

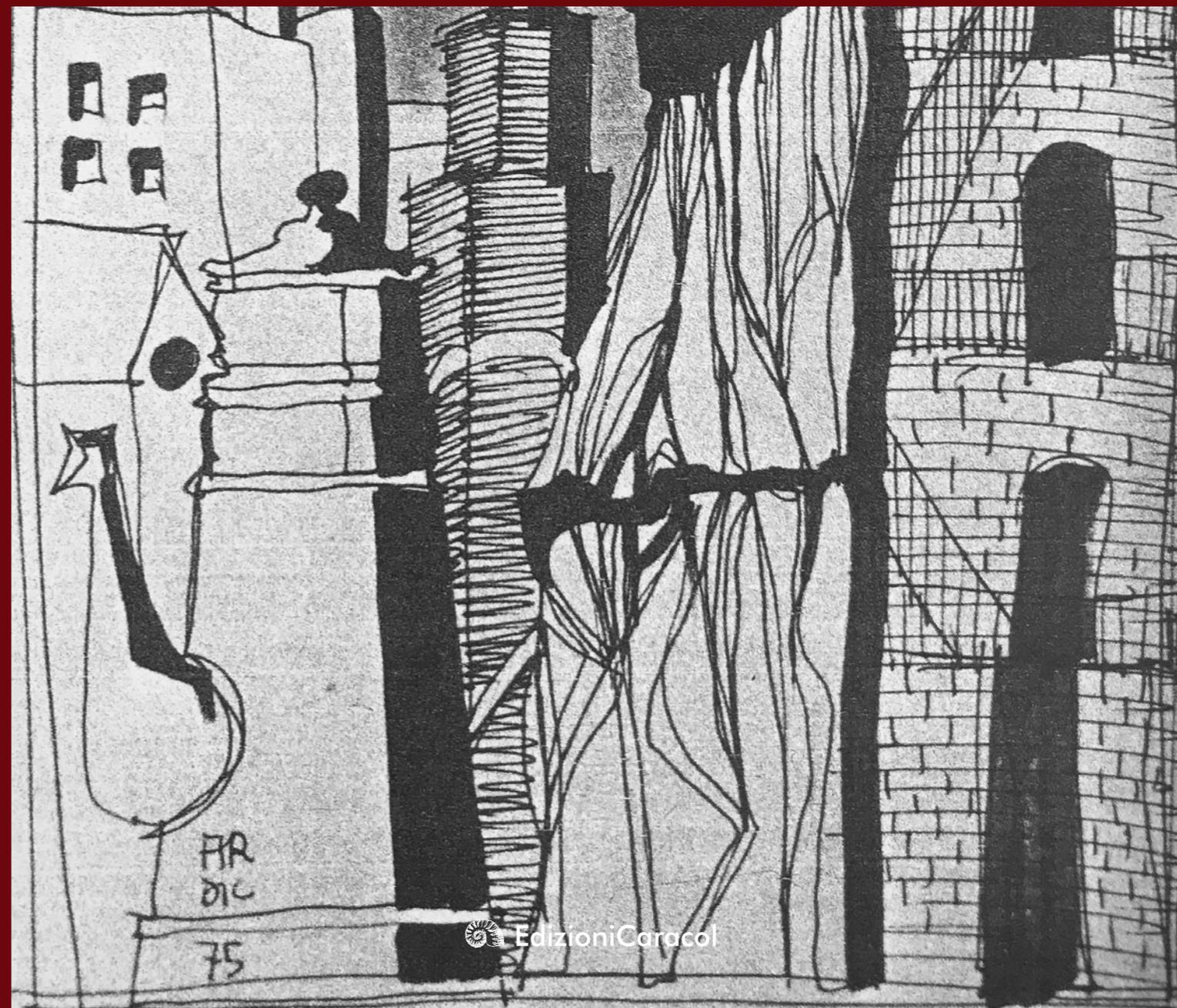
| N.13/2021 |

# STORIA DELL'URBANISTICA

N.13/2021

## A ROMA. IMMAGINI FIGURE E IDEA DI UNA CITTÀ

STORIA DELL'URBANISTICA



ISSN 2035-8733  
ISBN 978-88-32-240-65-8



 Edizioni Caracol

**STORIA DELL'URBANISTICA**  
**n. 13/2021**



**EdizioniCaracol**

STORIA DELL'URBANISTICA  
ANNUARIO NAZIONALE DI STORIA DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO  
n. 13/2021  
Fondato da Enrico Guidoni nel 1981  
ISSN 2035-8733 - ISBN 978-88-32240-65-8

- DIPARTIMENTO INTERATENEO DI SCIENZE, PROGETTO E POLITICHE, TERRITORIO, POLITECNICO DI TORINO
- DIPARTIMENTO LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E CULTURE MODERNE, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
- DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
- DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE
- DIPARTIMENTO DI STORIA, DISEGNO E RESTAURO DELL'ARCHITETTURA, SAPIENZA, UNIVERSITÀ DI ROMA
- CENTRO INTERDIPARTIMENTALE DI RICERCA PER I BENI ARCHITETTONICI E AMBIENTALI E PER LA PROGETTAZIONE URBANA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FEDERICO II, NAPOLI
- DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI SUOR ORSOLA BENINCASA, NAPOLI
- DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE, AMBIENTALE E ARCHITETTURA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI
- DIPARTIMENTO DI PATRIMONIO, ARCHITETTURA, URBANISTICA, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI MEDITERRANEA, REGGIO CALABRIA
- DIPARTIMENTO DI INGEGNERIA CIVILE, EDILE E ARCHITETTURA, UNIVERSITÀ POLITECNICA DELLE MARCHE

*Comitato scientifico*

Nur Akin, Antonello Alici, Sofia Avgerinou Kolonias, Federica Angelucci, Clementina Barucci, Gemma Belli, Gianluca Belli, Carla Benocci, Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Jean Cancellieri, Carmel Cassar, Teresa Colletta, Gabriele Corsani, Chiara Devoti, Daniela Esposito, Antonella Greco, Giada Lepri, Fabio Lucchesi, Enrico Lusso, Fabio Mangone, Francesca Martorano, Paolo Micalizzi, Adam Nadolny, Amerigo Restucci, Costanza Roggero, Pasquale Rossi, Ettore Sessa, Eva Semotanova, Ugo Soragni, Donato Tamblè

*Redazione*

Federica Angelucci, Claudia Bonardi, Marco Cadinu, Teresa Colletta, Antonella Greco, Paola Raggi, Stefania Ricci (coordinatrice), Laura Zanini

*Segreteria di Redazione*

Stefania Aldini, Irina Baldescu, Stefano Mais, Raimondo Pinna

*Corrispondenti esteri*

Alessandro Camiz, Eva Chodejovska, Rafał Eysymontt, Andrés Martínez Medina, José Miguel Remolina

*Direttore responsabile:* Ugo Soragni

*Segreteria:* c/o Stefania Ricci, Associazione Storia della Città, Via I. Aleandri 9, 00040 Ariccia (Roma)

e-mail: [srstoriadellacitta@gmail.com](mailto:srstoriadellacitta@gmail.com)

Autorizzazione del Tribunale di Palermo del 7 settembre 2021 n. 6/2021

*In copertina:* Il progetto di Aldo Rossi - Mostra Roma Interrotta, Mercati Traianei, Roma, 1978.

La rivista, organo editoriale dell'Associazione Storia della Città, è consultabile in versione PDF open access all'indirizzo: <http://www.storiadellacitta.it/category/biblioteca/riviste/>

Copyright © 2021 Caracol s.r.l.

piazza Luigi Sturzo, 14 - 90139 Palermo

tel. 0039 340011 | mail: [info@edizionicaracol.it](mailto:info@edizionicaracol.it)

**STORIA DELL'URBANISTICA**  
**n. 13/2021**

A cura di  
Antonella Greco, Elisabetta Cristallini

# INDICE

## A ROMA. IMMAGINI, FIGURE E IDEA DI UNA CITTÀ

- 7**      **Ugo Soragni**  
Editoriale  
DOI: 10.17401/su.13.us00
- 13**     **Orazio Carpenzano**  
Lettera Romana / *Letter to Rome*  
DOI: 10.17401/su.13.oc01
- 29**     **Carlo Pavolini**  
L'archeologia e l'urbanistica a Roma negli ultimi 100 anni / *Archaeology and town planning in Rome in last 100 years*  
DOI: 10.17401/su.13.cp02
- 55**     **Antonella Greco**  
Roma 1894-1987. Città da cinema, dell'arte e da romanzo o la "polenta scodellata" della definizione di Argan? / *Rome 1894-1987. City of films, art and novels, or the "polenta dished" as Argan called it?*  
DOI: 10.17401/su.13.ag03
- 73**     **Maurizio Ricci**  
Roma 1931: i *Saggi sulla architettura del Rinascimento* di Gustavo Giovannoni / *Rome, 1931: Gustavo Giovannoni's Saggi sulla Architettura del Rinascimento*  
DOI: 10.17401/su.13.mr04
- 89**     **Federica Pirani**  
Prampolini e l'E42. Dalla città delle avanguardie al mosaico delle corporazioni / *Prampolini and E42. From the City of the Avant-garde to the Mosaic of Corporations*  
DOI: 10.17401/su.13.fp05
- 115**    **Lorenzo Cantatore**  
L'«abbacinante girandola» romana di Palma Bucarelli / *Palma Bucarelli's roman «abbacinante girandola»*  
DOI: 10.17401/su.13.lc06
- 155**    **Elisabetta Cristallini**  
Per una nuova immagine di Roma. L'affermazione del linguaggio moderno dell'arte in dialogo con l'architettura nel secondo dopoguerra / *For a new*

*Image of Rome. The Affirmation of the Modern Language of Art in Dialogue with Architecture after the Second World War*

