

**ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA**

**CAMPUS DI CESENA**

**DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA**

**CORSO DI LAUREA MAGISTRALE A CICLO UNICO IN ARCHITETTURA**

**Le forme ritrovate**

Progetto di un complesso museale al Parco della Montagnola di Bologna

**Tesi in**

Composizione Architettonica e Urbana

**Relatore**

Prof. Ildebrando Clemente

**Presentata da**

Meriton Halili  
Alberto Pedrelli

**Correlatori**

Prof.ssa Giada Gasparini  
Prof. Carlos Fabian Giusta

**Anno Accademico 2022/2023**



# Indice

Premessa

## LA RICERCA

Metodologia della ricerca: gli studi urbani	p. 9
Teoria e progetto	p. 13
Il museo	p. 17

## LA CITTÀ

Bologna: evoluzione e trasformazione della forma urbana	p. 39
Iconografia storica	p. 89
La Montagnola	p. 95

## IL PROGETTO

Luogo e progetto	p. 107
Temi urbani	p. 111
Forme del progetto	p. 119

Bibliografia e sitografia

Elaborati grafici





## Premessa

Analisi, suggestione metaforica e critica: sono questi i pilastri del pensiero progettuale che ci hanno portato all'elaborazione del progetto che viene narrato in questa tesi.

Un viaggio tra le fasi storiche di Bologna che il progetto vuole riunire tramite un filo conduttore che permette di trascendere tempo, luogo e funzione in un'area di particolare importanza nella storia della città, ma che ad oggi risulta abbandonata a sè: il Parco della Montagnola.

Il ritrovamento e la riscoperta diventano l'istanza metaforica per cui all'interno del progetto si sviluppano forme riprese dalla storia, mentre l'approccio critico diventa lo strumento grazie al quale il progetto si integra e rispetta le preesistenze ambientali dell'area.

Immaginando di trovarci di fronte alle rovine di epoche antiche, il nostro intento è quello di riutilizzare le memorie dell'architettura costruendoci sopra un museo che possa diventare a sua volta un'architettura della memoria, contribuendo allo stesso tempo ad assegnare un significato altro ad una zona che presenta moltissime potenzialità che, ad oggi, risultano inesprese.



LA RICERCA



## **Metodologia della ricerca: gli studi urbani**

Quella che caratterizza Bologna, è una realtà ricca e densa di una città che diventa punto d'incontro tra permanenza e cambiamento, tra collettivo ed individuale.<sup>1</sup> L'intenzione, che diventa il tema di questa analisi iniziale, viene riassunta nello studio urbano.

È complesso determinare le vicissitudini che hanno portato all'odierna rappresentazione ma, essendo l'architettura il tramite con cui ci si interroga su quali siano stati i fenomeni che hanno portato allo sviluppo della città, la risposta più congrua è interpretare il concetto di "fatto urbano". È possibile affermare, che grazie alla loro unicità, i fatti urbani siano parti limitate della città stessa, che la caratterizzano e che, grazie alla loro analisi e definizione, riescano ad inquadrare quello che fondamentale la città è: "la cosa umana per eccellenza".<sup>2</sup> Come ha scritto Aldo Rossi: "La città e la regione, la terra agricola e i boschi diventano la cosa umana perché sono un immenso deposito di fatiche, sono opera delle nostre mani; ma in quanto patria artificiale esse sono anche testimonianza di valori, sono permanenza e memoria".<sup>3</sup>

L'approccio al fatto urbano determina comunque una serie di questioni, rapportabili a temi canonici del



Fig. 1: Joan Blaeu, Bononia docet mater studiorum, 1663

luogo come l'individualità, la memoria, il disegno. Il pensiero sulla città o meglio, sui fatti urbani visti come opera d'arte, riprendono lo studio della città stessa. A tal proposito, anche la questione della città come opera d'arte è leggibile attraverso la concezione della natura dei fatti collettivi.

Partendo dal presupposto che la città diventa "la scena fissa delle vicende umane" è importante considerarla nella sua totalità e, quindi, comprenderla mediante lo studio dei suoi comportamenti e manifestazioni. Quello su cui ci si concentra sono le sue caratteristiche fisiche, ambito in cui l'architettura si riconosce indipendentemente dalla scala o dalla funzione. Ci si interroga su quello che è l'aspetto compositivo più impregnante, ovvero la forma e il tipo che si riscontrano a Bologna.

Queste nozioni, difatti, sono correlate fra loro: il tipo, per come lo intendiamo, permette di stabilire le relazioni nei confronti della forma che, di conseguenza, permette la struttura fisica della città stessa, ma non solo, anche quella dell'oggetto costruito in sé. Quello che rispecchia il tipo non è una replica da imitarsi perfettamente bensì l'idea di un elemento, una regola che possa servire da modello a tutto lo sviluppo.

La relazione che si crea viene fondata sulla conoscenza della materia ma anche su quella del luogo: “Individuando nella città “il factum” architettonico primordiale, si cancella qualsiasi divisione tra il progetto architettonico e quello urbano e si prende in considerazione ogni intervento fisico sulla base delle condizioni materiali della sua costruzione”.<sup>4</sup>

Il rapporto tra città e architettura si presenta come l’unione di elementi stabili e immutabili, combinando il lato compositivo alla realizzazione del processo progettuale in sé. I tipi costruttivi, gli elementi compositivi, pochi, elementari, schematicamente ridotti a tratti essenziali, diventano l’obiettivo del processo per la creazione del progetto.

<sup>1</sup> R. Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti, sugli architetti e il loro lavoro*, Torino, Umberto Allemandi & C, p. 15

<sup>2</sup> A. Rossi, *L’architettura della città*, Milano, il Saggiatore, p. 28

<sup>3</sup> Ibid., p. 31

<sup>4</sup> Ignasi de Solà – Morales, *Decifrare l’architettura, << Inscricpciones >> del XX secolo*, Torino, Umberto Allemandi & C, p. 114





## Teoria e progetto

“La formazione di una teoria della progettazione costituisce l’obiettivo specifico di una scuola di architettura e la sua priorità su ogni altra ricerca è incontestabile”.<sup>5</sup>

È constatato però purtroppo che non esistono o, siano particolarmente rare delle indicazioni chiare sul come procedere nel fare architettura.

Una teoria rappresenta il momento fondamentale di ogni architettura e dovrebbe porsi come cardine di qualsiasi scuola, difatti, quello che nell’effettivo è importante è il crearne una progettuale relazionata strettamente all’architettura; teoria, sostenibile e utilizzabile anche per il progetto nella città di Bologna. Per spiegare la teoria della progettazione è importante definire l’architettura, trattare i suoi rapporti con la storia e infine considerare i suoi termini concreti: la città, la storia e i monumenti.

Tuttavia, non tutti vorrebbero una teoria della progettazione; secondo il Movimento Moderno, infatti, la teoria sarebbe superata dal metodo. Si è intesa la lezione che pretende di risolvere i problemi man mano che si pongono, senza un ordine logico.

Quello in cui si crede è che il primo principio di una teoria sia l’ostinazione su alcuni temi, ostinazione che si qualifica anche

come validità della coerenza autobiografica di un artista.

“Intendo l’architettura in senso positivo come una creazione inscindibile dalla vita e dalla società in cui si manifesta”.<sup>6</sup> I caratteri stabili sono la creazione di un ambiente più propizio alla vita e all’intenzionalità estetica. L’architettura si costituisce con la città, e abitazioni, monumenti, fatti privati e fatti collettivi sono i termini di riferimento per lo studio di essa. Ci si differenzia da qualsiasi altra scienza o arte perché ci si pone nell’ottica di una trasformazione della natura nel tempo.

Dopo aver esposto i principi della teoria bisogna chiedersi quali sono i contributi che recano alla progettazione; ovvero quale sia il valore che la conoscenza di alcuni principi dà per progettare. Secondo Rossi quando progettiamo, conosciamo, e quando ci avviciniamo a una teoria della progettazione definiamo, sempre più, una teoria dell’architettura.

Ma se i principi dell’architettura sono permanenti e necessari, come si pongono all’interno del divenire storico?<sup>7</sup>

Bisogna distinguere nella città un manufatto collettivo e nell’architettura la tecnica che si ordina e tramanda. Nel primo caso si tratta di un processo lento e collettivo, rilevabile in tempi lunghi e a cui partecipa tutta la società; richiede di essere studiato secondo le sue leggi e particolarità.

Si analizza, successivamente, quali possano essere i punti fondamentali di una teoria della progettazione: per prima cosa la lettura dei monumenti, poi il discorso sulla forma dell’architettura e infine la lettura della città.

Sul primo punto, la lettura dei monumenti, ci si riferisce alla meditazione sui fatti architettonici; su quello che si chiamava il rilievo architettonico. Il rilievo del monumento costituisce l’unico modo di appropriarsi delle caratteristiche di una certa architettura. Ci si può interrogare su come debba realizzarsi e cosa si debba intendere per rilievo ma in nessun modo si può stabilire che questo rilievo si debba rivolgere a qualcos’altro che non sia il fatto architettonico. Sul secondo punto si analizza la forma: seguendo questo ragionamento possiamo dire che la forma architettonica è qualcosa di chiuso e compiuto e legata a un enunciato logico. Si percepisce la forma come elemento generatore.

Nel terzo punto si tratta della costruzione della città; ci si riferisce ancora una volta alla forma fisica, alla sua costruzione e

alla città come manufatto. Non si tratta solo di problemi del luogo, bensì di una lettura analitica, del suo formarsi, dei suoi fenomeni principali e della nascita dei fatti urbani. Da tutto questo nasce questa idea di città dove “i monumenti rappresentano i punti fissi della creazione umana, i segni tangibili dell’azione della ragione e della memoria collettiva; dove la residenza diventa il problema concreto dell’abitare dell’uomo che via via organizza e migliora lo spazio in cui abita secondo la sua antica necessità; così la struttura urbana, secondo le leggi della dinamica della città, si dispone in modi diversi ma sempre con questi elementi fissi; la casa, gli elementi primari, i monumenti”<sup>8</sup>.

La funzione non è che uno strumento di fronte all’esperienza dell’architettura. È, quindi, impensabile che nel fare architettura noi non vogliamo esprimere anche qualcos’altro, qualcosa di personale. Valutare la componente psicologica di una architettura è molto difficile; solo il completo possesso della tecnica può permettere un’espressione originale. A discapito di ciò, si sostiene che un discorso rigoroso sulla progettazione architettonica debba basarsi su dei fenomeni logici.

Crede nella possibilità di un insegnamento compreso in un sistema dove il mondo delle forme è logico, quanto ogni altro aspetto del fatto architettonico, è l’atteggiamento razionalista rispetto all’architettura e alla sua costruzione.

“L’architettura, nata dalla necessità, è ora autonoma; nella sua forma più elevata essa crea pezzi da Museo a cui si rifaranno i tecnici per trasformarli e adattarli alle molteplici funzioni e esigenze a cui devono essere applicati. Così dobbiamo educarci sull’analisi dei caratteri costruttivi di un progetto.”<sup>9</sup>



Fig. 2: A. Rossi, L’architettura della città, 1969



Fig. 3: G. Samonà, Teoria della progettazione architettonica, 1967

<sup>5</sup> A. Rossi, *Architettura per i musei*, in: *Teorie della progettazione architettonica* a cura di G. Samonà, Bari - Roma, Dedalo Libri, 1968, p. 123

<sup>6</sup> Ibid., p. 124

<sup>7</sup> Ibid., p. 125

<sup>8</sup> Ibid., p. 136

<sup>9</sup> Ibid., p. 137



## Il museo

Il museo è una forma tipologica e, in quanto tale, ha un'origine ed un'evoluzione. In verità è complesso, se non impossibile, definire una data esatta che dà il via a questo importante fatto urbano, tuttavia è verosimile fare alcune supposizioni.

Delle prime forme di museo si inizia ad aver traccia dalla metà del Cinquecento quando, nell'onda del collezionismo e del gusto dell'antiquariato, si diffonde in Europa la consuetudine di realizzare degli spazi espressamente dedicati a ospitare raccolte composite di oggetti di arte e di scienze naturali.

Presso le corti del Nord Europa compaiono le Wunderkammer, letteralmente le “stanze delle meraviglie”, camere interamente rivestite di scaffali, di armadi e di vetrine dove venivano raccolti, a scopo di studio e di diletto, i più disparati esemplari del mondo animale e vegetale insieme ad antichità, opere d'arte e manufatti particolari per originalità e unicità.

Ciò che caratterizzava questi locali era l'accumulo all'interno di un ambiente, di dimensioni contenute, di ogni genere di curiosità esistenti al mondo che dovevano rappresentare visivamente l'unità del cosmo e l'universalità del sapere.<sup>10</sup> Questi sistemi di Wunderkammer non rappresentavano ancora, nel collezionista,

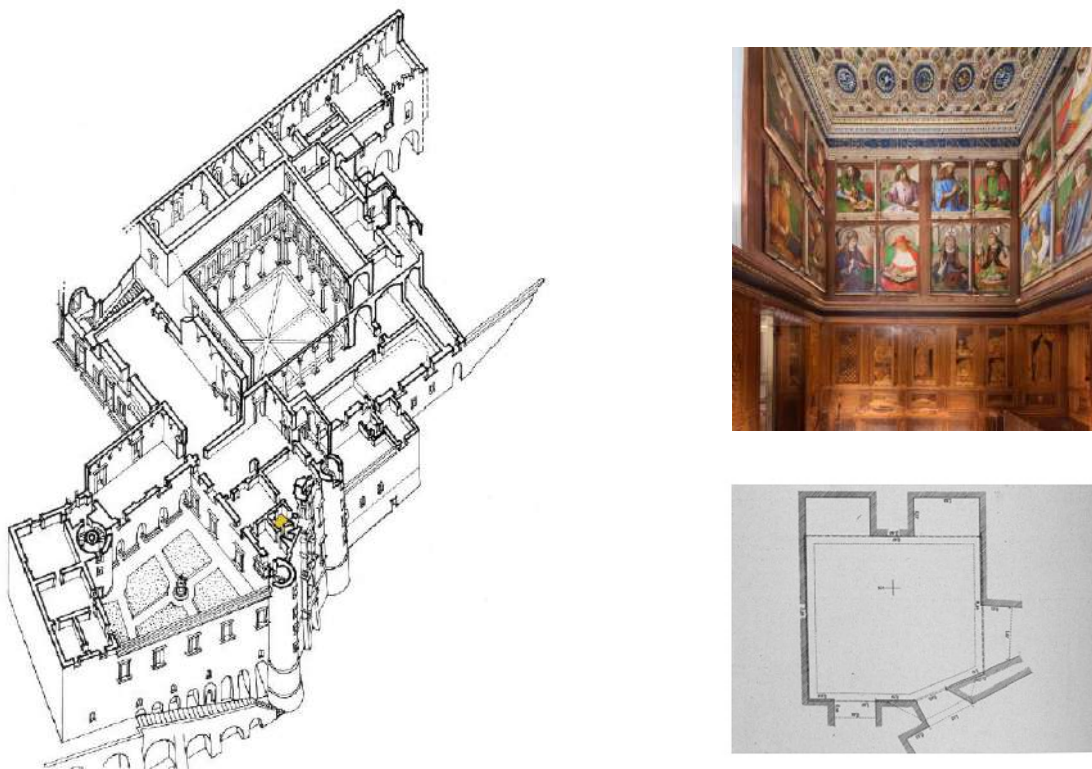


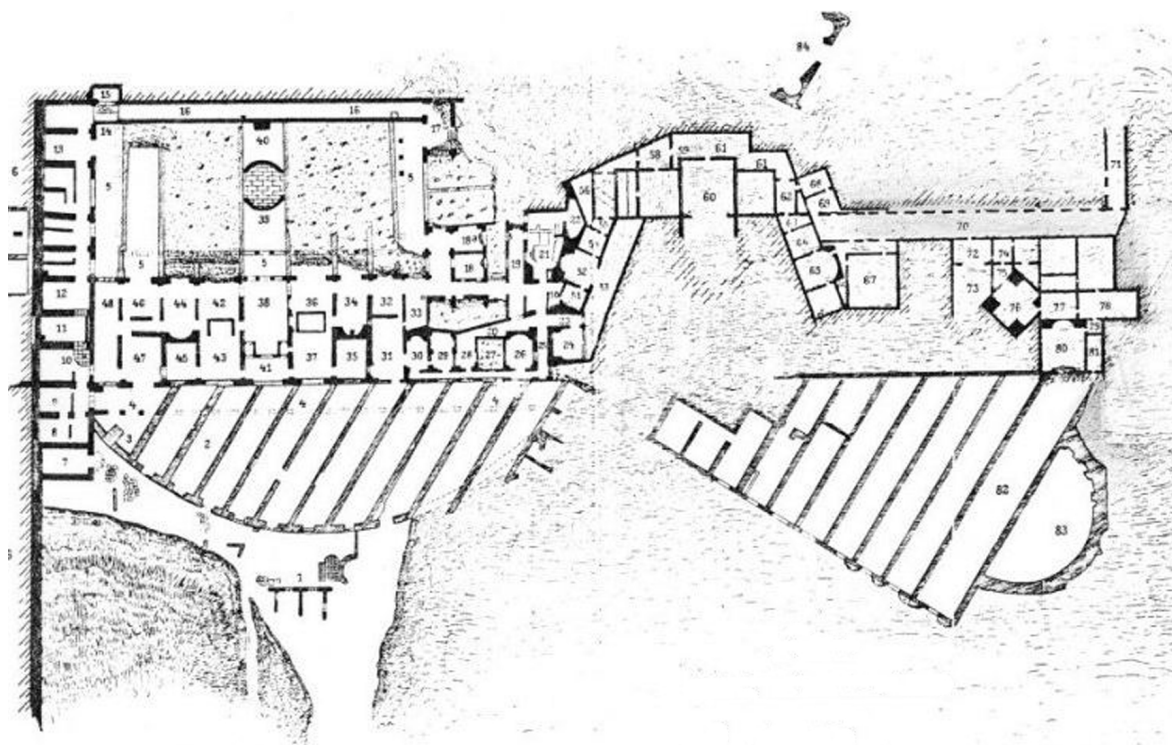
Fig. 4: Studiolo di Federico da Montefeltro, Urbino, 1473

una vera e propria volontà di creare ordine sia per tematiche che per tempo, ma piuttosto dovevano dare l'idea di uno scenario esotico, una biblioteca di stranezza, elementi collocati in modo casuale per esaltare il contrasto tra le parti.

