, così come il sostrato presente, ma i risultati

20 V. Gregotti, *Creatività e modificazione creativa*, in *Creatività e Trasformazione*, M. Augè, V. Gregotti, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2016. Pag. 47.

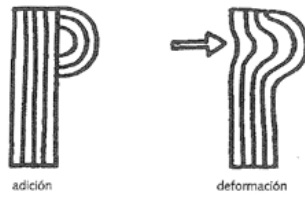
21 Ibid.

formali eterogenei sono dipesi dalle scelte critiche dei progettisti nel dare valore a un dato piuttosto che a un altro, all'elemento rovina piuttosto che alla gerarchia dei percorsi – o viceversa – ma tutti erano “guidati” da ciò che vi è sotto, dall'elemento resistente. Perché se assunto come intoccabile diviene allora ostacolo, interruzione, e quindi guida la progettazione su altre strade, sulla dimensione di tangenza, sulla distanza critica.

Progettare nella storia / progettare con la storia

*La deformazione strumento del
progetto e della variazione.*

*Da Borie, Micheloni e Pinon
(Foma y Deormaçion). Fig.25*



Conclusioni

Questa ricerca nasce da una necessità, che diviene intento, di riportare alla luce un tema che è il tema motore della nostra realtà costruita: il segno sotteso, il sostrato, che supporta e dirige le trasformazioni della città. Nel nostro paese, più che in ogni altro, l'uomo ha sempre convissuto con la rovina in un duplice rapporto di opposti tra continuità e interruzione. La continuità è data dal tempo, dal riuso incessante della forma e delle sue caratteristiche strutturali che mettono ordine nel nuovo, o semplicemente che lo concimano in attesa di quei frutti che saranno colti dalle generazioni future e che entreranno nel grande ciclo della Memoria, dove tutto è contenuto e a cui possiamo – e dobbiamo – attingere con entusiasmo. È doveroso nelle conclusioni mettere in crisi un enunciato assunto all'interno della ricerca: la dialettica tra *ordo naturalis* e *ordo artificialis* all'interno della tematica del sostrato. Si è detto che l'ordine artificiale interviene ribaltando e rimescolando la consequenzialità logica dell'ordine naturale attraverso una reinterpretazione degli elementi resistenti di una forma e lo studio delle categorie tematiche dedotte dall'abaco conferma questo dato ma al tempo stesso lo nega. Infatti vi è una linearità logica, una continuità formale nella vita del sostrato: le azioni dedotte, gli strumenti con cui l'uomo si avvicina al sostrato e lo reinterpreta presentano una loro continuità che rimette ordine e dà senso a quelle fasi storiche di contrazione ed espansione della forma urbana. Il tema del riuso può dirsi

parte dell'ordo naturalis che assume così una continuità non lineare ma circolare tendente alla conclusività per il dato temporale ma infinito per gli aspetti formali così come infinite sono le deformazioni. L'ordo artificialis è così parte del primo e la sua natura primaria sta nel mettere a sistema le azioni di sostrato, nel renderle enunciati logici attraverso l'intenzionalità.

La rovina è interruzione nel momento in cui non assume un ruolo di sedime, di supporto, ma di oggetto contemplativo. Non è più sostrato quando è considerata solamente come fatto artistico cristallizzato in una immagine di un dato momento temporale: allora non viene più reinterpretata e perde il contatto con il nostro presente¹. Le forme urbane di sostrato oggetto dell'investigazione sono così l'emblema della continuità, e per continuità non si intende solo il persistere o prolungare nel tempo, il durare, il non cessare, ma anche il riprendere dopo un'interruzione, e soprattutto in maniera assoluta e rifondativa: l'andare avanti nel tempo e nello spazio. Si potrebbe rivedere il progetto di Ludovico Quaroni per il Vittoriano come una necessità di sezionare il tempo e far riemergere un sostrato, anche quando questo è stato cancellato, e la sua ruderizzazione diviene strumento conoscitivo e non solo immaginifico. Lo studio delle forme del passato, catalizzatrici di eventi urbani, svelano procedimenti logici compositivi e formativi, oltre che attitudini umane come il consumo della materia data, che sono così fertili da poter disarmare. Dobbiamo così trovare il nostro indirizzo di studio, così come lo è stato il sostrato soggetto di queste pagine, senza tralasciare

1 "Il presente di ogni paese ha in larga misura le radici nel passato e il modo migliore per capire il passato è apprezzare il presente. Sono più che sicuro che un archeologo che sia insensibile all'ambiente, allo spirito, cioè, della terra nella quale opera, non potrà mai arrivare ad un effettivo successo nel suo lavoro. La verità di questo risultava con evidenza immediata nelle cittadine e nei villaggi dell'Italia meridionale; passato e presente là erano strettamente congiunti". L. Woolley, *Il mestiere dell'archeologo*, da *Italia Meridionale*, pp. 51-52.

mai gli strumenti della modernità facenti parte anch'essi della nostra Memoria. Tra le grandi gerarchie di forme è emersa la curva, la circolarità generatrice di superficie, che è la più resistente e riconoscibile nell'organismo città. Le sperimentazioni delle avanguardie del XX secolo hanno ripreso gli studi sulla forma curvilinea: se nell'antichità Roma fece della curva un elemento organizzatore della composizione, sia urbana attraverso i grandi elementi dei teatri, anfiteatri, odeon e stadi, che in minor scala come cerniera tra figure/recinto, come nelle ville dal II secolo d. C. in poi – la villa di Adriano a Tivoli ne è il massimo esempio - , le teorie di Kandinsky e Klee hanno riaperto lo studio sulla curva e sulle sue caratteristiche formali. Se nella ricerca si è trattato di stratificazione, dei Sub-strata curvilinei, questi studi introdotti negli studi morfologici aprono la strada a tematiche come la “compenetrazione o incastro”² tra forme nel caos della città contemporanea e hanno permesso di riformulare con una nuova accezione l'importanza dei grandi organismi curvilinei nei tessuti urbani attraverso il carattere di quiete delle figure del cerchio e dell'ellissi; quiete che mette a sistema e gerarchizza il contesto circostante – e soprastante nel caso del sostrato -: “la linea descrive cerchio ed ellisse. Come linea si distingue per il suo carattere di quiete e per il fatto di non avere né principio e né fine. Considerata in senso elementare (quale movimento della mano), non v'è dubbio che essa sia tuttora linea, ma nella forma compiuta, l'impressione lineare sarà immediatamente sostituita dall'impressione di superficie, per cui sparirà anche il carattere motorio (a nessuno, vedendo il disco della luna, verrà l'idea di fare la giostra lungo la circonferenza dell'astro), sostituito dal concetto di perfetta quiete, soprattutto nel caso del cerchio”³. E la linea è la protagonista del foglio. Ma il foglio

2 P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione. Vol. I – Il pensiero immaginabile*, Barison M. (a cura di), Mimesis edizioni, Milano, 2011. pag. 117

3 Ivi. Pag. 111.

bianco, patria dell'autorialità più esplicita, non esiste. È un mito che abbiamo costruito rinnegando la storia e la natura della realtà del territorio e del costruito. Ogni foglio ha delle tracce, delle pieghe, forse anche degli strappi che dobbiamo ricucire, e che sono il materiale del progetto. E se non sappiamo vederli allora ricordiamoci che dentro di noi vi è un sostrato di conoscenze acquisite che dirige la mano operante.

MANIFESTO DELL'ARCHITETTURA DI SOSTRATO

Si manifesta una necessità di radici

Si manifesta il bisogno di persistere nel tempo

Perché il tempo accompagna un'architettura prima che il suo spazio trovi forma

Si manifesta non un'architettura del consumo ma un consumo dell'architettura

Perché solo consumata l'architettura può tornare materia e divenire materiale

Si professa l'architettura del riuso e della trasmissione

Perché è attraverso il riuso della forma che si trasferiscono i valori di tutte le fasi storiche che ci hanno preceduto e si aderisce alla ricerca del contemporaneo come

contenitore di tutti i tempi passati per la formazione di un tempo futuro

Si manifesta il rifiuto dell'estenuante ricerca del diverso

Perché la diversità altro non è che la reinterpretazione del già dato, ed è nella variazione che troviamo l'affermazione del reale

Si manifesta l'adesione all'architettura del sostrato come principio d'ordine

Si manifesta un'architettura ciclica che nel precedente trovi le ragioni del susseguente

Perché sono le tracce del passato le gambe dell'uomo del futuro.

FONTI

Selezione bibliografica

Agamben G., *Signatura Rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri editori, Torino, 2008.

Amato A. R. D., *Architetture di recinti e città contemporanea. Vitalità del processo formativo delle strutture a corte*, Franco Angeli, Roma, 2017.

Ancelli P. F., *Le rovine tra “spolia” e restauri*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del quattrocento*, Fiore P. F. (a cura di), catalogo mostra 24 giugno -16 ottobre 2005 Musei Capitolini, Roma, Skira editore, Milano, 2005.

Aymonino C., *Il significato delle città*, Marsilio, Padova, 2000.

Arìs C. M., *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Cittàstudi edizioni, 2006.

Augè M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

Augè M., Gregotti V., *Creatività e Trasformazione*, Roda M. (a cura di), Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2016.

Averulino A., *Trattato di Architettura*, Finoli A. M. (a cura di), L. Grassi, Milano, 1972.

Bagnato V. P., *Architettura e rovina archeologica. Etica, estetica e semantica del paesaggio culturale*, Aracne editrice, Canterano (RM), 2017.

Bailly J. C., *La frase Urbana*, Bollati Boringhieri editore, Torino, 2016.

Bascià L., Carlotti P., Maffei G. L., *La casa romana. Nella storia della città dalle origini all'ottocento*, Alinea, Firenze, 2000.

Benevolo L., *Metamorfosi della città*, Credito Italiano, Italia, 1995.

Bergson H., *Materia e Memoria*, Pessina A. (a cura di), Edizioni Laterza, Bari, 2018.

Bevilacqua M., Fagiolo M. (a cura di), *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, Edizioni Artemide, Roma, 2012.

Borie A., Micheloni P., Pinon P., *Forma y Deformaciòn. De los objectos arquitectónicos y urbanos*, editorial Revertè, Barcellona, 2008.

Brilliant R., *I piedistalli del Giardino di Boboli. Spolia in se, spolia in re*, «Prospettiva», 31, 1982.

Brown F. E., *Cosa I: History and Topography*, «*Memoirs of the American Academy in Rome*» 20, Ann Arbor, 1951.

Buonarroti M., *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti edite ed inedite. Con i ricordi ed i contratti artistici*, G. Milanesi (a cura di), edizione ordinata dal comitato fiorentino per le feste del IV centenario della nascita di Michelangelo, Le Monnier, Firenze, 1875.

Caja M., Landsberger M., Malcovati S. (a cura di), *tipologia architettonica e morfologia urbana. Il dibattito italiano – antologia 1960-1980*, Libraccio editore, 2012.

Calza Bini A., *Il teatro di Marcello, forma e strutture*, in “*Bollett. Del Centro di Studi per la Storia dell’Architettura*”, anno VII, 1953, pp. 3-46.

Caniggia G., *Il progetto nell’edilizia di base*, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

Caniggia G., *Lettura delle preesistenze antiche nei tessuti urbani medievali*, estratto da: *Atti V-Ce.S.D.I.R.-1973-74-Cisalpino-*

Goliardica editore, Trieste, 1974.

Caniggia G., Maffei G. L., *Lettura dell'edilizia di base*, Alinea editrice, Firenze, 2008.

Caniggia G., *Lettura di una città: Como*, Centro Studi di Storia Urbanistica, Roma, 1963.

Caniggia G., *Ragionamenti di Tipologia. Operatività della tipologia processuale in architettura*, Gian Luigi Maffei (a cura di), Alinea editrice, Firenze, 1997.

Canina L., *Cenni storici e ricerche iconografiche sul teatro di Pompeo e fabbriche adiacenti. Letti dal socio ordinario Cav. Luigi Canina nell'adunanza tenuta nel dì 2 di gennaio 1833*, biblioteque canionale et univers. Lausanne, 1883.

Capoferro Cencetti A. M., *Archeologia urbana: la riutilizzazione degli anfiteatri romani in Italia*, in *Atti del XIV Congreso Internacional de Arqueología Classica*, Tarragona, 1993.

Capoferro Cencetti A. M., *Variazioni nel Tempo dell'identità funzionale di un monumento: il teatro di Pompeo*, in "Rivista di archeologia", anno III, Venezia, 1979, pp. 72-85.

Cataldi G., *A double urban life cycle: the case of Rome*, in *City as organism. New visions of urban life*, 22nd ISUF International Conference | 22-26 September 2015 Rome Italy, Proceedings ISUF Rome 2015, Edizioni U+D, Roma, 2016.

Ciampoltrini G., *L'anfiteatro romano di Lucca. Cronache di ordinaria tutela*, I segni dell'Auser, 2016.

Coarelli F., *Roma*, Guide Archeologiche Laterza, Editori Laterza, Bari, 2012.

Coelho C. D. (coordinatore) e altri, *Cadernos Murb. Estudos da cidade portuguesa*, in particolare: n°2 *O tempo e a Forma*, Argumenteum, Lisbona, 2014.

Cortelazzo M., Zolli P., *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli, Bologna, edizione anni 1979-1988.

Cotugno G. in *Memorie storiche di Venafro*, Forni, Napoli, 1824.

D'Ancona C., (a cura di) A. Olivieri Giordani e P. Compagnoni, *Commentariorum Cyriaci Anconetani nova fragmenta notis illustratis*, Pisauri, 1763.

Davidsohn R., *Storia di Firenze. I primordi della civiltà fiorentina. Impulsi interni, influssi esterni e cultura politica*, IV, parte I, Firenze, Sansoni, 1962.

De Carlo G., *Urbino. La storia di una città e il piano della sua evoluzione urbanistica*, Marsilio, Padova, 1966.

Deleuze G., *Logica del senso*, Feltrinelli Editore, Milano, 2014.

De Sampaio M. G. T., *Forma urbana da parte baixa de Lisboa destruida. Analise e avaliação da cartografia (1756-1786)*, Tesi di dottorato in storia e teoria dell'architettura e della pianificazione urbana, ISTE-UIL, Lisbona, ottobre 2011.

Faini E., *Firenze tra fine secolo X e inizi XIII: economia e società*, tesi di Dottorato, tutor A. Zorzi, ciclo XVII, anni 2002-2005.

Falsetti M., *Annodamenti. La specializzazione dei tessuti urbani nel processo formativo e nel progetto*, Franco Angeli, Roma, 2017.

Ferlenga A., De Maio F. (a cura di), *Progettare nella Storia. Realizzazione di un polo di formazione sui beni e attività culturali, consultazione internazionale di idee nell'area ex-Metalplex a Benevento*, allegato a "Casabella" numero 744 maggio 2006, n.5/2006, Mondadori, Milano, 2006.

Fiechter E., *Die Kunstgeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters*, Monaco, 1981.

Foucault M., *L'Archeologia del Sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano, 2011.

Gigli, *Diario* (1660-1672).

Giovannoni G., *Roma dal Rinascimento al 1870*, su: Autori Vari, Topografia e urbanistica di Roma Ist. Di Studi Romani, 1958.

Gnoli U., *Topografia e toponomastica di Roma medievale e moderna*, Edizioni dell'Arquata, 1984, Foligno.

Goethe W., *Saggio sulla metamorfosi delle piante*, tradotto da Pietro Robiati, tipografia e libreria Pirota e C., Milano, 1842.

Goethe W., *Viaggio in Italia*, traduzione di G. Castellani, Mondadori editore, Milano, 1987.

Grassi G., *La costruzione logica dell'architettura (1967). Nuova edizione riveduta*, Franco Angeli, Roma, 2008.

Grassi G., *Teatro Romano di Brescia, progetto di restituzione e riabilitazione*, Mondadori-Electa, Milano, 2003.

Gregotti V., *Morfologia, Materiale*, in Casabella n° 515, Mondadori editore, Milano, 1985.

Hulsen C., *Le piante di Roma dell'anonimo Einsidlense*, Ermanno Loesher, Roma, 1907.

Kandinsky W., *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Adelphi edizioni, Milano, 2017.

Klee P., *Teoria della forma e della figurazione. Vol. I – Il pensiero immaginabile*, Barison M. (a cura di), Mimesis edizioni, Milano, 2011.

Krautheimer R., *Roma. Profilo di una città 312-1308*, Edizioni dell'Elefante, Roma, 1984.

Kubler G., *La forma del tempo*, Einaudi, Torino, 1976.

Lanciani R., *La distruzione di Roma antica*, Roma, 1971.

Libertini G., *Il teatro antico e la sua evoluzione*, Catania, 1933.

Leyton M., *La forma come memoria. Una teoria geometrica dell'architettura*, EdilStampa, 2009, Roma.

Lugli G., *Studi minori di topografia antica*, 1965; G. Schmiedt, F. Castagnoli, *L'antica città di Norba*, documentazione aerofotogrammetrica, Firenze, 1957.

Maffei G. L. , Maffei M., *Lettura dell'edilizia speciale*, Alinea editrice, Firenze, 2011.

Manieri Elia C., *Architettura e Città. I modelli e la prassi*, editori Laterza, Bari, 1989.

Manieri Elia C., *Architettura e mentalità dal Classico al Neoclassico*, editori Laterza, Bari, 1989.

Manieri Elia M., *Il restauro delle "Cento Camerelle" a Villa*

Adriana, in M. M. Segarra Lagunes, *Progetto archeologico Progetto architettonico*. Seminario di Studi (Roma 13-15 giugno 2002), Gangemi Editore, Roma, 2007.

Manuel M. e altri, *Atlas histórico de ciudades europeas*, Salvat, Barcellona, 1994.

Marchetti Longhi G., «*Theatrum Lapideum*» «*Curia Pompeia*» e «*Trullum Dominae Maraldae*». *Topografia antica e medievale di Roma*, in *Rendiconti della Pontificia accademia romana di archeologia*, 12, Roma, 1936.

Marini S., *Architettura parassitaria. Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Macerata, 2010.

Marino A., *I "Libri delle case" di Roma. Il Catasto del Monastero di S. Cecilia in Trastevere (1735)*, Edizioni Kappa, Roma, 1985.

Marocco M., Zoli L., *Il "Quartiere del Rinascimento". Tipologia edilizia e morfologia urbana*, Studi Romani, Genn. 1, 1983.

Mazzetti R., *Progetto di isolamento del Teatro di Marcello*, a nome della Serenissima Casa Orsini, lit. Barberi, Roma, 1898.

Mengozi G., *La città italiana nell'alto Medioevo*, La Nuova Italia, Firenze, 1931.

Monestiroli A., *L'architettura della realtà*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1999.

Mosca G., *Paolo II e il viridarium del palazzo di San Marco a Roma: nuove acquisizioni*, in «RR. Roma nel Rinascimento», 2015.

Mumford L., *La cultura delle città*, Edizioni di Comunità, Milano, 1954.

Muratori S., R. Bollati, S. Bollati, G. Marinucci, *Studi per un'operante storia urbana di Roma*, Centro studi di storia urbanistica, CNR, Roma, 1963.

Muratori S., *Civiltà e territorio*, Centro studi di storia urbanistica, Roma, 1966.

Murray P., *L'Architettura del Rinascimento italiano*, Roma-Bari, 1996.

Orbaan J. A. F., *Documenti sul barocco in Roma, Vol. 2*, Società Romana di Storia Patria, Roma, 1920.

Pinder I., *Saepinum: the Augustan walls and their urban context*, in *Considerazioni di Storia ed Archeologia* v.9, www.samnitium.com, 2016.

Pomian K., *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVI – XVII siècle*, Galimard, Parigi, 1987.

Poggesi G., Pallecchi P., *La cinta muraria di Cosa*, in Attenni L. E Baldassarre D. (a cura di), *Quarto Seminario Internazionale di Studi sulle Mura Poligonali (Palazzo Conti Gentili, 7-10 Ottobre 2009)*, Alatri, 2012.

Purini F., *Comporre l'Architettura*, Laterza, Bari, 2011.

Purini F., *La storia e il nuovo*, in *Architettura contemporanea e Ambiente storico*, a cura di Francesco Gurrieri, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze, 2017.

Purini F., *Permanenze e mutamenti nell'architettura italiana*, collana: *Architettura a Valle Giulia*, Palombi Editori, Roma, 2006.

Rajaberti G., *Il viaggio di un ignorante. Ossia ricetta per gli ipocondriaci*, Rizzoli Editore, Milano, 1962.

Rossi A., *L'architettura della città*, Quodlibet, Roma, 2015.

Rogers E. N., *Il senso della storia, Presentazione del corso di Storia dell'Architettura Moderna*, Politecnico di Milano, A.A. 1964/1965, Milano, 1999.

Rykner D., *Qual è la legge dei monumenti storici?: l'arena di Frejus*, *The Tribune of Art*, 22 giugno 2010.

Sammarco C., *Leggere la Periferia. Tra Sostrato e Memoria: il caso studio di Tor Fiscale, Roma*, in "Obiettivo periferico. Visioni e previsioni sul futuro della periferia Urbana" a cura di M. Milocco, L. Bagnoli, A. Bartocci, editore IUVAS, 2018.

Sammarco C., *Material memory and collective memory. Permanence and continuity in the urban form*, in *Urban Corporis*, editore IUVAS, 2018.

Sammarco C., *Processualità del tessuto derivato dall'edilizia speciale antica. Dal consumo del sostrato alla sintesi della forma*, in *U+D Urban and design n.09/10, International Journal on Urban Morphology*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2018.

Sammarco C., *The Substrate and Urban transformation. Rome: the formative process of the Pompeo theater area*, proceedings of the 1° International Conference on Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism (ICCAUA 2018), 9-10 May 2018, Anglo-American Publications LLC, 2018.

Silva R. B., *As “marcas de oleiro” em terra sigilata da Praça Figueira”: uma contribuição para o conhecimento da economia de Olisipo (seculo Ia.C.-seculo II d.C.)*. Dissertazione finale di laurea. Braga: Instituto de Ciencias Sociais, Universidade do Minho, 2005.

Serlio S., *Secondo libro di prospettiva*, 1545.

Settis S., *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico, in Memoria dell'antico nell'arte italiana, III. Dalla tradizione all'archeologia*, S. Settis (a cura di), Einaudi, Torino, 1986.

Settis S., *Futuro del Classico*, Einaudi, Milano, 2004.

Strappa G., *City as a process. Rome urban form in transformation*,

proceedings of the 22nd ISUF (city as organism. New vision for urban life), 22-26 May 2015, U+D edition, Rome, 2016.

Strappa G., *Substrata. Morfologia dell'Antico oltre le rovine, U+D urban and design n.09/10, International Journal on Urban Morphology*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2018.

Strappa G., *L'architettura come processo. Il mondo plastico murario in divenire*, Franco Angeli, Roma, 2014.

Strappa G., *Unità dell'organismo architettonico. Note sulla formazione e trasformazione degli edifici*, Dedalo edizioni, Bari, 1995.

Tosi G., *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana, vol I-II*, edizioni Quasar, Roma, 2003.