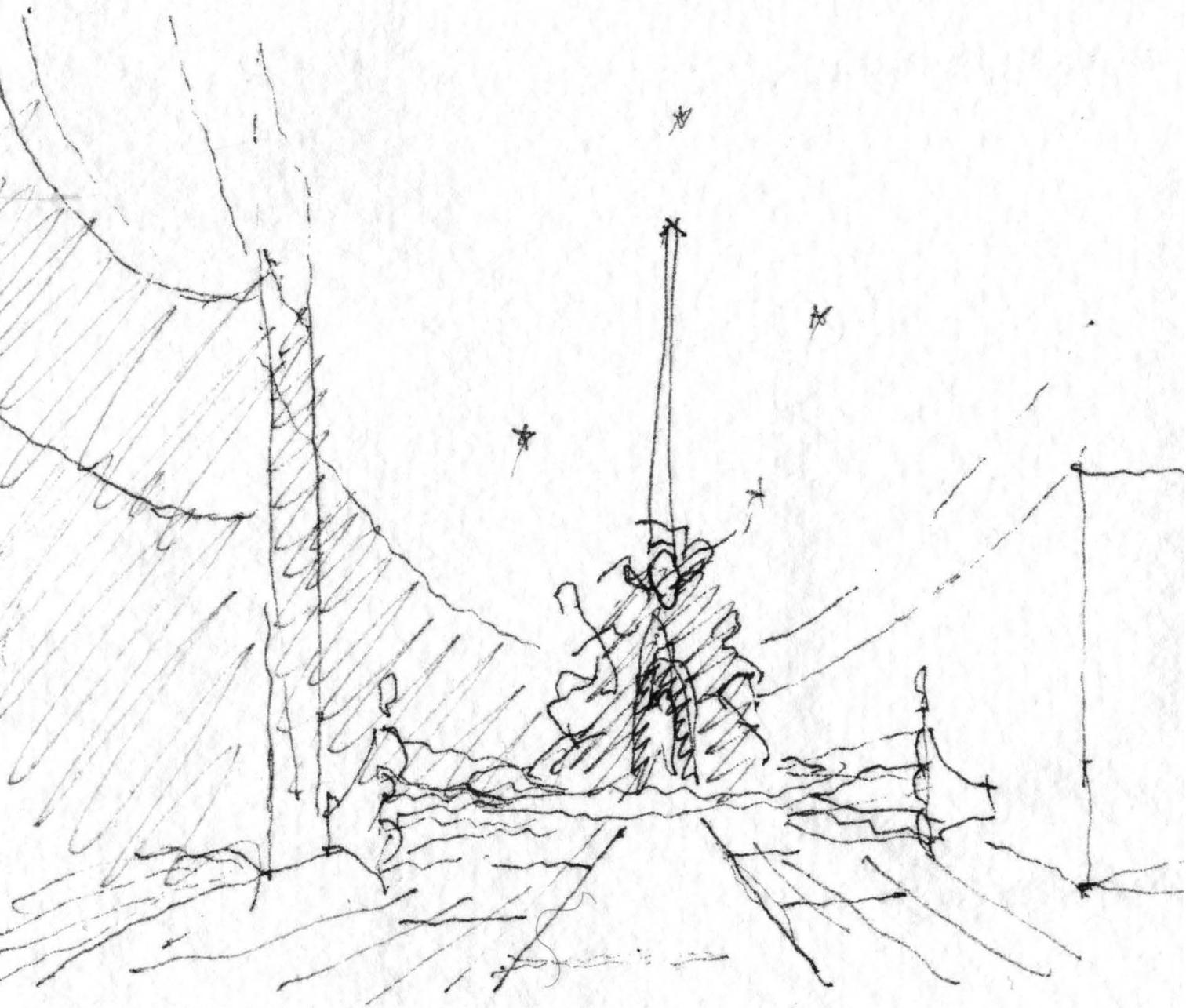
DOI: 10.17401/su.13.ec07

- 175**     **Lorenzo Canova**  
A Roma in ottobre. Giorgio de Chirico, la metafisica e la città eterna / *Rome in October. Giorgio de Chirico, Metaphysics and the Eternal City*  
DOI: 10.17401/su.13.lc08
- 195**     **Maria Clara Ghia**  
Al modo degli architetti. *Mostra critica delle opere michelangiottesche 1964 e Roma interrotta 1978 / After the Manner of the Architects. Mostra Critica delle Opere Michelangiottesche 1964 and Roma interrotta 1978*  
DOI: 10.17401/su.13.mcg09
- 231**     **Carla Subrizi**  
*Il Muro* di Alighiero Boetti: un esperimento 'privato' a Roma nei primi anni Settanta / *The Wall of Alighiero Boetti: a 'Private' Experiment in Rome in the Early Seventies*  
DOI: 10.17401/su.13.cs10
- 253**     **Fabrizio Toppetti**  
Roma Ottanta. Cronache di vita e architettura / *Rome in the Eighties. Chronicles of Life and Architecture*  
DOI: 10.17401/su.13.ft11
- 275**     **Leone Spita**  
Roma e i fuochi d'allegrezza. Strutture effimere: dalle feste barocche agli spettacoli per la moda / *Rome on Fireworks. Ephemeral structures: from the Baroque feasts to fashion shows*  
DOI: 10.17401/su.13.ls12
- 299**     **Alfonso Giancotti**  
Immaginare per raccontare. Tre esperienze di lettura e narrazione della città di Roma / *Imagine to Tell. Three Experiences of Reading and Narration of the City of Rome*  
DOI: 10.17401/su.13.ag13
- 311**     **Ettore Sessa**  
La presenza degli architetti siciliani a Roma capitale del regno d'Italia / *The presence of Sicilian Architects in Rome, Capital of the Kingdom of Italy*  
DOI: 10.17401/su.13.es14

- 337 Elena Manzo**  
Verso il 'funzionalismo sociale'. L'idea di Roma nella ricerca architettonica di un 'classicismo nordico' in Danimarca / *Towards 'Social Functionalism'. The idea of Rome in the architectural investigate of the 'Nordic Classicism' in Denmark*  
DOI: 10.17401/su.13.em15
- 359 Carla Benocci**  
Torre in Pietra di Luigi e Leonardo Albertini e di Nicolò ed Elena Carandini: una tenuta «in forma di città» alle porte di Roma tra produzione e arte / *Torre in Pietra by Luigi and Leonardo Albertini and Nicolò and Elena Carandini: an Estate «In the Shape of a City» at the Gates of Rome between Production and Art*  
DOI: 10.17401/su.13.cb16

## RICERCHE

- 385 Isabella Salvagni**  
Il 'progetto' Pantani: strategie urbane per il recupero alla città dei fori imperiali e romano. Da Pio IV a Sisto V / *The Pantani 'Project': Urban Strategies for the City's Recovery of the Imperial and Roman Forums. From Pio IV to Sisto V*  
DOI: 10.17401/su.13.is17
- 405 Giada Lepri**  
Dalla casa al palazzo. Evoluzione e trasformazione delle proprietà di Giacinto del Bufalo lungo via del Corso durante il XVII secolo nell'ambito della politica urbanistica di Papa Alessandro VII (1655-1667) / *From house to Palazzo. Evolution and transformation of Giacinto del Bufalo's properties on via del Corso during the Seventeenth Century in the context of Pope Alexander VII (1655-1667) urban planning for Rome*  
DOI: 10.17401/su.13.gl18
- 427 Elisa Sala**  
Un'arteria urbana che «difficilmente si può descrivere». La genesi del Piano di risanamento di Brescia (1887) attraverso il caso della contrada di San Faustino / *An urban street «hard to describe». Evolution of Brescia restoration plan (1887): the case of San Faustino area*  
DOI: 10.17401/su.13.es19
- 445 Silvia Bodei**  
Il primo lungomare di Durban all'epoca della colonizzazione (1900-1920): progettazione, interventi, modelli urbanistici e architettonici / *The First Durban Beachfront at the Time of Colonization (1900-1920): Design, Interventions, Urban and Architectural Models*  
DOI: 10.17401/su.13.sb20



# ROMA E I FUOCHI D'ALLEGREZZA. STRUTTURE EFFIMERE: DALLE FESTE BAROCHE AGLI SPETTACOLI PER LA MODA

*Rome on Fireworks. Ephemeral structures: from the Baroque feasts to fashion shows*

DOI: 10.17401/su.13.js12

**Leone Spita**

Sapienza Università di Roma  
leone.spita@uniroma1.it

## **Parole chiave**

Roma, Architettura, Città, Allestimento, Barocco, Moda  
*Roma, Architecture, City, Exhibition, Baroque, Fashion*

## **Abstract**

Roma, grande teatro del mondo, è nel Seicento la città sfondo della festa barocca. Tre secoli più tardi, alla fine del Novecento, due piazze romane diventano per una breve stagione l'orizzonte della rappresentazione per l'alta moda italiana.

La storia dell'urbanistica nel secolo barocco ha nello spettacolo un momento importante. La folla che partecipa alla festa ricopre un ruolo di protagonista assoluto nella sua dimensione di comunità cittadina, parte attiva di un rito collettivo. Si assiste alla trasformazione dei luoghi della città ma anche alla modificazione, attraverso l'effimero, della consueta nozione cronologica. La ritualità diventa così anche una forma simbolica di sospensione spazio-temporale. I «tecnici dell'immagine» – come ebbe a definirli Maurizio Fagiolo dell'Arco –: Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Alessandro Algardi, Carlo Fontana... sono «gli autori delle feste e i registi» ai quali è affidata la realizzazione e la sovrintendenza ai lavori che fanno dell'effimero un metodo di prassi architettonica, pittorica e scultorea.

Nel Barocco il teatro rimane nei palazzi delle *élites* mentre le macchinazioni effimere sono lo spettacolo per tutti. Nella seconda metà del Novecento, prima della rivoluzione informatica, i *défilés* sono ancora eventi esclusivi per una selezionata clientela di personaggi famosi e compratori internazionali, mentre la moda – celebrata in piazza di Spagna e in piazza Navona sul finire del secolo con le scenografie di Paolo Portoghesi – perde il suo valore elitario e diventa attraverso il mezzo televisivo un avvenimento aperto a tutti. Al pari della festa barocca nelle

piazze, lo spettacolo della moda in televisione si propone in quanto fatto globale che investe la città di Roma e la promuove. Attraverso un dialogo immaginario tra Portoghesi, Eugenio d'Ors e Kisho Kurokawa si riallacciano i fili di una riflessione su alcuni temi del Barocco, tra Oriente e Occidente, nel contesto della festa in cui la società tutta intera si esprime a se stessa, lo spettatore viene riassorbito in uno spazio abitato da allegorie e si dispiega la volontà costruttiva legata all'effimero.