Per certi versi questa consuetudine è legata al fenomeno della ricoperta delle grottesche romane.

Le grottesche sono una particolare decorazione pittorica originata a Roma in epoca augustea (63 a.C. - 14 d.C.) e completamente ignorata, finché non venne riscoperta e resa famosa verso la fine del 1400. Questo nome deriva appunto dalle grotte del colle Esquilino a Roma che erano in realtà i resti sotterranei della Domus Aurea di Nerone, scoperti nel 1480 e divenuti immediatamente popolari tra i pittori e i disegnatori dell'epoca che, spesso, vi si fecero calare per studiare le fantasiose pitture rinvenute. Il carattere di queste decorazioni non solo riveste uno scopo didascalico ed enciclopedico, riproducendo inventari delle arti e delle scienze quali tralci e cornici, effetti geometrici, intrecci e prospettive di scorci architettonici, ma è anche profondamente caratterizzata dalla raffigurazione di esseri favolistici e mitici come le chimere, i pegasi, i geni alati, i satiri, le sfingi, spesso





ritratti in figurine esili e flessuose, cosicché l'illustrazione risultasse fantasiosa e ludica.

Queste decorazioni cominciarono quindi a diffondersi negli ambienti colti, dove ebbero un grande successo, si dà essere riprodotte nelle ville e palazzi rinascimentali commissionati dai cardinali della corte papale o dalle famiglie più in vista.<sup>11</sup>

Una derivazione più diretta dal punto di vista tipologico dello spazio museale, ma anche delle stesse Wunderkammer, trova riscontro nei cosiddetti studioli del Quattrocento e Cinquecento italiano, le stanze dove il principe amava ritirarsi, caratterizzate da rivestimenti lignei a tarsie e decorazioni di spettacolare effetto illusionistico a soggetto geografico e scientifico; uno spazio concepito razionalmente che racchiudesse come uno scrigno il sapere, ma che allo stesso tempo creasse, grazie alle sue decorazioni, una stanza del diletto e del compiacimento. Non è un caso che lo studiolo abbia una derivazione culturale in determinati spazi dei vecchi monasteri medioevali: queste stanze venivano usate sia come librerie private, che come ambiente di studio e riscrittura dei manoscritti antichi.

Tra gli studioli più noti vanno ricordati quello di Federico



Fig. 5: Planimetria Domus Aurea

Fig. 6: Ricostruzione delle grottesche delle Domus Aurea, Roma, 68 d.C.



Fig. 7: Planimetria Galleria degli Uffizi e Salone dei Cinquecento, Firenze, 1496

da Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino, quello di Isabella Gonzaga nel Palazzo Ducale di Mantova e quello di Francesco I in Palazzo Vecchio a Firenze, progettato e decorato dal Vasari con la collaborazione di numerosi artisti dell'epoca.

A Urbino si trova una delle più compiute espressioni di studiolo, che ne condensa gli aspetti più caratteristici: si tratta di un ambiente a pianta quadrata piuttosto piccolo, ma molto alto; la sproporzione è stata riequilibrata grazie ad un marcapiano che suddivide la stanza in due zone, quella bassa decorata ad intarsio, con ornamento studiato per simulare una spazialità più aperta di quella reale, e quella alta su cui sono posti i ritratti di uomini illustri.

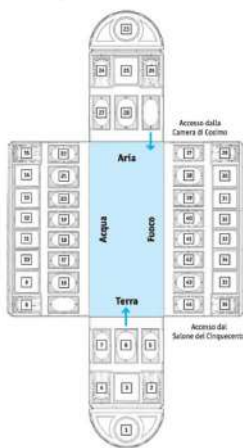


Fig. 8: Studiolo Francesco I de' Medici, Firenze, 1570

Il secondo riferimento che si vuole citare è lo studiolo di Palazzo Vecchio, uno spazio decorato con immagini ricche di suggestioni, un luogo in cui il granduca Francesco I amava ritirarsi in solitudine coltivando i propri interessi scientifici e prendeva coscienza di importanti decisioni, le quali venivano comunicate all'interno dell'adiacente Salone dei Cinquecento.

È con questa nuova invenzione dello studiolo che nell'evoluzione culturale del museo si inizia ad avere una vera



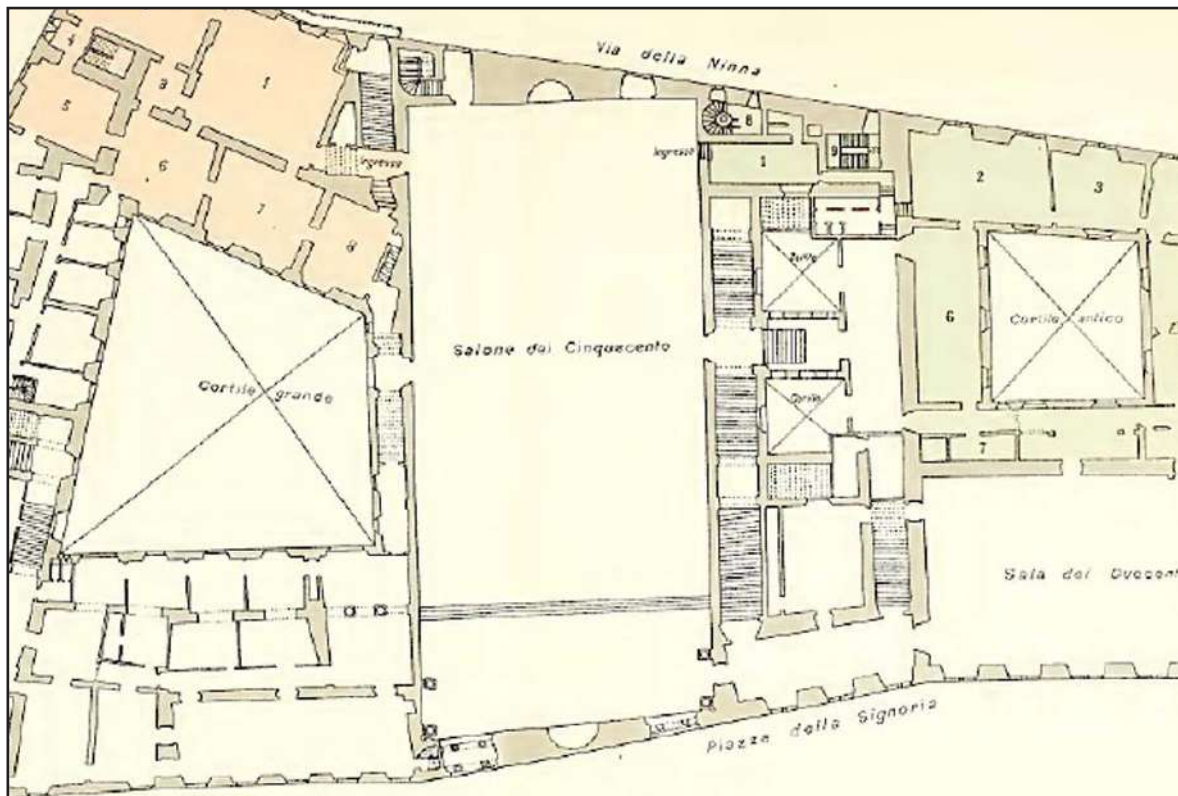


Fig. 9: Sala dei Cinquecento a Firenze, 1496

consapevolezza e volontà di creare uno spazio che raffigurasse la storia, nel modo più didascalico e scientifico possibile, grazie a collezioni selezionate e ordinate di strumenti e materiale per custodire il sapere; la progettazione avviene a priori e non di conseguenza. Un'evoluzione compositiva dello spazio museale la si riscontra nel cambio di scala tra due stanze adiacenti, nel passaggio tra due ambienti analoghi ma in contrasto: nel caso di Palazzo Vecchio nell'invenzione teatrale creata tramite l'accostamento dello studiolo di Francesco I, di carattere privato, e del grande Salone dei Cinquecento, luogo che al tempo serviva per le grandi assemblee cittadine sulle discussioni dei temi politici più importanti, dove il principe, attraversando un percorso scenografico, vi accedeva direttamente dal suo studiolo. Il Salone dei Cinquecento, imponente per dimensioni e altezza, è arricchito dal magnifico soffitto a cassettoni, dalle statue in marmo opera, tra gli altri, di Michelangelo e del Giambologna e dalle pareti affrescate dal Vasari; le linee che dividono pareti e soffitto fanno ben percepire lo spazio. È il salone che crea il salto di scala nel percorso museale e che si rende antesignano della tipologia della grande aula.



Fig. 10: Studiolo Francesco I de' Medici, Firenze, 1570

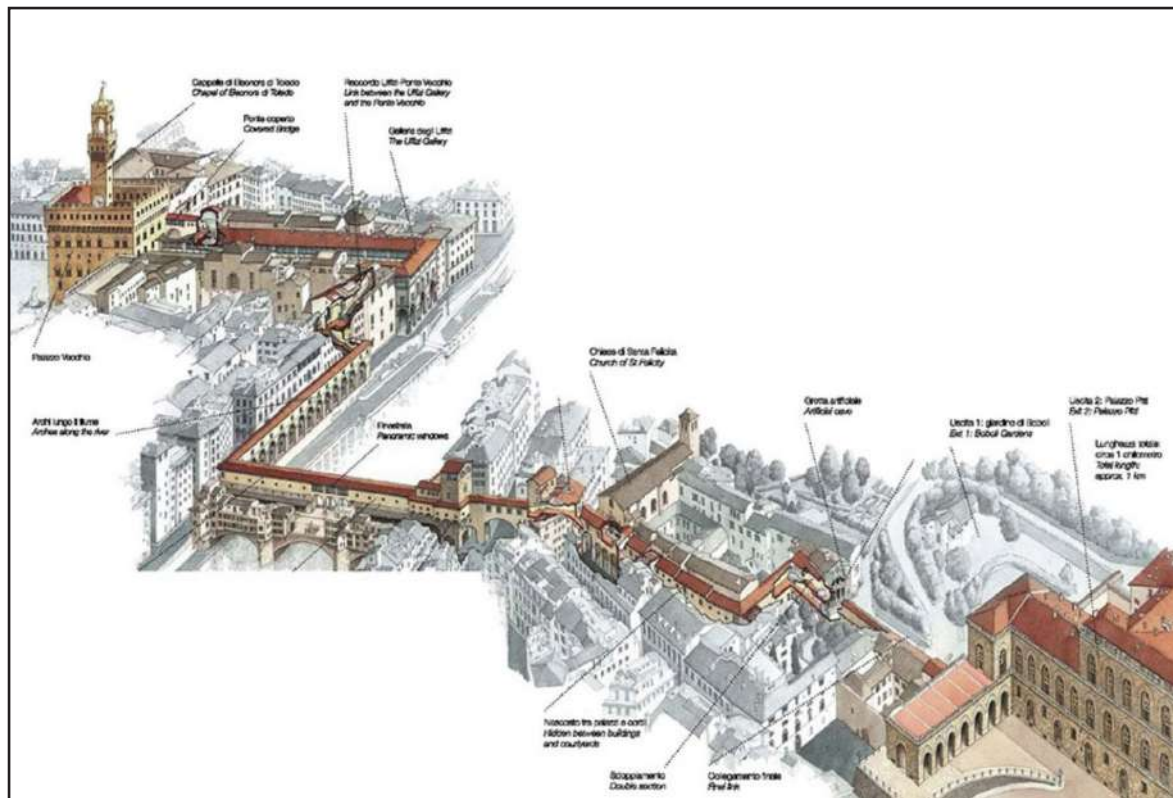
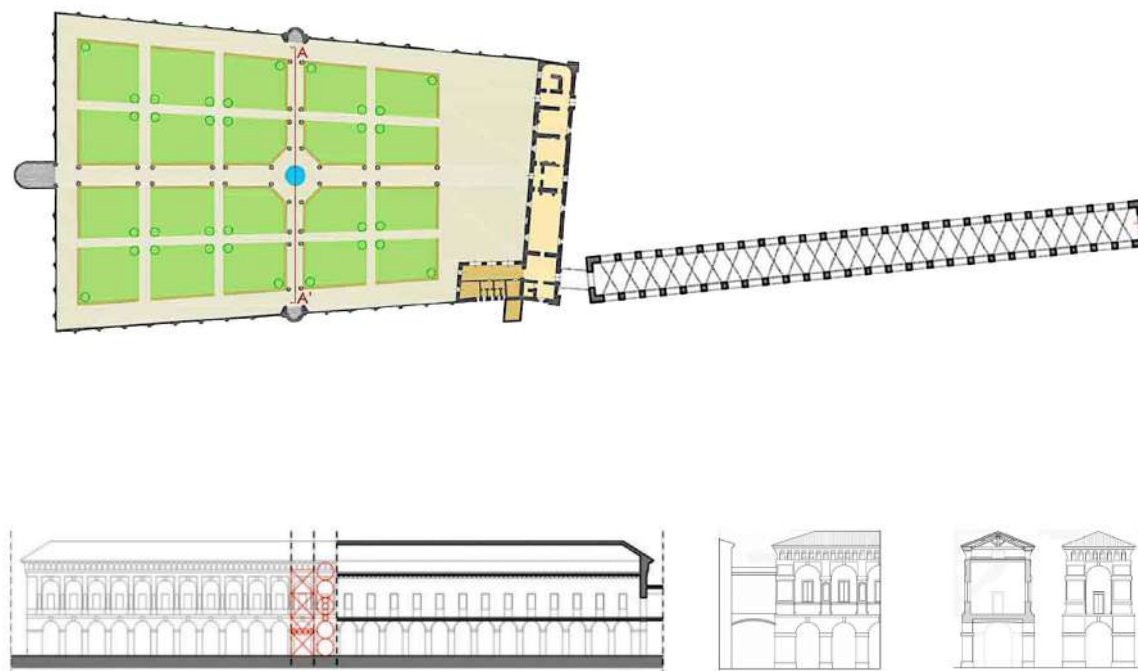


Fig. 11: Assonometria esplicativa della Galleria degli Uffizi, Firenze, 1560

Ma i veri e propri precedenti architettonici del museo sono state le gallerie che alla fine del XVI secolo divennero le sale espositive per eccellenza. Esse erano sale rettangolari a pianta allungata e con soffitti a botte, ispirate ai portici e ai passaggi coperti delle antiche ville suburbane romane descritte da Vitruvio nel VI libro del *De Architectura*, le *ambulationes*, dove si andava per passeggiare riparati dal sole e dalla pioggia e per godere la vista del paesaggio.