Trenta T., *Guida del forestiere per la città e il contado di Lucca*, Lucca, 1820.

Valla L., *Storia di Venafro*, Ed. F. Del Prete, Napoli, 1905.

Varrone M. T., *Libri De lingua Latina et fragmenta*, tradotti e annotati da Federico Ab. Brunetti, Tipografia di G. Antonelli, Venezia, 1874.

Venezia F., *Il trasporto di un frammento*, in Lotus International 133, 1981.

Vieira da Silva A., *A cerca Fernandina de Lisboa*, vol. I, Lisboa, 1948.

Zamboni A., *I nomi di luogo*, in *Storia della lingua italiana, II. Scritto e parlato*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, Torino, Einaudi, 1994.

Zander G., *L'architettura a Roma e nel Lazio in L'arte in Roma nel secolo XV*, Istituto di studi Romani, Roma, 1968.

Vitruvio, *De Architectura*, Pierre Gross (a cura di), Einaudi, Torino, 1997.

Archivi storici consultati

Archivio di Stato di Lucca, *Diplomatico, Certosa*, 1397 maggio 5.

Archivio di stato di Lucca, *Compagnia della Croce*, 1272, aprile 11.

Archivio Capitolino di Roma.

Archivio Storico Romano, Corvisieri in "*Delle Posterule Tiberine*", 1877.

Fonte delle illustrazioni

Vol. I

Disegni a cura dell'autore: Intro./Cap.I, figg. 4-10-14-18, Cap.II, figg. 5-6-7-8-9-10-12-13-18-19-20-23-25-32-40-43-44-47-48-49-52, Cap.III, figg. 2-7-8-9-10-11-13-19-20-31-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-47-48-49, Cap. IV, figg.4-14-15-16-21-22-23-24.

Disegni a cura dell'autore su materiale gentilmente concesso dal Forma Urbis Lab: Cap.II, figg. 28-29-55-56.

Foto a cura dell'autore: Cap.II, figg. 21-22-23-24-25, , Cap. III, figg. 21-22.

Riviste: “Casabella” n° 744 in Cap. III figg. 5-6-7-8-9-10-11-12-13-17-18-19.

Libri, articoli e Archivi:

Archivio Capitolino, Tit. 54: Cap. III fig.33

Aymonino C., Il significato delle città, Marsilio, Padova, 2000: Cap. II figg: 2-3;

Borie A., Micheloni P., Pinon P., Forma y Deformación. De los objectos arquitectónicos y urbanos, editorial Revertè, Barcellona, 2008: Cap. II fig. 45, Cap. III figg. 12-30-46, Cap. IV fig.25;

Capoferro Cencetti A. M., Variazioni nel Tempo dell'identità funzionale di un monumento: il teatro di Pompeo,in “Rivista di archeologia”, anno III, Venezia, 1979: figg. 27-28-29-32-34-35;

Ciampoltrini G., L'anfiteatro romano di Lucca. Cronache di ordinaria tutela, I segni dell'Auser, 2016: figg. 36-37-38-39;

Lanciani R., *Forma Urbis Romae*, edizioni Quasar, Roma, 2007: Cap.I fig. 6, Cap. III fig. 15;

Muratori S., R. Bollati, S. Bollati, G. Marinucci, *Studi per un'operante storia urbana di Roma*, Centro studi di storia urbanistica, CNR, Roma, 1963: Cap. III fig. 14;

Salva U. (a cura di), *Nuova Pianta di Roma data in luce Giambattista Nolli l'anno 1748*, edizioni Intra Moenia, Napoli, 2016: Cap. I fig.13 Cap. II scheda abaco Roma;

Sammarco C., *The Substrate and Urban transformation. Rome: the formative process of the Pompeo theater area*, proceedings of the 1° International Conference on Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism (ICCAUA 2018), 9-10 May 2018, Anglo-American Publications LLC, 2018: Cap. III fig. 25;

Santini C., *Kintsugi. L'arte di riparare la vita*, Rizzoli Editori, Roma, 2016: Cap. I fig. 28.

Siti:

<https://www.christies.com>: Intro. Fig.3;

<https://journals.openedition.org>: Cap. I fig. 5;

<http://monumentosdesaparecidos.blogspot.com>: Cap. I figg. 11-12;

<https://leviedeitoresori.com>: Cap. I fig. 10

<https://it.wikipedia.org>: Cap. I figg. 8-9-24-26, Cap.II fig. 33-41-42-46-51, Cap. III figg.1-3-4-5;

<https://catholic-resources.org>: Cap. I fig. 19 ;

<http://viewsfromrome.blogspot.com>: Cap. I fig.17

<https://www.meisterdrucke.it>: Intro. / Cap I figg.1-2-15-16;

<https://artsandculture.google.com>: Cap. II fig.16 ;

<https://www.romaiერიoggi.it>: Cap. II figg. 14-15;

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt>: Cap. II figg. 57-58 ;

<https://www.metmuseum.org>: Cap. III figg. 16-17 ;

<http://opening.download/spring-opening.html>: Cap. III figg. 23-24;

<http://romarcheomania.blogspot.com/2010/11/il-teatro-di-pompeo.html>: Cap. III fig. 18 ;

<https://monumentum.fr>: Cap. IV figg. 1-2;

<http://www.vincenzolatina.com/>: Cap. I fig. 7 ;

<http://www.polomusealelazio.beniculturali.it/>: Cap. I figg. 20-21;

<http://www.the-colosseum.net/>: Cap. I fig. 22 ;

<https://www.romasparita.eu/>: Cap. I fig. 27;

<http://www.engramma.it/eOS/index.php>: Cap. II fig. 1;

<https://www.pinterest.es/pin/>: Cap. II fig. 4;

<https://www.academia.edu/8073289/>: Cap. II fig. 53-54 ;

<https://archeotoscana.wordpress.com/>: Cap. II fig. 34 ;

<http://www.giuseppebasile.org/>: Cap. II fig. 35 ;

<https://www.touringclub.it/>: Cap. II fig. 50 ;

<http://stadium-pavilion.cl/>: Cap. IV fig. 20 ;

Fonti Abaco del Cap. II:

Disegni schede: i disegni delle forme urbane di sostrato contenuti nelle schede sono tutti a cura dell'autore.

Immagini schede

Siti:

<https://archeologando.wordpress.com>: scheda abaco Aosta;
<https://sabapmarche.beniculturali.it/>: scheda abaco Ancona;
<https://www.viajarflorenca.com/>: scheda abaco Arezzo;
<http://www.assisionline.it/>: scheda abaco Assisi;
<https://www.researchgate.net/figure>: scheda abaco Catania;
<https://ilcantooscuro.wordpress.com/>: scheda abaco Corfinio;
<https://www.alamy.com/>: scheda abaco Firenze;
<https://www.fondoambiente.it/>: scheda abaco Formia;
<http://valterniselli.blogspot.com>: scheda abaco Pollenzo;
<https://www.rpiunews.it/post/>: scheda abaco Sepino;
<http://www.francovalente.it/wp-content/uploads/2009/01/veduta-di-venafro-delpacichelli-1695.jpg>: scheda abaco Venafro;
<https://commons.wikimedia.org/>: schede abaco Aosta, Brescia, Lecce, Padova.

Vol. II

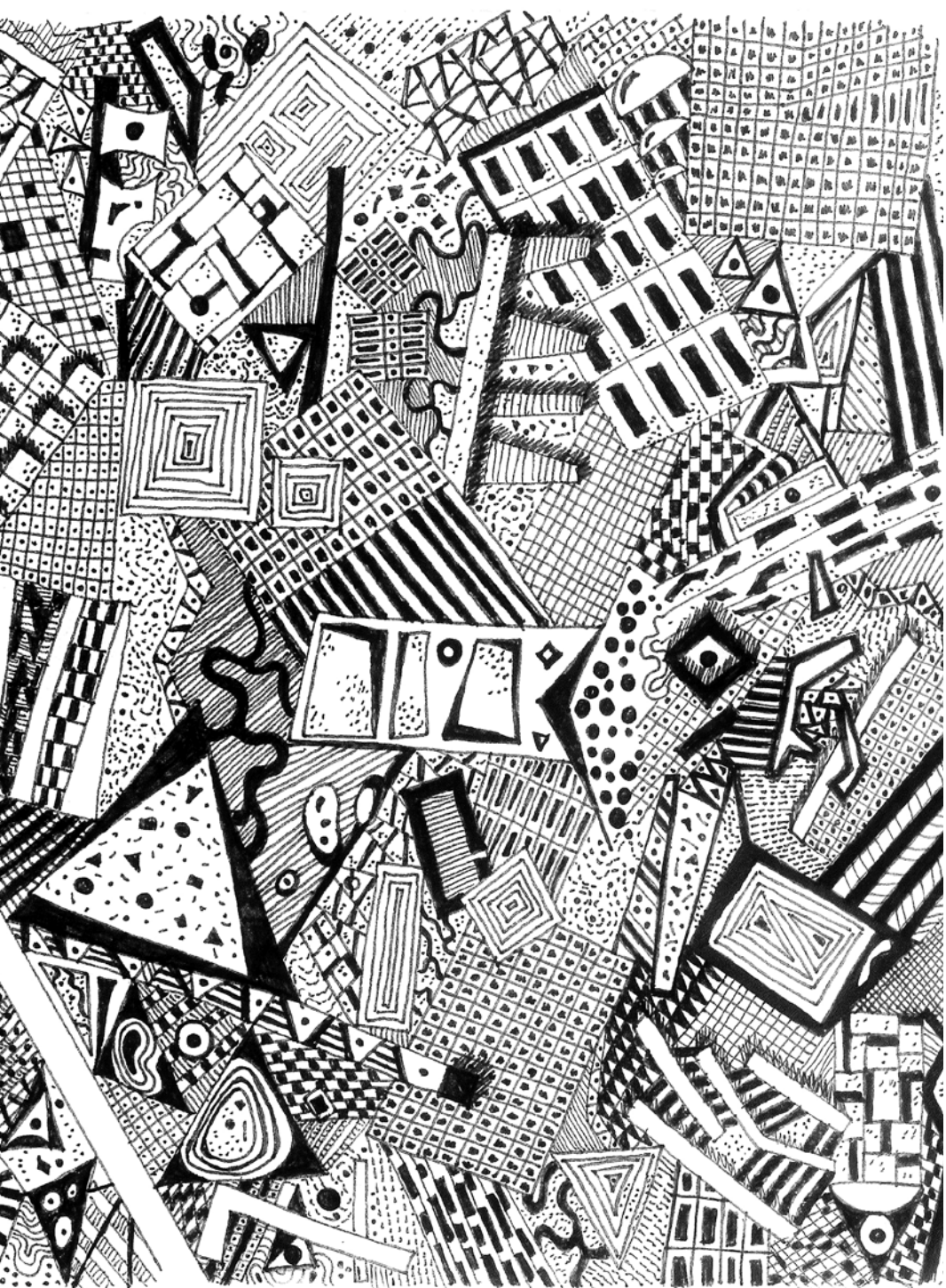
Il materiale originale e inedito dei catasti di stima riprodotto proviene interamente dall'Archivio Capitolino di Roma e gentilmente concesso. I disegni a china sono a cura dell'autore mentre le tele, sempre originali e a cura dell'autore, e fotografati da Joao Pais Silva appartengono da giugno 2019 a collezioni private site a Lisbona, Portogallo.

Ringraziamenti

Nessuno percorre mai un cammino da solo ed è doveroso e un piacere ringraziare chi mi ha accompagnato in questa ricerca. In primis il mio relatore il prof. Giuseppe Strappa che ha immediatamente percepito i miei interessi e li ha nutriti accettando e comprendendo le mie vocazioni e le interferenze teoriche che incessantemente ricercavo per giungere ad una mia originalità. Ringrazio Dina Nencini per avermi sempre sostenuto e soprattutto per avermi sempre regalato un sorriso e dimostrato stima. Ringrazio Anna Giovannelli che mi ha spronato ad intraprendere questa strada credendo sempre in me, donandomi sincerità e onestà intellettuale in serate di lunghe chiacchierate nel suo studio in compagnia del Nolli che mi hanno nutrito profondamente. Un nutrimento che porterò sempre con me nel mio atlante della memoria. Grazie Anna. Ringrazio i miei colleghi di dottorato che sono divenuti parte insostituibile dei miei affetti e in particolare Gloria, Teresa e Mariangela. Mi è impossibile non ringraziare Letizia Gorgo, oramai una sorella, la quale mi ha sempre stimato, anche quando non me lo meritavo, e dato un affetto incondizionato di una sincerità tale che nell'uomo contemporaneo può disarmare. Grazie Letizia. Con affetto devo ringraziare oltre che tutti gli assistenti con i quali ho condiviso l'esperienza della didattica, tra i quali Roberto e Lavinia, anche gli studenti che ogni semestre per anni mi hanno insegnato a trasmettere il mio pensiero oltre che con le parole anche su carta. Un sincero ringraziamento a tutto il collegio docenti del dottorato Draco, ai componenti del laboratorio LPA – lettura e progetto –, ai ricercatori dell'Archivio Capitolino di Roma e della biblioteca di studi archeologici dell'accademia di Germania. Ringrazio il prof. Coelho per la sua disponibilità e gentilezza e tutto il laboratorio Forma Urbis della Faul di Lisbona per l'entusiasmo mostrato per la mia ricerca, tra i quali Pedro Martins per avermi fatto da guida preziosa ad Evora e tra gli strati di Lisbona. Ringrazio gli amici di una vita che hanno accompagnato la mia formazione e le mie ossessioni, in particolare Michela, Carolina, Vanessa, Kelly e Gabriella; ma per loro ringrazio ogni giorno la vita. Gli amici dell'università, divenuti presenze costanti del mio quotidiano, tra cui Marta,

Veronica, Alessandra, Antonella, Domiziana, Beatrice, Federica, Chiara e Mario. Ringrazio le “favole” per essere una spalla sempre sopra le righe. Un grazie va anche a Marco per avermi accompagnato per i primi due anni di questa esperienza e a Valdo per avermi fatto promettere di non rinunciare mai al “mio progetto di vita”. Ringrazio la mia famiglia per aver capito il valore che ha per me lo studio: mio zio Domenico, mia nonna Irene, per credere che io sia un gioiello, mio fratello Luca per aver sopportato per anni le mie notti a leggere mentre lui cercava di dormire, mio padre Raffaele per avermi insegnato che non c’è luogo od orario giusto per lavorare incessantemente ed inseguire il proprio scopo, e che ogni problema non sarebbe tale se non avesse anche una soluzione. E poi mia madre. Mamma la ringrazio per essere il sostrato della mia vita, altre parole sarebbero superflue.





DE SUBSTRATIS

permanenze e mutazioni delle strutture seriali curvilinee
antiche nella città e nel progetto contemporaneo

Cristian Sammarco

VOLUME II

ALLEGATI

Indice

Volume I

Premessa	21
Introduzione	25
Capitolo primo <i>De Substrato</i>	30
I.I Contro il mito delle forme fragili	“
Tempo / permanenza	32
Memoria materiale / Memoria collettiva	35
I.II Permanenza e mutamento della forma come <i>Sub-stratum</i>	40
Architettura di sostrato / architettura metamorfica	45
Spolia e riuso	56
Le “azioni di Sostrato”	64
I.III Metodo	73
Lettura come metodo: città attuale e città permanente	“
La Gerarchia organica delle forme	77
Metodologia d’indagine	78
“Ostacolo” e “Medievalizzazione”	83

Sintesi sul metodo	86
Capitolo secondo Strutture curvilinee coesive: resilienza dell'edilizia speciale antica	88
II.I Caratteristiche formali e geometriche delle strutture curvilinee antiche	“
II.II La Curva: strumento di riconoscibilità e forma / memoria	95
Conclusività della curva: forma e recinto	97
II.III Città, oggetto, recinto. Le strutture speciali e l'evoluzione urbana	101
Oggetto e recinto	108
Società, crisi e riuso	111
II.IV Per un principio di abaco del Sostrato	113
II.V Prima delle categorie	137
Una proto-tipologia comune: la <i>crypta</i>	“
Un primo strumento di lettura-progetto: dalla <i>crypta</i> alla composizione plastica del prospetto	144
Portugal focus: l'acquedotto di Evora e la capela Nossa Senhora de Monserrate di Lisbona	145
Aosta	156
Dal recinto ludico al recinto sacro	158
II.VI Categorie tematiche	162
Due organismi antitetici: Firenze e Lucca	“
Venafro e Sepino	178

Il castello baronale di Acerra: il recinto oggetto	188
La lezione di Roma: il Colosseo come architettura metamorfica contemporanea	191
II.VII Portugal focus: il Rossio di Lisbona	193
Permanenza dello spazio-sostrato	“
Prima del sostrato spaziale: un sostrato materiale	196
Crisi come opportunità: un progetto di permanenza dello spazio.	200
Una prima sintesi di considerazioni teoriche	204
Capitolo terzo <i>Mirabilia Urbis Romae</i>	206
III.I Dai Mirabilia alla rappresentazione della città	“
Una lettura morfologica della cartografia medievale di Roma	209
Dal Campo Marzio al “Quartiere del Rinascimento”: dal tessuto speciale antico di sostrato all’organismo moderno	214
Un sostrato di Curve e recinti: dall’itinerario di Einsiedeln alla riconoscibilità del sostrato	218
Permanenza, mutamento e riconferma delle strutture del Campo Marzio	220
III.II Il caso studio del teatro di Pompeo	230
Il sostrato nella storia operante e appunti di forma	“
Il teatro: forma e cenni storici.	231
Il medioevo di sostrato romano	238
Fenomeni Urbani	242

III.III Inserzione metodologica: morfologia e archeologia	251
III.IV Il materiale inedito dell'Archivio Capitolino	260
La “casa di sostrato”: forma e deformazione del tipo	271
Capitolo quarto <i>Per una ermeneutica della città contemporanea: Progettare nella storia / progettare con la storia</i>	282
IV.I Architetture rovinose	“
“Fagocitare” la rovina: un’operazione di continuità funzionale nel mondo plastico	284
Micro-innesti: enunciare una fase del processo	288
IV.II Il concorso per l’area ex-Metalplex di Benevento: lo stato dell’arte sull’approccio progettuale alla forma rovinosa curvilinea in Italia	292
Le sei proposte	297
Definizione del limite come massa porosa	312
IV.III La crisi dell’edificio speciale ludico-scenico contemporaneo	316
9 casi sintomatici italiani di strutture sportive “rovinose”	320
Strumenti di progetto: Learning from Rome	323
Il ruolo della creatività e nuove interferenze metodologiche	330
Conclusioni	334
Fonti	340

Volume II

Allegati

AI Le case di Roma: testimonianze inedite di edilizia di Sostrato.	12
Il materiale originale dell'Archivio Capitolino	“
Il ridisegno come operazione di conoscenza	70
AII Introspezzività e interferenze: la ricerca di architettura sul sostrato come esperienza creativa	100
Tele. Strumenti per formare città	101
Disegni a china. Formazioni di forme	114

“Ricorderete la mia ultima frase: ogni organismo sviluppato in modo superiore è sintesi di diversità.

La via che ci ha portato a questa conclusione è stata quella dell’analisi, vale a dire l’attenzione critica alle diverse (parti) in sé e nel loro rapporto tra esse e col tutto.

Alle diversità ho cercato di dare un volto, un significato, che non fosse meramente formale [...]”

da Paul Klee, Teoria della Forma e della Figurazione, 1956

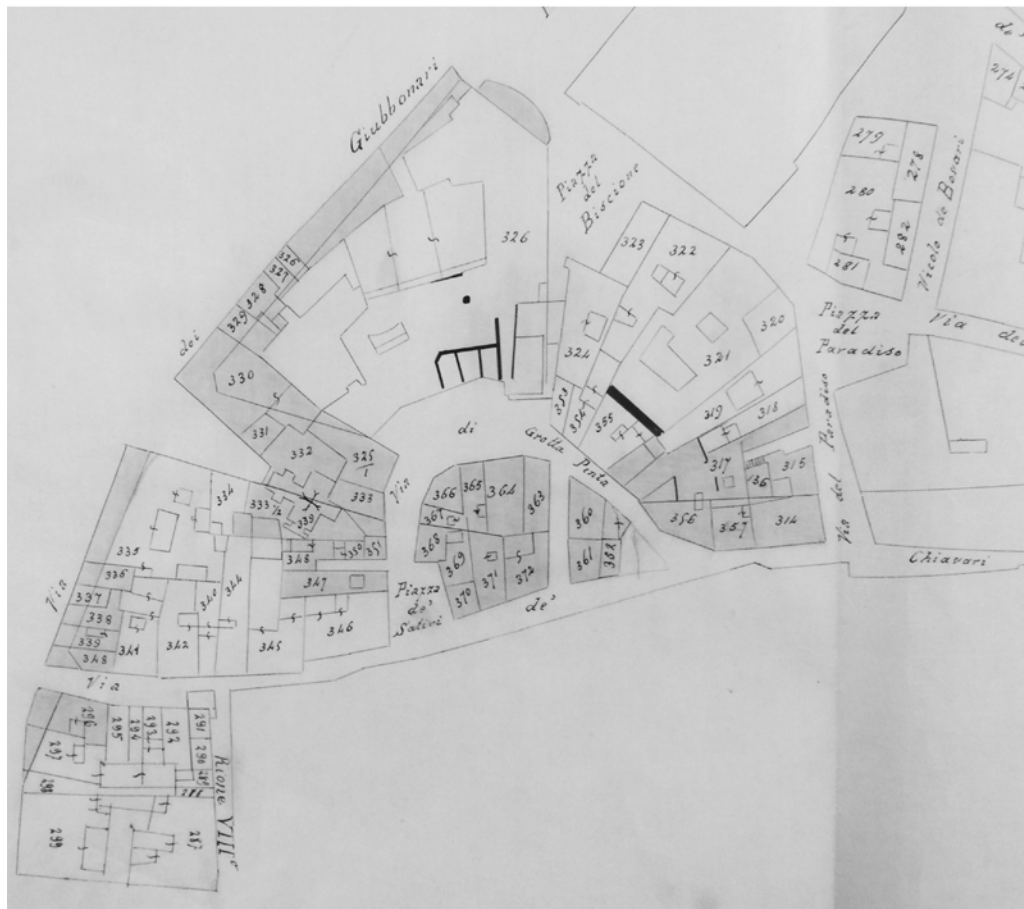
AI

Le case di Roma: testimonianze inedite di edilizia di Sostrato.