Nata per la città, la «festa spettacolare» lascia tracce perenni nello spazio della città.

*Rome, the Great Theater of the World, was the city of the Baroque feast in the 17th. Three centuries later, at the end of the 20th, two Roman squares became the horizon of representation for Italian high fashion for a short season.*

*The history of town planning in the Baroque century has an important moment in the feast. The people who participate in the feast play a protagonist role in its dimension as a city community, an active part of a collective ritual.*

*The "technicians of the image" – as Maurizio Fagiolo dell'Arco defined them –: Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Alessandro Algardi, Carlo Fontana... are "the authors of the feasts and the directors".*

*In the Baroque, the theatre remains in the palaces of the elites while the ephemeral machinations are the spectacle for everyone. In the second half of the twentieth century, before the IT (information technology), fashion shows are still exclusive events for a select clientele of famous people and international buyers, while fashion – celebrated in Piazza di Spagna and Piazza Navona at the end of the century with the exhibits by Paolo Portoghesi – loses its elitist value and becomes an event open to all through television.*

*Like the baroque feast in the squares, the fashion show on television is proposed as a global event that affects the city of Rome and promotes it.*

*Through an imaginary dialogue between Portoghesi, Eugenio d'Ors and Kisho Kurokawa the threads of a reflection on some themes of the Baroque, between East and West, are reconnected, in the context of the feast in which the whole society expresses itself to itself, the spectator it is reabsorbed in a space inhabited by allegories and the constructive will linked to the ephemeral unfolds. Born for the city, the "spectacular feast" leaves perennial traces in the space of the city.*

«Quando illuminato dal proprio intendimento se gli fece innanzi l'alta prospettiva della Trinità dei Monti, luogo per la sua grande e sublime situazione esposto al cospetto di tutta Roma»<sup>1</sup>.

Evangelista Dozza, 1662

Roma, grande teatro del mondo, è nel Seicento uno dei maggiori centri di fondazione e irraggiamento della cultura artistica europea, città simbolo della festa barocca. Tre secoli più tardi, alla fine del Novecento, due piazze del barocco romano diventano, per una breve stagione, l'orizzonte della rappresentazione per l'Alta Moda italiana<sup>2</sup>. La storia dell'urbanistica del XVII secolo ha nello spettacolo un momento di grande rilievo. La folla che partecipa alle celebrazioni ricopre il ruolo di protagonista assoluto nella sua dimensione di comunità cittadina, parte attiva del rito collettivo della festa. Il forte impatto visivo ed emozionale esercitato sugli spettatori dagli apparati allestiti e dallo spettacolo dei fuochi – per celebrare il possesso di un pontefice, la commemorazione dei giorni natali di eredi al trono, la firma di un editto, la pompa funebre, la guarigione o la visita di un

---

1. Evangelista DOZZA, *Primi Lampi della Relazione delle Feste e Fuochi di Giubilo, fatti risplendere nel Teatro di Roma per la Nascita del Real Delfino di Francia* [...], Roma 1662.

2. Il 12 febbraio 1951 Giovanni Battista Giorgini organizzò una sfilata di moda presso Villa Torrigiani, sua residenza fiorentina. Sulla passerella sfilarono creazioni sartoriali esclusivamente italiane di alcune fra le più importanti case di moda fiorentine, milanesi e romane. La manifestazione fu programmata immediatamente dopo gli appuntamenti di moda parigini, per indurre i compratori americani incuriositi dall'evento a prolungare il loro viaggio europeo sino a Firenze. La produzione delle case di moda italiane – dall'alta sartoria, alle creazioni per lo sport, a quelle per il tempo libero – era in grado di soddisfare le esigenze di un mercato in cui la ricchezza diffusa aveva generato bisogni di consumo che non potevano essere appagati dalle creazioni esclusive ed elitarie proposte dagli *atelier* parigini. L'intenzione era distinguersi da Parigi, non essere in concorrenza, perché l'immagine della moda parigina era troppo forte. Il decennio della moda italiana iniziato a Firenze si concluse ribadendo la centralità della capitale: a Roma nel 1958 fu fondata la Camera sindacale della Moda italiana e, sempre a Roma, nel 1959 Valentino aprì la propria casa di moda. Nella capitale già nel 1950 un giovanissimo Roberto Capucci, tra gli stilisti invitati alla sfilata presso la Sala Bianca di Palazzo Pitti, aveva aperto in via Sistina il suo primo atelier. Per un approfondimento si veda: <https://www.moda.sanbeniculturali.it/wordpress/?moda=1951-1960-la-nascita-della-moda-italiana> [17-06-2021].

sovrano straniero – è lo scopo della messa in scena in una città nella quale le classi sociali interagiscono e si confrontano continuamente. Esiste il potere, che ha la sua veste, ma la città è per tutti, anche se la distribuzione dei presenti alla cerimonia, nelle piazze o sui palchi, non sarà mai casuale e rappresenterà distintamente le gerarchie sociali e i livelli di fruizione. Maurizio Fagiolo dell'Arco e Silvia Carandini, nell'insuperato lavoro di ricerca *Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, puntano l'obiettivo sul «gran teatro di Roma» come recita il titolo della festa berniniana in piazza di Spagna (1661):

«la forma istituzionale autentica di Roma nel Seicento sembra quasi la Festa, perché è l'unico luogo in cui trionfa un testo (celato) una immagine (ridondante); l'incontro-scontro tra tutte le arti, dall'oratoria all'emblematica, dal sacro al profano, dal vero al verosimile, dal gesto di figure atteggiate all'apoteosi dell'elemento naturale»<sup>3</sup>.

La preziosa collezione del Museo di Roma, riccamente documentata nel volume di Simonetta Tozzi, *Incisioni barocche di feste e avvenimenti*, ci permette – attraverso le opere contenute nel corpus delle acqueforti conservato nel Gabinetto delle stampe – di apprezzare i minimi particolari che riprendono la fantasmagorica scenografia barocca che dialoga continuamente con l'architettura permanente, gli abiti e le fogge del tempo e, non da ultima, la vita così come si esprime nella città-palcoscenico<sup>4</sup>. Si creano grandiose strutture effimere ma si agisce anche sull'ar-

---

3. Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, Silvia CARANDINI, *Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Bulzoni Editore, Roma 1977, p. 203.

4. Simonetta TOZZI, *Incisioni barocche di feste e avvenimenti*, Gangemi Editore, Roma, 2002. Di grande interesse sono, ad esempio, due acqueforti su carta vergata di Louis Rouhier, attivo a Roma intorno al 1650-60, dal titolo: *Ordini e rimedi stabiliti da Alessandro VII per liberare Roma dal contagio della peste*, 1657 (IV.48 p. 228 e IV.49 pp. 230-231). Le incisioni fanno parte del fondo *Avvenimenti* conservato presso il Gabinetto Comunale delle Stampe di Roma con sede a palazzo Braschi (dal 1952 sede del Museo di Roma). Il fondo è costituito da un corpus di più di mille incisioni che offrono un'articolata documentazione sulla topografia e sui vari aspetti della storia e della vita romane dal '400 al '900. Le incisioni alle quali si fa riferimento nel testo sono relative al secolo XVII e sono contenute nel citato catalogo (cfr. Tozzi, *Incisioni barocche*, cit.) che le ha divise per tematiche quali: Conclavi e possessi; Cortei e apparati funebri; Carnevale e Quarantore; Altre feste religiose e politiche. Gli aggiornamenti bi-

chitettura effettiva con mutamenti urbani di rilievo. La festa barocca si alimenta e si consuma utilizzando come sfondo la città di Roma, mostrandone una natura contraddittoria e complessa. Insieme a Parigi e Londra, è uno dei 'luoghi' della civiltà occidentale che creano il prototipo delle grandi città moderne. Roma, come scrive Sigfried Giedion, aveva compiuto quel «miracolo storico»<sup>5</sup> risvegliandosi, seppur tardivamente, dal suo letargo medioevale. Si prende carico dell'eredità di quel grandioso progetto di revisione religiosa e culturale che è stata la Controriforma, anche se quel rinnovamento spirituale, teologico e liturgico non la toccò mai veramente in profondità. La sua contraddittorietà risiede nell'essere da una parte la città cosmopolita meta del *Grand Tour* e luogo di pellegrinaggio, dall'altra di esprimere un tragico contrasto tra il popolo, che è per la maggior parte senza occupazione, e gli aristocratici che vivono tra ricchezze e privilegi. Sisto V è il grande organizzatore, il pontefice che in soli cinque anni (1585-90) con un'infallibile sicurezza dà l'avvio a un piano strategico generale, tracciando le linee del traffico della città moderna, una vera e propria rete. La novità del suo operato consiste nella capacità di tener conto dell'aspetto economico di tale operazione – leggendario sarà il tesoro papale di Castel Sant'Angelo che nel suo breve pontificato accrescerà di ben venti volte – e di non trascurare l'aspetto produttivo della città, sviluppando il commercio d'esportazione, ridando vigore alle antiche manifatture della lana e della seta, fino a conferire l'incarico a Domenico Fontana per un progetto di trasformazione del Colosseo in una manifattura per la lana (1590)<sup>6</sup>. Il pontefice, dunque, può essere considerato il primo degli urbanisti moderni perché sente la città come un organismo complesso e comprende, ad esempio, che la bellezza delle grandi piazze e delle ampie strade non può prescindere dai miglioramenti sociali. Il progetto dell'*Acqua Felice*<sup>7</sup> che servirà i punti più alti dei colli romani viene deciso lo stesso giorno in cui sale al soglio pontificio. Ciò che il testo

---

bliografici si arrestano al 2000.

5. Sigfried GIEDION, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1941; (tr. it.) *Spazio, Tempo ed Architettura*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 2010, p. 73.