In un passo di un fondamentale studio sul collezionismo cinquecentesco, si affermava che “Il nome (galleria) viene dalla Francia e sta ad indicare inizialmente un lungo corridoio [...]”; il fenomeno però è del tutto italiano e fu d’esempio per il resto d’Europa”.<sup>12</sup> Con questa frase si vuole rivendicare l’origine francese della tipologia architettonica della galleria, individuando invece nella cultura italiana la sua funzione collezionistica. Solo in una seconda fase, dunque, la forma stretta come una “manica” e un buon rapporto di distanza tra le pareti lunghe resero questi corridoi la migliore soluzione per la disposizione ai lati di statue, vasi, quadri e oggetti di varia dimensione e natura senza impedire un comodo passaggio e una buona visione delle opere. Le più



importanti gallerie del Cinquecento sono state realizzate dai grandi mecenati del mondo italiano e francese; la prima a essere stata appositamente costruita per ospitare un museo fu la galleria degli Uffizi (1574-81) a Firenze, progettata da Giorgio Vasari.

Costituita da un lungo corridoio coperto da un soffitto piano ligneo e illuminato da ampie vetrate, essa era una vera e propria sala espositiva all'interno della quale le sculture e le opere d'arte erano disposte lungo i fianchi delle pareti secondo un criterio di ordine e di razionalità che rappresentò un compromesso con la prassi decorativa tradizionale. È peculiare l'invenzione urbana, nonché scenografico-teatrale, che crea il progetto all'interno della stessa città: si tratta di un sistema a gallerie che delimita lo spazio principale della cosiddetta strada-piazza ma che contiene all'interno della composizione del percorso dei nodi cruciali costituiti dalle logge. Le logge rappresentano degli oggetti che spezzano la passeggiata in galleria e sono dei punti di osservazione sul paesaggio circostante.

Qualche anno più tardi, Vincenzo Scamozzi realizzò la galleria degli Antichi di Sabbioneta (1584-86) per ospitare la antichità di Vespasiano Gonzaga. La “manica” ha un'estensione più iconica

Fig. 12: Planimetria e prospetti della Galleria degli Antichi di Sabbioneta, 1584-86

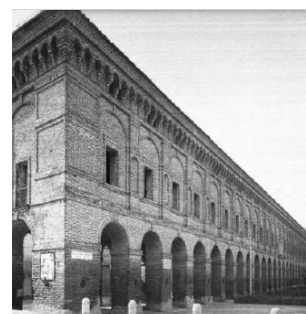


Fig. 13: Immagine della Galleria degli Antichi di Sabbioneta, 1584-86



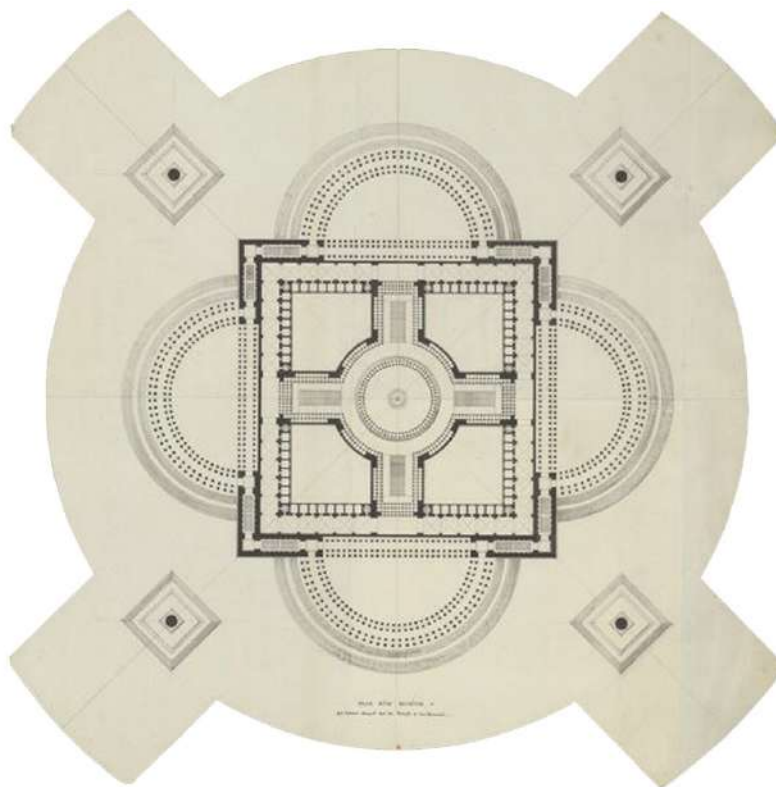


Fig. 14: Planimetria del Musée Français di Boullée, 1770 ca

che utile in quanto vuole ricordare un acquedotto romano; è per questo motivo che la Galleria di Sabbioneta spiega in modo univoco ciò che si intende per museo, cioè un luogo che nasce non tanto per l'utilità quanto piuttosto per costruire uno spazio urbano, per testimoniare la potenza.

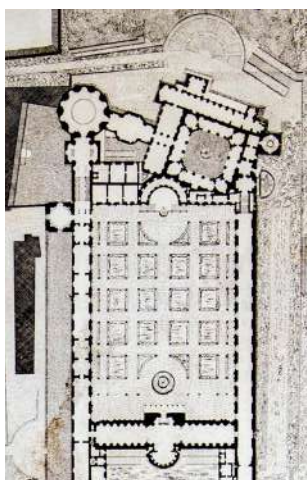


Fig. 15: Schema Musei Vaticani, Roma, 1506

Nell'evoluzione compositiva del museo finora trattata, si aggiunge ora la configurazione del giardino. Tornando a parlare di Firenze, un caso che permette di trattare lo sviluppo di tutte le forme tipologiche che si sono illustrate, si vuole citare l'emblematico esempio del Giardino di Boboli raggiungibile da Palazzo Vecchio attraversando gli Uffizi, il Corridoio Vasariano, Ponte Vecchio, fino ad arrivare a Palazzo Pitti, un'imponente mole a bugnato rustico che testimonia la potenza di coloro che lo scelsero come propria villa di rappresentanza. Alle spalle della reggia, Bartolomeo Ammannati progettò il magnifico giardino all'italiana; giardino e palazzo furono dunque concepiti assieme e, assieme, si svilupparono nei tre secoli successivi in un serrato dialogo tra arte e natura che portò Boboli a divenire il modello per i palazzi di tutta Italia. Lo strumento compositivo della geometria, tipico del giardino all'italiana, era un modo per esorcizzare la paura.

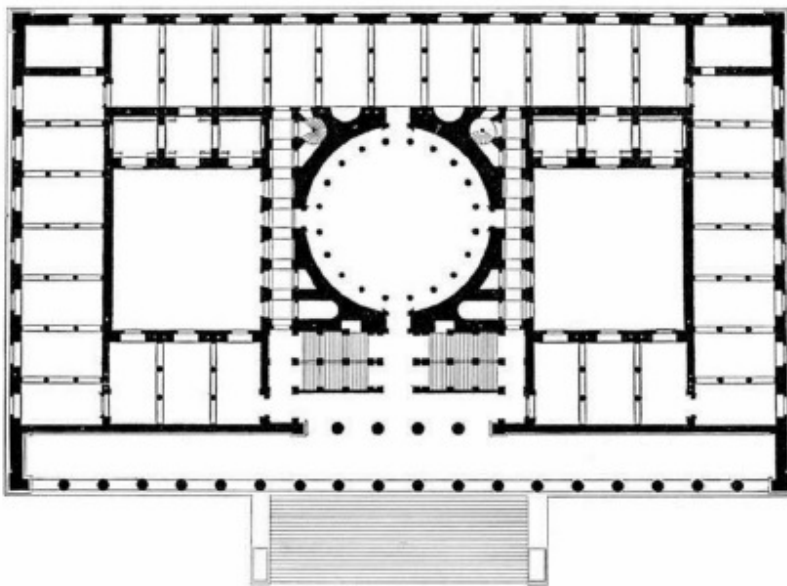


Fig. 16: Planimetria dell'Altes Museum di K.F. Schinkel, Berlino, 1830

Il verde della reggia veniva utilizzato specialmente per la pratica della caccia; ciò significa che veniva reputato come uno spazio del piacere e, in quanto tale, l'elemento dell'acqua (nuovamente come riferimento alla romanità) diventava materia di contemplazione e benessere. Un ulteriore modello da riportare è quello di Villa Albani (XVIII secolo) a Roma, un vasto complesso architettonico sviluppato secondo due assi prospettici nato per accogliere la prestigiosa raccolta di antichità del cardinale Alessandro Albani. Tra Settecento e Ottocento si progetta pensando alla percezione di chi visiterà quegli spazi poiché tra gli obiettivi vi è quello di catturare il pathos; l'architettura deve quindi assumere il concetto di teatralità. In virtù di questo, è possibile notare come nel giardino di Villa Albani vi sia una narrazione studiata in ogni minimo dettaglio: il verde è stato architettato minuziosamente, cioè è stato livellato seguendo i rifornimenti idrici, tramite pendii e terrazzamenti. La preservazione delle diverse forme tipologiche del museo è identificabile nella composizione formale dei musei di Boullée, Duran e Schinkel.

La rotonda centrale con le gallerie circostanti sono componenti presenti in tutti e tre i progetti: il Musée Français di Boullée, il

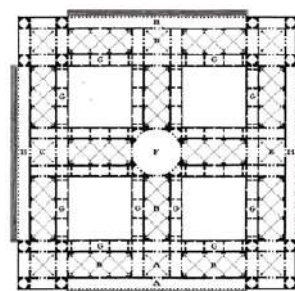


Fig. 17: Planimetria del Museo Ideale di Durand, 1850 ca

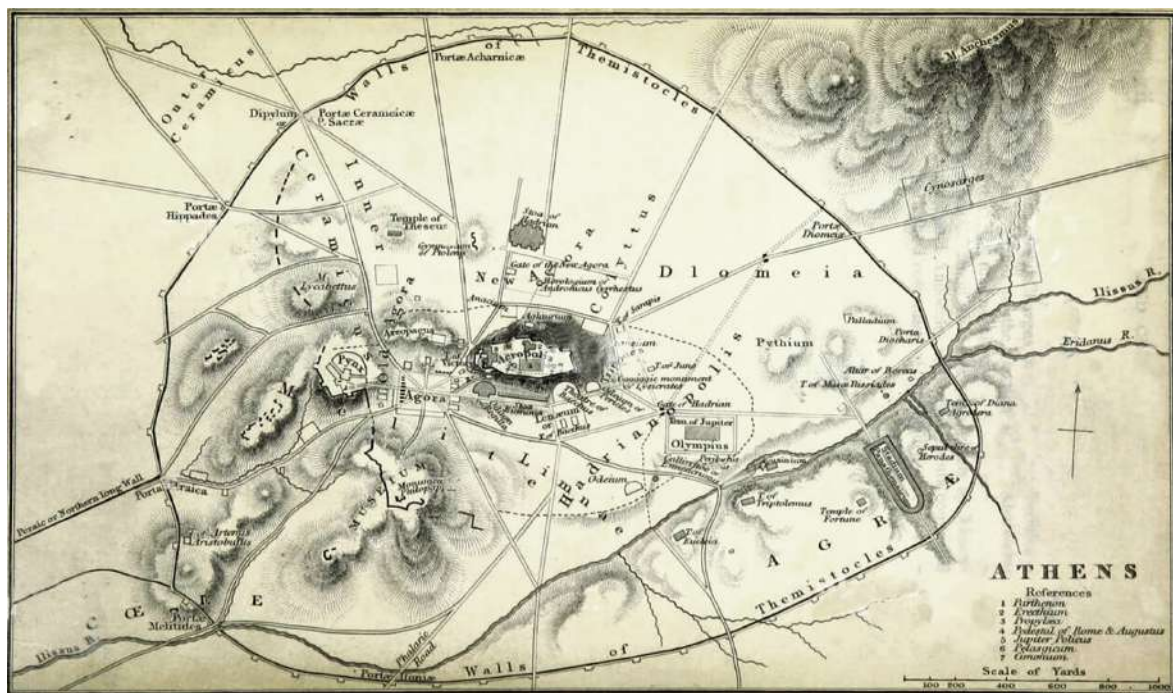


Fig. 18: Immagine dell'Acropoli di Atene e il Museion, V sec a.C.

Museo Ideale di Durand e l'Altes Museum di Schinkel. Le corti affiancano alla rotonda centrale che funziona come delimitatore degli assi compositivi dei musei. Le gallerie delimitano le corti o le collegano alla rotonda. In riferimento ai tre progetti, la planimetria neoclassica è razionale e fondata su proporzioni e misure del periodo classico. In particolare, il museo Ideale di Durand è basato sulle griglie strutturali che definiscono in modo logico i muri, i pilastri e le colonne.

Un elemento importante principalmente nel progetto di Schinkel, poiché delimita l'ingresso creando un filtro tra lo spazio pubblico e quello privato. Con la facciata principale simile ad un tempio greco, la scala d'ingresso retrostante permette la percezione di sollevamento del museo facendolo diventare così un luogo di contemplazione. Gli studioli, stanze di piccole dimensioni disposte lungo la galleria, sono presenti sia nel progetto di Durand che nel progetto di Schinkel e sono creati in base alla suddivisione della griglia strutturale.

Le aule, al contrario, sono spazi di notevole superficie e, per questo, si mostrano con carattere monumentale. Nel progetto di Boullée, ad esempio, le aule suscitano emozione grazie all'ombra

e alla luce drammatica proveniente dall'alto che dà al museo il carattere di un tempio laico.

I musei di Boullè, Durand e Schinkel possiedono elementi compositivi che possono essere identificati tuttora nei musei contemporanei e, proprio per questo, sono emblematici nello sviluppo della forma tipologica.<sup>13</sup>

#### *Museion: tra l'arcaico e il contemporaneo*

“E Orfeo afferma che Museo è figlio di Selene, mentre Museo dice di sé stesso d'essere figlio di Pandia figlia di Zeus e Selene – e di Antifemo. Ione, invece, sostiene che sia caduto dalla luna”<sup>14</sup> così la professoressa Pasqua De Cicco presenta la figura leggendaria di Museo e il legame con l'astro lunare, simbolo di memoria e premonizione, e di conseguenza con la notte.

Le testimonianze antiche rivelano che Museo è anche collegato alla figura di Orfeo dalla stessa stirpe divina e da vincoli di parentela e discepolato. Mentre Orfeo è considerato il fondatore dell'Orfismo, una religione a carattere escatologico basata su visioni ultraterrene, a Museo è attribuita l'istituzione dei misteri di Eleusi, riti religiosi misterici celebrati annualmente, nell'antica città greca di Eleusi. Secondo Giorgio Colli, la tradizione ha trattato Museo secondo il duplice riferimento ad Apollo, per la sua potenza divinatoria, ed a Dioniso, per la sua potenza rigeneratrice. Questo ha portato a due aspetti importanti per lo sviluppo successivo della tradizione orfica: la divinazione e i misteri. Proprio la divinazione, per Colli, è considerata la caratteristica principale che contraddistingue Museo dal più antico Orfeo.

Oltre ad essere riconosciuto come figura leggendaria misteriosa, a Museo è associato anche il nome di un luogo: il Museion. Pausania lo descrive in questo modo: “... fortificando la località chiamata Museion.