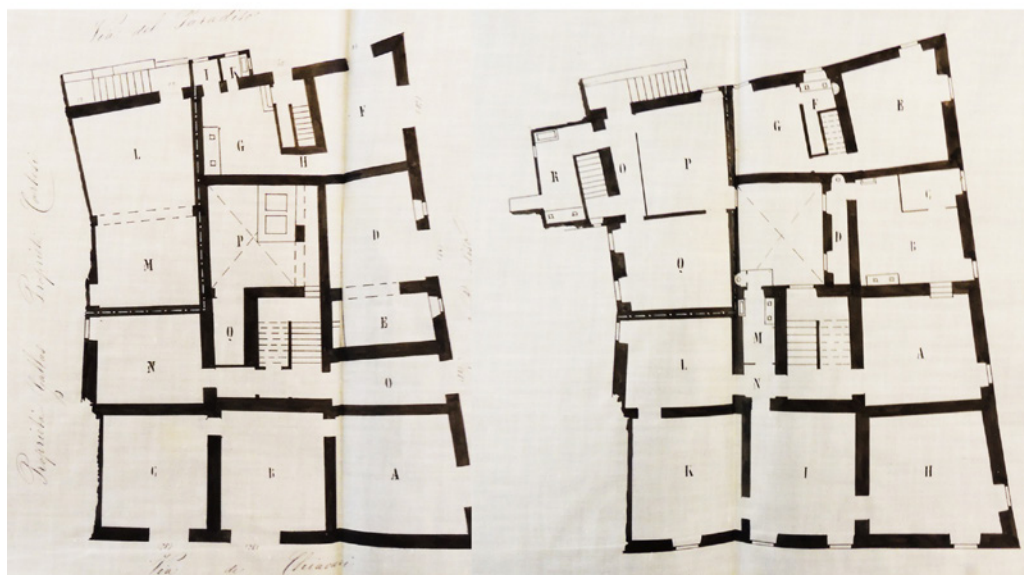
Il materiale originale dell'Archivio Capitolino

Il materiale raccolto ha un valore non solo come stimolo e strumento per la percezione dell'architettura di sostrato. Delle trasformazioni che interessano i tessuti urbani attraverso la storia operante, ma in primis è una collazione di disegni la cui difficile consultazione rende questa ricerca uno strumento per gli storici e gli studiosi di Roma per avere una visione generale e totale su una parte della città ancora in corso di studi. Negli anni '80 e '90 Paolo Portoghesi lamentava questa lacuna affermando che le "case romane" devono ancora essere studiate, comprese e raccolte in un'opera organica. Ovviamente è impensabile riuscire a raccogliere secoli di planimetrie e catasti ma l'Italia al contrario di altri paesi presenta una grandissima quantità di materiale che ha permesso alla scuola processuale-tipologica di fondare la sua disciplina sulla lettura-progetto.

Il materiale sul teatro di Pompeo qui raccolto è un unicum in quanto permette di cogliere lo stato attuale dei caseggiati e la trasformazione futura che si voleva ottenere. Lo sventramento previsto, le demolizioni e i nuovi fili dei prospetti non avrebbero comunque alterato il ruolo del sostrato e non avrebbero eliminato totalmente la storia come fattore operante. Era un piano che come viale Vittorio o il corso del Rinascimento cercavano di proseguire un processo trasformativo per rispondere alle necessità della città contemporanea.



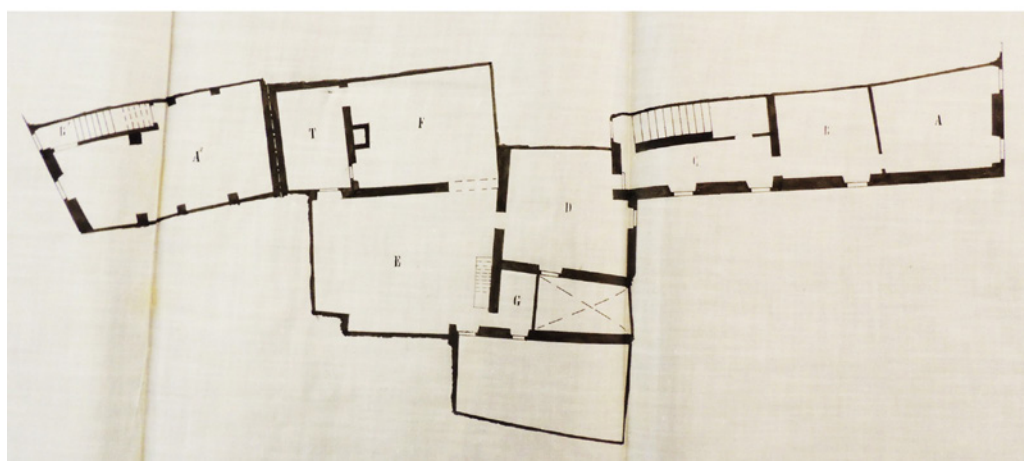
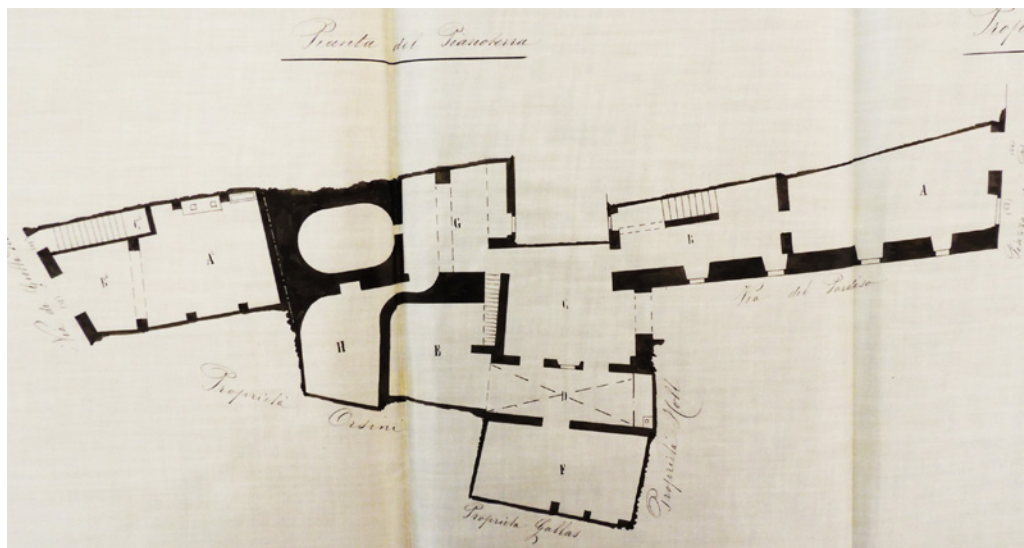
PRG – piano regolatore fuori posizione - busta 19, 37 fascicoli (F.)
 Le aree più scure sono quelle oggetto di demolizione o nuovi fili dei prospetti.



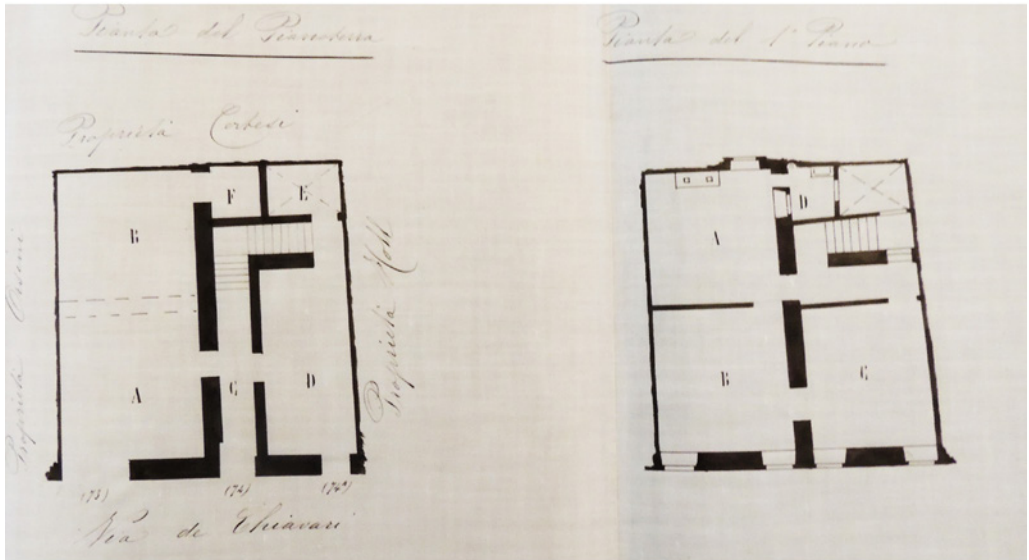
F. 2: Stabile Luigi Holl: v. del Paradiso 54-62, v. de Chiavari 75-76, numero di mappa 314, 315, 316.

Fabbrica principale e casa con ingresso dal vicolo cieco comunale. Fabbricato: piano terra più quattro piani. Il piano terra presenta tre botteghe: la prima ad angolo tra v. de Chiavari 75-76 e v. del Paradiso 54. La seconda con ingresso dal numero 56 e la terza – 57-58 – presenta un caffè con un abitazione al primo piano con ingresso dal numero 59.

Il primo piano ha due “quartieri” principali più il terzo annesso al caffè. La piccola casa ha le caratteristiche del tipo a “profferlo” con scala e cantina sottostante.

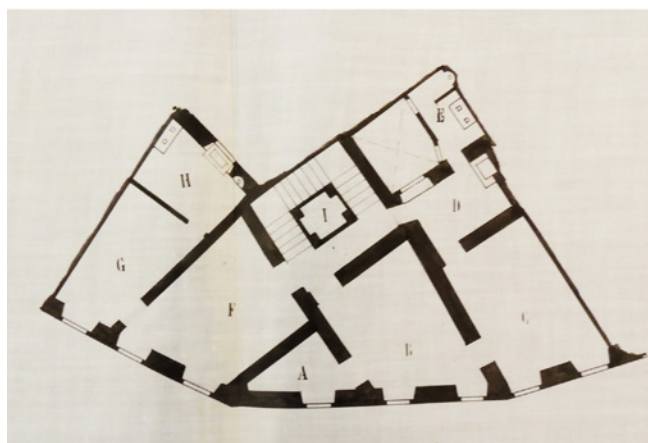


F. 3: Proprietà Cortesi: v. del Paradiso 63-64, v. di Grotta Pinta 30-31.
 “È costituita da due case distinte fra di loro aderenti, la prima sulla via di Grottapinta ai numeri 30-31, l'altra grande sulla via del Paradiso ai numeri 63-64 e sul vicolo cieco”.
 369,90 mq di superficie compreso cortile.



F. 4: Casa di Filippo Andrea e sorelle Gallas: v. de Chiavari 73-74 a-74, numero di mappa 357.

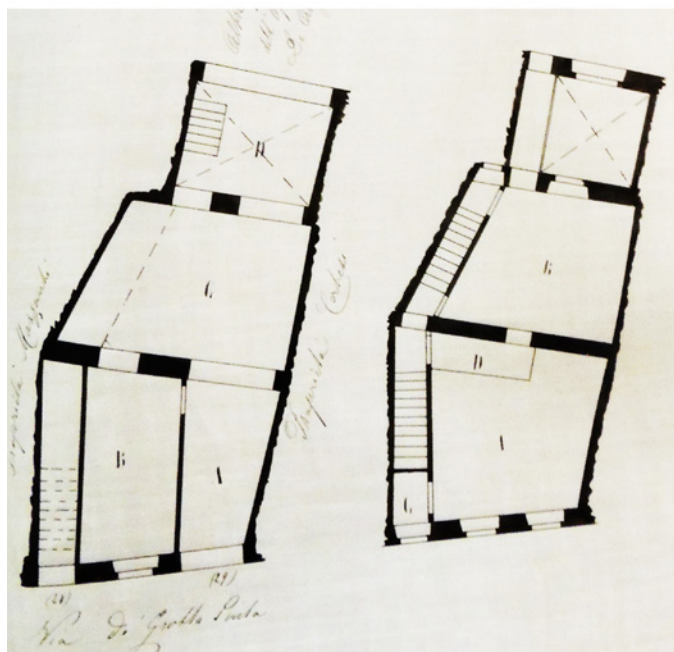
La proprietà presenta piano terra e tre piani superiori con cantine.



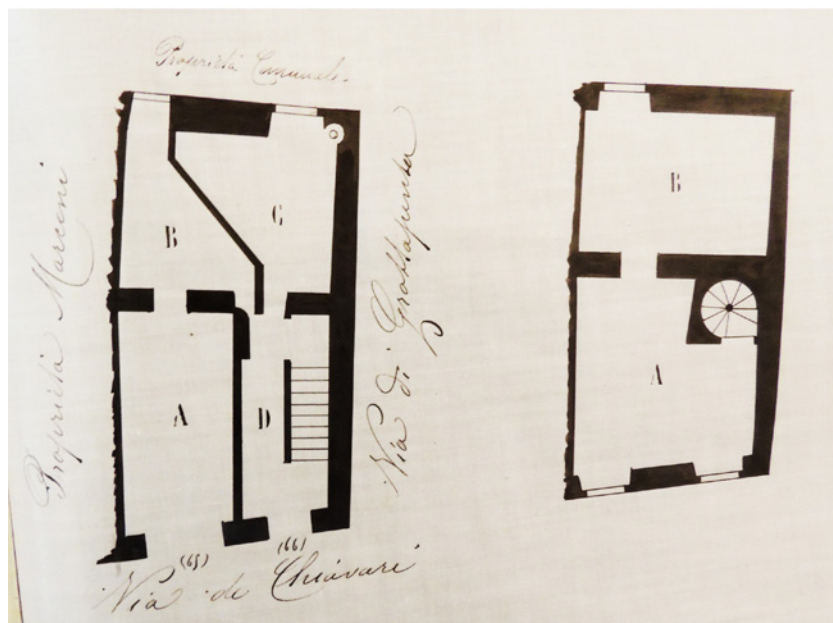
F. 5: Proprietà Orsini: v. de Chiavari 70-72, v. di Grottapinta 32, numero di mappa 356.

Confinante con proprietà Cortesi e Gallas è composta da piano terra e tre piani superiori. Il piano terra presenta tre botteghe e l'ingresso per i piani superiori.

Il questa proprietà si riscontra un'illuminazione "solidale" affidata alle aree di pertinenza (cortili) di altre proprietà su cui affacciano le aperture.

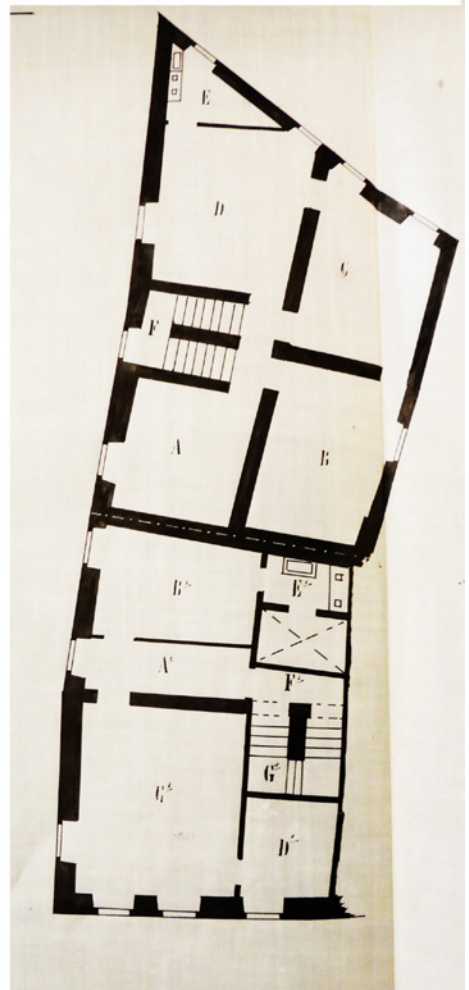
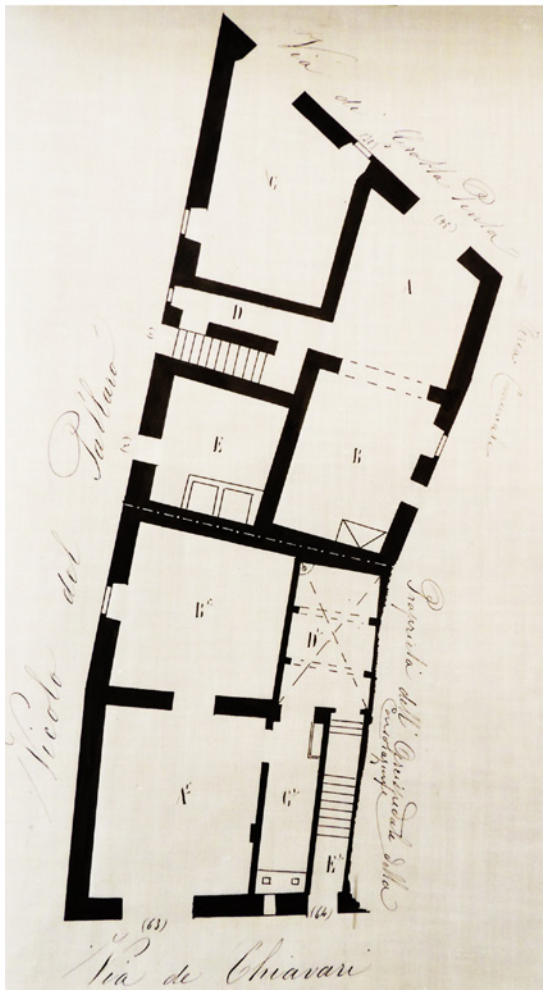


F. 6: Opera Pia De Angelis: v. di Grottapinta 28-29, numero di mappa 319. Confina con Cortesi, Mazzanti, con un'altra proprietà dell'Opera Pia, e presenta un piano terra con bottega ad uso osteria di tre ambienti A, B, C, e cortile coperto D; dal numero 29 si accede al cortile e ai piani superiori.

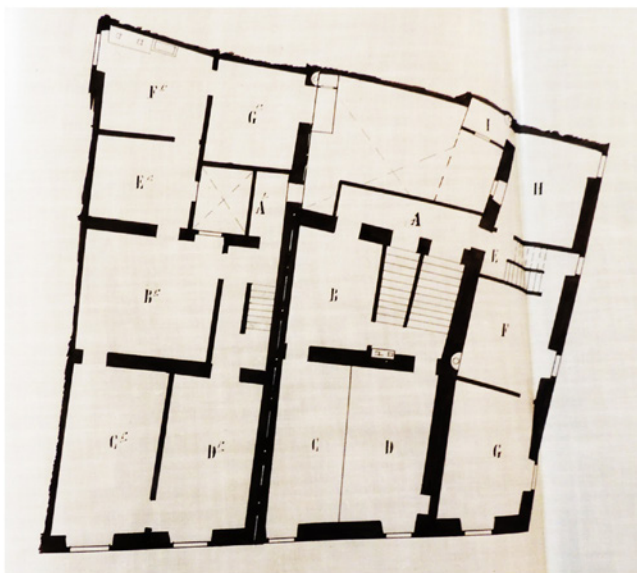


F. 7: Casa di proprietà dell’Arciospedale di Santa Maria della Consolazione, v. de Chiavari 65-66, numero di mappa 362.

Proprietà con piano terra – bottega al numero 65 - , tre piani superiori e cantine. Si noti l’azione di sedimentazione attraverso la scala a rampa sino al primo piano e poi a chiocciola.



F. 8: Proprietà di Nicola Marconi, v. de Chiavari 63-64, v. del Pallaro 1-2, v. di Grottapinta 34-35, numero di mappa 360-361. Due case confinanti.

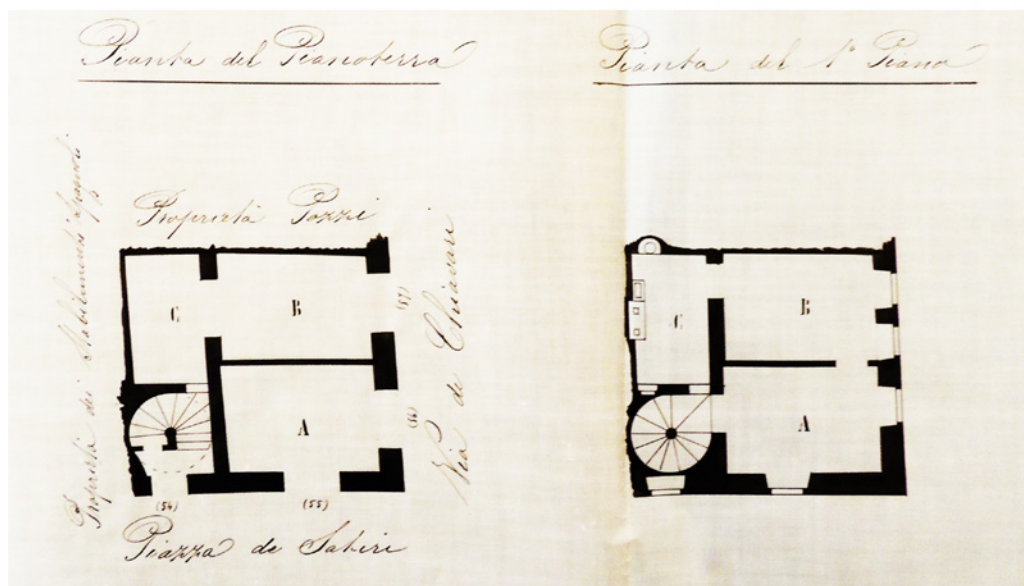


F. 9: Proprietà Antonio, Annibale e Geltrude Pozzi: v. de Chiavari 58-62, Pallaro 4-5, numero di mappa 371-372.

Prima casa 58-59 – v. de Chiavari – prospetto di recente costruzione: piano terra con bottega – 58 - A, retrobottega B, 59 portone, E cortile. Seconda casa: due botteghe al 60 A e 62 B-C, H ingresso, F cortile, G stalla, E ambiente di ingresso per cortile e stalla. Primo piano: ingresso B e ambienti C-D separati da un tramezzo in tela. Per accedere al secondo “quartierino” vi è la scala E con camere F-G. H è un ambiente definito “solo”.