6. GIEDION, *Space*, cit., p. 100.

7. Il progetto provvederà a condurre l'acqua sull'Esquilino, il Celio, il Viminale, il Campidoglio e il Pincio: le zone collinose della città rimaste abbandonate dopo la distruzione degli acquedotti romani costruiti da Alessandro Severo tra il 222 e il 235 d. C.

critico di Giedion evidenzia è l'incredibile rapidità e la «sincronizzazione del lavoro» con cui il pontefice mette in esecuzione il suo programma edilizio. Fontana è il fidato esecutore a cui resta appena il tempo di osservare con meraviglia la sconfinata energia del suo committente, per il quale nulla viene fatto abbastanza in fretta: «Eugène Haussmann effettuò la trasformazione di Parigi passo per passo, réseau per réseau. Sisto V cominciò dappertutto in una volta, con simultaneità stupefacente»<sup>8</sup>, come mostra un affresco della Biblioteca Vaticana del 1589 in cui è raffigurato il grande piano del pontefice per la Roma barocca. La pittura è dominata dalla linea retta della *Strada Felice*<sup>9</sup>, posta al centro del dipinto, e da una rete di strade distesa sulla città, da un capo all'altro, collegando i poli di interesse religioso e celebrativo, tenendo in poca considerazione i centri della vita civica. Vincendo gli ostacoli naturali, abbattendo qualunque impaccio ma, al contempo, avendo chiara la meravigliosa varietà topografica di Roma, il pontefice riuscirà finanche a incorporare l'opera dei suoi predecessori<sup>10</sup>.

Il tessuto della Roma seicentesca è da molti anni oggetto di ricerca filologica, di indagine storica e interpretazione iconologica.

«In epoca barocca le occasioni particolari e gli avvenimenti della vita quotidiana si presentano nella città con gli attributi della festa e si annunciano e si consumano presso il grande pubblico come uno spettacolo nell'ambito del quale non è più possibile rintracciare differenza alcuna tra le occasioni religiose e quelle civili che finiscono coll'interagire totalmente»<sup>11</sup>.

Non si assiste solo alla trasformazione dei luoghi della città ma anche alla modi-

---

8. GIEDION, *Space*, cit., p. 86.

9. La strada che portava il nome del papa fu iniziata nel 1585 e completata in un solo anno.

10. Per il pontificato di papa Felice Peretti il tempo fuggevole era l'ingrediente più importante; solo la morte riuscirà a fermare la sua furia propositiva ma non prima di aver fatto tornare Roma a respirare, abbattendo baracche, vecchie case, sventrando vicoli allo scopo di costruire strade dritte, affiancando alla confusione visiva della città un nuovo senso di apertura, di chiarezza e di ordine formale. Scrive Giedion: «fu raggiunto uno dei più splendidi risultati di architettura urbana: la Roma barocca che ancora oggi domina l'intera fisionomia dell'Urbe». GIEDION, *Space*, cit., p. 71.

11. TOZZI, *Incisioni barocche*, cit., p. 17.

ficazione, attraverso l'effimero, della consueta nozione cronologica. La ritualità diventa così anche una forma simbolica di sospensione spazio-temporale. Silvia Carandini chiarisce come l'avvenimento della festa circoscriva un suo spazio e scandisca con improvvise fratture il ritmo della vita lavorativa, ritagliando il suo tempo. I giorni dedicati alla festa, preceduti dal periodo dei preparativi, vivono un tempo diverso che si affianca o si contrappone al ritmo del quotidiano e anche se l'occasione è profana (ad esempio il Carnevale, i giorni della 'gazzarra'<sup>12</sup>) partecipa della dimensione del rito e delle prerogative del sacro. A Roma l'*imagerie* barocca, enfatizzata dagli apparati della festa, diventa il riflesso di una situazione storica molto fluida:

«L'arte non ci dà il volto reale del secolo (socialmente contraddittorio, perfino drammatico) ma il volto che il secolo riteneva di avere (splendido, idealizzato, lo specchio del fasto): quel secolo che nello stesso ambiente poteva assistere alla rappresentazione del dramma (Bernini) e alla ricerca intesa come attività drammatica (Borromini)»<sup>13</sup>.

I «tecnici dell'immagine»<sup>14</sup> – come Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Alessandro Algardi, Carlo Fontana – sono gli autori delle feste e i registi ai quali è affidata la realizzazione e la sovrintendenza ai lavori che fanno dell'effimero un metodo di prassi architettonica, pittorica e scultorea.

È ciò che Paolo Portoghesi ha descritto – affrontando il linguaggio berniniano che raccoglie l'eredità di Michelangelo ma la sviluppa in una direzione sua propria – come la volontà di Bernini di esprimere lo spirito del suo tempo: «l'apertura verso lo "spettacolo totale" che si distacca consapevolmente dalla visione

---

12. Il Carnevale è una festa ambigua tra le più care al gusto e alla sensibilità popolare che rappresenta un pagano contrasto tra la vita e la morte, nell'annunciarsi dell'imminente Quaresima. In risposta al Carnevale profano la chiesa istituisce la pratica delle Quarantore che trova nell'esposizione nelle chiese del Santissimo Sacramento una riparazione degli eccessi consumati durante il Carnevale. Le Quarantore di Gesù negli ultimi giorni di Carnevale sono probabilmente la festa più famosa, sentita come esempio efficace di spettacolo religioso in diretta concorrenza con i divertimenti profani.

13. FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI, *Effimero Barocco*, cit., p. 6.

14. La definizione è di Maurizio Fagiolo dell'Arco.

rinascimentale basata, per le tre arti del disegno, sull'autonomia nella complementarietà»<sup>15</sup>. Dal progetto culturale all'organizzazione dello spettacolo, i diversi momenti della messa in scena si dipanano in un processo dialettico che – insieme al letterato e al musico ai quali è affidata la traduzione dei segni e dei codici comunicativi in un sistema organico – vede impegnati pittori, scultori, architetti. Ma grande spazio trovano anche le maestranze, i molti artigiani – falegnami, stuccatori, decoratori, fabbri, argentieri, mercanti, sarti, ricamatori – e non da ultimi, per il ruolo fondamentale che svolgono, gli artificieri esperti in giochi pirotecnici. Fulcro del congegno spettacolare è l'esibizione della 'macchina' (arco trionfale, facciata posticcia applicata all'originale, catafalco, carro, talamo trionfale) che mostra l'abilità tecnica dell'invenzione ed è intesa come 'oggetto meraviglioso', così come lo è anche lo spazio teatrale all'interno del territorio della festa, la disposizione del pubblico, l'interazione con la musica, l'azione scenica:

«in epoca barocca il rapporto agisce sulla base di un reciproco influsso e di uno scambio a doppio senso: dalla piazza alla sala e viceversa, con la chiesa come termine intermedio dove lo spettacolo si chiude in una dimensione fisica emblematica, insieme esclusiva ed universale. Lo spettacolo in sala e lo spettacolo in piazza esauriscono i due poli di quell'unico progetto celebrativo che, nella festa, ambisce a rappresentare una metafora della società barocca nel suo insieme»<sup>16</sup>.

Nel Barocco le residenze nobiliari con i loro giardini e cortili, sono lo spazio separato delle *élites*, dove la festa si raccoglie, si privatizza e si nega al pubblico; mentre le macchinazioni effimere che invadono lo spazio urbano nella sua interezza – coinvolgendo vie, piazze, chiese, declivi, scalinate, e terreni incolti – costituiscono lo scenario della festa nel suo momento pubblico. Sono lo spettacolo per tutti, attraverso la dilatazione a scala urbana e popolare della festa, lo spazio civico che diventa momento pubblico, scenario necessario e imprescindibile per

---

15. Paolo PORTOGHESI, *Concordia discors: introduzione all'architettura barocca a Roma*, in Marcello FAGIOLO, *Roma Barocca. I protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2013, p. 16.

16. FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI, *Effimero Barocco*, cit., p. 391.

la costante ricerca della spettacolarità, della persuasione e del consenso, elementi senza i quali non si può comprendere la festa seicentesca: «Su questo “teatro”, su questo spazio già contrassegnato in parte da connotati spettacolari, valenze ideologiche e allegoriche, la festa opera le sue metamorfosi, prospetta soluzioni inedite, inventa ulteriori schemi spaziali e figurazioni plastiche»<sup>17</sup>. Nata per la città, la festa spettacolare lascia tracce perenni nello spazio della città. Lo spazio urbano in allestimento – vestito per un ricordo, un ringraziamento o per l'allegrezza – non si configura come un mondo antipolare rispetto ai valori aulici della memoria e della lunga durata rappresentati dalla città di pietra e mattoni. «Dall'effimero alla struttura stabile»<sup>18</sup> è un concetto essenziale per comprendere la tesi di Fagiolo dell'Arco che interpreta come molti architetti del barocco realizzino nella provvisorietà dell'apparato un'opera che anni più tardi diverrà una struttura architettonica permanente, conservando spesso i segni desunti dalla grammatica dell'effimero. I progettisti avevano la possibilità di realizzare dei plastici a scala reale (e qualche volta in un rapporto eccedente il reale) che sarebbero diventate autentiche costruzioni già collaudate, sul piano estetico, dall'apparato precedentemente realizzato in cartapesta, legno o stucco: «Bernini senza la sua pratica di allestire dell'Effimero non avrebbe mai potuto immaginare un'organizzazione urbana come la piazza di fronte a Montecitorio»<sup>19</sup>; così il *Catafalco di Sisto V*<sup>20</sup>, commissionato dal cardinale Montalto nel 1591 e riprodotto nell'incisione di Girolamo Rainaldi, costituisce un viatico per l'architettura del Seicento. Trecento anni più tardi la città di Roma torna a essere teatro di un evento che ha forti aderenze con l'effimero barocco (non solo perché ne occuperà alcuni spazi-simbolo) e ottiene nuovamente una risonanza mondiale, quando la Camera Nazionale della Moda costruisce, a partire dall'estate del 1986, una manifestazione<sup>21</sup>

---

17. Ibidem, p. 321.

18. Ibidem, p. 85.

19. Ibidem, p. 122.

20. Si veda anche l'acquaforte su carta vergata di Giovanni Maggi dal titolo *Catafalco eretto da Domenico Fontana in Santa Maria Maggiore per la Sepoltura di Sisto V* (II. 1) pubblicato su Tozzi, *Incisioni barocche*, cit., p. 75.