Il Museion è un colle proprio dirimpetto all'Acropoli, dentro il recinto della città antica, là dove dicono che cantasse Museo, e fosse sepolto quando morì di vecchiaia”.<sup>15</sup> Queste parole sono confermate dal fatto che, di fronte all'Acropoli, c'è effettivamente una collina denominata Museion, oggi nota come Philopappos, in cui è sepolto Museo. Quindi possiamo dire che “alla base dell'ideazione del Museion possiamo dunque ravvisare l'istanza



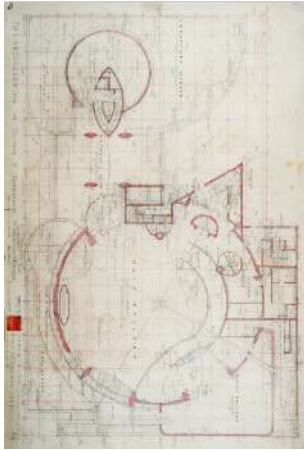


Fig. 19: Guggenheim Museum, F. L. Wright, New York, 1937

di una ri-consacrazione formale dello spazio che si intreccia con l'arcano e sacro culto dei morti e degli antenati".<sup>16</sup>

#### *L'idea di museo e di monumento*

Adolf Loos afferma che il primo Monumento umano è il tumulus o sepolcro. Si può dunque affermare che il più antico Monumento edificato dall'uomo è la tomba con la sua duplice funzione, da un lato un richiamo alla memoria del passato e dall'altro un monito per i vivi. La tomba antica è uno spazio al cui interno, benché lasciato all'oscurità eterna, erano allestite scenografie del vissuto quotidiano ai fine di garantire ai defunti un sostegno materiale e spirituale dopo la morte. Queste tombe nella loro accezione di Wunderkammer ante litteram, "costituiscono un archetipo fondativo delle forme architettoniche in cui il luogo della memoria si fonde con quello della teatralità, nella comune ricerca della visione impossibile: la continuità tra la vita e la morte".<sup>17</sup>

I valori dei monumenti sono il tema cardine attorno a cui ruota l'opera, pubblicata all'inizio del '900, *Il culto moderno dei monumenti*, il suo carattere e i suoi inizi. L'autore raccoglie le sue riflessioni facendo emergere il concetto dei valori dei monumenti, dove ai valori è legato il concetto di memoria, ricordo e testimonianza del passato. Nel "culto", a cui fa riferimento Riegl, risulta chiara la necessità di comprendere la dimensione mistica ed emotiva del Monumento. Se ci soffermiamo a pensare come l'idea di Monumento si relazioni a quella di Museo, possiamo riprendere le parole del professor Ildebrando Clemente che, nel suo articolo *Museo*: "Lo spazio della grazia, afferma come il progetto di un Museo unisce in sé la complessità della ricerca compositiva in architettura e le potenzialità di scandagliare nuove risorse formali date dall'intendere il Museo come Monumento". La relazione tra l'idea di Monumento e quella di Museo interessa anche la figura di Aldo Rossi che, nella sua ricerca della teoria della composizione architettonica, spiega come sia il Museo che il Monumento presentino un "residuo di mistero".<sup>18</sup> Entrambi, nonostante i possibili sforzi, rimangono inesorabilmente avvolti da un alone inaccessibile, che non può essere superato e quindi irraggiungibile. Non a caso, per Rossi, nell'Architettura per i musei, il Monumento rappresenta un punto fisso della creazione

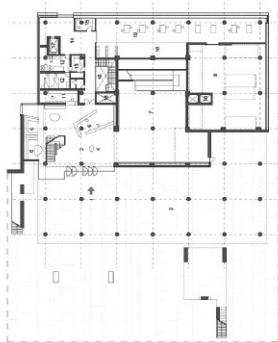
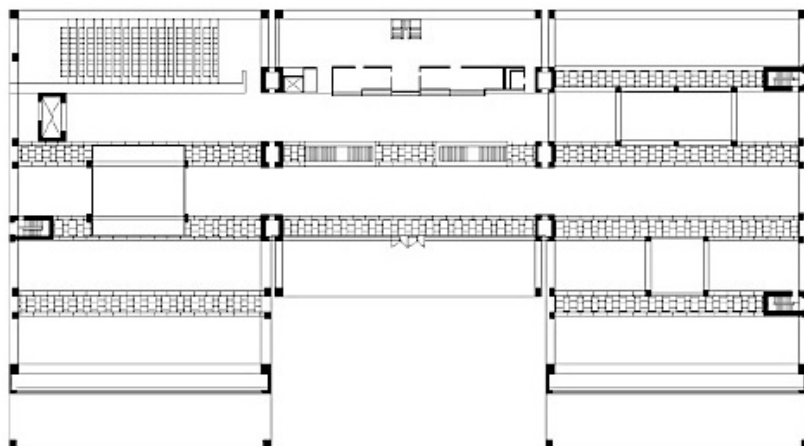


Fig. 20: Museo d'Arte Occidentale, Le Corbusier, Tokyo, 1959





umana con segni ben evidenti dell'azione della ragione e della memoria collettiva, ma allo stesso tempo indica anche il riferimento ultimo di una realtà più complessa con cui cerchiamo di decifrare "ciò che altrimenti non può essere detto".<sup>19</sup>

Sempre nel suo articolo il professor Clemente, spiega come per superare quest'ostacolo è inevitabile possedere una forte facoltà immaginativa con la quale si può immaginare "il non detto" e figurarlo attraverso le forme del progetto. L'architettura del Museo si mostra, nella sua realtà e con le sue sfaccettature, con quella che Water Benjamin definisce "un'immagine dialettica"<sup>20</sup>, mentre Mies van der Rohe, in altri termini, afferma che il Museo crea "un nobile sfondo per la vita civile e culturale dell'intera comunità".<sup>21</sup>

Il professor Clemente propone l'idea di Museo come un'immagine primordiale e ne spiega il significato facendo riferimento a Carl Gustav Jung, che sottolinea come la definizione di immagine primordiale contiene in sé i nessi in base ai quali, tale immagine, può essere conosciuta, amata e custodita dalla memoria collettiva. I nessi disegnano diversi sentieri della conoscenza, tra cui quello del mundus imaginalis, ovvero il mondo dal quale

Fig. 21: The Kimbell Museum, Louis Kahn, Texas, 1972

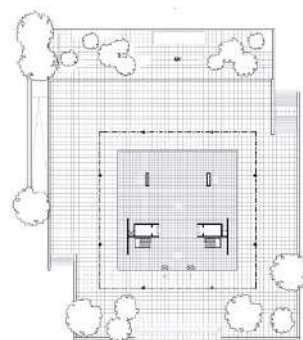


Fig. 22: Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, Berlino, 1968



Fig. 23: G. Morandi, Natura morta, 1943



Fig. 24: G. Morandi, Natura morta, 1941, olio su tela, 31x46 cm, Collezione privata

sorge e prende avvio, come scritto da Henry Corbin, l'esperienza profonda dell'immaginazione attiva e trasformatrice della realtà.

Per essere efficace, questo fare immaginativo deve essere guidato dall'intelligenza del cuore, il quale viene spiegato da Corbin come il desiderio di conoscere e amare le forme delle realtà per mezzo dell'atto immaginativo. Il pensiero del cuore è dunque il pensiero delle immagini che plasmano la realtà.

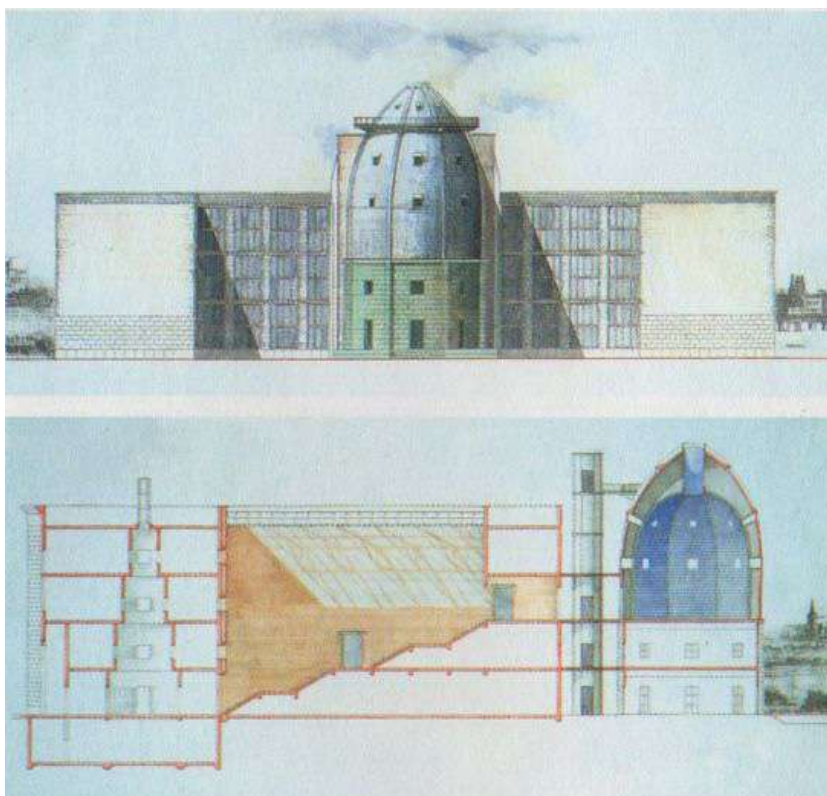
### *Museo nella sua visione contemporanea*

Il museo, nella sua visione contemporanea, è considerato una raccolta di memorie da custodire e tramandare e risulta essere costantemente influenzato dai cambiamenti politici, storici, sociali e culturali dei paesi e delle loro società. Inoltre, è da sempre una considerevole fonte di nutrimento per l'architettura contemporanea che, proprio grazie ai musei, è riuscita ad esprimere notevoli potenzialità formali, costruttive ed espressive.

Per questo è importante ricordare che il museo, inteso come architettura autonoma, nasce quando Hegel, nelle Lezioni sulla filosofia della storia, redatte tra il 1821 e il 1824, dichiara il compimento del percorso storico dello spirito europeo. Hegel esprime un concetto semplice e cruciale della nostra esperienza storica, ovvero che noi ci accorgiamo delle cose, nel momento in cui esse giungono a compimento e possiamo solo rievocare quello che è stato. Quindi il processo storico di razionalizzazione e di organizzazione del reale, guidato dall'universalità della ragione, è giunto a compimento. Tuttavia è presente un significativo rischio di indebolimento delle forme di vita e delle forme simboliche dell'esperienza umana, evidente se pensiamo alla rete digitale.

Il professor Clemente, sempre nel suo articolo, ci invita a ragionare forzando la prospettiva hegeliana, per capire come il Museo rappresenti il luogo ideale dal quale lo spirito razionale ed astratto della cultura europea può indirizzare lo sguardo al passato e ricordare il proprio percorso e le sue forme ormai giunte a compimento.

Il passato, che è stato organizzato e schematizzato attraverso un sapere astratto e concettuale, continua a popolare la nostra interiorità e la memoria collettiva, quindi possiamo dire che il Museo risulta essere il rifugio delle cose arcaiche e del nuovo mondo.



### *Museo e Collezionismo*

Nel suo saggio, “La vertigine della mescolanza”. La lotta del collezionista contro il tempo, Franco Rella tratta del fenomeno del collezionismo partendo dalla riflessione di Paul Valéry.

L’approccio di Valéry ha sicuramente una visione negativa del luogo-museo e delle collezioni calate in una dimensione “cimiteriale”, dove l’accumulo di opere e oggetti ha il solo scopo di salvarli dalla morte, dal nulla e inserirli in un ambiente fuori dal tempo.

Ciò che è conservato ed esposto risulta perciò irrigidito, “immobilizzato dalla magia dell’arte”, pietrificato e si mescola in un amalgama di indifferenza e uguaglianza che fa perdere il senso dei singoli frammenti che lo compongono. Scrive infatti Rella, richiamando il pensiero di Valéry: “La protesta contro l’impermanenza del mondo, contro il suo perire, contro la morte e il nulla, si è trasformata in una eterea necrofilia che pervade tutte le cose. Per sfuggire al suono dei passi della morte che ci cammina addosso, si è trasformato tutto in un sepolcro di vetro, in un sarcofago. Al suo interno le cose sono indifferenti, uguali”.<sup>22</sup>

La frammentarietà dell’esperienza collezionistica e museale ha

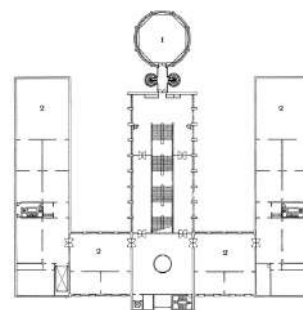


Fig. 25: Prospetto, Sezione e Planimetria del Bonnefantenmuseum, A. Rossi, Maastricht, 1995

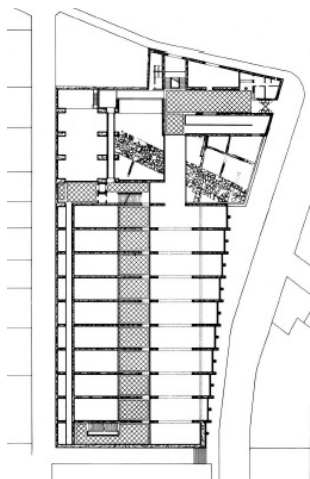


Fig. 26: Museo Nazionale di Arte Romana, R. Moneo, Merida, 1986

a che fare con quella che l'uomo vive nella metropoli, circondato da una tempesta di stimoli diversi e che non hanno collegamenti tra di loro. Le esperienze della vita quotidiana e il viaggio del visitatore all'interno di collezioni e musei si assomigliano e vengono descritti come un vortice di cose incoerenti, lontane tra di loro, disordinate.

La reazione dell'uomo nell'incontro con esse, non può essere che quella di chi si perde in un labirinto di sensazioni e input che giungono dalla vista della moltitudine degli oggetti, non riuscendo a vivere appieno l'esperienza del momento e a trovare un ordine razionale.

Tutto viene percepito come un insieme di parti, di atomi che ci appaiono in maniera improvvisa cogliendoci continuamente di sorpresa e trascinandoci in quella dimensione di "vertigine" per cui le cose, le opere sembrano all'uomo un'indifferenziata e caotica uguaglianza di oggetti del passato impenetrabili.

Lo stesso Valéry dice "esco... Il magnifico caos del museo mi segue, si mescola al movimento della strada...: noi siamo e ci muoviamo nella stessa vertigine della mescolanza, di cui infliggiamo il supplizio all'arte del passato".<sup>23</sup>

Da questa visione distruttiva dell'esperienza umana con gli artefatti del passato, salvati dal tempo e conservati nel disordine di collezioni e sale museali, Rella trova una via di uscita proprio da quella tensione tra le cose che aveva descritto Valéry.

L'autore fa riferimento ad un grande collezionista, Walter Benjamin, che vede la possibilità di costruire un ordine nuovo, che faccia riappropriare quegli oggetti sospesi nel tempo di un significato e una vita rinnovati.

Essi infatti si scontrano, si contraddicono e stanno in tensione reciproca aprendo uno spazio di senso: le loro figure accumulate dall'essere inserite in quella "costellazione carica di tensioni", come è stata definita da Benjamin, mantengono una propria tipicità che le fa distinguere e crea uno scarto che permette di metterle in paragone e aprire nuove frontiere di significati.

La lotta del collezionista contro il tempo si può tradurre non in una cristallizzazione di cose gelide e irrigidite, sottratte al loro perire, bensì nella loro proiezione in un futuro in cui liberamente esse continuano a significare e manifestare la loro differenza.

Il lato negativo del collezionismo a nostri giorni è riassunto

con un vocabolo ben preciso: museificazione.

L'opera di Giorgio Morandi, pittore bolognese dall'enorme portato culturale e artistico, può far riflettere proprio in relazione a temi come il collezionismo e la museificazione. Morandi, negli anni venti, si concentra sulla sperimentazione attraverso la pittura di nature morte. Gli oggetti semplici, del quotidiano, come bottiglie, vasi, barattoli, brocche, vengono raccolte in gran numero nello spazio ristretto della sua stanza, lasciandoli ammantati da strati di polvere, così da renderli meno veri e allontanarli dal ricordo della loro funzione, in modo da trasmutarli in volumi puri e semplici forme.

Come spiega Maria Cristina Bandera in *Giorgio Morandi: la ricerca dell'essenza*, Morandi attua un lento processo creativo caratterizzato da un susseguirsi di soluzioni sempre nuove, ma consequenziali. "Li seleziona, li raggruppa, li aggiusta tra loro, li riaccostava, li scalava in profondità e in alzato, li trasformava in figure distribuite su un palcoscenico in combinazioni che variano con il procedere degli anni".<sup>24</sup>

Un processo compositivo non distante da quello messo in opera dall'architetto, e una forma di sperimentazione ripetitiva che Aldo Rossi, in *Architettura per i musei*, definisce come "l'ostinazione", principio che accomuna architetti e artisti, inteso come il desiderio, quasi ossessivo, di concentrarsi su un tema da svolgere, operando una scelta e cercando di risolvere sempre quel problema specifico.