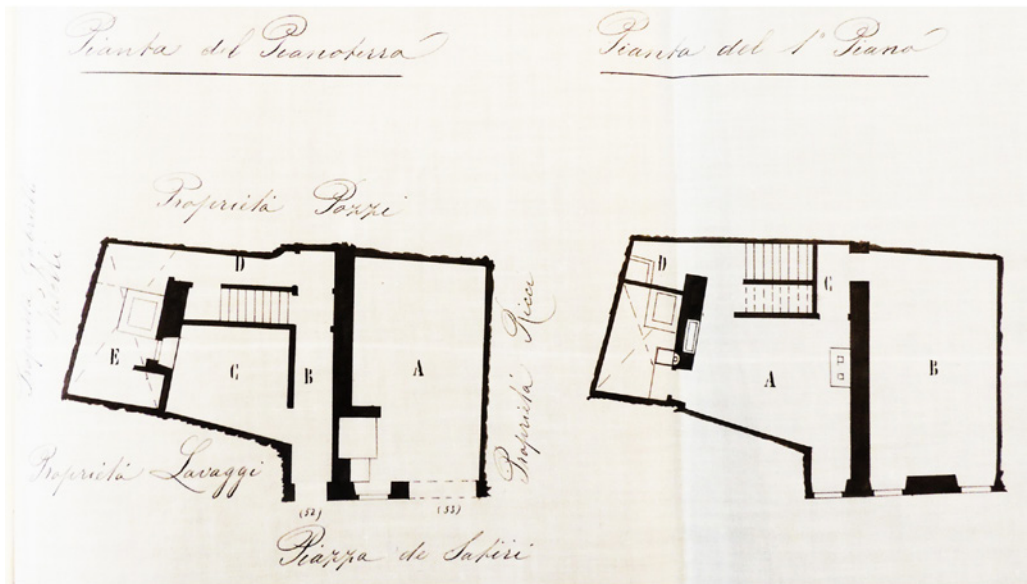


F. 9: Proprietà Antonio, Annibale e Geltrude Pozzi: v. de Chiavari 58-62, Pallaro 4-5, numero di mappa 371-372.



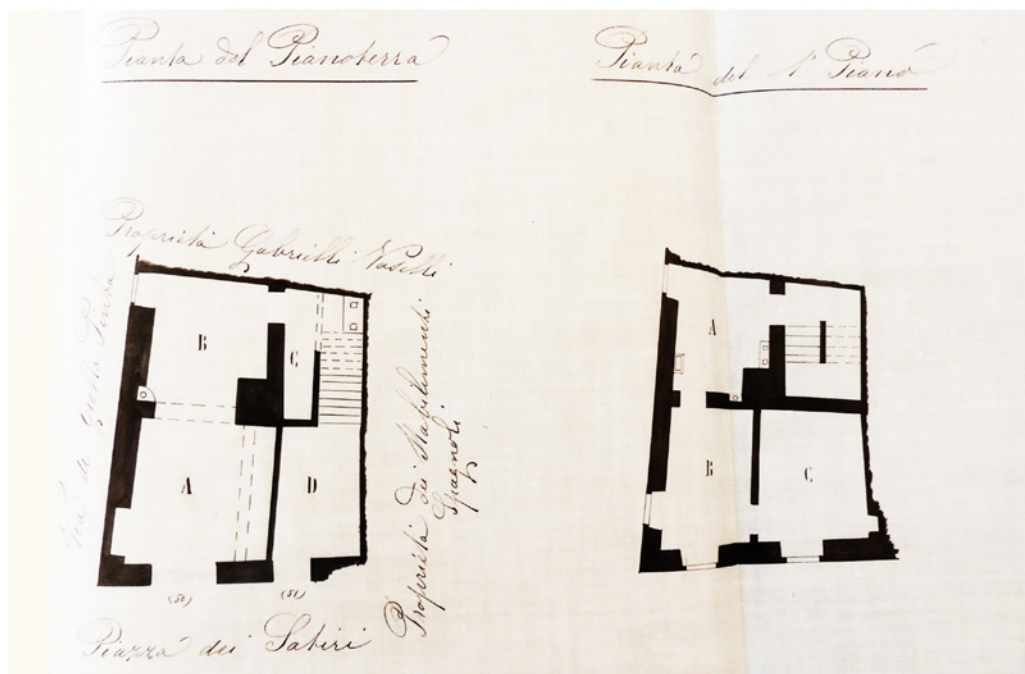
F. 10: Proprietà Ricci Maria: p. dei Satiri 54-55, v. de Chiavari 56-57, numero di mappa 370.

Piano terra con quattro piani superiori. Al piano terra sono presenti due botteghe A e B (con retrobottega C).

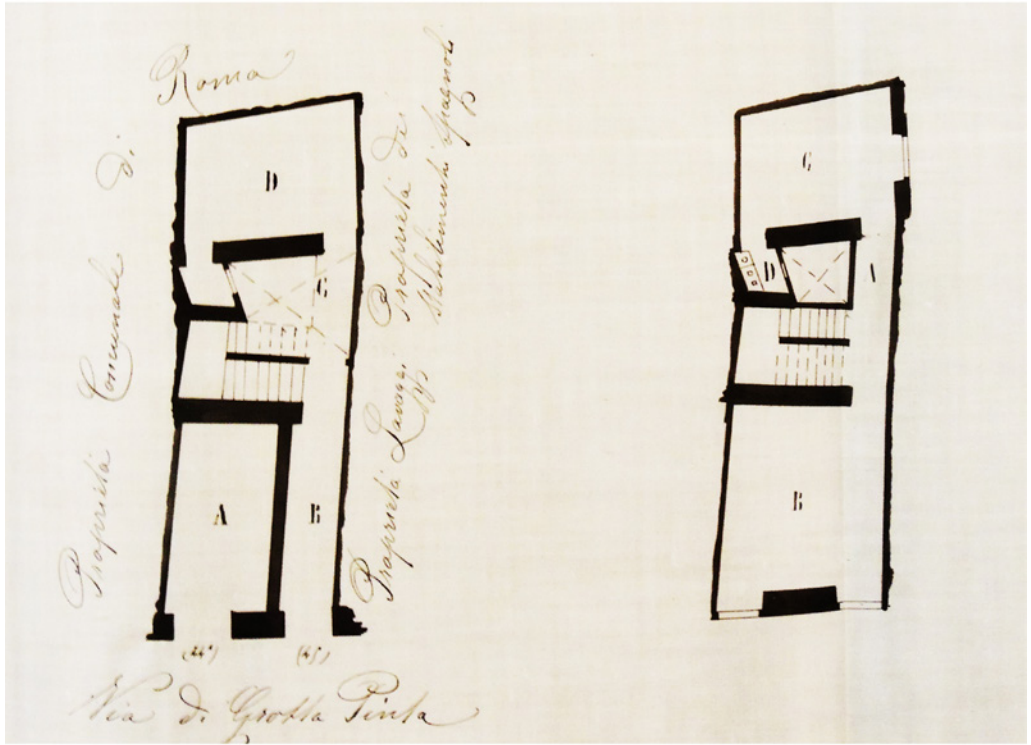


F. 11: Stabilimento Spagnoli in S. Giacomo e S. Maria di Monserrato: p. dei Satiri 52-53, numero di mappa 369.

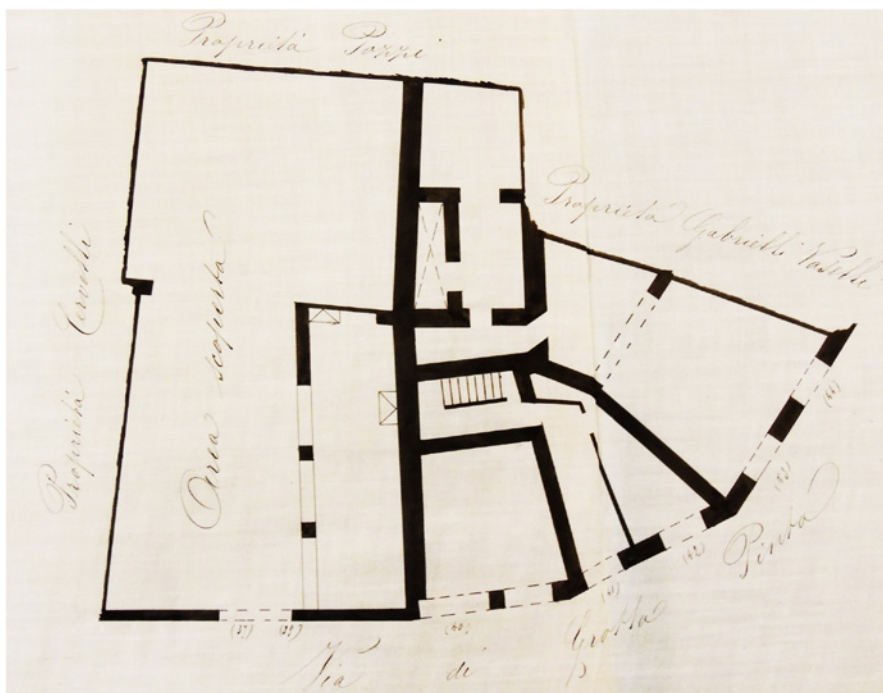
Bottega per fabbro A, magazzino scala C, cortile E. Il mezzanino presenta gli ambienti A e B e il terrazzino D.



F. 12: Proprietà Ignazio Lavaggi: p. dei Satiri 50-51, numero di mappa 368. Piano terra più piani, cantina e soffitte. Botteghe A, B, C in cui vi è l'ingresso per le cantine.

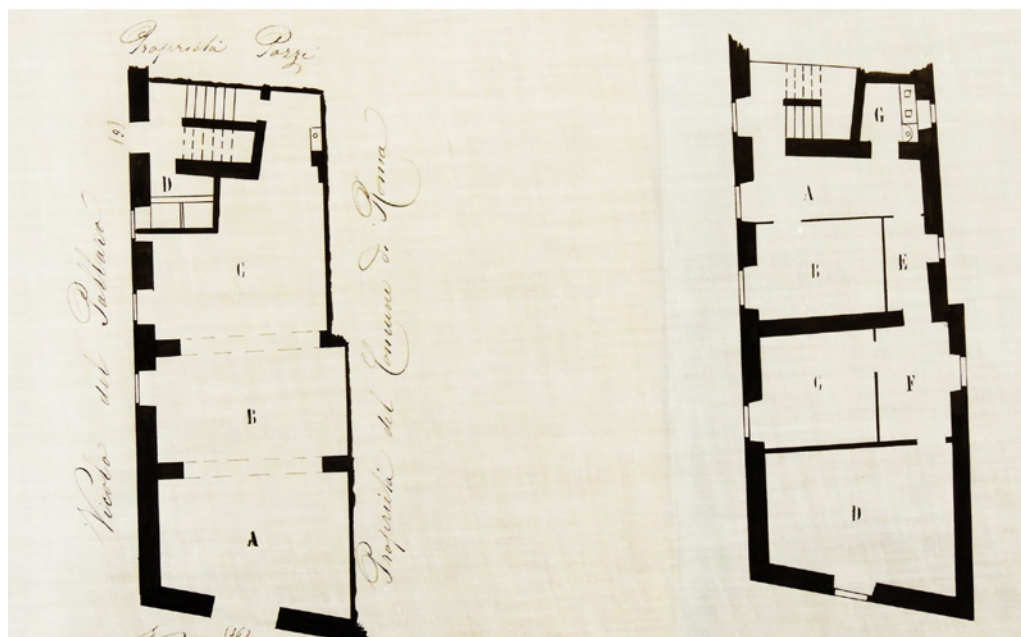


F. 13: Proprietà Gab. Vaselli Giulio Cesare: v. di Grottapinta 44-45.
 Piano terra più quattro piani – A bottega, C cortile -.



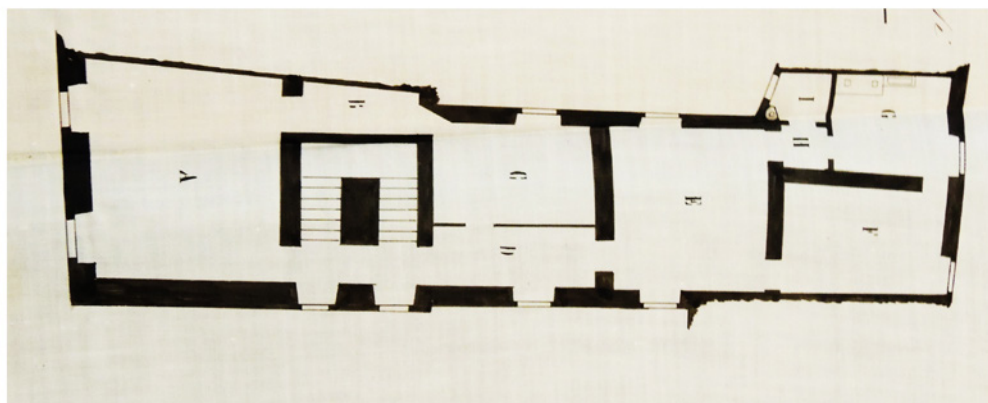
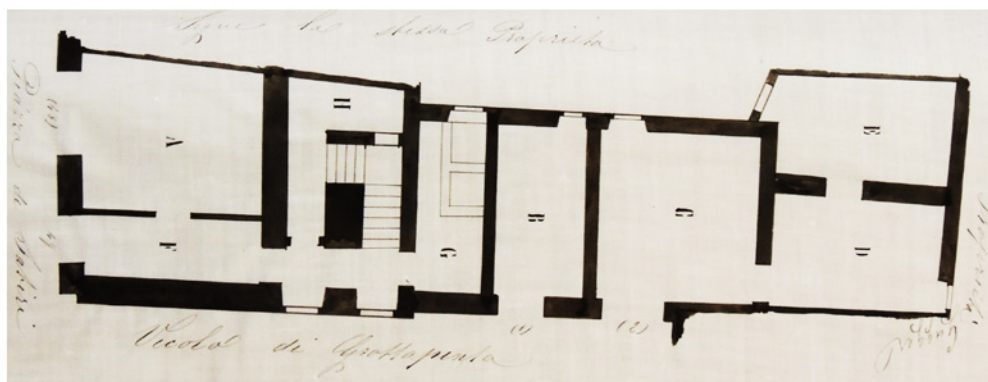
F. 14: Comune di Roma: v. di Grottapinta, numero di mappa 364-365-366-367.

Casa e area scoperta.



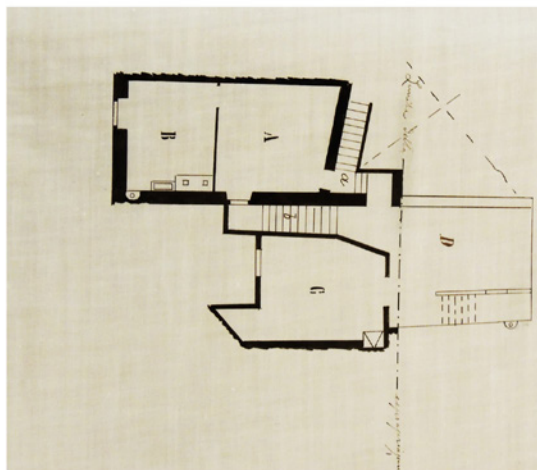
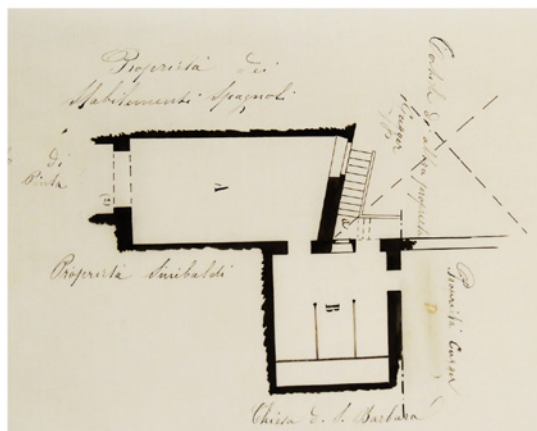
F. 15: Proprietà Adriano e Virgilio Cervelli: v. del Pallaro 6, v. di Grottapinta 35, numero di mappa 363.

Una bottega A-B-C al piano terra più due piani superiori e soffitta abitabile.



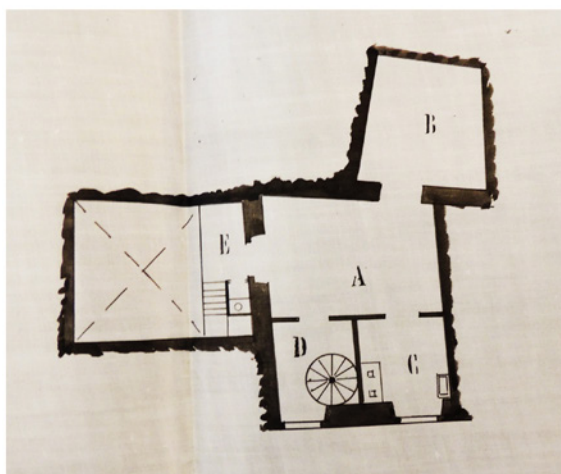
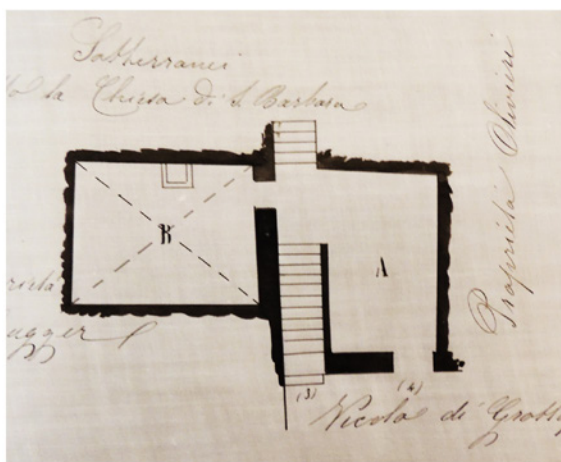
F. 16: Casa di proprietà Stabilimenti Pii Regi Spagnoli di S. Giacomo e S. Maria di Monserrato: p. dei Satiri 48-59 e v. di Grottapinta 1-2, numero di mappa 347.

Piano terra con bottega A, mezzanino B, magazzino C-D-E. Ai tre piani superiori un appartamento unifamiliare per piano.



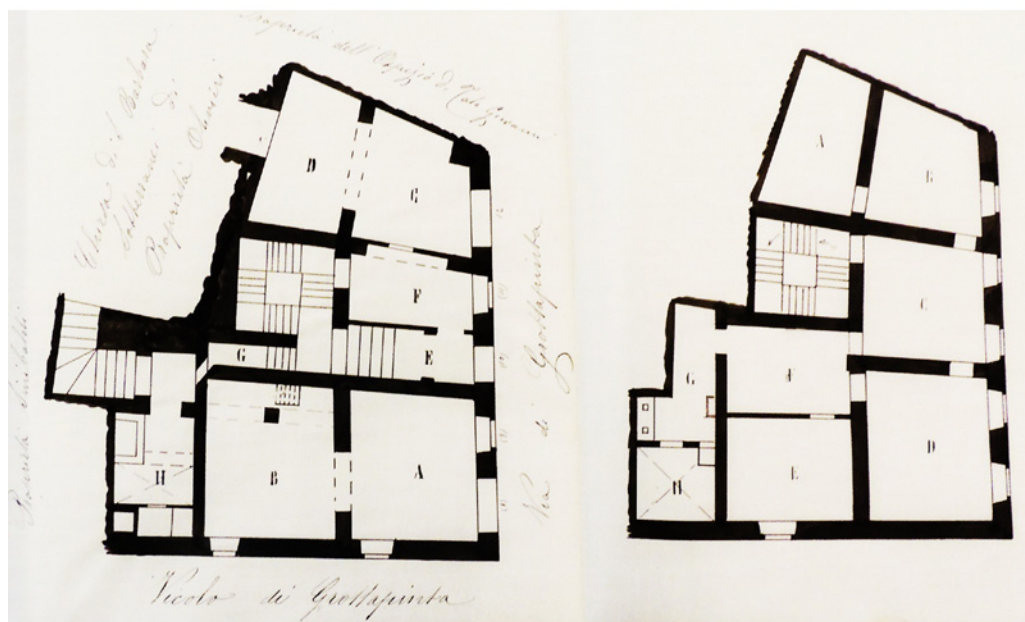
F. 17: Proprietà Leone Gugger: vicolo di Grottapinta 2, numero di mappa 348.

Piano terra più due piani superiori. I piani superiori hanno accesso dall'altra proprietà Gugger – con prospetto in v. de Chiavari 38 – e D identifica una terrazza al primo piano comune a più proprietà per il passaggio.



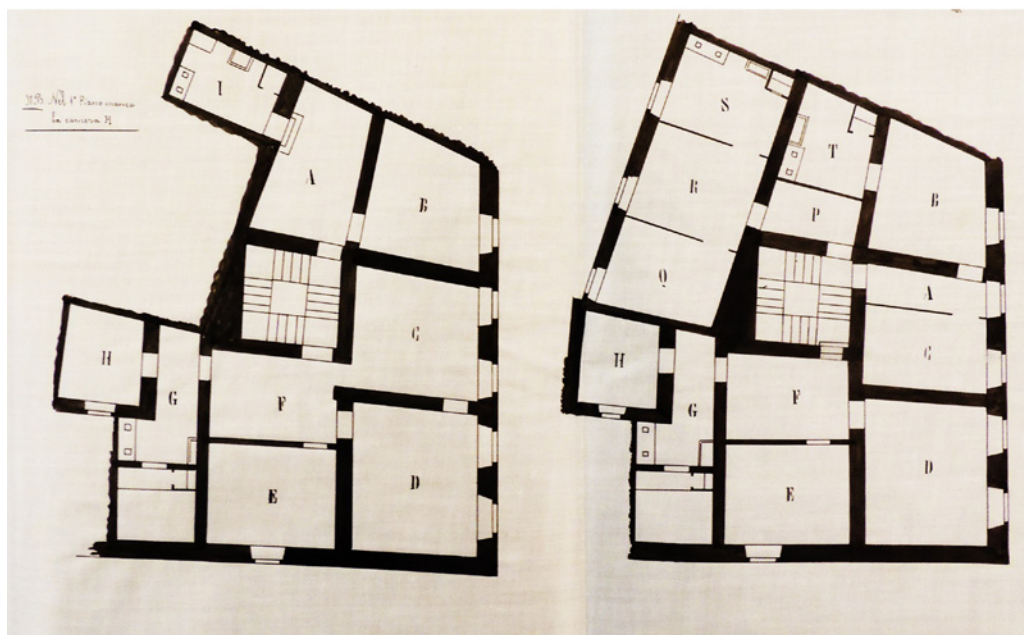
F. 18: Proprietà Vincenzo Sinibaldi: vicolo di Grottapinta 3-4, numero di mappa 349.

Piano terra più tre piani. Dalla piccola scala di fronte all'ingresso si accede a tre cantine – una sotto il cortile e due sotto la chiesa di Santa Barbara.

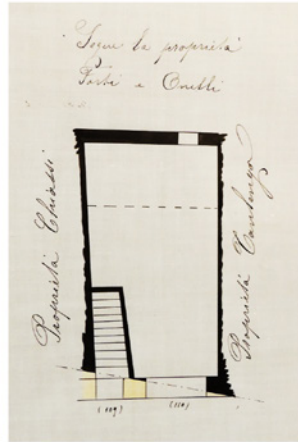


F. 19: Proprietà Leonardo Olivieri – del fu Raffaele - : vicolo di Grottapinta 5-6-7 e v. di Grottapinta 8-12. Numero di mappa 333 1/3-350-351.

Piano terra con mezzanino, quattro piani superiori: questa proprietà ha degli ambienti sopra la chiesa di S. Barbara e sotto nelle cantine. C'è una terrazza superiore ad uso condominiale.