21. La presenza televisiva dell'evento risale al 1986 ed era trasmessa dalla Rai con la partecipazione delle sole Case di Alta Moda. Nel 1993 con il passaggio dell'evento televisivo alla

che ogni anno chiuderà la settimana dedicata all'Alta Moda. È una serata di sfilate e spettacolo, di costume e tendenza, che il mezzo televisivo amplifica e promuove in una lunga serie di paesi e, per un giorno, riporta Roma al centro della scena globale, come gran teatro del mondo. In quell'occasione la pratica allestitiva per la moda, che è strumento di comunicazione, mette in mostra lo spettacolo, parallelamente rappresentato da quello che Lucio Altarelli nel suo *Light City* definisce «un principio teleologico che trae alimento [...] dalle sue caratteristiche di leggerezza, provvisorietà, mobilità e instabilità»<sup>22</sup>. L'estate è l'alleata principale di tale rappresentazione urbana. Fino a quel momento, prima dei *social media* e della diretta *streaming* che costituiscono una fruizione più immediata e informale garantita dal web, i *défilés* sono ancora eventi esclusivi per una selezionata clientela di personaggi famosi e compratori internazionali. Se ne ha un'eco attraverso i rapidi passaggi televisivi con la voce narrante di una giornalista colta come Bianca Maria Piccinino che 'inventò' la moda in televisione. Sono lontani i tempi della *Sala Bianca* a Palazzo Pitti, manifestazione alla quale, convenzionalmente, si fa risalire la nascita della moda italiana. Quel magico momento nato a Firenze, arriverà a Roma ribadendone la centralità (anche come capitale dell'Alta Moda italiana). La moda – celebrata in piazza di Spagna e in piazza Navona sul finire del secolo scorso con le scenografie di Portoghesi – perde il suo valore elitario e diventa attraverso il mezzo televisivo un avvenimento aperto a tutti. Non si tratta di uno spettacolo, così come avviene oggi, all'interno di un contenitore neutro. Al contrario è dentro la città, amplificato dal senso della città. I luoghi scelti si confermano come irrinunciabili mete del barocco romano alle quali, nel 1999, si aggiungerà l'allestimento dello spettacolo in piazza del Popolo, oggetto di una prossima ricerca. Al pari della festa barocca nelle piazze, lo spettacolo della moda in televisione si propone in quanto fatto globale che investe la città di Roma e la promuove. Portoghesi, intervistato durante la diretta televisiva del 1992, commenterà, descrivendola, l'incisione dell'*Apparato e fuochi artificiali per la nascita del Delfino*<sup>23</sup>

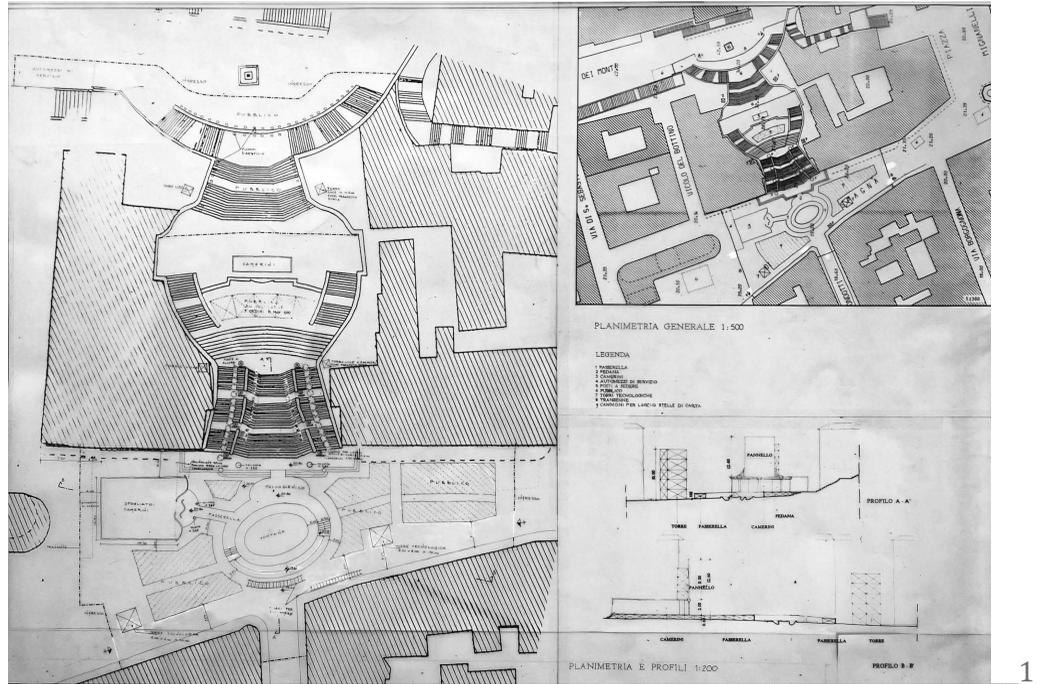
---

Fininvest si apre la partecipazione alle Case di *prêt-à-porter*. In questo saggio in particolare ci si riferisce ai tre spettacoli televisivi realizzati dalla Rai nel periodo 1992-95.

22. Lucio ALTARELLI, *Light City*, Meltemi editore, Roma 2006, p. 13.

23. L'incisione realizzata da Dominique Barrière, 1661 è pubblicata in: FAGIOLO DELL'ARCO, CARRANDINI, *Effimero Barocco*, cit., pp. 186-192; l'acquaforte su carta realizzata da di Vincenzo

1\_Allestimento per la presentazione dell'Alta Moda italiana e del Prêt-à-porter in Piazza di Spagna, 1992. Piante, prospetti e sezioni (Archivio Paolo Portoghesi, MAXXI).



nel novembre del 1661 ad opera del regista Bernini (con Giovan Paolo Schor) che l'architetto romano fa riprodurre su un grande cartellone posto sopra un volume rettangolare alla base della scalinata reso necessario per la preparazione e le uscite delle modelle [Fig. 1]. Il proposito era quello di intervenire fino a realizzare una finta facciata di Trinità dei Monti per rievocare proprio l'immagine berniniana. A distanza di quasi trent'anni, in occasione di questo saggio che pubblica gli schizzi inediti e le fotografie di quegli allestimenti<sup>24</sup>, Portoghesi ricorda:

«Non si trattava solo di un semplice riferimento. Le feste barocche sono state per i primi due allestimenti la vera ispirazione, la partenza e l'arrivo di un'operazione culturale che era forse iniziata in un'altra città-palcoscenico e in un altro teatro [si riferisce a quello rossiano ormeggiato nel 1979 alla Punta della Dogana, sul Canal Grande, di fronte a Piazza San Marco durante la I Mostra Internazionale di Architettura (1980)]. Non

Mariotti, *Festa per la recuperata salute di Luigi XIV*, 1687 (IV. 37) è pubblicata in Tozzi, *Incisioni barocche*, cit., p. 216.

24. I tre allestimenti, uno a piazza di Spagna e due a piazza Navona sono stati realizzati rispettivamente nel 1992, 1994 e 1995. Gli altri allestimenti legati al mondo della moda e della danza sono oggetto di una ricerca i cui esiti verranno pubblicati in un volume in preparazione.

ho concepito questi allestimenti autonomamente; sono stato fortunato a essere coinvolto in quei progetti decisi dalla Rai. C'era allora un grande rispetto per la cultura, che del resto è poi sparito nella televisione. Oggi un'operazione del genere sarebbe quasi inconcepibile»<sup>25</sup>.

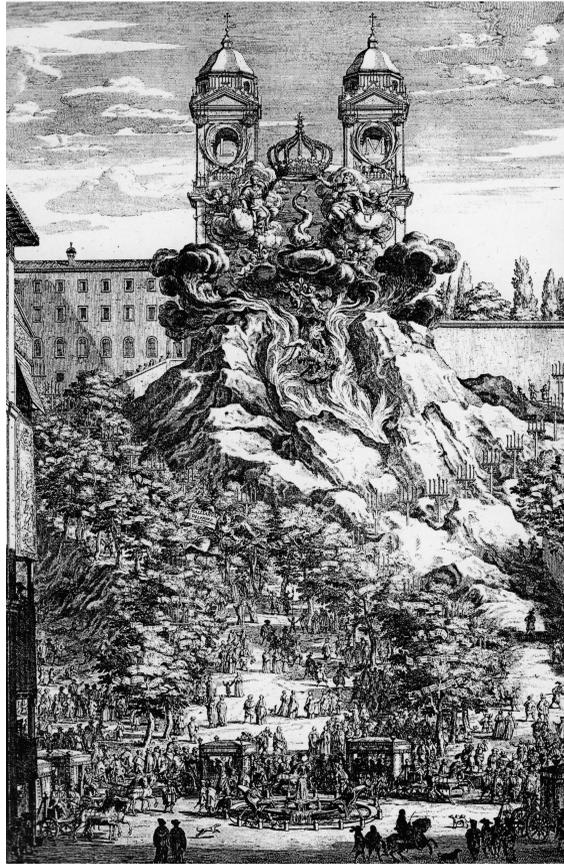
Nell'allestimento a piazza di Spagna del 23 luglio 1992, Portoghesi voleva intervenire anche sulla facciata della Trinità dei Monti e sulla scalinata del De Sanctis che sembrano offrirsi come sorprendente palcoscenico naturale. Le cose si sono poi fortemente ridimensionate anche perché la scalinata verrà utilizzata come passerella per le indossatrici, con l'idea di riproporre al grande pubblico la storia dell'Alta Moda romana che veniva fatta scendere dall'alto della Trinità dei Monti. L'evento aveva un fondo culturale, era in un certo senso una rappresentazione riassuntiva e didattica dell'Alta Moda romana, in piena sintonia con il suo desiderio di mettere a confronto la storia della città e la storia di questa moda moderna. Addirittura, aveva pensato di rievocare le mode del Seicento, un tema su cui esiste una ricchissima documentazione. L'architetto riesce solo in parte a realizzare il suo intendimento, e il ritocco della scalinata si trasforma in quel cartellone che riproduce l'incisione del 1661: «per me quella era la madre dell'idea e quindi ci doveva essere». Riuscirà però a coinvolgere nello spettacolo via dei Condotti e una parte di piazza di Spagna verso via di Propaganda Fide, animate per l'occasione da una carrozza che porterà la conduttrice sulla scena e da un elefante con in groppa un pallone che, a metà dello spettacolo, esploderà in magnifici fuochi d'allegrezza. Questi elementi dinamici riguardano non solo il pubblico seduto nel *parterre* ma anche i passanti perché è qualcosa che non può essere nascosto, è uno spettacolo a livello urbano. L'aspetto soddisfacente di quella manifestazione è il coinvolgimento dell'intera città nella sua ricchezza di piani e di momenti diversi e per questo motivo possiamo considerare l'allestimento del 1992 la più romana delle quattro rappresentazioni che Portoghesi ha progettato. L'operazione voleva riprodurre una vera festa barocca così come quella descritta qui di seguito:

«Addobbi, strutture effimere, congegni luminosi, mascherano le quinte

---

25. Da un dialogo dell'autore con Portoghesi il 30 maggio 2021.

2. Gian Lorenzo Bernini, Giovan Paolo Schor, *Apparato e fuochi artificiali per la nascita del Delfino*, 1661. Incisione di Dominique Barrière (Roma, Museo di Roma).