Questo lavoro di minuzioso dettaglio può essere assimilato alla ricerca perfetta del curatore, che allestisce un museo al fine di non rendere il museo un agglomerato di oggetti e opere in cui l'osservatore si perde in un labirinto freddo e apatico, problema chiave della museificazione, ma operare come suggeriva Benjamin.

"L'opera morandiana apre anche un varco prezioso alla riflessione sull'immagine come luogo di costruzione della memoria, di ossessione, di vitale anacronismo, manifestazione – come l'ha chiamata Nietzsche – della forza retroattiva del presente", così la descrive Massimo Maiorino.<sup>25</sup> Fanno riflettere le parole di Elio Grazioli "la sedicente neutralità del cubo bianco, fino a qualche anno fa modello irriducibile di ogni esposizione d'arte"<sup>26</sup>, viene sostituita a favore "di modalità espositive, spesso

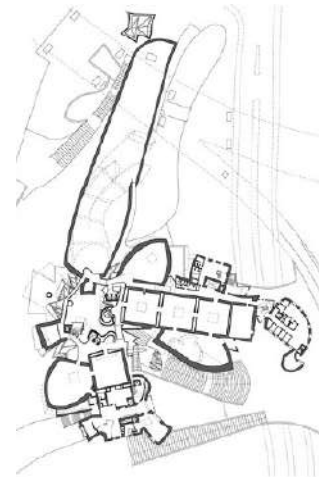


Fig. 27: Guggenheim Museum, F. Gehry, Bilbao, 1997



incentrate sulla meraviglia, sulla mescolanza, sulla negazione della solitudine dell'opera".<sup>27</sup>

Lo stesso Maiorino, riprendendo il pensiero di Grazioli, riflette su come questa necessità ha comportato il rinnovato interesse per il campo pre-pittorico dell'opera di Morandi. Quindi gli oggetti che raffigurava, sono esposti accanto alle opere come opere stesse, e gli spazi, gli atelier, dove Morandi lavorava vengono utilizzati come luoghi di esposizione e di contaminazione, liberando il concetto morandiano al di là della tela e aprendolo ai linguaggi contemporanei.

Riprendendo il fenomeno del collezionismo, è possibile continuare il ragionamento facendo un salto temporale verso quella che è la contemporaneità. Si è visto come i musei abbiano fatto un salto di scala notevole passando dall'essere un fatto locale, regionale, nazionale all'essere un fatto con iniziative estese su scala globale. Contemporaneamente all'evoluzione del luogo fisico delle collezioni per antonomasia, lo spazio virtuale e potenzialmente illimitato del world.wide.web., è diventato il luogo privilegiato in cui accumulare memorie, organizzare le cose e le informazioni.

Questa alternativa è fortemente lontana dell'esperienza tradizionale alla quale l'uomo, in passato, era stato abituato, ma allo stesso tempo è divenuta irrinunciabile al giorno d'oggi.

Ci sono fondati motivi per pensare che il world.wide.web. rappresenti uno dei tasselli che formano il percorso storico dello spirito europeo, tuttavia, in questo non-luogo, emerge in disaccordo il rapporto tra organizzazione razionale e ricordo del reale.

### *Il contemporaneo e la contemporaneità*

Secondo Nietzsche "il contemporaneo è l'intempestivo"<sup>28</sup>, l'inattuale, colui che appartiene al suo tempo ma non coincide perfettamente con esso, né si adegua alle sue pretese, ma proprio per questo scarto anacronistico, è capace più di altri di percepire e afferrare il suo tempo.

Questa non-coincidenza, o discronia, non significa che il contemporaneo vive in un altro tempo, né che sia nostalgico di un tempo passato, ma è in relazione con il proprio tempo pur prendendone le distanze.

Ma cosa vede colui che vede il suo tempo? Contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo per percepirne il buio, non le luci, colui che sa vedere l'oscurità, senza lasciarsi accecare dalle luci del secolo, colui che percepisce il buio del suo tempo come qualcosa che lo riguarda direttamente.

La neurofisiologia ci dice che l'assenza di luce disinibisce una serie di cellule periferiche della retina, che ci fanno "vedere il buio", perciò si tratta di un'attività di queste cellule. Passando al concetto di base, percepire il buio non è una forma di inerzia o di passività, ma invece, di attività ed abilità particolare, che equivale a neutralizzare le luci che provengono dall'epoca per scoprire la sua tenebra, il suo buio speciale.

La parola arcaica significa "prossimo all'arké, cioè all'origine".<sup>29</sup> Agamben afferma che il contemporaneo è colui che percepisce nel più moderno e recente gli indici e le signature dell'arcaico. In questo si iscrive la contemporaneità. Quindi l'origine, l'arké, non è situata solo in un passato cronologico, ma è contemporanea al divenire storico e solo l'essere contemporaneo permette una lettura dell'arcaico e dell'origine. Arcaico e moderno sono due concetti strettamente collegati fra loro. È importante, quindi, riuscire a leggere l'arcaico in quanto "la chiave del moderno è nascosta nell'immemoriale e nel preistorico".<sup>30</sup> Si può affermare che "la via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di un'archeologia".<sup>31</sup> Contemporaneo significa poter vivere un presente in cui non si è mai stati. In conclusione, come afferma Agamben, il contemporaneo è colui che, percependo il buio del presente, ne afferra l'inesitabile luce, è colui che dividendo il tempo è in grado di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi, di leggerne in modo inedito la storia, di "citarla".

Per Michel Foucault, "le sue indagini storiche sul passato sono soltanto l'ombra portata della sua interrogazione teorica del presente".<sup>32</sup>

<sup>10</sup> Alessandra Criconia, *L'Architettura dei Musei*, Roma, Carocci Editore, 2011, p. 13

<sup>11</sup> André Chastel, *La Grottesca*, Parigi, Abscondita, 2010

<sup>12</sup> Wolfram Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006, p. IX

<sup>13</sup> Alessandra Criconia, *L'Architettura dei Musei*, Roma, Carocci Editore, 2011, pp. 31, 35

<sup>14</sup> P. De Cicco, *Museo Pseudepigrapho, un ponte artificiale tra Orfeo ed Eleusi*, Franche-Comté <<Dialogues d'histoire ancienne>>, 2014/240/2, Distribution électronique Cairn info pour Presses Universitaires de Franche-Comté, p. 29

- <sup>15</sup> F.W. Otto, *Le muse e l'origine divina della parola e del canto*, Roma, Fazi Editore, p. 79
- <sup>16</sup> I. Clemente, *Museo. Lo spazio della grazia*, in *Festival dell'architettura magazine*, 50, pp. 18, 19
- <sup>17</sup> Idam.
- <sup>18</sup> Idam.
- <sup>19</sup> A. Rossi, *Architettura per i musei*, in *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, Dedalo, p. 136
- <sup>20</sup> W. Benjamin, *I passages di Parigi*, Torino, Einaudi, p. 216
- <sup>21</sup> L. Mies Van Der Rohe, *Gli scritti e le parole*, Torino, Einaudi, p. 109
- <sup>22</sup> F. Rella, *La vertigine della mescolanza. La lotta del collezionista contro il tempo*, 35 Lotus international, estratto 53, Milano, Gruppo Editoriale Electra, Divisione Periodici
- <sup>23</sup> P. Valéry, *Le problème des musées*, Oeuvres II, pp. 1290-1293
- <sup>24</sup> M. C. Bandera (a cura di), *Giorgio Morandi 1890-1964*, Milano, Skira, p. 33
- <sup>25</sup> M. Maiorino, *Il dispositivo Morandi. Arte e critica d'arte 1934-2018*, Macerata, Quodlibet, p. 183
- <sup>26</sup> E. Grazioli, *La polvere nell'arte. Da Leonardo a Bacon*, Milano, Bruno Mondadori, p. 176
- <sup>27</sup> Ibid., p. 177
- <sup>28</sup> G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Milano, Nottetempo, p. 8
- <sup>29</sup> Ibid., p. 21
- <sup>30</sup> Ibid., p. 22
- <sup>31</sup> Ibid., p. 23
- <sup>32</sup> Ibid., p. 25



LA CITTÀ



## **Bologna: evoluzione e trasformazione della forma urbana**

### *Bologna preromana (IX sec. a.C. – 189 a.C.)*

La città di Bologna sorge in una fascia di alta pianura, lontana dagli ostacoli della montagna e delle paludi, sui resti di: Bononia romana, dell'oppidum dei Galli Boi, dell'etrusca Félsina, del grande e anonimo abitato villanoviano, e di un precedente villaggio della civiltà "appenninica".<sup>33</sup>

Della Preistoria Bolognese sono state rinvenute tracce del periodo Paleolitico nei letti dei torrenti Idice e Savena, nella zona di Castel San Pietro, di Imola e di San Lazzaro di Savena. Nella stessa area, ma anche nel centro della città di Bologna (Via Ugo Bassi), sono state ritrovate alcune testimonianze del periodo Neolitico, in particolare un fondo di capanna del diametro di circa tre metri. Nella successiva Età del Bronzo (1800-1000 a.C.) si assiste a una convergenza degli insediamenti, di cui uno scoperto sulle pendici collinari dell'area di Porta Saragozza e Porta d'Azeglio, verso Bologna partendo dagli appennini, dai quali deriva l'appellativo civiltà "appenninica".<sup>34</sup>

Quello che caratterizza prettamente la Preistoria Bolognese, nell'Età del ferro, è la "Cultura Villanoviana" (IX-VI sec. a.C.). Questo nome deriva proprio dal ritrovamento, nel 1853, di una



- PERIODO VILLANOVIANO  
 ● Aree di addensamento degli insediamenti  
 ● Sepolcreti  
 — Limite ipotetico degli abitati
- PERIODO ETRUSCO  
 ● Aree di addensamento degli insediamenti  
 ● Sepolcreti  
 — Limite ipotetico degli abitati

Fig. 28: Schema degli insediamenti e sepolcreti villanoviani ed etruschi

necropoli in una tenuta agricola di Giovanni Gozzadini, studioso di antichità bolognesi, nella località di Villanova di Castenaso, a 8 km ad Est di Bologna.<sup>35</sup> L'edilizia della Bologna villanoviana era costituita essenzialmente di capanne in materiale deperibili, per cui sono rimaste solo testimonianze riconducibili a pratiche funerarie, nelle necropoli. Del periodo finale del Villanoviano bolognese si riferiscono novità tecniche, iconografiche e formali. I motivi decorativi non erano più esclusivamente geometrici, ma anche naturalistici e subirono l'influsso della culturale orientale che trovò l'apice nella Bologna etrusca con il capolavoro della situla ritrovata nella necropoli etrusca della Certosa, meraviglioso bronzo sbalzato, esempio di notevole abilità metallotecnica.

Del passaggio da diversi agglomerati abitativi villanoviani, il più popolato fra via Pratello, S. Isaia e Piazza Malpighi, a centro urbano etrusco, "Félsina"<sup>36</sup>, non è possibile data il periodo preciso tanto che il periodo finale villanoviano viene anche definito "protofelsineo". Di fatto non avvenne una contrapposizione etnico-culturale fra i popoli che sfociò in un'invasione armata, ma si trattò, invece, di un'evoluzione socio-economica e culturale: gli Etruschi crearono una rete commerciale posizionata

fra l'Europa continentale, l'Alto Adriatico e la Grecia, e ciò permise scambi di oggetti d'arte e di cultura e di genti. Gli Etruschi si fecero mediatori di scambi fra l'Europa e la Grecia, controllarono i traffici e le vie marittime; fondarono i porti di Spina e Adria, direttamente collegati da via fluviale a Felsina; unirono tramite l'aggregazione razionale in forma urbanistica i villaggi vilanoviani per creare un unico centro dotato di perimetro urbano per motivi strategici-militari. I contatti commerciali con i Greci stanziati nell'Italia meridionale, consentirono la diffusione fra gli Etruschi della cultura mediterranea, l'affermarsi dell'uso della scrittura e della cultura figurativa.<sup>37</sup> La scultura etrusca, influenzata fortemente, come anche la scrittura, dall'arte greca, fu una delle più importanti espressioni artistiche degli Etruschi.

Si trattò, invece, di un'invasione vera e propria, il passaggio al periodo celtico, quando i Galli Boi, provenienti dalla regione gallica, passarono il Po e distrussero lo schema insediativo etrusco.<sup>38</sup> Le piccole tribù seminomadi dei Celtici, dedite all'agricoltura e all'attività predatoria e bellica, si insediarono nel territorio felsineo popolandolo in maniera sparsa vicino ai terreni coltivabili, ai margini dei boschi e delle foreste. La città cambiò anche dal punto di vista urbanistico, con un'allontanamento degli abitanti verso la campagna e mutò perfino il nome, in seguito latinizzato in "Bononia"<sup>39</sup>, la cui radice fa riferimento al nome della tribù celtica conquistatrice (i Galli Boi).

#### *Bologna romana (189 a.C. – V sec. d.C.)*

Nel 268 a.C. la Repubblica romana fondò la colonia latina di "Ariminum" (Rimini); i Galli Boi vennero allontanati dalla Pianura Padana permettendo l'insediamento dei coloni romani e latini nei territori fra Rimini e Piacenza, con una catena di insediamenti razionalmente organizzati. "Nell'assoluta indifferenza delle preesistenze etrusche e galliche", progettaronò l'intera regione e nel 189 a.C. fondarono la colonia latina di "Bononia" "tracciando gli assi fondamentali del nuovo impianto agrario e urbano esclusivamente in funzione delle caratteristiche fisiche dei luoghi, scegliendo come cardine principale la linea di massima pendenza al centro della conoide del torrente Aposa e disponendo i decumani perpendicolarmente al cardine, con andamento orizzontale o quasi"<sup>40</sup>, improntando il tipico schema



PERIODO CELTICO  
 ● Aree di addensamento degli insediamenti

Fig. 29: Schema degli insediamenti dei celti a Bologna

romano di deduzione di colonie a distanza regolare, l'apertura di un asse regionale di comunicazioni (la via Emilia), la bonifica e la centuriazione delle campagne. L'operazione di tracciamento fu rapida e definitiva, tanto che la via Emilia, nata due anni dopo (187 a.C.) si assestava ad uno dei decumani già esistenti<sup>41</sup>, e divenne l'asse portante di tutta la viabilità padana. Il nuovo territorio romano era caratterizzato da una nuova rete di vie di comunicazione essenziale. La partizione in particelle era di forma quadrata, ciascuna di 700 m di lato, e nel loro interno comprendono cento aree di due jugeri ciascuna: da qui il nome di "centuriazione" dato all'operazione di suddivisione del terreno.<sup>42</sup> La nuova economia del territorio era potenziata da una rete di navigazione interna che si appoggiava a fiumi, canali e paludi, e che consentiva trasporti a basso costo di materiali pesanti e di merci voluminose.<sup>43</sup>

Il paesaggio cominciò ad assumere l'aspetto caratterizzante del paesaggio agrario emiliano che conserverà per sempre "campi regolarmente suddivisi da filari di viti maritate ad alberi vivi, secondo l'uso introdotto dagli Etruschi particolarmente adatto alle terre basse e umide della Pianura Padana".<sup>44</sup>



Nell'88 a.C. "Bononia" si trasformò da colonia a municipio e i suoi abitanti divennero cittadini romani, ottenendo tutti i diritti politici. Nel lungo periodo di pace Bononia fiorì: nuove strade, un nuovo sistema fognario, un nuovo acquedotto che consentiva la distribuzione capillare dell'acqua in città tramite una fitta rete di tubi di piombo – le fistulae - e le strade vennero pavimentate con grandi blocchi poligonali di trachite. La prospera città di "Bononia", ricca di artigiani, commercianti, piccoli e medi proprietari terrieri, era anche generosa e culturalmente evoluta, ma nei decenni successivi la sua campagna venne sfruttata e il territorio impoverito portando un lento ma progressivo peggioramento delle condizioni economiche generali.<sup>45</sup>

Nel 215 d.C. l'Italia venne suddivisa in regioni, "Bononia" e il resto dell'"Aemilia" venne unita alla Toscana e alla Liguria, mentre la Romagna venne unita alla Flaminia e all'Umbria.<sup>46</sup>

Seguirono anni di depressione economica: i piccoli proprietari terrieri, stremati dalle imposizioni fiscali della Roma accentratrice, vendettero le loro proprietà dando origine alla costituzione di latifondi, all'impovertimento delle colture e all'abbandono delle terre. Gli artigiani scaddero di livello, i traffici rallentano e

— Cardo  
- - - Decumano  
... Reticolo romano  
... Via Emilia  
— Torrente Aposa  
— Torrente Savena

Fig. 30: Impianto ortogonale dell'abitato di Bologna con il conoide formato dal torrente Aposa e la via Emilia che spezza il suo tracciato rettilineo in corrispondenza della nuova città



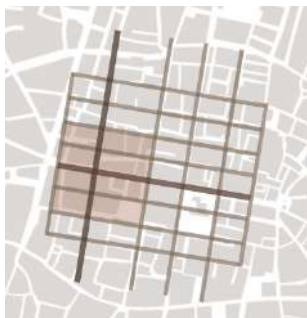


Fig. 31: Gli assi generatori della città romana di Bononia

l'economia tende all'autarchia e si interrompono le importazioni di materiali pregiati.<sup>47</sup>

In questo periodo nacque la Chiesa bolognese e fiorirono le prime comunità monastiche.