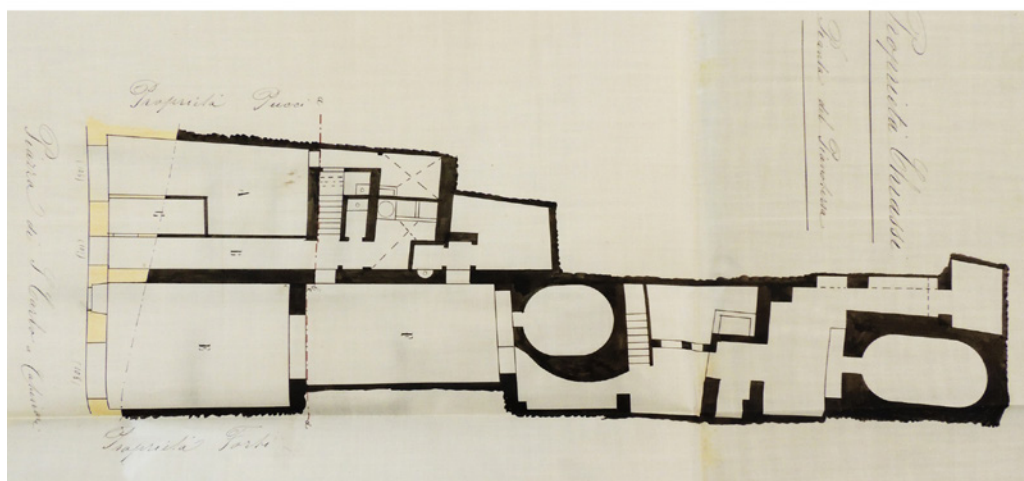


F. 19: Proprietà Leonardo Olivieri – del fu Raffaele - : vicolo di Grottapinta 5-6-7 e v. di Grottapinta 8-12. Numero di mappa 333 1/3-350-351.



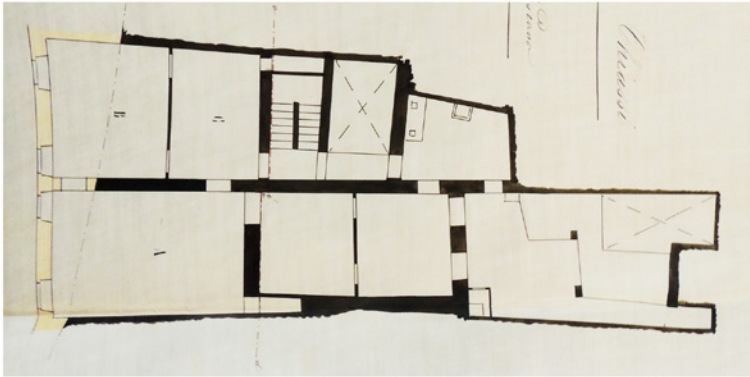
F. 20: Proprietà Domenico Forti, piazza di S. Carlo a Catinari 109-110, numero di mappa 298.

Piano terra più cinque piani superiori e terrazzo. Al numero 110 vi è un forno.

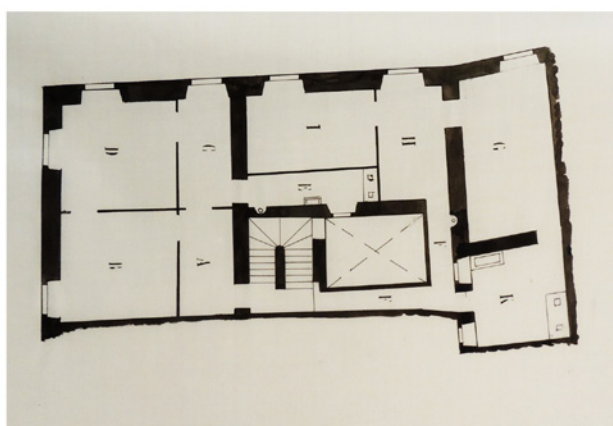
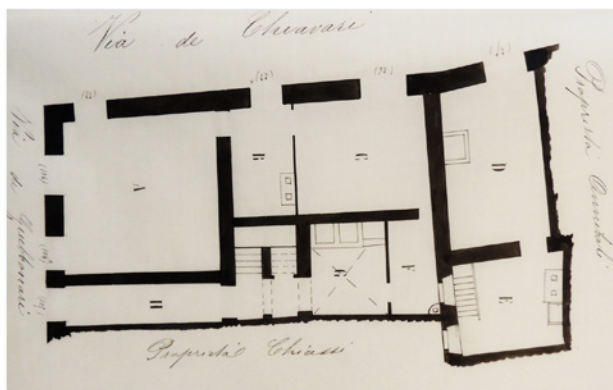


F. 21: Proprietà Chiassi Pietro – famiglia Galletti: piazza di S. Carlo a Catinari 106-108, numero di mappa 297.

Piano terra, quattro piani superiori e un quinto con terrazza. Al 108 vi è un forno e risulta del 1869 una prima stima per un “taglio” previsto dal piano regolatore. Ogni piano superiore è un “quartiere”.

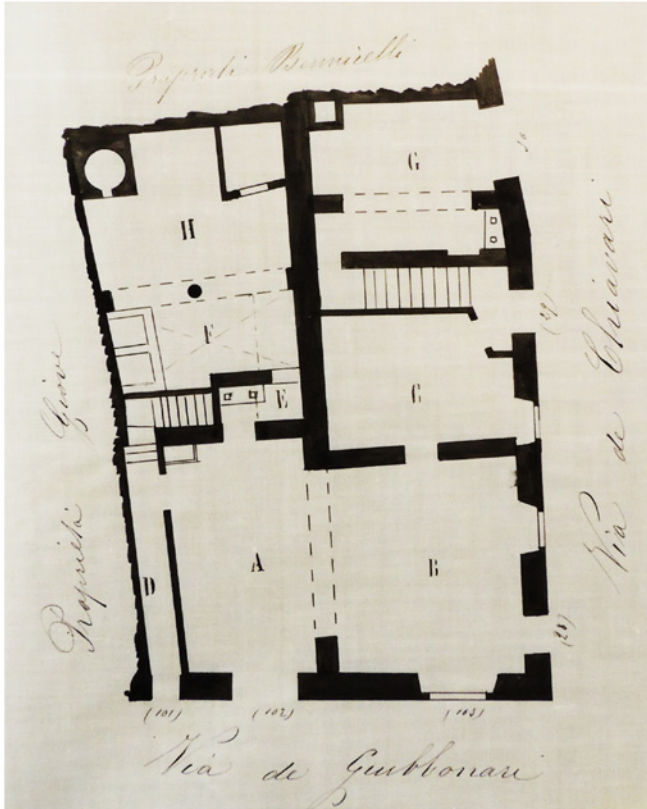


F. 21: Proprietà Chiassi Pietro – famiglia Galletti: piazza di S. Carlo a Catinari 106-108, numero di mappa 297.



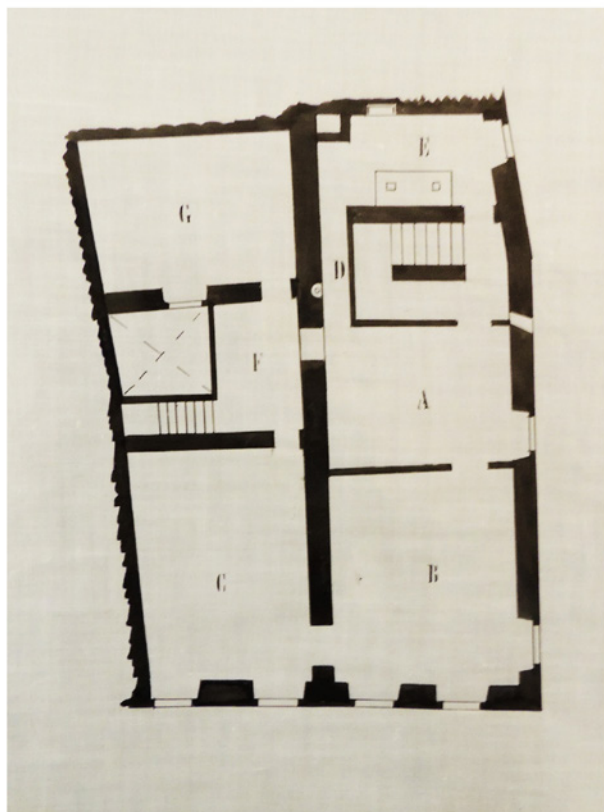
F. 22: Proprietà Pucci Carlo: v. de Chiavari 25-27, v. de Giubbonari 104-105, numero di mappa 296.

Piano terra con due botteghe – la bottega al numero 29 ha una scala che porta al mezzanino attribuibile al tipo romano di casa “solarata”. Dal primo piano due quartieri per piano.

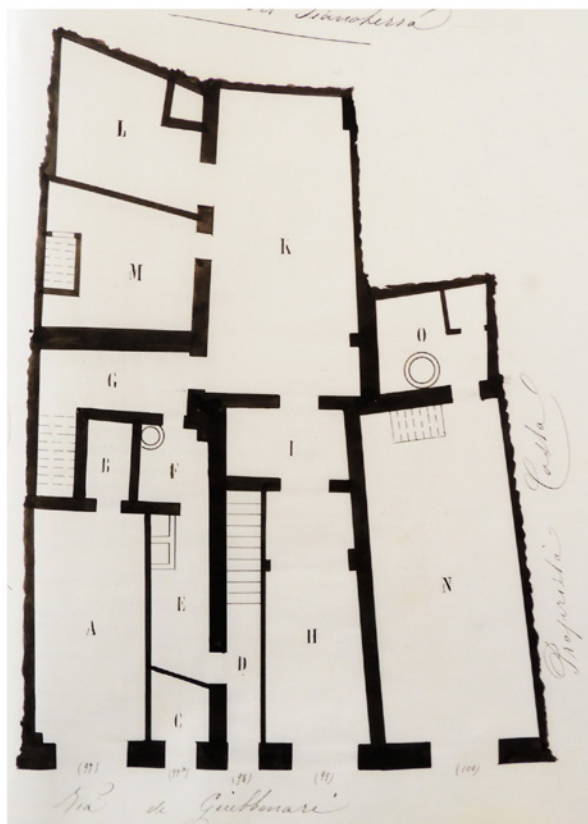


F. 23: Proprietà Gioacchino Casta: v. de Giubbonari 101-103, numero di mappa 339-340.

Piano terra più tre piani superiori. Una delle due botteghe – ambienti A, B, C, D, E, F, H, - presenta due archi tenuti da una colonna che separa gli ambienti F-H.

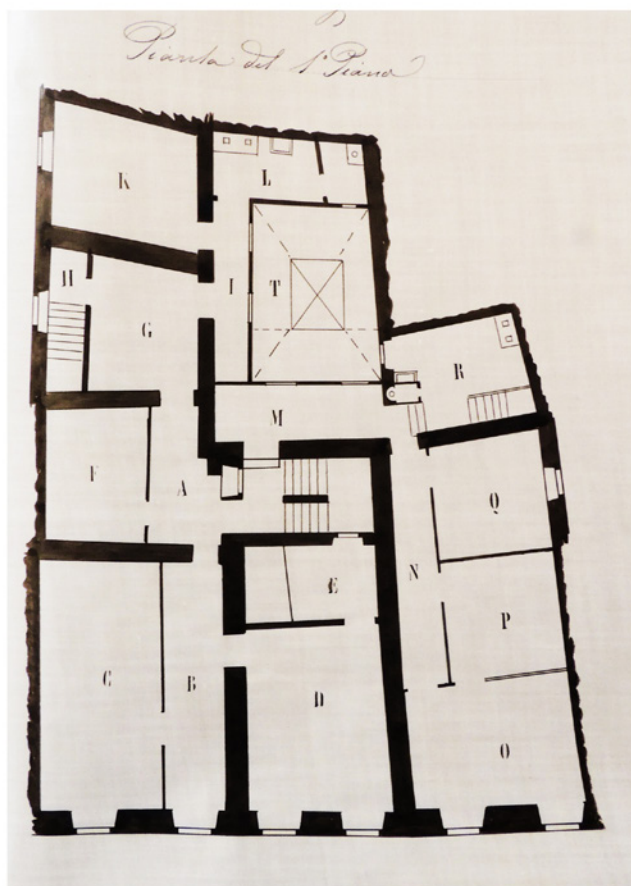


F. 23: Proprietà Gioacchino Casta: v. de Giubbonari 101-103, numero di mappa 339-340.



F. 24: Proprietà Filippo Giove: v. de Giubbonari 97-100, numero di mappa 336-337-338.

Piano terra con botteghe e ambienti per uso comune, quattro piani superiori.



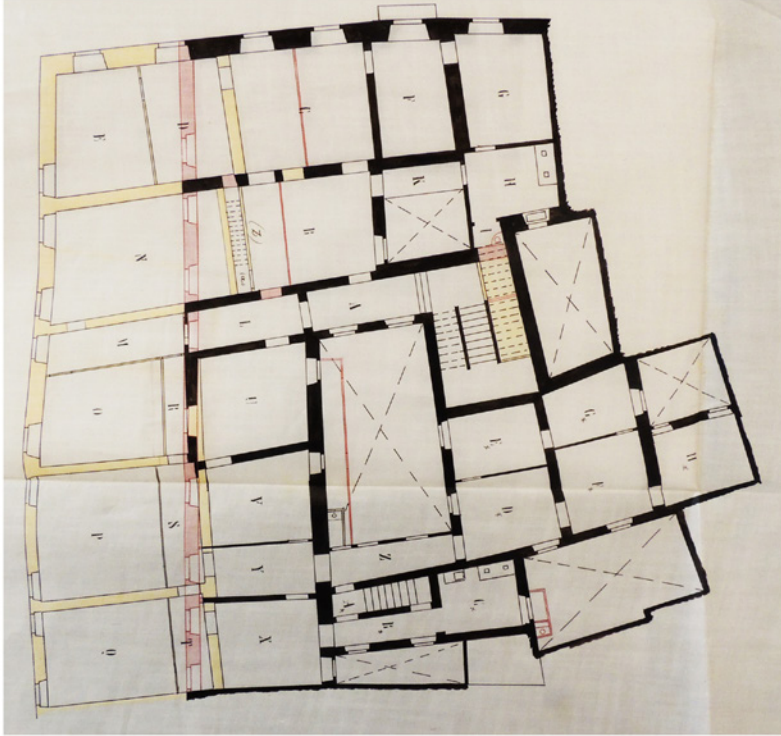
F. 24: Proprietà Filippo Giove: v. de Giubbonari 97-100, numero di mappa 336-337-338.



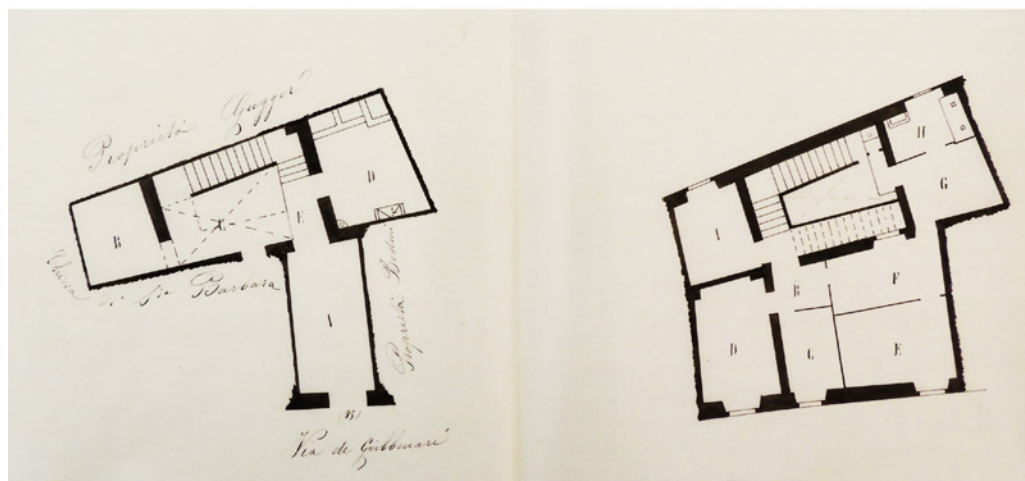
F. 25: Proprietà Anna Maria Caracciolo e Sigismondo De Bellardini: v. de Giubbonari 88-96, numero di mappa 335 sub 1 e 335 sub 2. Di Bellardini bottega al numero 88 e terzo e quarto piano. Di Caracciolo le altre botteghe e primo e secondo piano. Cortile e locali di servizio di proprietà comune.



F. 25: Proprietà Anna Maria Caracciolo e Sigismondo De Bellardini: v. de Giubbonari 88-96, numero di mappa 335 sub 1 e 335 sub 2.

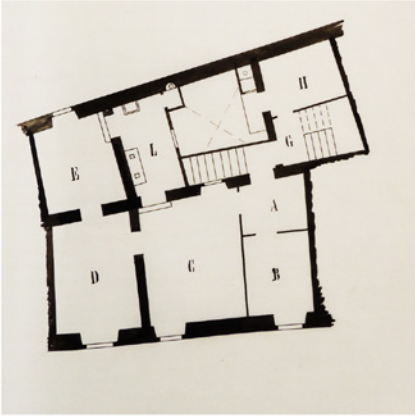


F. 25: Proprietà Anna Maria Caracciolo e Sigismondo De Bellardini: v. de Giubbonari 88-96, numero di mappa 335 sub 1 e 335 sub 2.

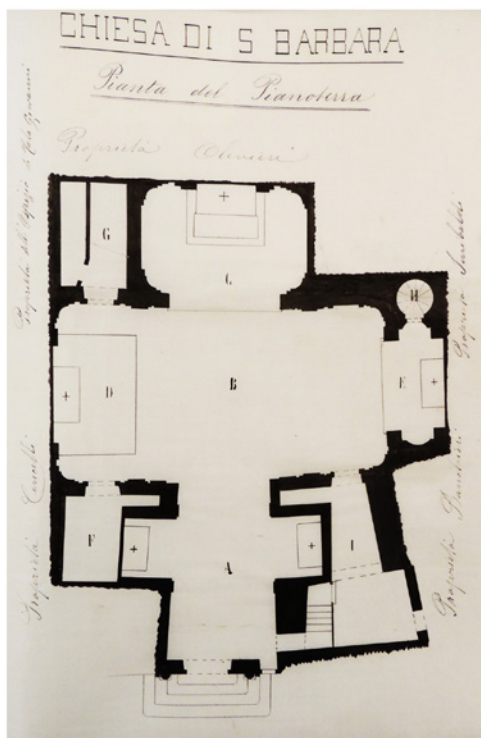


F. 26: Proprietà Cuccioni e Banchieri: v. de Giubbonari 89, numero di mappa 333 1/2.

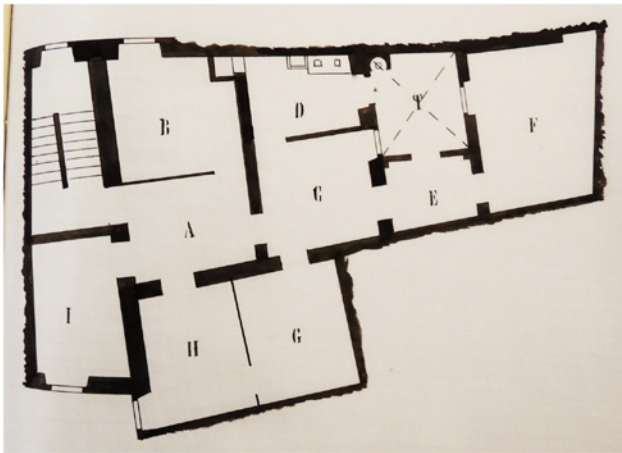
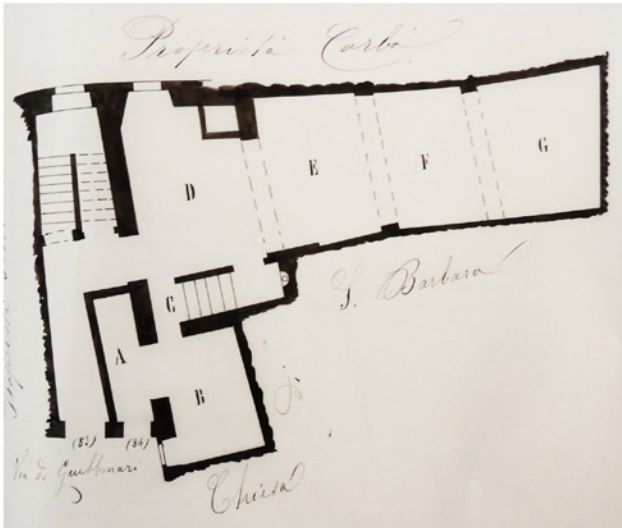
Piano terra più due piani superiori. Porzione della casa si eleva sulla sacrestia e cappella di S. Barbara.



F. 26: Proprietà Cuccioni e Banchieri: v. de Giubbonari 89, numero di mappa 333 1/2.

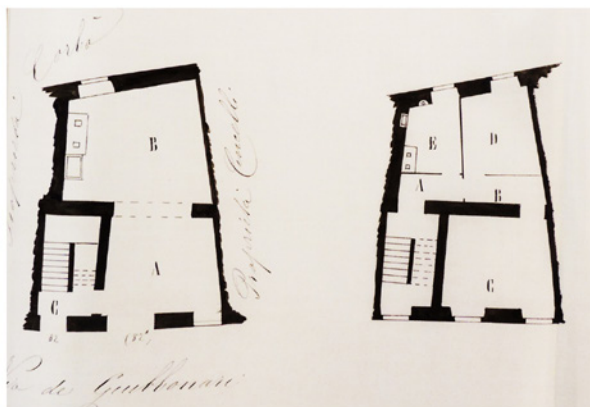


F. 27: *Proprietà Confraternita dei Librari: largo di S. Barbara, edificio ecclesiastico.*



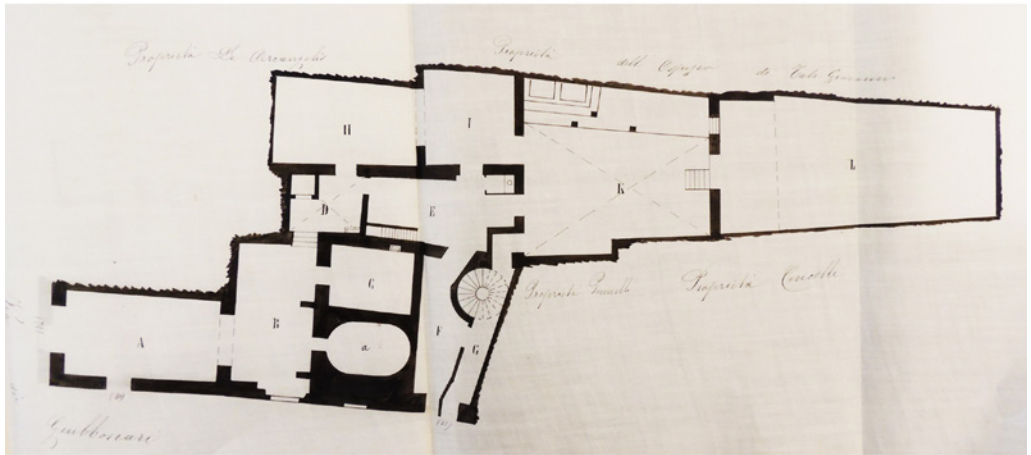
F. 28: Proprietà Augusto Cencelli: v. de Giubbonari 83-84, numero di mappa 332.

Piano terra più due piani superiori e soffitte abitabili. In questa stima viene ricordato l'uso del peperino per tutte le scale delle abitazioni dell'isolato.