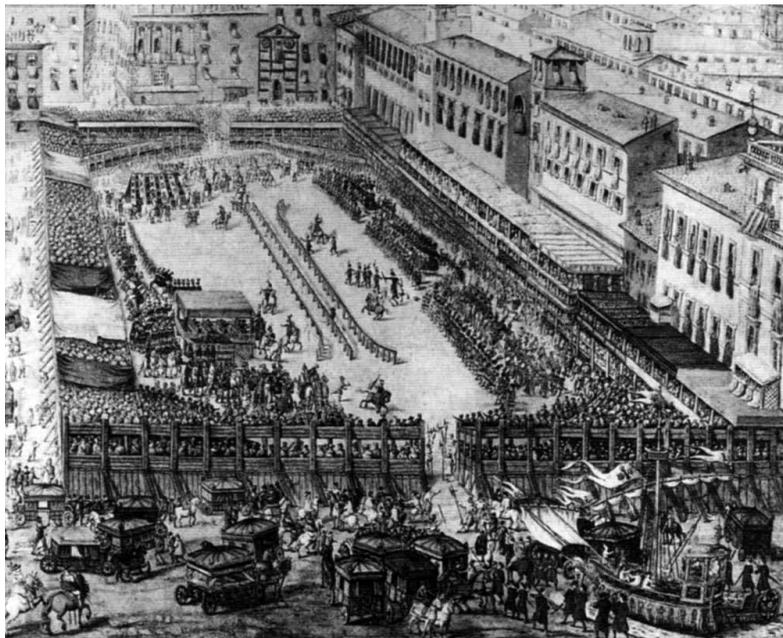
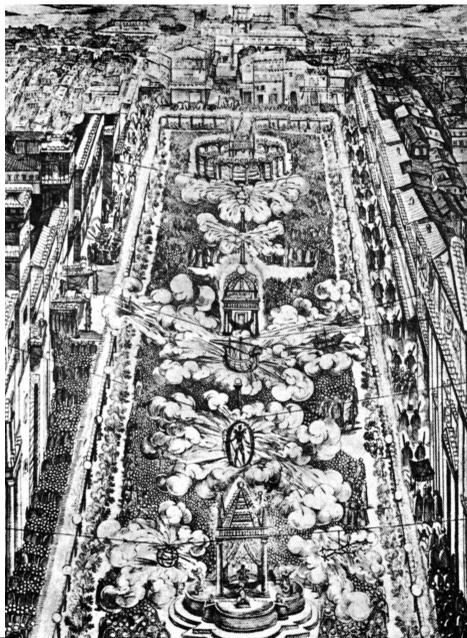


2

della realtà quotidiana, materialmente ricoprendo – senza che a volte appaia – un pur minimo segno di muro” modificando con interventi rivoluzionari la struttura tradizionale di un luogo o di un edificio. Si sperimentano, in tal modo, nuove soluzioni architettoniche e si anticipano, come su di un gigantesco plastico, ulteriori sviluppi della città. Lo spazio della festa [...] si innesca sullo spazio cittadino continuamente fecondando un rapporto ricco di reciproche suggestioni: le tradizioni festive, le esigenze dello spettacolo possono condizionare l’assetto urbano e nello stesso tempo le soluzioni scenografiche e le invenzioni spettacolari della festa si sviluppano a partire dal luogo, dalla sua struttura, dalla sua storia»<sup>26</sup>.

Il declivio davanti alla Trinità dei Monti, nel novembre del 1661 è ancora un pezzo di natura, all’interno della città barocca, di cui Bernini nella già ricordata

26. FAGIOLO DELL’ARCO, CARANDINI, *Effimero Barocco*, cit., p. 321.



3 | 4

*Festa per la nascita del Delfino* [Fig. 2] sfrutta il potenziale spettacolare con magnifici dispositivi scenici e fa cadere al centro del pendio la 'discordia', un'immagine che Portoghesi utilizzerà nella diretta televisiva per riferirsi alla situazione politica particolarmente infiammata nei primi anni Novanta. La caduta della discordia era qualcosa che poteva proiettarsi sul presente con un po' di ottimismo. Anche la sua allusione all'attualità è una prassi storica, perché l'apparato scenografico barocco – a differenza di quello cinquecentesco che ricostruisce un'immagine utopica – si cala sempre nel presente, ricostruisce un'immagine reale, persino ingrandita aumentata della struttura politica e sociale in cui compaiono i conflitti di potere e le istanze propagandistiche. Nitido è anche il suo ricordo delle scenografie, sempre legate allo spettacolo della moda, progettate in piazza Navona nel 1994 e nell'anno successivo.

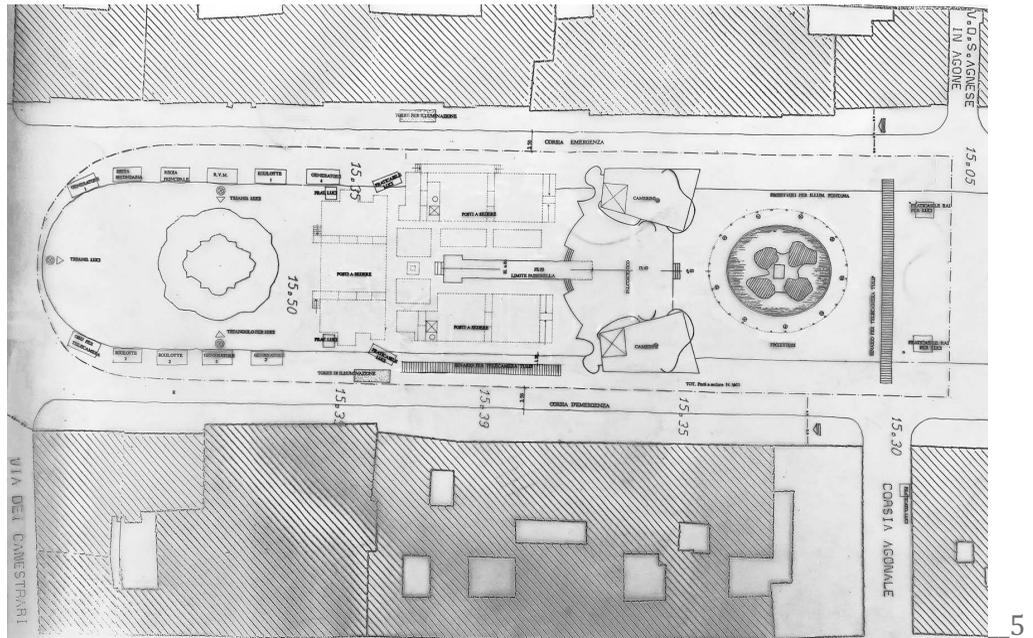
L'allestimento del 1994 prevede ai lati della *Fontana dei Quattro Fiumi* due grandi tende a pianta centrale di tessuto azzurro, elementi funzionali che ricordano gli accampamenti militari ma che, a parere di chi scrive, sembrano cogliere ispirazione da una struttura, anch'essa a pianta centrale, nei *Fuochi d'artificio per la festa della resurrezione a piazza Navona* di Carlo Rainaldi (1589)<sup>27</sup> [Fig. 3] o nelle

3\_Carlo Rainaldi, *Fuochi d'artificio per la festa della resurrezione a piazza Navona*, 1589. Incisione di Antonio Tempesta (Roma, Coll. priv.).

4\_Andrea Sacchi, Francesco Guitti, *Giostra del Saracino*, 1634. Incisione di François Collignon (Roma, Museo di Roma).

27. L'incisione di Antonio Tempesta *Fuochi d'artificio per la festa della resurrezione a piazza Navona* 1589 di Carlo Rainaldi (Roma Coll. priv.) è pubblicata in: FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI, *Effimero Barocco*, cit., p.143.

5\_Paolo Portoghesi, Allestimento per lo spettacolo *Le stelle della Moda* in piazza Navona, 1995. Pianta (Archivio Paolo Portoghesi, MAXXI).

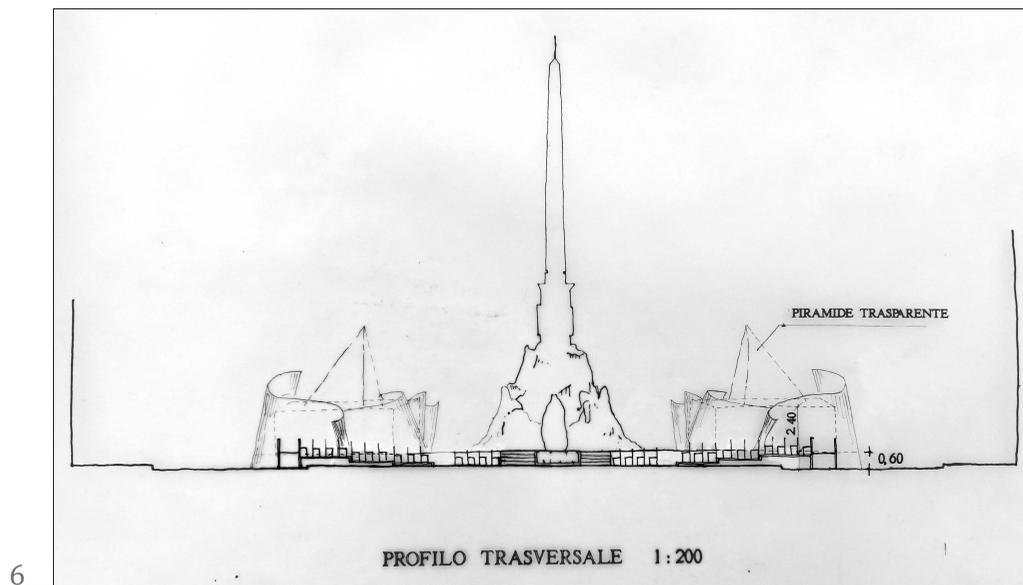


tende che coprono i palchi della *Giostra del Saracino* di Andrea Sacchi e Francesco Guitti (1634)<sup>28</sup> [Fig. 4]. Le tende, sostenute da esili montanti lignei uniti da cordoni dorati, sono strutture immaginifiche del barocco e in questo caso erano strutture di servizio, indispensabili per uno spettacolo che non aveva un teatro dietro il palco. L'interno era arricchito da un soffitto ligneo molto ben realizzato. Un iniziale piano di regia aveva l'intenzione di far entrare la macchina da presa al suo interno.