Bologna diventò città murata, “si chiude entro una cerchia di mura costruita con grandi blocchi di selenite”<sup>48</sup>, divenendo una città “molto più ristretta” rispetto alla città precedentemente impostata dai romani, contenendo l'abitato all'interno delle Mura stesse. Le Mura di Selenite avevano sulle quattro direzioni principali le porte d'ingresso alla città: a nord Porta Piera, a sud Porta Procula, e rispettivamente a oriente e a occidente Porta Ravennana e Porta Stiera, dalle quali si irradiavano le strade all'estremità del decumano. Gli edifici esterni alle Mura di Selenite vennero progressivamente abbandonati e il paesaggio sostituito da un paesaggio semirurale di vigne, orti e vegetazione spontanea, o peggio, a seguito anche di eventi bellici e dell'alluvione disastrosa del III e IV secolo, divenne un immenso campo di rovine tanto da prendere il nome di “civitas antiqua rupta” o “borgo dei cocci”. Dalla costruzione delle Mura di Selenite, Bononia si trasformò da “città aperta” a città retratta alto-medievale e rimase una città murata fino all'inizio del secolo scorso, condizionandone potentemente la storia e lo sviluppo.<sup>49</sup>

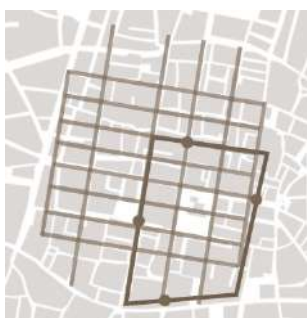


Fig. 32: Mura di Selenite all'interno della città

La tragica spettralità suscitò nel vescovo Ambrogio di Milano, l'immagine di un cadavere di città semidistrutta;<sup>50</sup> per questo, nel 378, fece collocare immediatamente all'esterno del tracciato delle mura, a protezione simbolica e “soprannaturale” della città, quattro croci, che rimasero nei luoghi assegnati per quattordici secoli.

Con la costruzione delle mura e il restringimento della città da cui accedeva unicamente attraverso quattro porte, il solo punto obbligato di uscita verso Oriente era la porta Ravennana, da cui le vie si dispongono a raggiera (via Zamboni, via San Vitale, via Santo Stefano e via Castiglione) e non più ortogonali.

Alla fine del IV secolo nacquero i primi insediamenti cristiani tra cui S. Procolo, da cui deriva il nome della porta della cerchia muraria, la chiesa vescovile dedicata ai SS. Naborre e Felice e l'edificio sacro in cui vennero trasportate le spoglie dei protomartiri cittadini Vitale e Agricola dopo il rinvenimento, attorno al quale si sviluppò poi il complesso di Santo Stefano, così





come tutte le diverse strutture cristiane fondate in questo periodo, costituendo quasi una sorta di sacra cintura periferica attorno al nucleo urbano, che resterà privo di chiese di grandi dimensioni fino alla costruzione di S. Pietro.<sup>51</sup>

Pochi anni dopo il passaggio della capitale dell'Impero Romano d'Occidente da Milano a Ravenna, per motivi difensivi, il futuro Santo patrono della città, Petronio, nel 431, giunse a Bologna.

### *Bologna nel Medioevo*

Caduto l'Impero Romano d'Occidente nel 476 d.C. seguirono lunghi anni di pace del regno di Teoderico (493-526) e le mura di Selenite protessero la città. Purtroppo, però, la guerra greco-gotica (533-553), combattuta dai Greci (o Bizantini) contro i Goti, per riconquistare l'Italia, causò rovine, sofferenze e fame. Bologna subì gli attacchi sia dei Greci che dei Goti, il suo fu territorio di scorrerie e distruzioni, tanto che molte persone migrarono nel Piceno per sfuggire alla carestia.<sup>52</sup>

Alla fine della guerra seguirono una quindicina di anni di pace durante i quali l'Italia divenne una provincia dell'impero d'Oriente, governata dall'Esarca che risiedeva a Ravenna,



Fig. 33: La nuova espansione urbana di Bononia



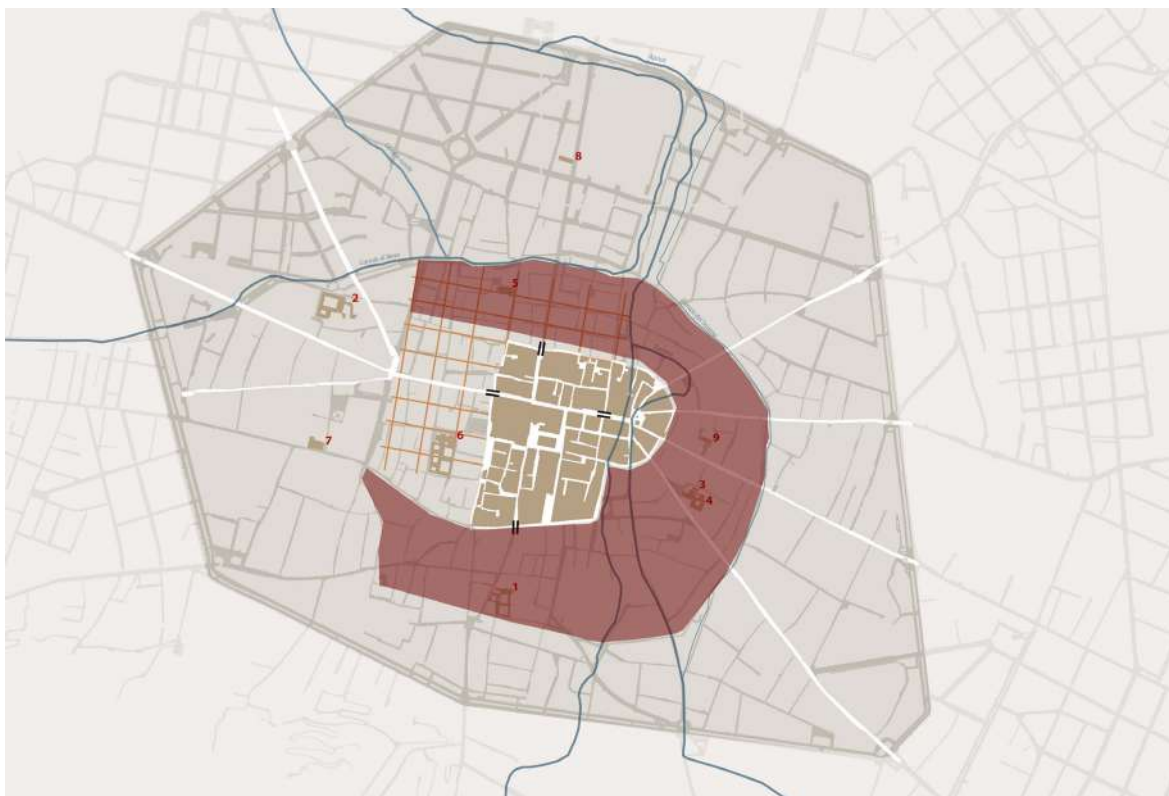
LEGENDA

1. Chiesa di S. Procolo
2. Chiesa dei SS. Naborre e Felice
3. Chiesa dei promartiri Vitale e Agricola
4. Complesso di Santo Stefano
5. Basilica di S. Maria Maggiore
6. Chiesa del Santissimo Salvatore
7. Chiesa di Sant'Isaia
8. Chiesa di San Benedetto
9. Chiesa di San Michele De' Leprosetti

Fig. 34: Immagine della città nell'alto medioevo

città nella quale il rapporto con l'arte e la cultura bizantina è testimoniato dai mosaici delle sue basiliche e l'orientalismo religioso influenzò direttamente o indirettamente anche le città vicine come Bologna.<sup>53</sup> La Chiesa bolognese dipendeva gerarchicamente da quella ravennate, tanto che "accanto alla chiesa di Sant'Ambrogio, testimonianza della giurisdizione milanese, sorse, pressappoco dov'è oggi il Palazzo Re Enzo, una chiesa dedicata a Sant'Apollinare, il fondatore della Chiesa di Ravenna, segno della mutata soggezione ecclesiastica".<sup>54</sup>

Il periodo di pace terminò nel 568 d.C. quando scesero da ovest, verso Bologna, i Longobardi.<sup>55</sup> Bologna fu terra di combattimenti per decenni, fino a quando si stabilì il confine (sull'attuale fiume Panaro) fra la terra dei Longobardi (la Lombardia) e quella dell'Impero Romano (la Romagna). Bologna, terra di frontiera, rimase bizantina e sottoposta all'autorità dell'Esarca fino al 727 d.C. quando i Longobardi si spinsero più ad Oriente, verso Ravenna. I Longobardi si stanziarono all'esterno di Porta Ravegnana, creando un borgo di forma semicircolare addossato alla Mura di Selenite (addizione longobarda), attorno all'attuale Basilica di Santo Stefano. L'andamento semicircolare delle strade,



fuori dal luogo dove oggi sono le due torri, sembra dovuto ai sistemi difensivi dei Longobardi, a semicerchio e trasversalmente alle strade che uscivano già a raggiera dalla porta Ravennana nella zona Est della città (vie Castiglione, Santo Stefano, Strada Maggiore, via San Vitale, via Zamboni).<sup>56</sup> Nonostante Bologna fosse un piccolo centro urbano, la sua importanza strategica e politica la rendeva appetibile ai Bizantini che fecero di tutto per rioccuparla; ma i Longobardi respinsero ogni tentativo. La Porta Ravennana faceva da tramite fra i due mondi: quello latino, all'interno delle Mura, e quello germanico, all'esterno.<sup>57</sup> I Bizantini avevano ripartito il nucleo urbano in dodici “horae” (le dodici ore del giorno e della notte) con compiti amministrativi, fiscali e militari. Dal termine latino “horae”, si passa a quello germanico “guaita” (guardia) ed infine a quello attuale di “porte”.

Bologna rimase longobarda fino all'anno 774 d.C., quando Carlo Magno vinse i Longobardi e restituì i territori emiliano-romagnoli al papato, si fece incoronare Re dei Longobardi, e, successivamente, Imperatore del Sacro Romano Impero nell'800 d.C.<sup>58</sup>

Nell'898 d.C. Bologna venne unita al Regno d'Italia e

Fig. 35: Immagine della città nel basso medioevo



Fig. 36: Impianto del lotto gotico con i corpi edilizi rapportati ad assetti ortivi e a giardino

scomparse il confine fra Longobardia e Romània (esarcato), fra Bologna e Modena, e ai duchi furono sostituiti i conti.<sup>59</sup> Bologna ha ereditato dall'Alto Medioevo una disordinata trama di vicoli e di strade risultante dalla ordinata griglia romana modificata mediante la realizzazione di portici, di edifici sugli spazi pubblici delle sedi stradali e dalle esigenze delle famiglie più abbienti della città che, attorno alle proprie torri, costruirono degli spazi privati da utilizzare per diverse funzioni.

Tutti questi cambiamenti e la città in continua espansione economica, demografica e territoriale, generarono una vera e propria trasformazione dell'aspetto urbanistico della città, alterando anche la forma degli isolati che, dalla classica configurazione regolare di fondazione romana, passarono ad una conformazione rettangolare stretta e lunga, oggi conosciuta con il nome di "lotto gotico".

Il Basso Medioevo rappresenta, per Bologna, un periodo estremamente florido e, allo stesso tempo, ricco di avvenimenti importanti che ne hanno modellato l'avvenire.

Nell'XI secolo la città iniziò a riprendersi espandendosi "a macchia d'olio" verso l'esterno delle Mura per fare spazio a diverse attività produttive e diverse comunità monastiche, recuperando tutte le aree romane un tempo edificate e poi abbandonate. Bologna divenne un'importante e vivace città europea. Significativi furono due avvenimenti: la restituzione alla città delle reliquie dei martiri Vitale ed Agricola e il trasporto della cattedrale e della sede vescovile entro la città; ciò diede avvio ad uno sviluppo religioso e culturale intenso.<sup>60</sup> Il fatto che la cattedrale bolognese non avesse avuto, fino ad allora, un ruolo di primo piano nell'organizzazione dello spazio urbano, rifletteva la debolezza politica ed economica dei suoi vescovi, dipendenti dalla supremazia di Ravenna.

A metà del Mille, Bologna era cresciuta in ampiezza ed importanza, centro di intensi rapporti, di slanci culturali e religiosi, di fervori edilizi ed urbanistici trainati dalla ristrutturazione del complesso stefaniano e dalla costruzione (o ricostruzione) della cattedrale di San Pietro.<sup>61</sup>

La formazione di borghi artigianali e commerciali al di fuori delle mura di Selenite era il più vistoso segnale dello sviluppo economico e demografico della città, ma il motore principale del

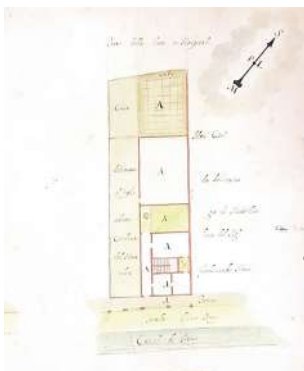


Fig. 37: Impianto del lotto gotico con i corpi edilizi rapportati ad assetti ortivi e a giardino



decollo economico, demografico e urbanistico della città fu senza dubbio lo Studio, nato nel 1088 come prima e più antica Università del mondo occidentale che rappresentò un fattore importante per il decollo economico, demografico ed urbanistico della città; infatti, l'elevato numero di studenti (forse 2000 già nella prima metà del XII secolo) mise in moto i settori dell'artigianato, della finanza, dell'edilizia.<sup>62</sup>

In questo periodo nacque il Comune, un centro di potere economicamente e politicamente autonomo dalle famiglie magnatizie e in contrasto al potere imperiale. Il Comune venne riconosciuto nelle sue prerogative di autonomia dall'imperatore Enrico V nel 1116, garantendo numerosi privilegi al popolo bolognese, tra cui il diritto di libera navigazione sul Reno e sul Po.<sup>63</sup> La città incrementò notevolmente le proprie attività produttive grazie alle risorse idriche dei canali del Savena e del Reno, che vennero condotti fino all'abitato, miglioramento che garantì alla città una grande ascesa, politica ed economica, così come un ampio sviluppo urbanistico.<sup>64</sup>

L'espandersi della città portò alla necessità di costruire nuove mura difensive per inglobare i nuovi borghi sorti fuori dalle antiche Mura di Selenite. Nel XII secolo fu costruita la cerchia, comunemente dette "dei Torresotti", che con il suo andamento pressoché lineare incontrava a est il canale di Savena e a nord il canale delle Moline ed aveva diciotto porte (dette serragli) e pusterle. All'interno della città ebbero luogo iniziative pubbliche di rinnovamento edilizio, come la ricostruzione della cattedrale di San Pietro dopo il danneggiamento del 1131, la costruzione della nuova sede del Comune e l'apertura di piazza Maggiore, attuata a partire dal 1200. Quest'ultimo intervento fu di estrema importanza nello scenario comunitario di una città che si stava sempre più configurando come un importante centro urbano a livello europeo, e nella quale la componente popolare esigeva maggior rilevanza, sia economica che politica. Inoltre, nel 1220, nacque il grande campo del mercato, poco fuori le mura e nei pressi dei nuovi reticoli di canali, per i ricorrenti mercati di bestiame e di interesse agricolo.<sup>65</sup>