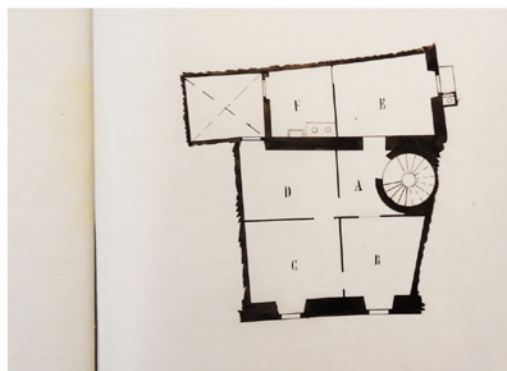
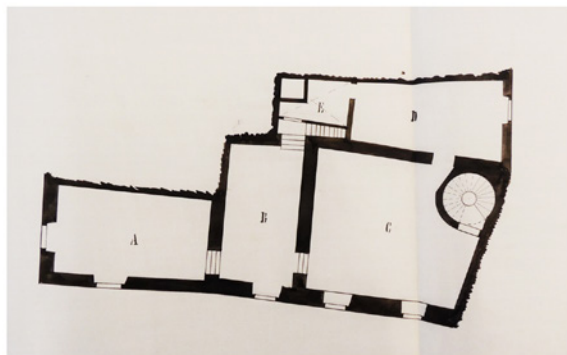
F. 29: Proprietà Pietro Pennelli: v. de Giubbonari 82/82 h, numero di mappa 331.

Piano terra con bottega più quattro piani.

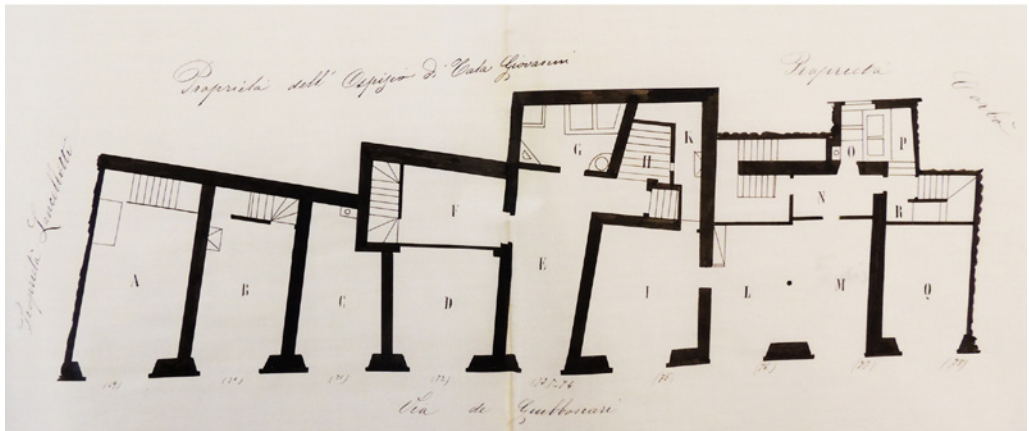


F. 30: Proprietà Guido Anna ed Emilio Carlò: v. de Giubbonari 79-81, numero di mappa 330 sub. 2.

Piano terra più tre piani. Il piano terra, cantine e primo piano sono adibite a forno. Al piano terra A è forno e C stufa. Al secondo e terzo piano si accede dal numero 81 attraverso un scala a chiocciola. Le abitazioni di questi due piani hanno tramezzi in "foglia".

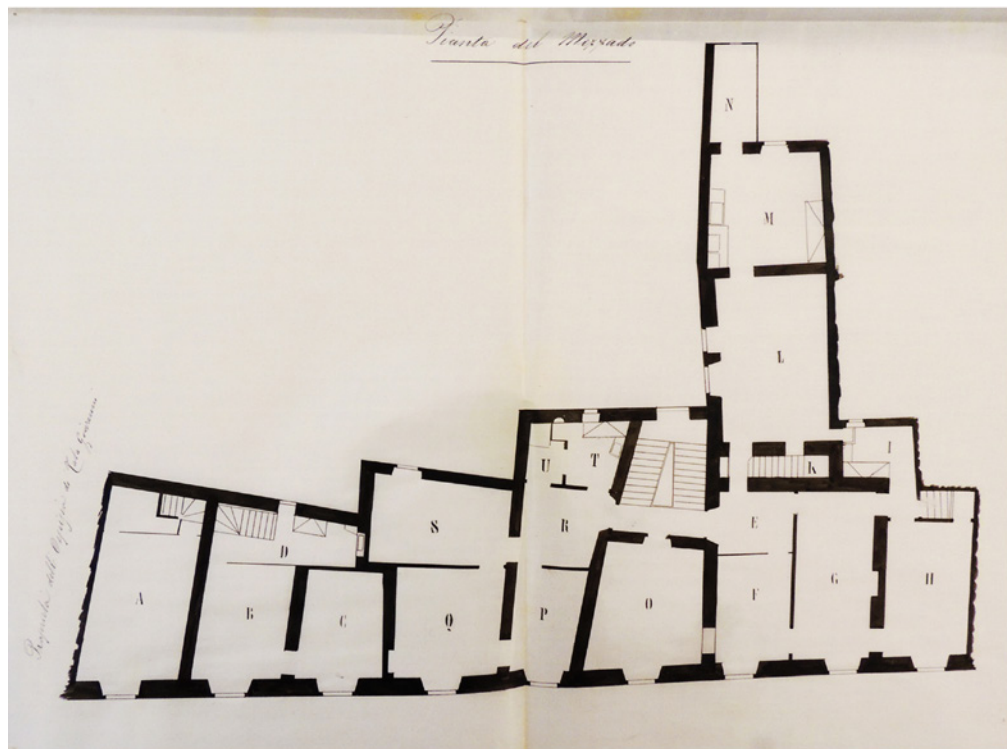


F. 30: Proprietà Guido Anna ed Emilio Carlò: v. de Giubbonari 79-81, numero di mappa 330 sub. 2.

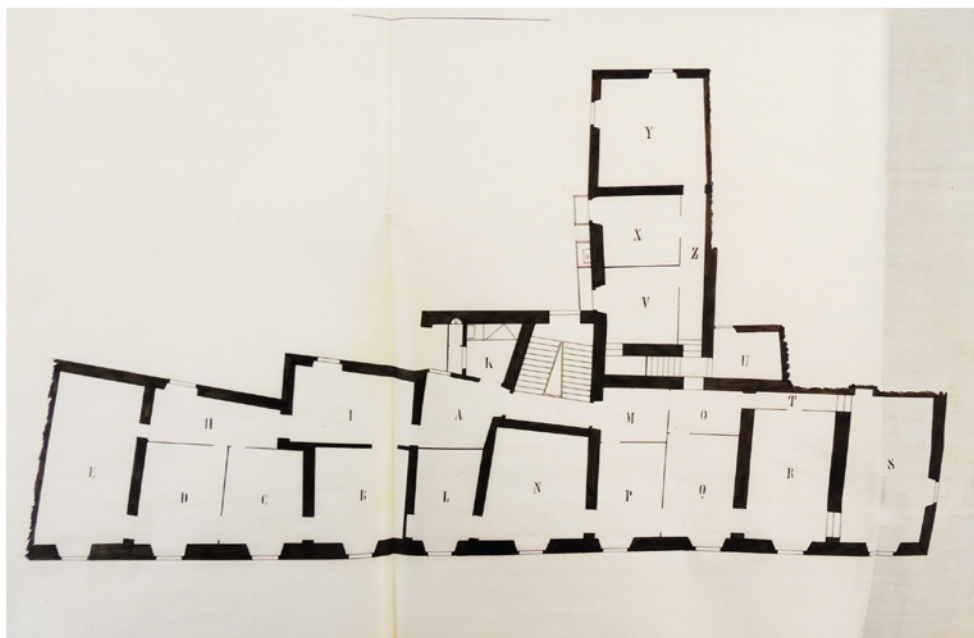


F. 31: Proprietà di Maria Roalinda de Arcangelis: v. de Giubbonari 69-78 , numero di mappa 326-30 sub. 1.

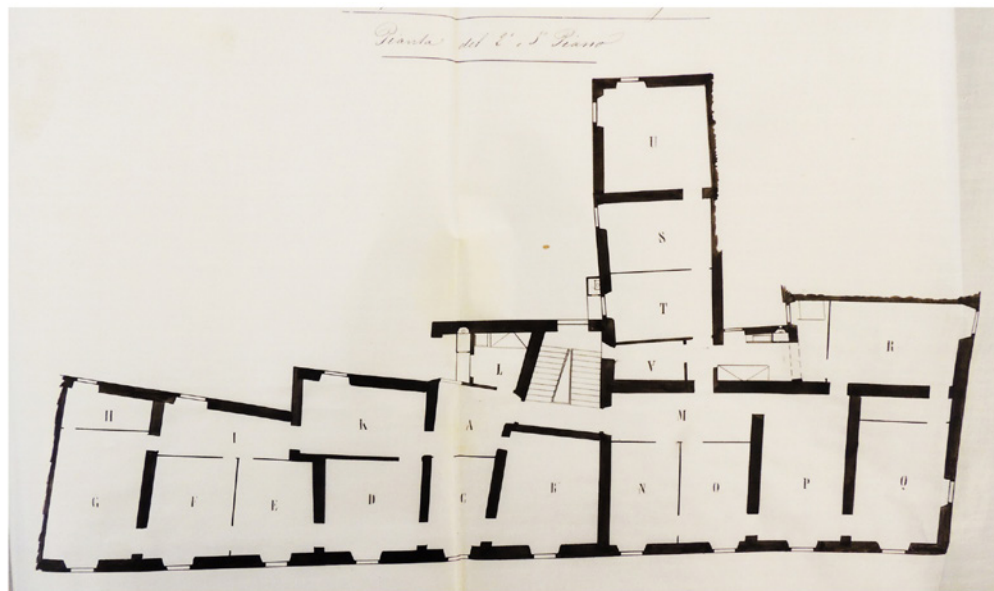
Piano terra più ammezzato più tre piani e una porzione del quarto. Al piano terra botteghe e abitazioni nell'ammezzato. Al numero 74 ingresso scala. All'ultimo piano vi è la terrazza in cui è indicata l'esistenza di un "caffè house" e una scala a chiocciola di legno che porta ad una terrazza più piccola.



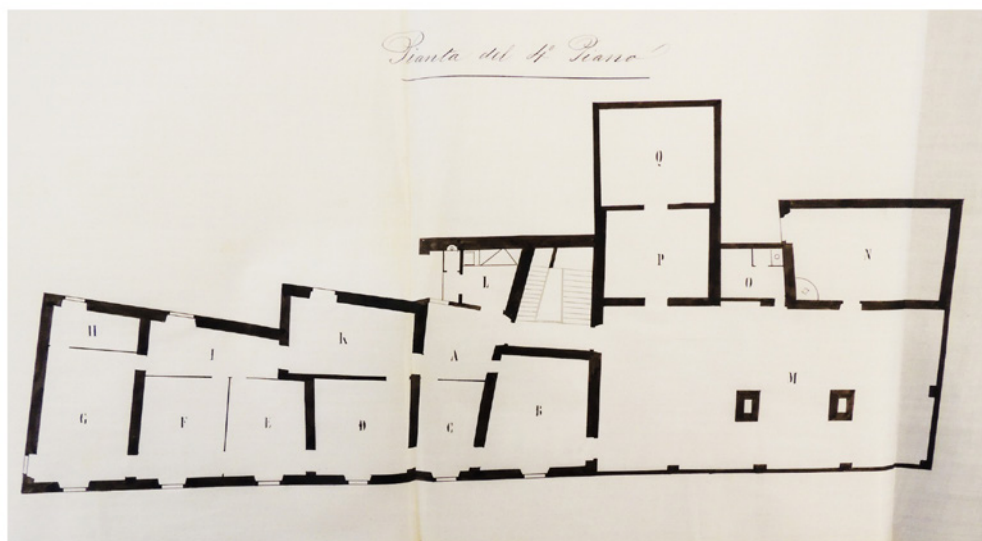
F. 31: Proprietà di Maria Roalinda de Arcangelis: v. de Giubbonari 69-78 , numero di mappa 326-30 sub. 1.



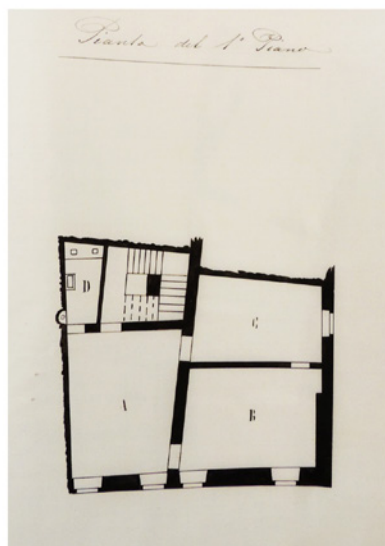
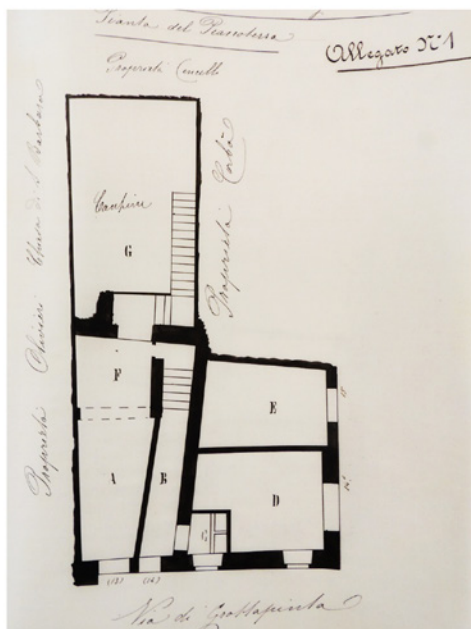
F. 31: Proprietà di Maria Roalinda de Arcangelis: v. de Giubbonari 69-78 , numero di mappa 326-30 sub. 1.



F. 31: Proprietà di Maria Roalinda de Arcangelis: v. de Giubbonari 69-78 , numero di mappa 326-30 sub. 1.



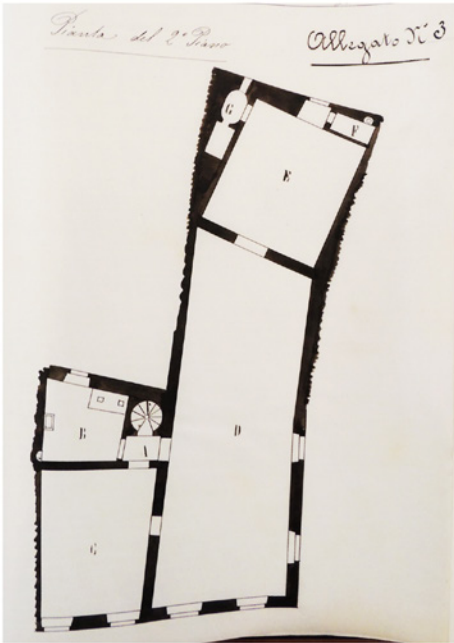
F. 31: Proprietà di Maria Roalinda de Arcangelis: v. de Giubbonari 69-78 , numero di mappa 326-30 sub. 1.



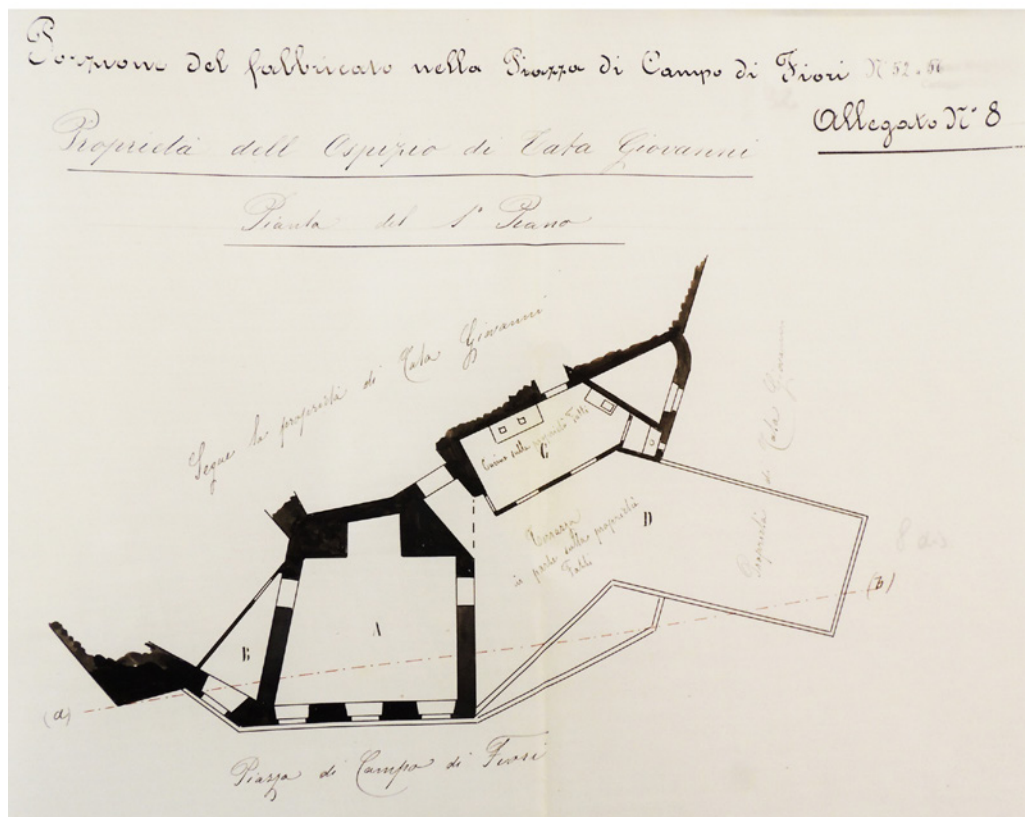
F. 32: Proprietà dell'Ospizio dell'Assunta dei poveri orfani derelitti in S. Anna detto Tata Giovanni: p. Campo de Fiori 57-59, v. de Giubbonari 56-61 a e 64, v. di Grottapinta 13-15, numero di mappa 325 sub. 2.

Costituito dalla grande fabbrica principale chiamata Palazzo Righetti e altri fabbricati uniti a questo. La stima riporta che per un nuovo collegamento verso Ponte Sisto "verranno espropriate le seguenti parti":

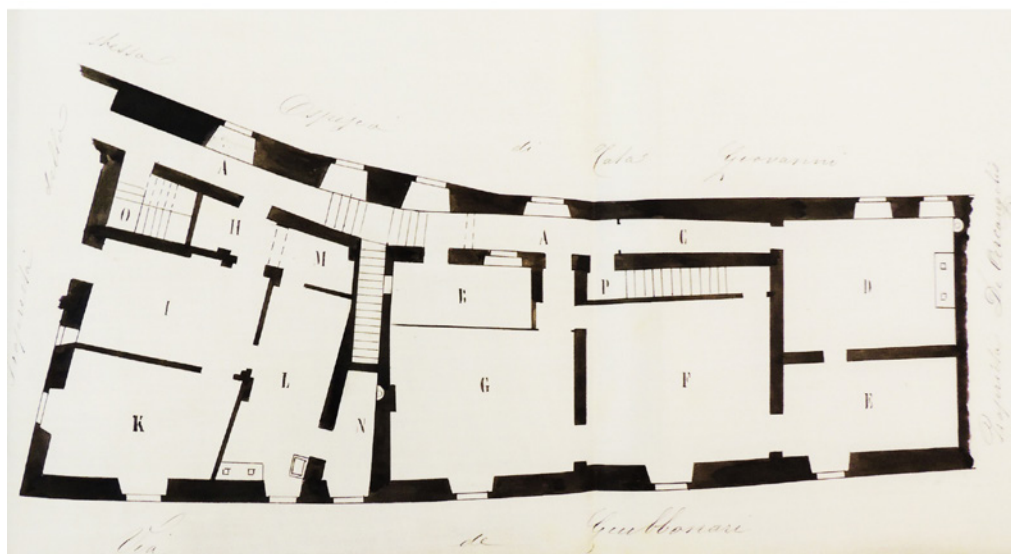
- 1_ casa di v. di Grottapinta 13-15 – allegati numero 1-2-3 -.
- 2_ porzione del fabbricato nella via de Giubbonari al 64 – allegati 4-5-6 -.
- 3_ intera casa nella via de Giubbonari 56-61° e p. Campo de Fiori 57-59 – allegato 7 -.
- 4_ porzione del fabbricato nella piazza di Campo de Fiori 56 – allegato 8 - .



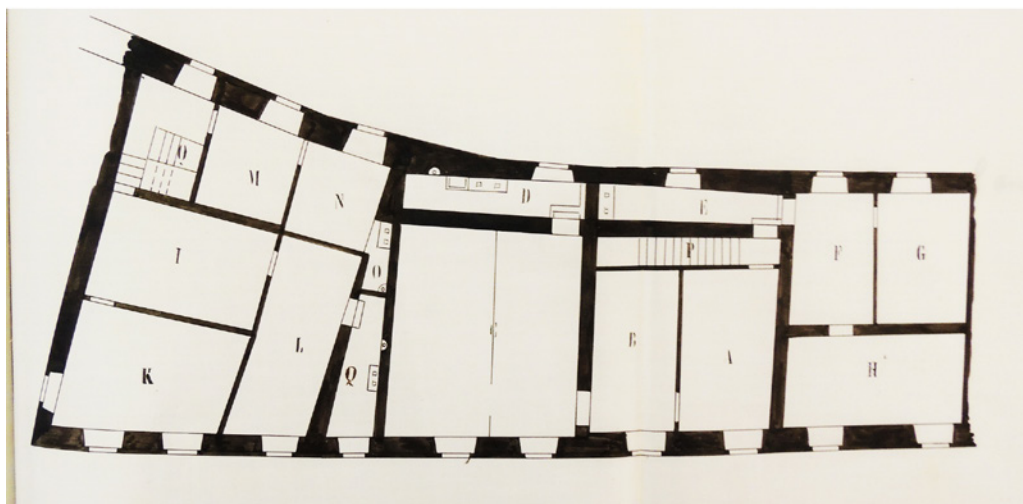
F. 32: Proprietà dell'Ospizio dell'Assunta dei poveri orfani derelitti in S. Anna detto Tata Giovanni: p. Campo de Fiori 57-59, v. de Giubbonari 56-61 a e 64, v. di Grottapinta 13-15, numero di mappa 325 sub. 2.



F. 32: Proprietà dell'Ospizio dell'Assunta dei poveri orfani derelitti in S. Anna detto Tata Giovanni: p. Campo de Fiori 57-59, v. de Giubbonari 56-61 a e 64, v. di Grottapinta 13-15, numero di mappa 325 sub. 2.



F. 32: Proprietà dell'Ospizio dell'Assunta dei poveri orfani derelitti in S. Anna detto Tata Giovanni: p. Campo de Fiori 57-59, v. de Giubbonari 56-61 a e 64, v. di Grottapinta 13-15, numero di mappa 325 sub. 2.