Nell'allestimento del 1995 [Fig. 5], Portoghesi decide invece di non rievocare nuovamente l'atmosfera della festa barocca e si concentra su ciò che il barocco, in quel momento, stava producendo nello scenario internazionale. Da qui nasce l'intenzionale ispirazione al museo *Guggenheim* di Bilbao:

«Era un modo per fuggire dal provincialismo nel quale era caduta Roma e per trascinare a piazza Navona l'ossequio che Gehry aveva reso a Borromini con il suo museo. C'è una contrapposizione tra una trasparenza che vola e le curve che circoscrivono e abbracciano. In questo caso la spinta veniva quindi non dalla festa barocca ma dal mio desiderio di rendere omaggio a Borromini attraverso l'attualità della sua ricerca. Si trat-

28. L'incisione di François Collugnon *Giostra del Saracino* di Andrea Sacchi e Francesco Guitti 1634 (Museo di Roma) è pubblicata in: FAGIOLÒ DELL'ARCO, CARANDINI, *Effimero Barocco*, cit., p. 89.



6\_Paolo Portoghesi, Allestimento per lo spettacolo *Le stelle della Moda* in piazza Navona, 1995. Sezione (Archivio Paolo Portoghesi, MAXXI).

tava di mettere davanti alla fontana qualcosa che dialogasse con Borromini, ma anche con Bernini e lo stesso Gehry»<sup>29</sup>.

L'allestimento presenta un gioco di convessità e concavità [Figg. 6-7] con cui Portoghesi inizia una conversazione con la facciata di Sant'Agnes in Agone, come una domanda cui dare una risposta: alla concavità della chiesa rispondono le concavità e le convessità del gioco strutturale dei due padiglioni che lasciano la fontana come sfondo. I due allestimenti (1994-1995) si discostano fortemente da quello precedente (1992) soprattutto perché, in entrambi, la scenografia era stata poco sfruttata. A differenza di quello in piazza di Spagna, in queste due occasioni lo spettacolo è stato più tradizionale, interamente concentrato sul palcoscenico inciso da un nastro luminoso, che era considerato l'aspetto più rilevante della scenografia, e permetteva alle modelle di essere illuminate dal basso, così come desiderava il regista. Un riferimento alla festa barocca lo si può ritrovare tuttavia nella risposta spontanea dei passanti che gremivano la piazza durante la settimana di preparazione dell'allestimento, quando sorsero non pochi problemi alla movimentazione dei materiali e al montaggio della scena. C'era la curiosità delle persone per una modificazione urbana che vedevano compiersi sotto i loro occhi:

29. Da un dialogo dell'autore con Portoghesi il 4 giugno 2021.

7\_ Allestimento per lo spettacolo *Le stelle della Moda* in piazza Navona, 1995.

I due padiglioni si configurano come volumi delineati da una sequenza di curve attraverso un gioco di concavità e convessità. La struttura è in pannelli di compensato modellato e al centro svettano due piramidi in plexiglass. In primo piano la Fontana dei Quattro Fiumi (Foto di Paolo Portoghesi).



«Roma è una città che si presta molto come scenario. Può essere trasformata con poca fatica e tornare il giorno dopo intatta come era prima. In Roma Barocca [1966] mettevo in rilievo il fatto che ci sono le cronache del Settecento che rivelano l'abitudine del popolo di vivere in strada. Nelle abitazioni si andava solo per dormire e quindi la casa delle persone era la città. Questo comportava anche dei fastidi, ma tutto sommato era una situazione affascinante che in qualche modo si può riproporre creando degli spettacoli che abbiano il massimo della visibilità, della comunicabilità e certamente la messa in scena è un elemento determinante»<sup>30</sup>.

Nell'imminenza della festa la vita cittadina si concentra nell'attesa, un clima di tensione e partecipazione si diffonde aspettando l'evento straordinario che è rito sociale e avvenimento culturale, tempo di allegrezza e di legami sociali effimeri. Nel contesto della festa barocca in cui la società tutta intera esprime a se stessa, lo spettatore viene riassorbito in uno spazio abitato da allegorie in cui si dispiega la volontà costruttiva legata all'effimero. Ogni festa è accompagnata da un libretto che disvela il significato dell'apparato e decifra i simboli segrete divulgando, attraverso i testi e le acqueforti, gli apparati festosi con dovizia di particolari. La festa è una cerimonia sociale di rappresentazione allegorica del potere, un codice attraverso il quale il cittadino partecipa alla storia della comunità urbana. Ha quindi

30. Ibidem.



8\_Carlo Rainaldi, *Addobbo* realizzato in Piazza Navona in occasione della Pasqua dell'anno Giubilare, 1650. Incisione di Dominique Barrière (Roma, Museo di Roma).

8

bisogno di un committente, di un promotore (papa, sovrano, ambasciatore), ma ha anche bisogno della partecipazione del popolo in uno scambio che sancisce e rinnova, di volta in volta, il legame tra la gente comune – sudditi o fedeli – e i rappresentanti del potere. Ciò che è necessario al programma di persuasione avviene attraverso l'uso della «immagine totalizzante di politica e di religione comunicate in un reticolo di riferimenti, in un assemblage di frammenti»<sup>31</sup>.

Le persone affacciate alla finestra – nell'acquaforte *Macchina eretta in Sant'Apollinare in occasione dei festeggiamenti per l'elezione di Fernando II il 10 settembre 1619* – o stipate sui balconi che sporgono sulla piazza – nell'*Addobbo* realizzato in Piazza Navona in occasione della Pasqua dell'anno Giubilare 1650, 17 aprile [Fig. 8]<sup>32</sup> – entrambe provenienti dal fondo *Avvenimenti*, – sono la diretta rappresentazione della memoria di chi assistette negli anni Novanta, agli eventi legati alla moda, allestiti nelle due piazze del barocco romano, dietro una transenna in via dei Condotti e sulla soglia di una finestra di un mezzanino prospiciente palazzo Pamphilj. Pochi minuti dopo la fine della diretta televisiva, l'apparato scenico veniva smontato e passeggiando a notte inoltrata nelle prossimità dei due luoghi citati, si poteva assistere all'immediato svelamento-annullamento

31. Paola TORNIAI, *Il Carnevale sacro a Roma nel Seicento. Vocabolario artistico, apparato scenotecnico, corredo iconografico delle Quarantore*, in «Storia dell'Arte», 1991, p. 95.

32. L'incisione di Barrière nell'*Addobbo* realizzato in Piazza Navona in occasione della Pasqua dell'anno Giubilare 1650 (Museo di Roma) è pubblicata in: Marcello FAGIOLO, *Roma Barocca i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2013, p. 331.

della festa, perché la mattina seguente la piazza tornava a essere il «luogo degli sguardi»<sup>33</sup> e un palcoscenico per la fruizione dei turisti.  
È il destino di Roma

«dove la dimensione della festa c'è sempre stata – ricorda ancora Portoghesi – al pari di Venezia, città-palcoscenico per eccellenza. Nel 1979 quando per il primo anno lavorammo alla Biennale con Maurizio Scaparro facemmo non solo il Teatro del mondo ma anche una serie di palcoscenici da mettere nelle “piazze” di Venezia e poi allestimo la mostra *Venezia e lo spazio scenico*<sup>34</sup>. Fu l'operazione culturale all'interno della quale nacque il Teatro del mondo. Venezia e Roma, in questo senso, sono città parenti. Milano è, al contrario, una città assolutamente negata per questo. È una città di gente indaffarata [...] non è festosa, non lo è mai diventata».

Eppure, è assurda a ruolo di capitale della Moda italiana e ha offuscato Roma che negli anni Cinquanta e Sessanta, cavalcando un rinnovato respiro internazionale veicolato soprattutto dal cinema delle grandi produzioni americane, rappresentava la meta obbligata per le grandi stelle dello spettacolo desiderose di mimetizzarsi nella scena urbana e di vestire gli abiti creati per loro dalle grandi case dell'Alta Moda romana.

Negli anni di studio che ho condotto nell'Estremo Oriente, sovente mi è capitato di discorrere con alcuni architetti giapponesi (tra i quali: Fumiho Maki, Arata Isozaki, Itsuko Hasegawa, Kengo Kuma, Shin Takamitsu, Shigeru Ban e soprattutto Kisho Kurokawa) sull'immagine che essi serbavano di Roma, anche tentando difficili paragoni e azzardate contiguità con la città di Tokyo e il suo tessuto urbano. Laddove va chiarito che in Giappone non esiste la piazza, ma è la strada ad assolvere il ruolo di spazio della socialità, essi riveleranno che le piazze romane, in particolare quelle barocche, sono sempre parse ai loro occhi un affascinante

---

33. Espressione presa in prestito dal titolo di un volume di Paolo Portoghesi, pubblicato nel 1997 da Gangemi nella collana *Arti visive*.