Il grande fermento urbanistico interno alle nuove mura, attuato mediante una vasta opera di miglioramento della viabilità cittadina, dei condotti di fognatura e la costruzione di altre torri e case-torri,



Fig. 38: Cattedrale di San Pietro di Via Indipendenza in Sala Bologna nei palazzi Vaticani



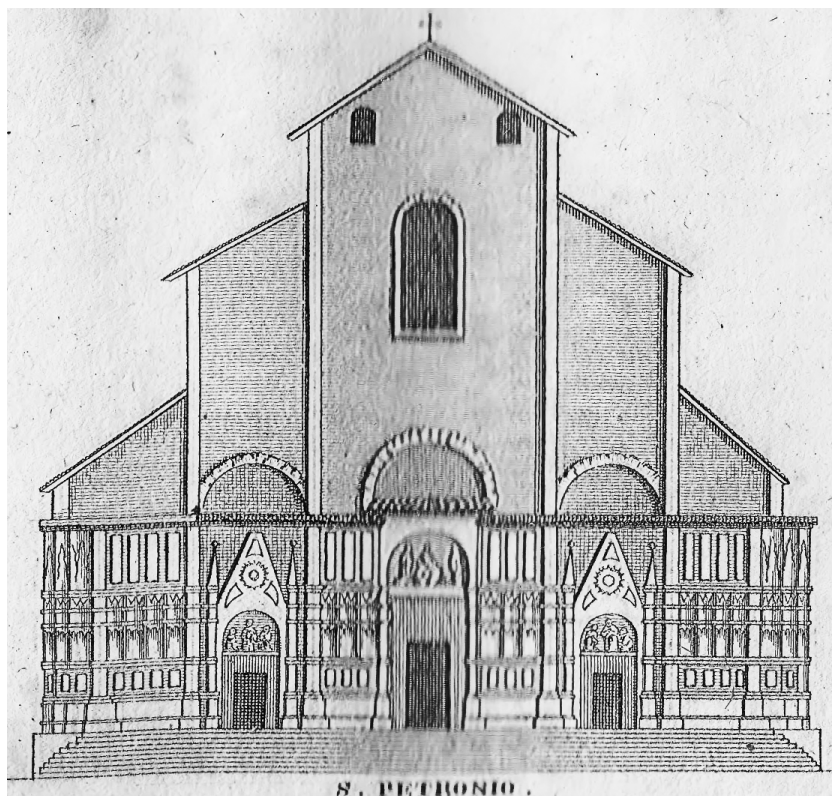
Fig. 39: Definizione di Piazza Maggiore con la realizzazione di San Petronio e del Palazzo dei Notai in un disegno di F. De Gnudi



Fig. 40: Rappresentazione della terza cerchia di mura che definisce la forma urbis della città

ebbe riscontro anche al di fuori, con la formazione simultanea di nuovi borghi, che resero pressante nuovamente la necessità per il Comune di dotarsi di un'ulteriore e più ampia cerchia murata. La nuova cerchia detta Circla, di quasi nove chilometri di perimetro, includeva, oltre ai nuovi borghi, anche molti terreni coltivati ad orto e a vigna, e lunghi tratti del canale del Savena e del canale di Reno, con le sue derivazioni del canale delle Moline e del Cavaticcio. Questa terza cerchia di mura, portata a termine nel 1374, rimase inizialmente limitata ad un fossato e a un terrapieno, rafforzato da uno steccato per almeno un secolo; unici elementi in muratura furono una trentina di torrioni (baraccani) e sedici porte e pusterle costruite in corrispondenza delle strade uscenti dall'abitato.<sup>66</sup>

L'ampliamento della città oltre la seconda cerchia di mura ebbe due diverse linee di tendenza: innanzitutto, uno sviluppo di tipo radiale dei borghi, proseguendo le principali strade del nucleo di fondazione romana, e successivamente, il formarsi di borghi di collegamento, per riempire gli spazi lasciati vuoti tra i borghi radiali e le mura. Grande importanza rivestì, in questa fase, la lottizzazione pianificata dei terreni ad opera degli ordini



monastici: nei nuovi borghi, si procedette alla costruzione di case a schiera porticate strette e lunghe (lotto gotico) con orti e cortili interni. Gli ultimi decenni del Duecento si chiusero con continue lotte interne, depressione economica e calo anche nella partecipazione del popolo alla gestione del potere.<sup>67</sup> Inoltre, lo Studio aveva perso il monopolio della cultura superiore, con la nascita di altre università in Italia e in Europa.<sup>68</sup>

Tra il 1327 al 1334 Bologna venne scelta come alternativa ad Avignone per ospitare la sede del Papa, ponendosi così sotto la protezione dello Stato della Chiesa, impersonato dal Cardinale Bertrando del Poggetto (1280 ca - 1352). Quest'ultimo attuò una politica difensiva, preoccupato di mantenere il possesso della città, mutando gli ordinamenti civili e costruendo una rocca a lato della porta di Galliera (1330-32).

I primi decenni del Trecento furono segnati da stasi tendente al ribasso, scanditi da frequenti carestie e caratterizzati da una quasi totale assenza di provvedimenti di politica demografica.<sup>69</sup> Il Comune popolare, già da tempo incapace di difendere la sua indipendenza, venne surclassato dalle signorie, locali o straniere, che si succedettero ininterrotte per tutta la parte centrale del

Fig. 41: Facciata di San Petronio di G. Bianconi, 1826

Trecento. Il principale risultato, oltre all'instabilità politica, fu la perdita da parte di Bologna della sua dimensione europea <sup>70</sup>, riducendosi a centro di media importanza.

Nel 1346 cominciò a diffondersi per tutta l'Europa la peste, che giunse a Bologna in concomitanza con la carestia, provocando una forte crisi demografica.

Nel 1360, alla morte di Giovanni Visconti, la città passò in mano allo Stato della Chiesa.<sup>71</sup>

In seguito, la depressione demografica si arrestò, con una significativa ripresa economica, insieme a profondi interventi sul territorio e sulla città; tra i più importanti, la costruzione di S. Petronio nel 1390. Con la costruzione del tempio civico e con quella contemporanea del palazzo dei Notai, piazza Maggiore venne sostanzialmente definita, almeno nelle sue dimensioni, configurandosi sempre più come centro della città a tutti gli effetti politici, religiosi e commerciali.

Con gli ultimi decenni del Trecento la città completò la propria forma e la propria struttura urbanistica di base, mentre il Quattrocento iniziò con l'acuirsi di una grave crisi politica nel governo di Bologna, mentre alcune famiglie premevano per aumentare la loro influenza sulla città appoggiandosi di volta in volta al popolo e alle Arti, ma anche ai Visconti di Milano, a Firenze e alla Chiesa.<sup>72</sup> Nel 1402 torna a Bologna il governo dei Visconti che, sulle rovine della prima rocca di porta Galliera ne fecero costruire una seconda che fu definitivamente distrutta nel 1416. Con la famiglia Bentivoglio ritorna l'ordine e la stabilità a Bologna e un'autonomia amministrativa, dopo un periodo di congiure e turbolenti scontri per il potere. Insieme a palazzo Bentivoglio, molti palazzi di famiglie furono costruiti o rinnovati nelle forme della Rinascenza. Giovanni II Bentivoglio fu protagonista di importanti interventi edilizi e urbanistici, come un tratto urbano della Via Emilia, molti edifici privati ed edifici per il culto, nonché il Canale Navile portato fino alle mura e la costruzione nei pressi della porta Galliera del porto detto Nuovo (1494).<sup>73</sup>

### *Il Rinascimento bolognese*

La cartografia rinascimentale si incentra con maggiore frequenza sulle città percependole quasi come entità autonome





e isolate dal territorio, oggetti diversificati dalle campagne circostanti.<sup>74</sup>

Fig. 42: Ruederi della rocca di Porta Galliera

Il primo cortile del Palazzo Comunale venne completato nel suo lato di ponente con un porticato e con due grandi scalinate in sostituzione di quelle cadute durante il terremoto del 1505.<sup>75</sup>

Negli anni a seguire la Rocca di porta Galliera fu presa da mano nemica e distrutta, le macerie rimasero abbandonate e ben presto presero ad accumularvisi, insieme a macerie a terra, fino a formare l'attuale Montagnola.<sup>76</sup> Il 1530 risulta essere l'anno in cui iniziarono le costruzioni di grandi complessi di valenza sia architettonica che urbana. Nello specifico, vi fu un cambio di vedute e di rilevazione cartografica: da adesso in avanti le due tipologie di rappresentazione, quella simbolica e quella topografica, iniziano a divergere.<sup>77</sup> I nuovi complessi incisero largamente sul tessuto urbanistico preesistente, e talvolta cancellarono strade pubbliche e modificarono fronti stradali, fenomeno che nel 1800 verrà denominato come "sventramento".<sup>78</sup> Cominciarono a prendere corpo nuovi moduli compositivi e nuove soluzioni e si diffuse l'uso della pietra arenaria.

Quanto agli edifici per il culto, fu ampliata la Chiesa del



Fig. 43: Ala orientale dell'Archiginnasio prima del bombardamento del 1944

Baraccano e costruita la chiesa della Madonna del Ponte della Lama, mentre proseguirono i lavori in San Petronio, per la cui facciata si cominciarono a prendere in esame i primi dei molti progetti che sarebbero stati predisposti fin quasi ai nostri giorni.<sup>79</sup>

Papa Pio IV ordinò che si costruisse un palazzo adeguato nel centro della città, su una grande area a sinistra del transetto della chiesa di San Petronio, e fu così che presero l'avvio i lavori di costruzioni del nuovo edificio, l'Archiginnasio, che in poco più di un anno venne ultimato. Nello stesso tempo vicino alla Chiesa di San Petronio e al nuovo edificio dell'Archiginnasio cominciarono le demolizioni delle dimore comprese fra il palazzo di Re Enzo e il palazzo del Podestà per far spazio a una nuova piazza detta "del Nettuno", al centro della quale fu impiantata la grande fontana con la statua del dio del mare. Questa fontana assunse un valore iconico, economico e politico.<sup>80</sup> Per l'acqua necessaria alla nuova fontana del Nettuno, venne costruito un nuovo grandioso complesso di cisterne e di cunicoli sotto il colle dell'Osservanza. Le due fontane, quella del Nettuno e la Fontana Vecchia (terminale dell'Acquedotto), vennero chiamate "Aqua Pia" dal nome del committente Papa Pio IV.



Non mancarono le iniziative pubbliche, alcune delle quali veramente cospicue, come la definitiva sistemazione del porto Navile entro le mura della città, opera che fu resa possibile nel 1552 da una serie di opere idrauliche, grazie alle quali veniva agevolmente superato il notevole dislivello esistente.<sup>81</sup> Nel 1565-1568 venne concluso il fianco orientale della piazza Maggiore con l'erezione del prospetto del palazzo dei Banchi, ingegnosissima opera di Vignola, che rispettò le costruzioni preesistenti.<sup>82</sup>

Fig. 44: Facciata del Palazzo dei Banchi

Nel 1575 il cardinale Filippo Guastavillani, nipote del nuovo papa Gregorio XIII, fece costruire sul monte di Barbiano, a Bologna, un palazzo di dimensioni grandiose, tanto che fu spianata la sommità di un colle per fare posto al grande edificio. Il pavimento seguiva un disegno grottesco caratterizzato da colori vivi, pareti incrostate di pietruzze colorate framezzate da conchiglie con pregevole disegno. Ma il valore storico artistico, oltre che paesaggistico, del complesso, è enormemente amplificato da un vero e proprio unicum architettonico che non ha altri riscontri in regione: la Grotta del Ninfeo. Questa è un raro esempio di riproduzione di una grotta marina all'interno di un edificio rinascimentale secondo la concezione degli antichi





Fig. 45: Piazza del Nettuno e Palazzo Comunale nel 1870

romani, che immaginavano questi luoghi abitati appunto dalle ninfe.

#### *Dopo il Medioevo: Bologna nell'età Moderna*

La Bologna cinquecentesca si mostrava come territorio fertile, con terreni agricoli entro e fuori le mura, di forma poligonale con vie selciate e specializzate, con presenza di portici e residenze nobiliari decentrate.

Per tutto il XVII fino ai primi anni del XVIII secolo, l'aspetto architettonico-urbanistico della città venne apprezzato e lodato in quanto in linea con le esigenze e richieste del miglior vivere urbano, tant'è che lo spirito bolognese scelse di seguire più la linea della conservazione o del cauto perfezionamento del patrimonio, piuttosto che dell'innovazione radicale.<sup>83</sup> Questa immagine di eredità medievale però entrò in crisi quando la collettività smise di riconoscerla come adatta ai propri bisogni: iniziò a censurare la tipologia dei portici perché ritenuti "ineleganti e pericolosi per l'ordine pubblico, frutto superato di tempi in cui popolo e potenti si spostavano ugualmente a piedi". Sottolinea Ricci: "Condannare il portico significava però condannare l'aspetto intero della città".<sup>84</sup>



Intorno alla fine del 1700 anche il sistema viario iniziò ad apparire arcaico e angusto, nonostante fosse costituito dalle stesse strade che un tempo erano viste come larghe e dritte.

Per quanto riguarda la storia della cartografia e le vedute della città, prima del Cinquecento si proponeva un'immagine di Bologna come oggetto monumentale unitario più che come una complessa stratificazione urbanistica.<sup>85</sup> Il punto di passaggio tra le vecchie vedute e la rilevazione cartografica iniziò a metà Cinquecento: il primo esempio sopravvissuto è la ricca pianta vaticana, realizzata nel 1575, che insiste ancora sulla forma della città isolata e sull'altezza eccessiva delle due torri. Da qui in avanti, le strade dei due tipi di rappresentazione, paradigmatico-simbolica e topograficamente elaborata, divergeranno.<sup>86</sup>

Per oltre un secolo il modello di riferimento restò quello rappresentato dal dipinto vaticano del 1575, ma poi nel 1712 la pianta di Gregorio Monari e Antonio Laghi costituì un nuovo e più esatto caposaldo: si considera come la prima vera restituzione planimetrica, ricavata dalla prima misurazione generale della città (il punto di osservazione tende ad innalzarsi e le piante scenografiche saranno soppiantate da piante a proiezione

Fig. 46: Pianta prospettica di Bologna nei Palazzi Vaticani

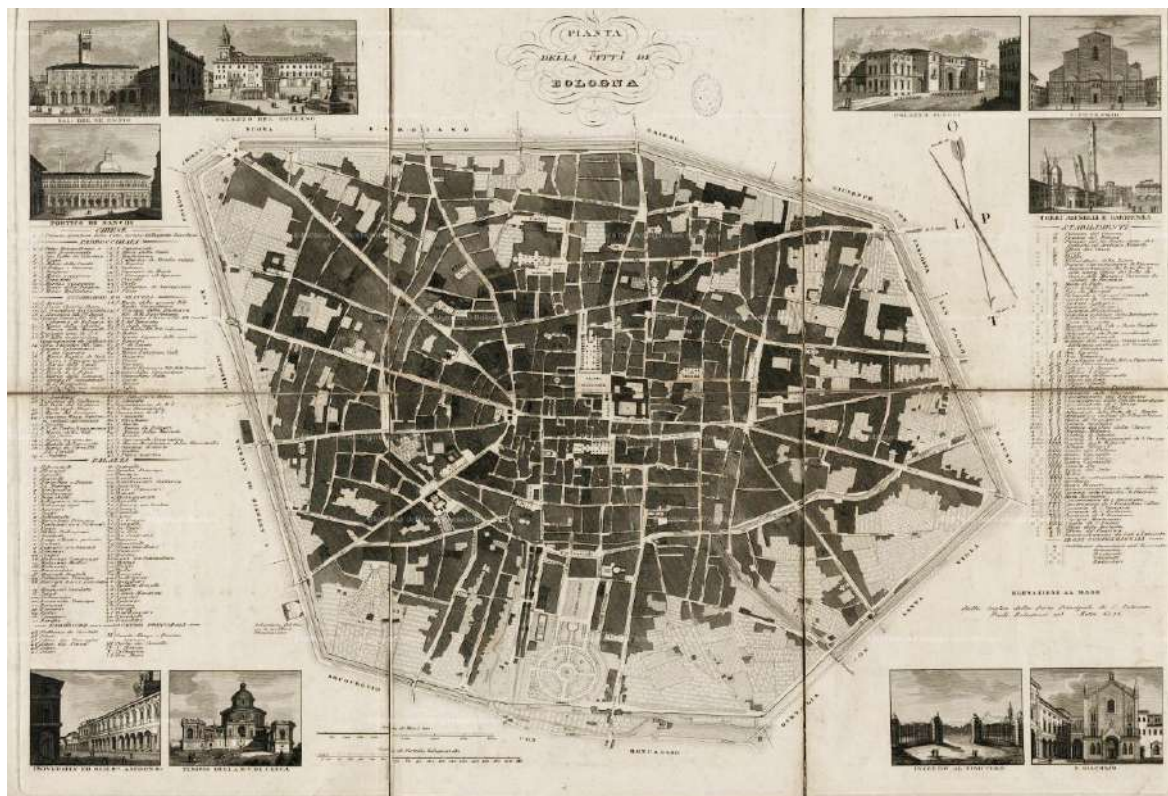


Fig. 47: La città di Bologna in una rappresentazione di C. Scarabelli

ortogonale, senza elevazione di edifici).<sup>87</sup> Nel corso dei secoli vennero realizzate ulteriori planimetrie: se ne scopre un'ulteriore, ancora più precisa, che risale al 1857.