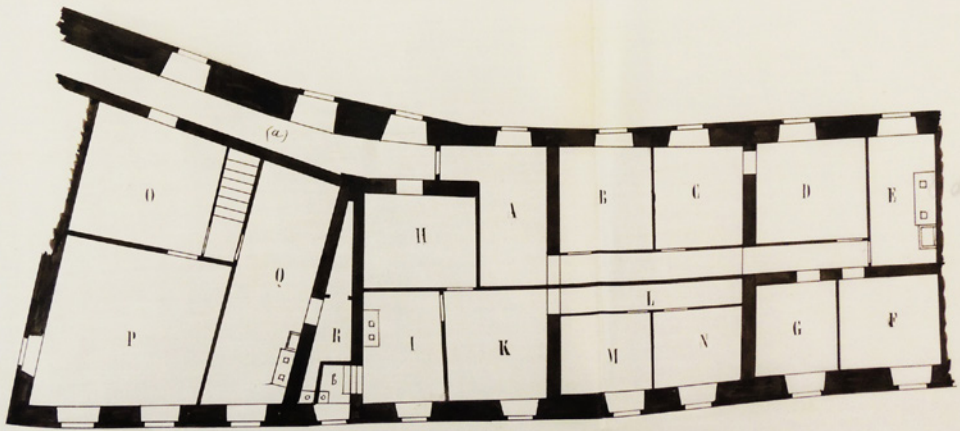
F. 32: Proprietà dell'Ospizio dell'Assunta dei poveri orfani derelitti in S. Anna detto Tata Giovanni: p. Campo de Fiori 57-59, v. de Giubbonari 56-61 a e 64, v. di Grottapinta 13-15, numero di mappa 325 sub. 2.

Casa in Via de Giubbonari al N° 64

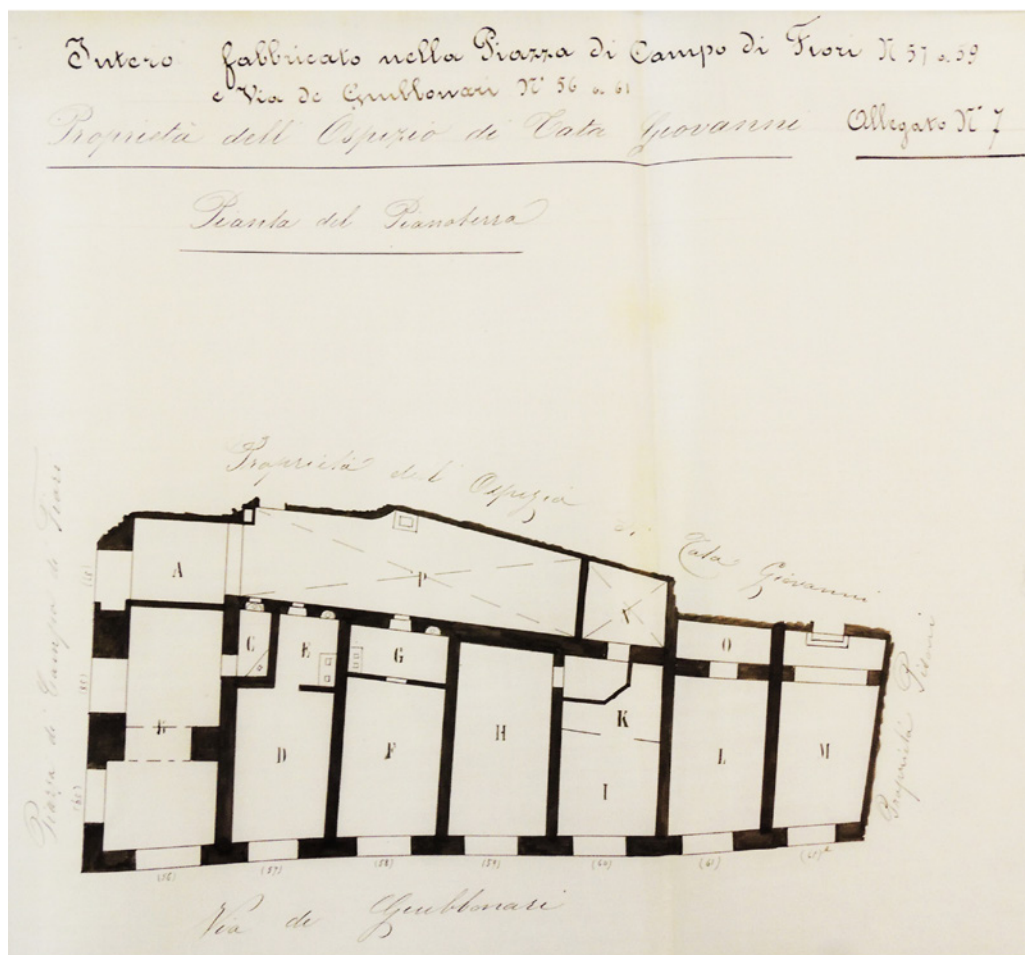
Allegato N° 6

Proprietà dell'Ospizio di Tata Giovanni

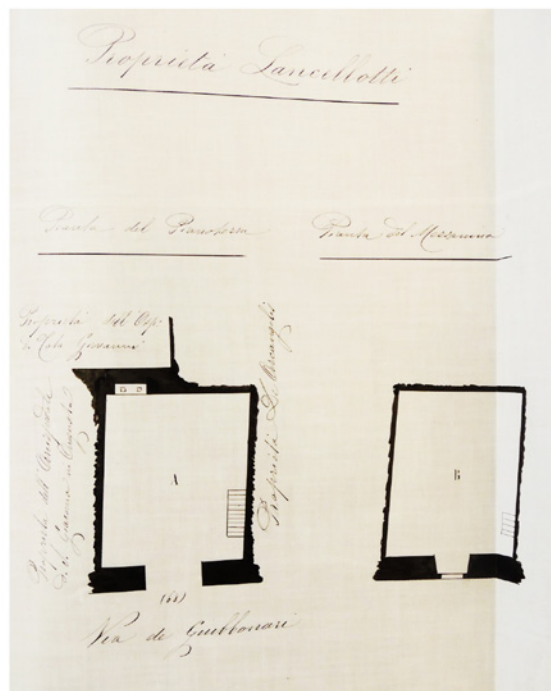
Pianta del 2° Piano



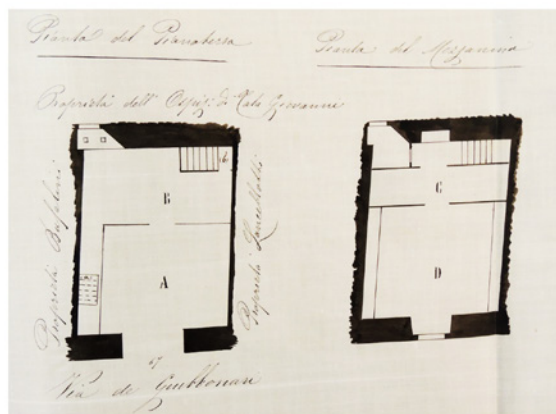
F. 32: Proprietà dell'Ospizio dell'Assunta dei poveri orfani derelitti in S. Anna detto Tata Giovanni: p. Campo de Fiori 57-59, v. de Giubbonari 56-61 a e 64, v. di Grottapinta 13-15, numero di mappa 325 sub. 2.



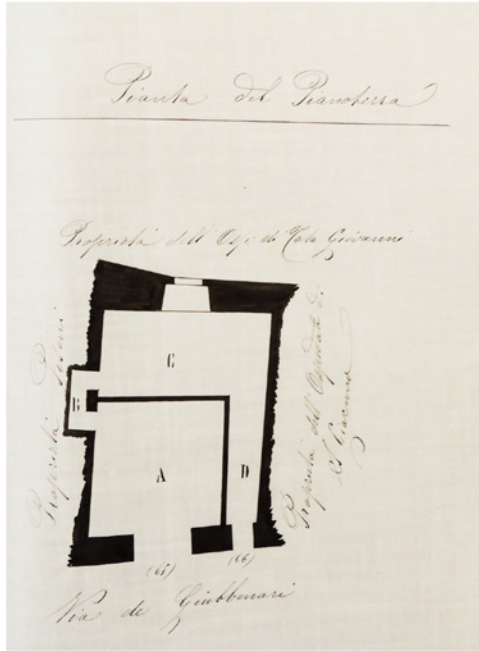
F. 32: Proprietà dell'Ospizio dell'Assunta dei poveri orfani derelitti in S. Anna detto Tata Giovanni: p. Campo de Fiori 57-59, v. de Giubbonari 56-61 a e 64, v. di Grottapinta 13-15, numero di mappa 325 sub. 2.



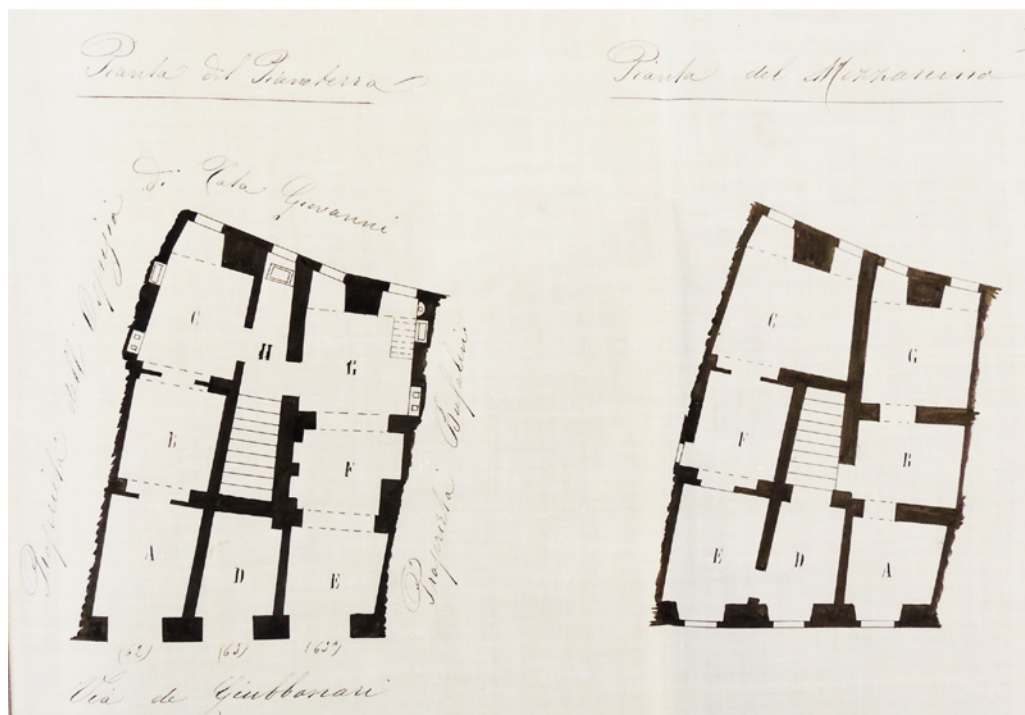
F. 33: Proprietà Lancellotti: v. de Giubbonari 68, numero di mappa 329. Fa parte del casamento della via ai numeri 62-68 che costituisce il condominio della proprietà Pisoni, Bufalini, Tata Giovanni e detto Lancellotti. Piano terra con mezzanino – scala in legno - ad uso residenziale.



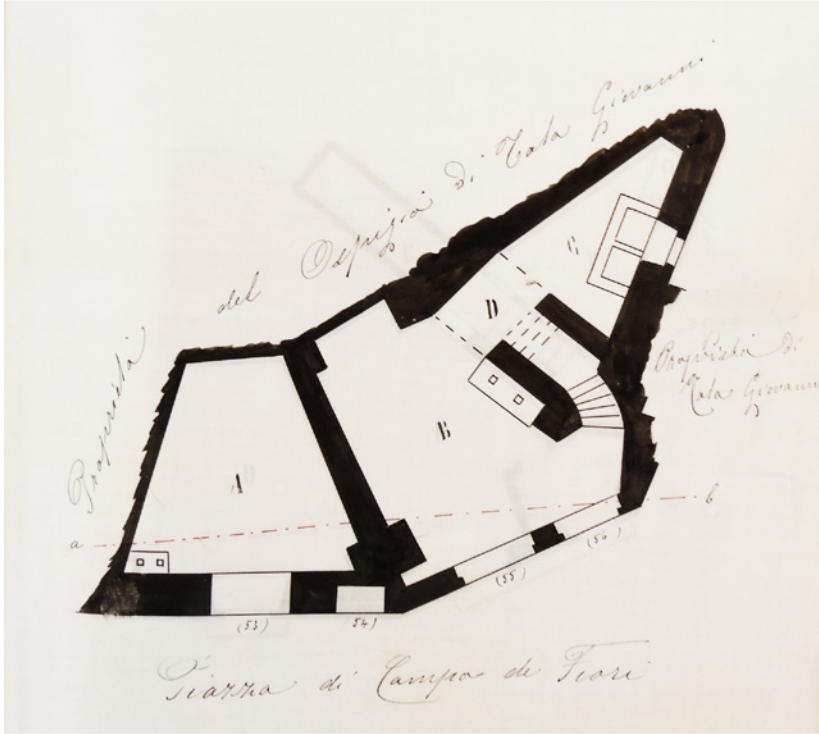
F. 34: Proprietà Arciospedale di S. Giacomo in Augusta: v. de Giubbonari 67, numero di mappa 325. È sempre parte del condominio 62-68.



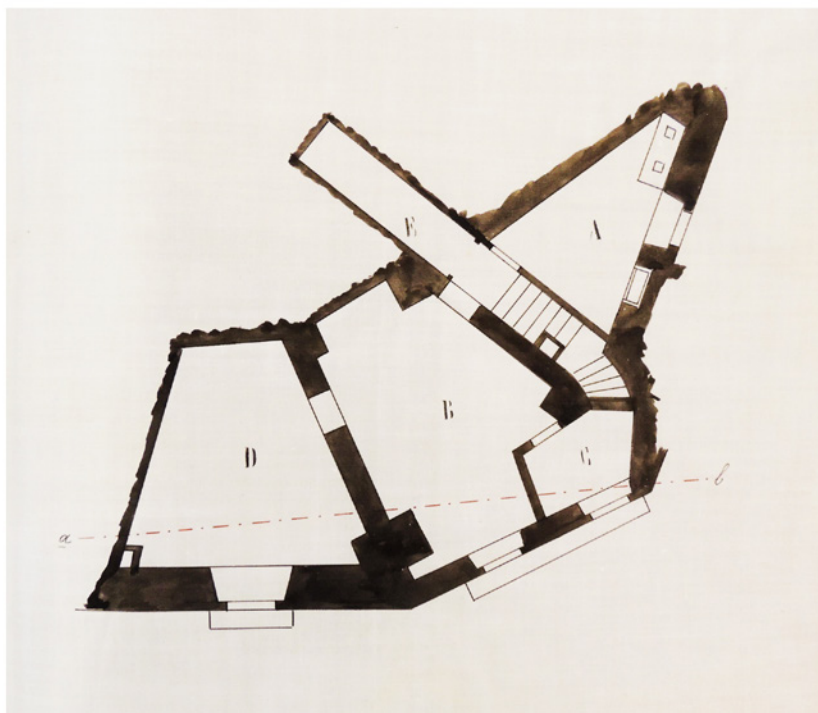
F. 35: Proprietà del Marchese Bufalini: v. de Giubbonari 62-67, numero di mappa 325.



F. 36: Proprietà Pisoni: v. de Giubbonari 62-63-63 a, numero di mappa 325. È sempre parte del casamento 62-68. Il piano terra è composto da tre botteghe, quelle al 62 e 63 a hanno in comune una scala che porta al mezzanimo dove vi sono le abitazioni.



F. 37: Proprietà F. Fatti: p. Campo de Fiori 53-56, numero di mappa 325 sub. 2.



F. 37: Proprietà F. Fatti: p. Campo de Fiori 53-56, numero di mappa 325 sub. 2.

Informazioni acquisite durante le indagini all'Archivio Capitolino.

1_ case angolo v. de Chiavari / p. del Paradiso, costruite nel 1888 – richiesta di abitabilità nel Tit. 54 -.

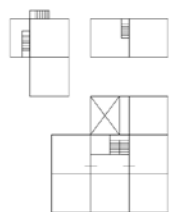
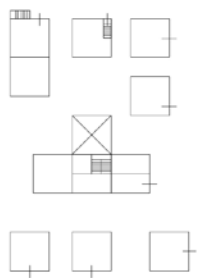
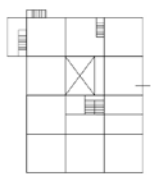
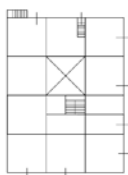
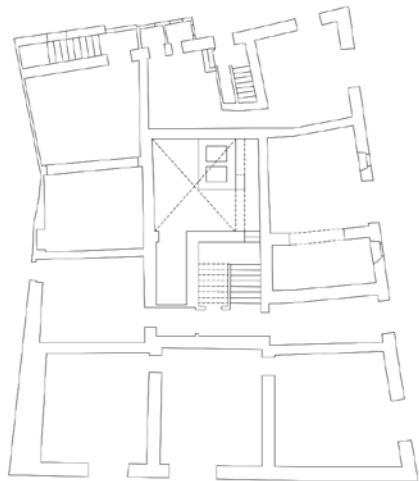
2_ piazza del Paradiso 68: richiesta di sopraelevazione edificio – 1886 -.

3_ v. di Grottapinta 37-38-39: demolizioni case da affitto nel giugno 1880 – nel 1881 viene affittata come area recintata

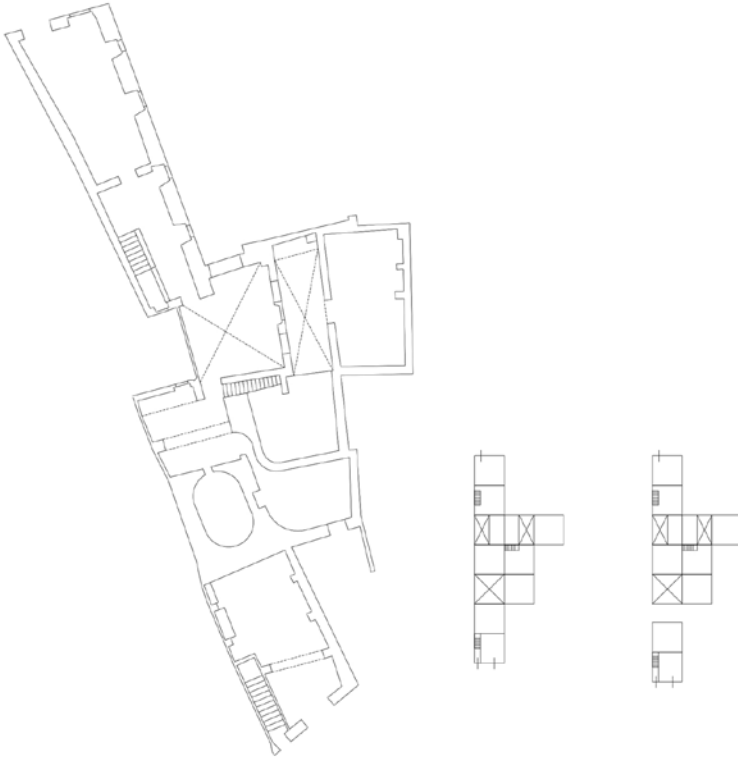
Il ridisegno come operazione di conoscenza

Il “materiale ritrovato”, mai visto sino alla catalogazione degli ultimi anni, diviene “memoria collettiva” che attraverso il ridisegno si pone come strumento di comprensione e conoscenza. Sono state riprodotte principalmente le piante dei piani terra e di alcune la scomposizione in “varianti di tipo” eliminando le deformazioni del sostrato operante per rendere percepibile i moduli, la ritmicità e serialità che compongono il tessuto urbano. Non si tratta di un’operazione tassonomica ma di un’esperienza di comunicazione nella speranza che questo materiale possa essere ausiliario a future ricerche e che faccia ritrovare l’interesse per i fondi archivistici di cui l’Italia, a differenza di altri paesi, è ricchissima. Fondi che rappresentano la memoria delle trasformazioni delle nostre città e del nostro territorio.