34. Per un approfondimento si consulti: Manlio BRUSATIN, Aldo DE POLI (a cura di), *Venezia e lo spazio scenico*, Catalogo della mostra (Palazzo Grassi, Venezia, 6 ottobre-4 novembre 1979), La Biennale, Venezia 1979.

palcoscenico dove gli abitanti sono i protagonisti nell'atto di recitare la loro parte. La festa a Roma sembra non esser mai terminata. Ma perché ciò accada i luoghi devono essere pieni di persone, utilizzati: «[nella città] nessuna forma istituzionale di spettacolo sembra avere una precisa collocazione, proprio perché quel "gran teatro" si mescola all'arte e alla vita e non rimane certo bloccato sulle tavole private di un palcoscenico»<sup>35</sup>. Nei racconti di Kurokawa, seduto a un tavolino in piazza Navona di fronte alla fontana berniniana, mentre assiste alla scena urbana che si svolge davanti ai suoi occhi, si ritrovano le parole di Lewis Mumford:

«Il movimento verticale di nuove strutture come le fontane con i loro zampilli tesi verso l'alto e le scalinate aggiungeva vitalità spaziale alla pura funzionalità. La scalinata di Piazza di Spagna a Roma, che è insieme un mercato di fiori, un'arena e un cammino penitenziale verso la sovrastante Trinità dei Monti, svolge una funzione liberatoria che non deve essere valutata in base alla superficie occupata ma in base all'intensità dell'uso. Una parte di questo spirito sopravvisse nelle migliori opere del periodo barocco, soprattutto nelle fontane e nelle piazze del Bernini a Roma. Ma queste zone di bellezza e di ordine si giovano non poco della contrastante confusione che le circonda. Quando però l'ordine barocco si diffuse, uniforme e incontrastato, eliminando qualsiasi possibilità di opposizione o d'evasione, esso rivelò la propria intrinseca debolezza. L'organizzazione divenne irreggimentazione, la spaziosità vacuità, la grandezza grandiosità. L'assolo dell'urbanista può essere enormemente amplificato, ma non può mai sostituire tutti i cantanti di un coro civico, ognuno dei quali svolge una sua parte pur restando fedele alla partitura»<sup>36</sup>.

Il 22 settembre 2016, dopo due anni di lavori, riapre la scalinata che torna al suo colore originario in virtù dell'intervento di restauro operato grazie al contributo di Bulgari<sup>37</sup>. Alla riapertura coincide però la negazione della scalinata di Trinità

---

35. FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI, *Effimero Barocco*, cit., p. 203.

36. LEWIS MUMFORD, *The City in History*, Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, Boston, 1961; (tr. it.) *La città nella storia*, Castelvevchi, Roma 2013, p. 491.

37. Il progetto voleva rappresentare un tributo di Bulgari alla sua città, in occasione del 130°

dei Monti ai cittadini e ai turisti ai quali, attraverso la presenza costante dei vigili urbani verrà impedita, d'ora in avanti, la sosta e la seduta sui gradini. Roma ha perso oggi quasi completamente il suo ruolo demiurgico ma nelle occasioni di festa descritte. Sembra ancora riuscire a rappresentare quel processo dinamico della vita che incorpora sempre elementi estranei e condizioni esterne e li adatta al proprio uso. Uno studio poco conosciuto in Italia, che Kurokawa ha condotto sulla concezione stessa del barocco, mette in evidenza che in Occidente, con l'impiego delle linee curve come elemento spettacolare, il barocco ha rotto l'ordine classico e interpreta il fenomeno della vita che è un equilibrio dinamico: «Potremmo anche chiamarlo l'esistenza di una creatività che produce significato. Ogni espressione della vita si manifesta attraverso il movimento. Questa non è confusione, ma segno di un nuovo ordine»<sup>38</sup>. Nel 2015, in occasione dell'uscita del volume *Il gioco dell'architettura. Dialoghi su ieri oggi e domani* ho affrontato la nozione barocco provocando un dialogo immaginario tra Portoghesi e Kurokawa, favorito dal lavoro *Du Baroque* di Eugenio d'Ors, nel quale si riallacciano i fili di una riflessione su alcuni temi del barocco, «tra Oriente e Occidenti»<sup>39</sup>. Nella sua opera d'Ors precisa che quando intenzioni conflittuali sono riunite in un movimento, lo stile che ne risulta è per definizione barocco. Il barocco è una nozione che mira ad assimilare elementi periferici di natura eterogenea; barocco significa 'non sapere che cosa fare', corrisponde alla volontà simultanea di afferrare e di respingere, o anche a un tentativo di volare quando si è trattenuti al suolo dalla forza di gravità. Si potrebbe sostenere che è il solo momento della storia occidentale in cui abbiano potuto coesistere razionalità e irrazionalità, producendo un universo spirituale non dualista. Prendendo spunto dal saggio critico di

---

anniversario della presenza della maison nella sede in via dei Condotti.

38. Leone SPITA, *A Japanese Anthology. Cutting-edge architecture*, Gangemi Editore, Roma 2015, pp. 117-118.

39. In un mondo caratterizzato dalla complessità e dalle contaminazioni, con una mondializzazione dell'economia e rischi sempre più crescenti di omologazione anche culturale non c'è – e forse non c'è mai stato – un solo Oriente e un solo Occidente. Per questo motivo i due termini Oriente e Occidente, quanto mai complessi e sfuggenti, vengono abitualmente declinati dall'autore al plurale.

d'Ors<sup>40</sup>, Kurokawa ravvede nel barocco quel mondo instabile e incerto che fa coincidere con il «grigio di Rikyū»<sup>41</sup> al quale dedica un capitolo del suo eccellente *Each one a Hero The Philosophy of Symbiosis*<sup>42</sup> inspiegabilmente poco conosciuto in Italia, di cui sarebbe saggio risuscitare la sua filosofia troppo dimenticata negli ultimi anni. Se in Occidente, il grigio è visto come il risultato della mescolanza di bianco e nero, un colore distinto che si colloca a metà strada tra i due, in Oriente rappresenta l'estetica della molteplicità di significati e l'essenza multidimensionale della società giapponese. Con le sue ambivalenti luminescenze, il grigio di Rikyū che si avvicina alle tonalità cromatiche dell'antracite, è stato per lungo tempo simbolo di precisi ideali estetici, di raffinatezze intrise di ricchezza e di misura. Nel dialogo interviene Portoghesi:

«Trovo che quello che dice Kurokawa sul barocco sia molto giusto. Il suo libro sulla filosofia della simbiosi mi fa sentire vicino a questo quasi coetaneo compagno di strada, anche se il nostro percorso è stato così differente. Oggi si tende a deprezzare il barocco perché non si avverte il suo aspetto specifico che Kurokawa ha descritto molto felicemente ed è appunto la possibilità di rappresentare delle contraddizioni, senza pretendere di schiacciarle in una sintesi. Del resto, ho spesso parlato di coincidentia oppositorum. Studiando Borromini mi sono accorto come nella sua architettura sia spesso presente la ricerca di questa coincidentia che non è un appiattimento ma l'accettazione della natura, vera e propria coincidentia, una compresenza che dà luogo a questo dinamismo, a questa apertura, a questa interrogazione continua che sono proprie dell'architettura borrominiana. Effettivamente dopo il Barocco la rivendicazione della razionalità illuministica e il continuo riapparire

---

40. Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, Gallimard, Paris 1936; (tr. it.) *Del barocco*, Abscondita, Milano 2011.

41. Dal nome del più importante maestro del tè Sen no Rikyū che fonda, nella metà del secolo XVI, l'estetica della cerimonia del tè. Introdotta tre secoli prima dalla Cina in Giappone, con Sen no Rikyū tale cerimonia assurge a 'via del tè' (*sadō*).

42. Kisho KUROKAWA, *Each one a Hero. The Philosophy of Symbiosis*, Kodansha International, Tokyo 1997. La versione giapponese del 1987 ha ricevuto il *Grand Prize of Literature* nel 1993.

di questa ipotesi, ci ha allontanato dalla possibilità di vivere l'esperienza delle contraddizioni in modo positivo. Non come cose che bloccano una possibilità di sviluppo ma anzi come stimoli a una possibilità di sviluppo. Quindi penso che dobbiamo riconquistare delle condizioni, non certo identiche a quelle del barocco, ma per certi aspetti simili»<sup>43</sup>.

Il barocco mostra ancora la sua vitalità e attualità. L'arte, la filosofia, la musica sembrano accorgersi della possibilità di attingere totalmente al realismo del barocco, curioso, sperimentale, insolito, in un continuo «compenetrarsi e frammischarsi di atmosfere» che poi nel Settecento si scontra con il realismo scientifico dell'Illuminismo. Se confidiamo nel pensiero di d'Ors che vede ovunque il barocco, rileggiamo il trattato di estetica che Gillo Dorfles<sup>44</sup> dedica al lavoro di d'Ors, ritroviamo le parole di Mumford che utilizza la nozione barocco non solo come riferimento architettonico ma come definizione di una società<sup>45</sup>, possiamo comprendere quanto oggi il barocco – in un tempo dominato dalla dittatura dell'immagine, da una pervasiva e affascinante ambiguità, dai concetti fluidi, dalla *coincidentia oppositorum*, lontano anni luce dai grandi racconti unificanti della modernità – possa essere utile per affrontare i temi e le sorprese del XXI secolo. Tenendo a mente, come sostiene il regista Ermanno Olmi, che c'è bisogno di tempo da utilizzare non per lo stupore, ma per la scoperta dello stupore.

---

43. Paolo PORTOGHESI, Leone SPITA, *Il gioco dell'architettura. Dialoghi su ieri, oggi e domani*, Gangemi editore, Roma 2015, pp. 28-29.

44. Gillo DORFLES, *Attualità del Barocco*, in «Domus», 207, marzo 1946, pp. 32-35. La pubblicazione italiana del volume di Eugenio d'Ors, *Del Barocco*, che presentava in prefazione il saggio *Rapporto sull'idea di Barocco* di Luciano Anceschi, spinse Dorfles a scrivere un breve trattato di estetica in cui, consapevole di vivere in un'epoca neo-barocca, considerò la *ramdurchdringung* (compenetrazione dello spazio) di Giedion un concetto molto attuale, nell'intendimento del «compenetrarsi e frammischarsi di atmosfere» e in tale prospettiva la nozione barocco viene accolto come lo stile che aveva dato vita a un'inedita sintesi delle arti.

45. Secondo Mumford la nozione barocco nell'accezione secentesca riassume i due elementi contraddittori dell'epoca: l'aspetto metodico e astrattamente matematico, espresso alla perfezione nei rigorosi piani stradali, nelle ordinate piante urbane e l'aspetto sensuale, ribelle, eccessivo, anticlassico e antimeccanico, che la pittura e la scultura riassumono rappresentando gli abiti, la vita sessuale, il fanatismo religioso e l'assurdo regime politico.