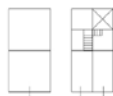
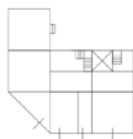
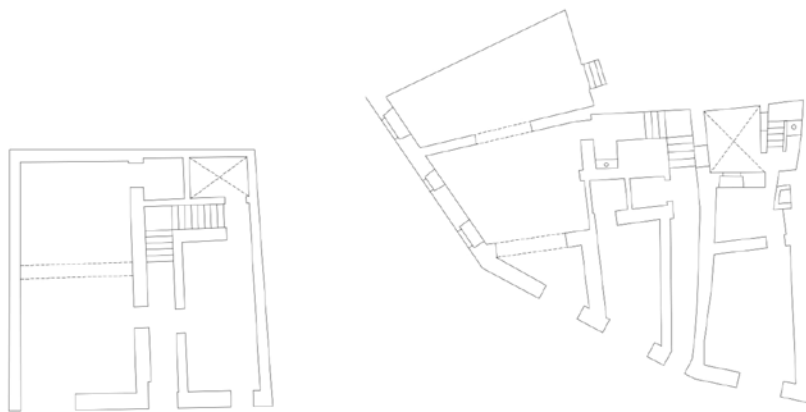
F.2



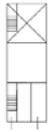
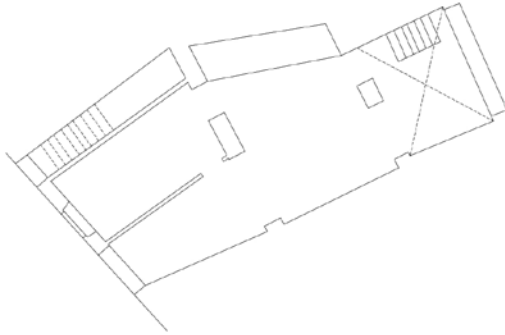
F.3



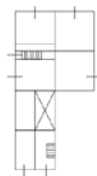
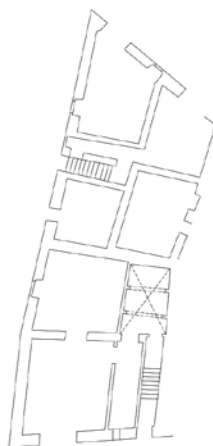
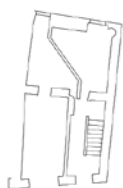
F.4, F.5



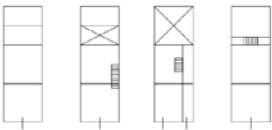
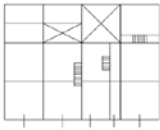
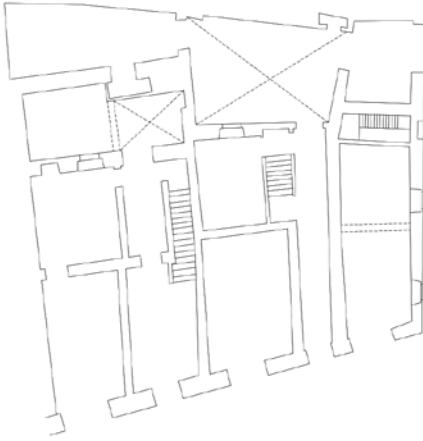
F.6



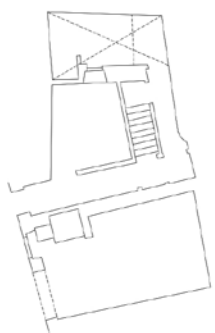
F.7, F.8



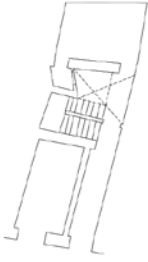
F.9, F.10



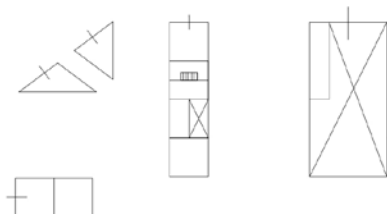
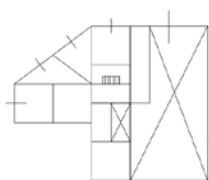
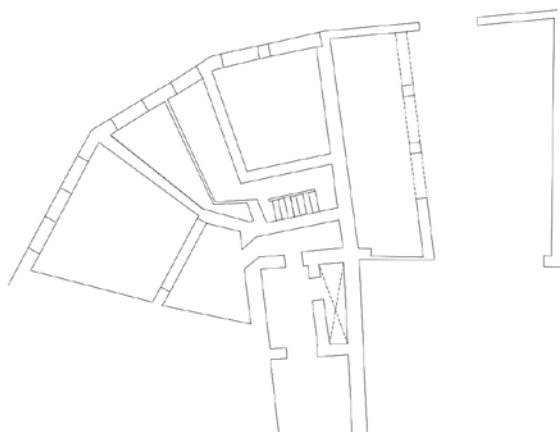
F.11, F.12



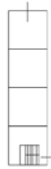
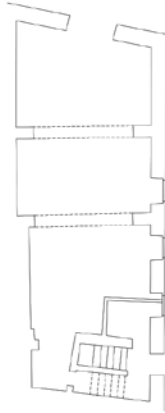
F.13



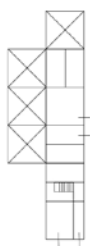
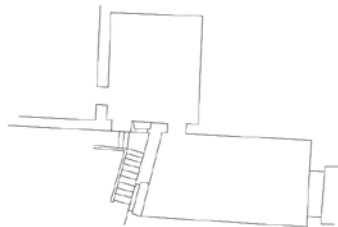
F.14



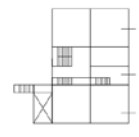
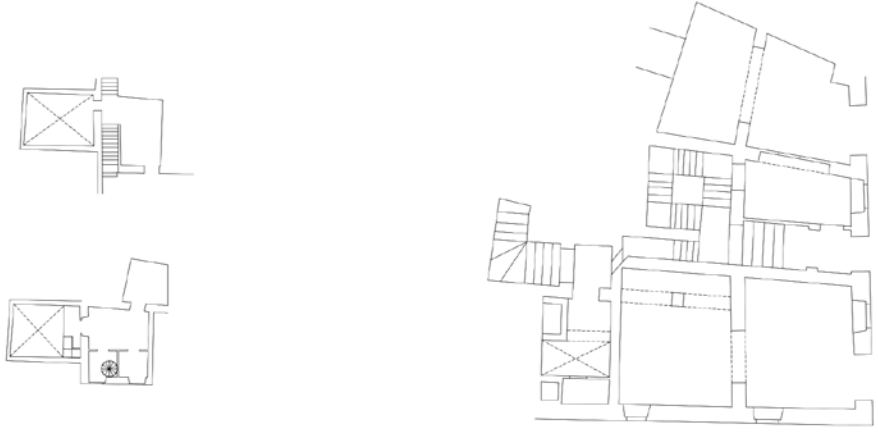
F.15



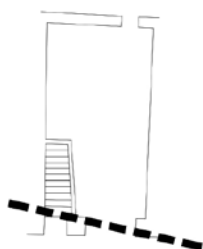
F.16, F.17



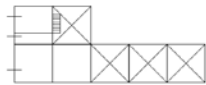
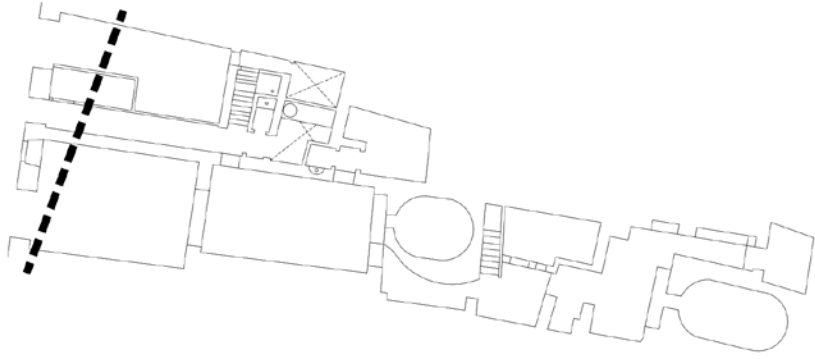
F.18, F.19



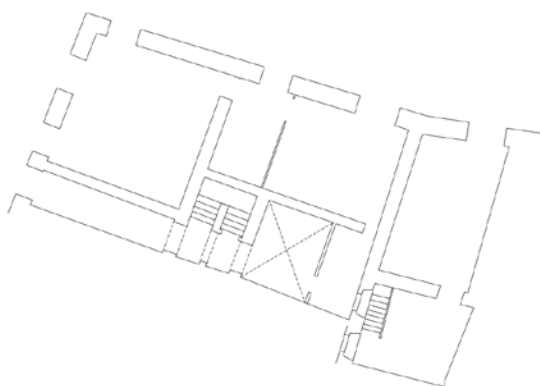
F.20



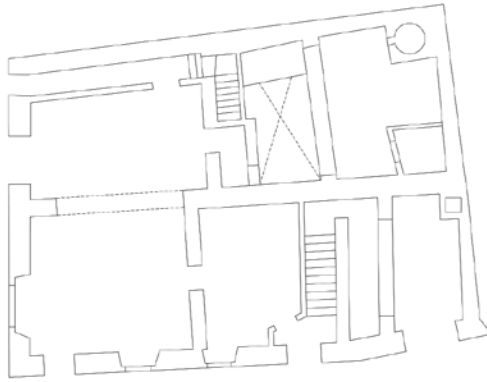
F.21



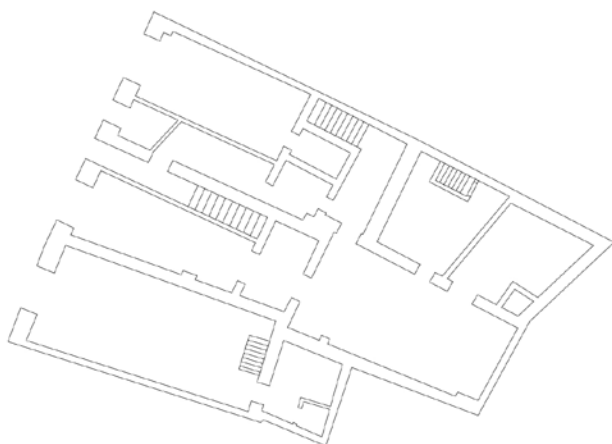
F.22



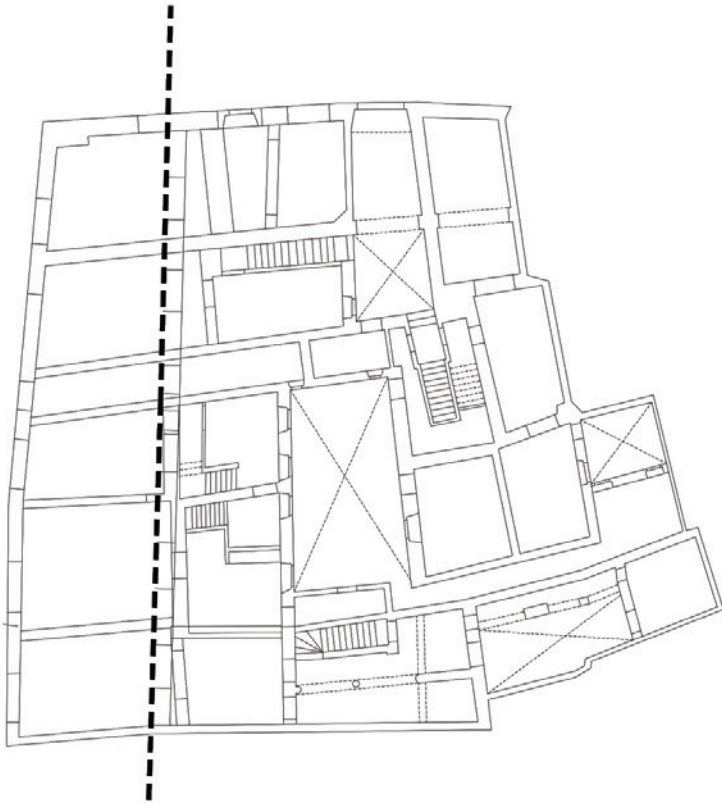
F.23



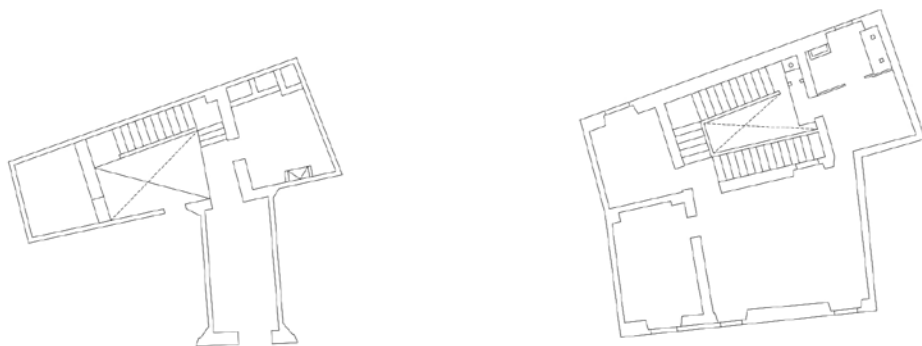
F.24



F.25



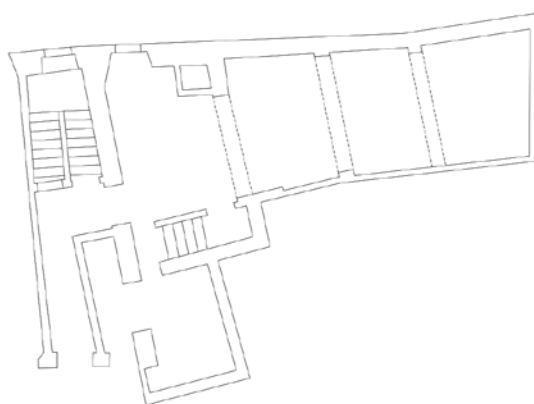
F.26



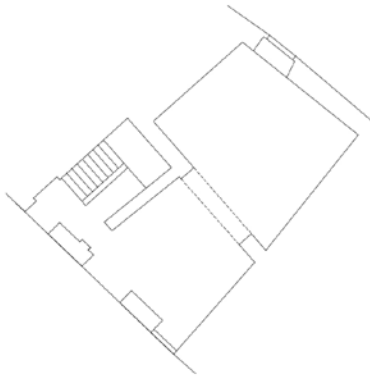
F.27



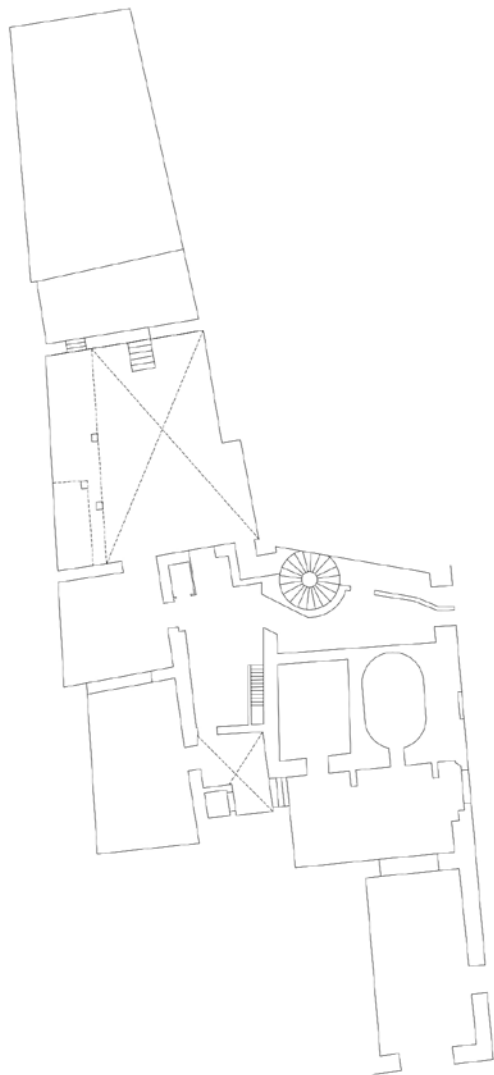
F.28



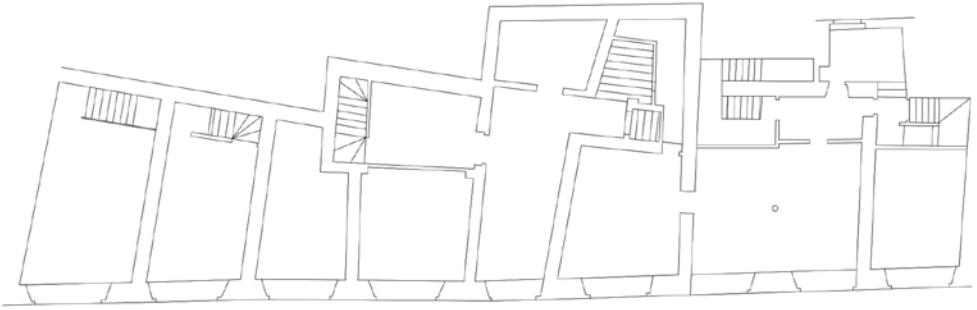
F.29



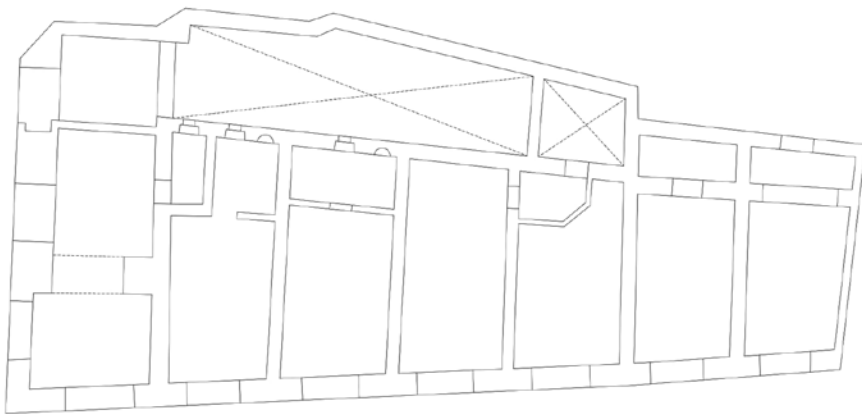
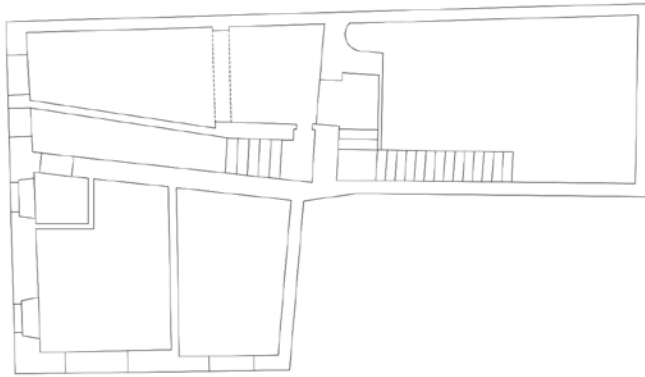
F.30



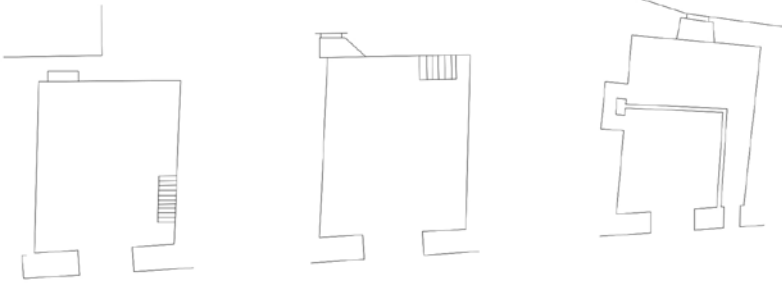
F.31



F.32



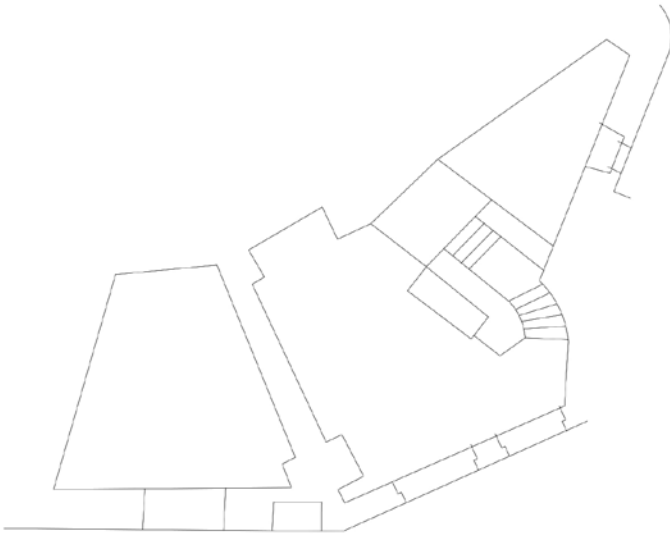
F.33, F.34, F.35



F.36



F.37



AII

Introspezzività e interferenze: la ricerca di architettura sul sostrato come esperienza creativa

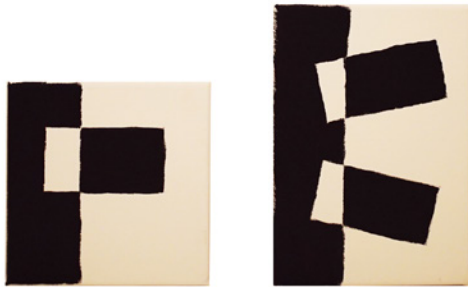
Presupposto che la ricerca in architettura è sempre una ricerca sulla forma è stato impossibile desistere dallo sperimentare in maniera totale e vitale i temi desunti dallo studio del sostrato e del suo ruolo sulle forme della città. La serie di quadri qui raccolti raccontano dei temi del limite, del recinto, della conclusività, del modulo, della relazione critica che vi è tra le forme. Non si cerca di evincere nessun valore artistico da queste tele ma solo di far capire come il mestiere dell'architetto e del ricercatore non può "concludersi" alla scrittura, alla ricerca in termini letterari, ma il ruolo del disegno è sempre vivo per accendere il piacere della scoperta per i rapporti che legano le forme, per capire come l'astrazione renda comunicabili in maniera immediata alcune considerazioni sulla lettura del concreto che ci circonda. Queste composizioni in acrilico sono state eseguite mentre la ricerca era in itinere per trovare spunti e fare una sintesi mentale di tutti quei processi compositivi e formativi in cui ogni architetto si imbatte. Li considero degli "schizzi mentali alla ricerca di un processo logico" necessari per entrare appieno nella ricerca.

Da piccoli formati di 20x20 cm a 80x70cm ogni tela è stata vista come un recinto vuoto su cui intervenire: si decideva un limite su cui le forme si sarebbero aggregate, un limite che avrebbero "penetrato" e consumato la forma sino a sedimentarsi.

La serie di disegni che seguono invece sono il frutto della volontà di cogliere il senso della sedimentazione, della stratificazione, della relazione tra le forme che compongono i tessuti urbani attraverso lo strumento dell'invenzione, della creatività.

Tele

strumenti per formare città







Allegati

un recinto poroso e consumato





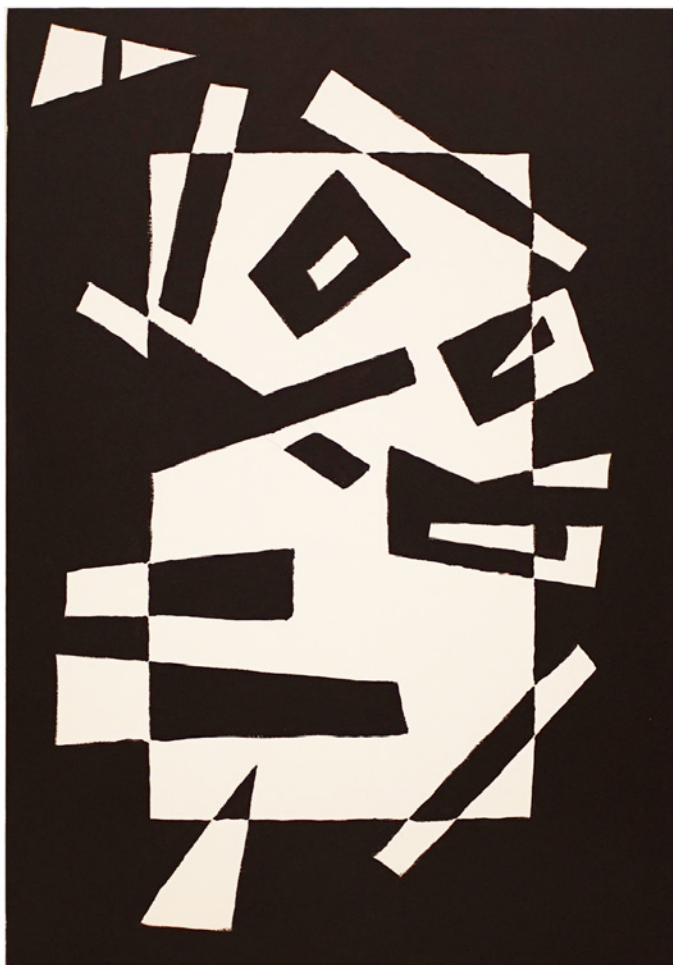




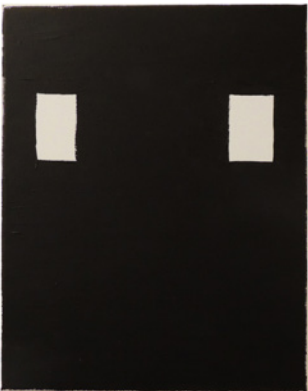
un recinto poroso e consumato







una facciata romana



Disegni a china

Formazioni di forme

1_Territorio e tessuti

2_Formazione di recinti n°3

3_Frammenti di organismi n°2

4_Elementi primari /super texture n°2

5_”Tutti sul percorso!”

6_Struttura seriale e ritmica