La forma urbis rimane identica fino ai primi anni del XX secolo diventando un dato fisso della coscienza comune.<sup>88</sup> Bologna iniziò a cambiare solo dopo l'abbattimento delle mura, in seguito al quale, si fece sensibile lo sviluppo dei quartieri esterni. La sopravvivenza di questo contorno urbano è stata permessa, per tutti questi secoli, per via della sua considerevole ampiezza ed è straordinario vedere come la città abbia potuto essere contenuta nel mezzo millennio entro il suo antico confine.<sup>89</sup>

Per tutto il periodo precedente l'età industriale, il saldo demografico naturale di Bologna fu passivo e l'equilibrio riuscì a mantenersi solo grazie all'immigrazione dal suburbio e dal contado. Grazie alle fiorenti attività manifatturiere legate ai settori della seta e della canapa basati sui mulini a ruota idraulica che dominavano con la loro presenza alcuni settori del paesaggio della città, Bologna, nel Seicento, iniziò precocemente a sperimentare il così detto "sistema di fabbrica". La presenza della manifattura tessile permise dunque alla città di conservare una buona vitalità





economica per tutto il secolo e soprattutto di fronteggiare il calo demografico grazie all'immigrazione di manodopera. Purtroppo, però, questo periodo fiorentino entrò in crisi nel Settecento quando la chiusura dei mercati e la concorrenza estera mandarono in crisi l'industria tessile bolognese portando alla diminuzione delle esportazioni.<sup>90</sup>

All'esterno delle Mura di Bologna erano presenti aree inedificate libere o ad uso agricolo, a volte impreziosite di residenze isolate e villini con giardini, ma anche due cumuli di macerie: uno era il vecchio sedime di Palazzo Bentivoglio, distrutto dopo la caduta della famiglia, e l'altro, il più vasto, era quello della Montagnola. Si trattava di una collina alta sul panorama pianeggiante della città e si trovava in prossimità di un altro spazio libero costituito dal mercato grande. Le sue colossali dimensioni erano dovute alle macerie di una rocca eretta ben cinque volte di fianco a Porta Galliera dai diversi dominatori della città e puntualmente abbattuta da rivolte popolari avvenute tra il 1350 e il 1500.<sup>91</sup>

La famiglia Bentivoglio emerse a Bologna all'inizio del Quattrocento dalla crisi delle istituzioni comunali e tentò di sfruttare l'interesse verso interventi urbanistici per cementare

Fig. 48: Vista aerea da Google Earth: la Montagnola, via dell'Indipendenza e San Petronio

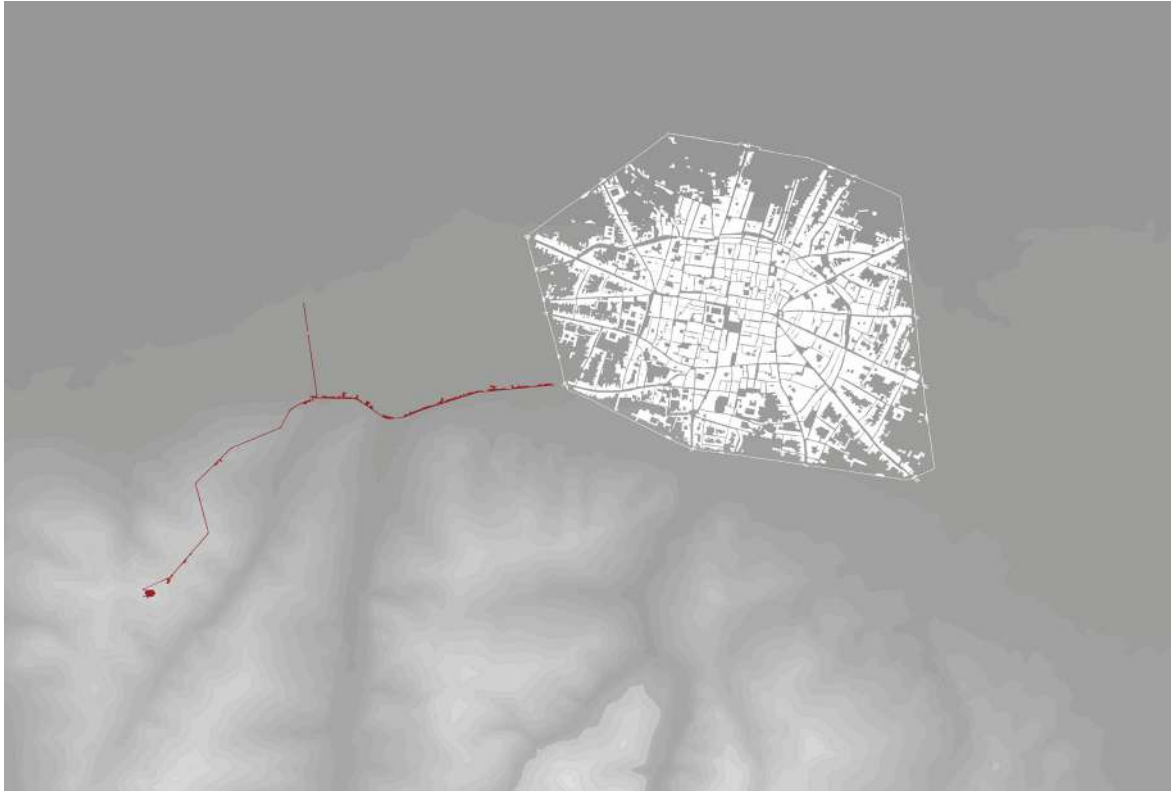


Fig. 49: Il rapporto fra città e collina a seguito del completamento del portico di San Luca

il consenso cittadino ed esprimere simbolicamente il dominio sulla città, attuando un miglioramento dell'assetto urbano della città, della viabilità (attraverso sventramenti di piccola o media entità, diradando il tessuto edilizio), della costruzione di una rete fognaria cittadina, del nuovo porto Navile.<sup>92</sup>

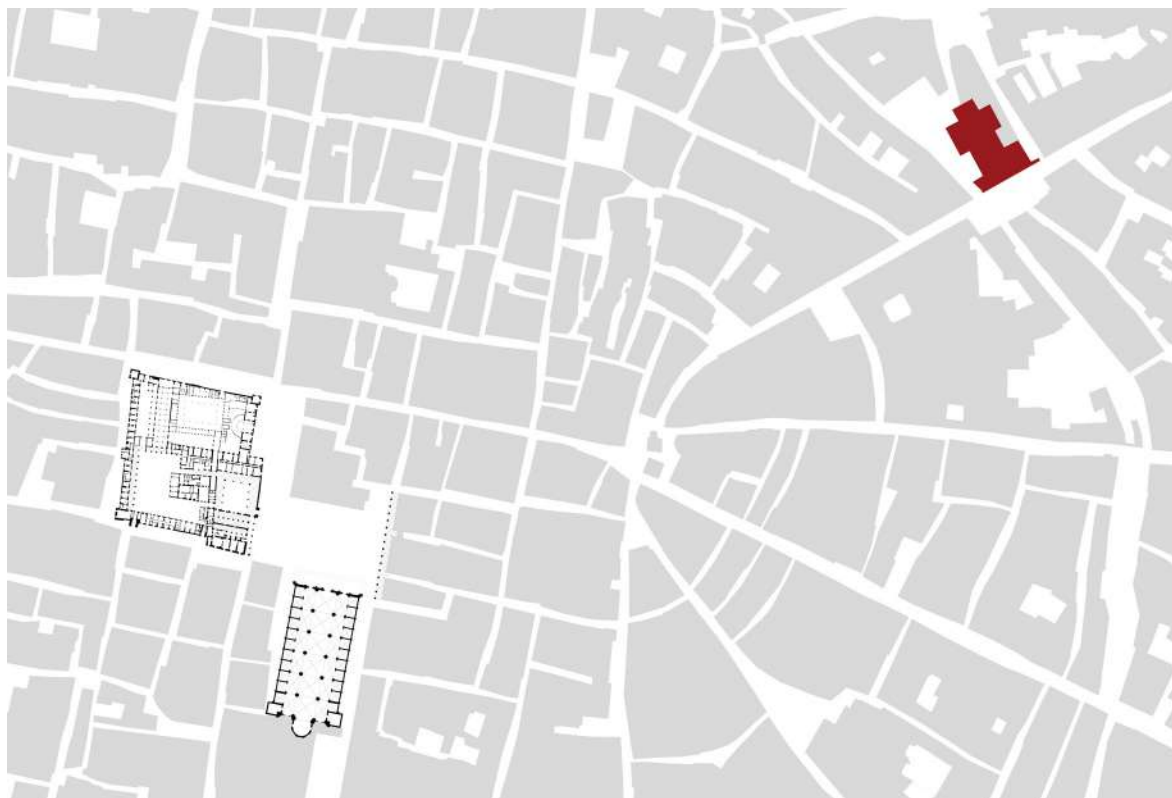
Facendo un bilancio dei loro interventi, la struttura di base di Bologna non subì strappi troppo secchi, infatti le operazioni urbanistiche in senso proprio furono scarse.<sup>93</sup>

Nella prima metà del XVI secolo, la signoria perse il suo potere e subentrò lo Stato della Chiesa che inglobò stabilmente la città fino al termine del Settecento: iniziò così un nuovo ciclo di trasformazioni nel cuore della città, più di matrice architettonica che urbanistica, legate al rinnovo dell'immagine delle dimore signorili e degli edifici "simbolo" della città.<sup>94</sup>

#### *L'età moderna: Bologna nel 1700*

Le modifiche in ambito urbanistico al volto della città di Bologna del 1700, soprattutto quelle all'interno della città murata, si possono dedurre e ricostruire da un'incisione della pianta di Bologna da parte di Pio Panfilì tra il 1760 e il 1773;





le precedenti modifiche urbanistiche avvenute nel periodo tra la fine del Cinquecento e del Settecento, non sono sufficientemente documentate.<sup>95</sup> Risale al 1776 l'intervento per il completamento della chiesa cattedrale di San Pietro, la cui facciata fu terminata e contemporaneamente fu ridotta la dimensione dello slargo antistante. Per quanto riguarda gli interventi fuori le mura, rilevanti furono quelli riguardanti la mutazione del rapporto fra collina e città: risale a questo periodo la rappresentazione per intero del portico di San Luca nelle vedute di Friedrich Bernhard.<sup>96</sup> Questo rapporto è testimoniato principalmente da due opere di Carlo Francesco Dotti: la ricostruzione del santuario di San Luca, nel periodo tra il 1723 e il 1757, e il compimento, nel 1732, dell'arco del Meloncello che permette di iniziare la salita verso la chiesa.

Il Settecento, per Bologna, fu anche il periodo in cui le esigenze militari e commerciali della città portarono ad un adeguamento dei percorsi stradali, in modo da garantire alla città un miglior collegamento con le regioni vicine, in particolare verso la Toscana (Passo della Futa) e verso Ferrara (bonifica dei terreni nel basso Reno).<sup>97</sup>

Inoltre, venne completato il passeggio della Montagnola,

Fig. 50: Il nuovo teatro comunale a confronto con Piazza Maggiore

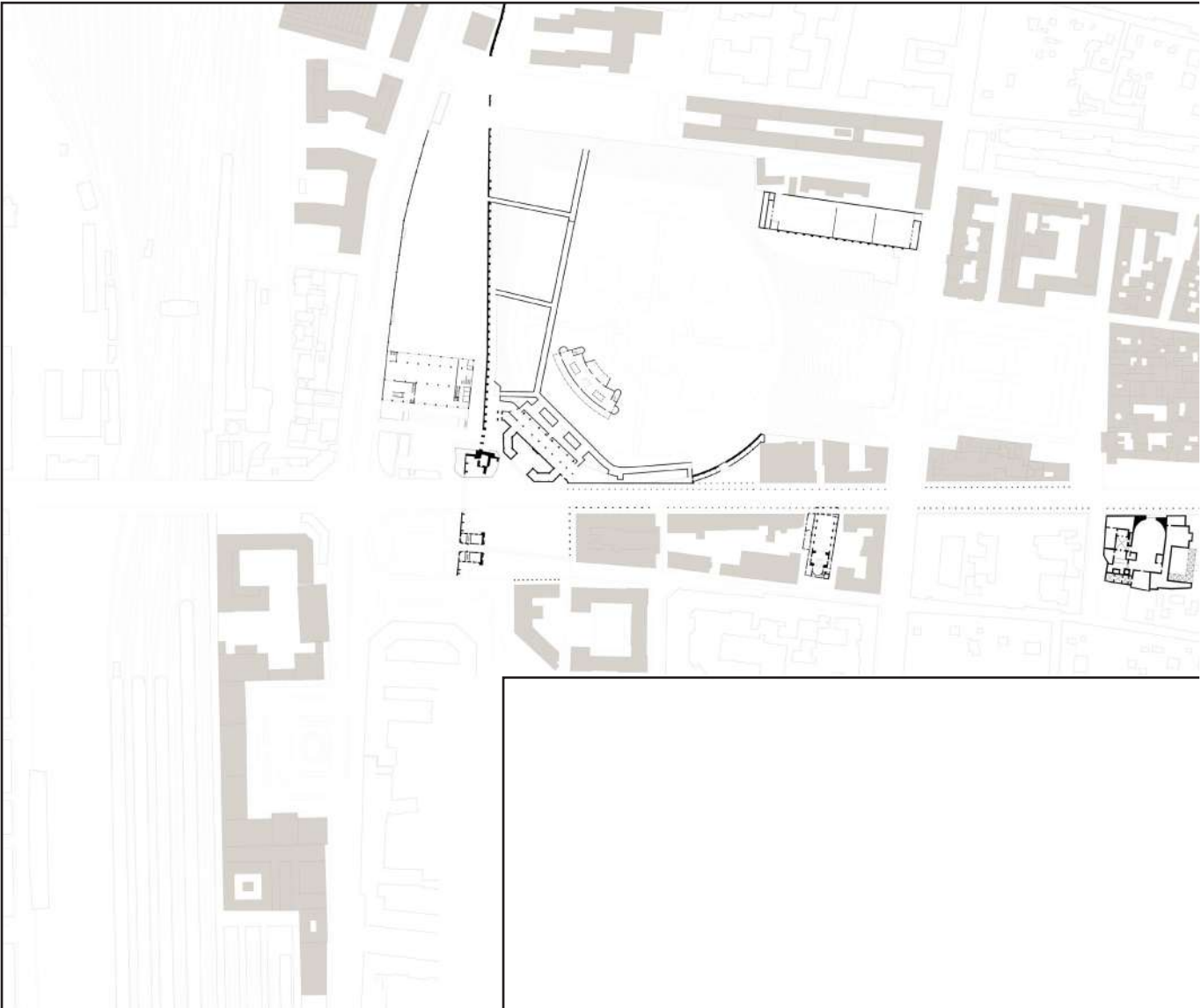


Fig. 51: Piazza antistante al Teatro





Fig. 52: Planimetria del plastico di Bologna da San Petronio ad area di progetto, scala 1:500



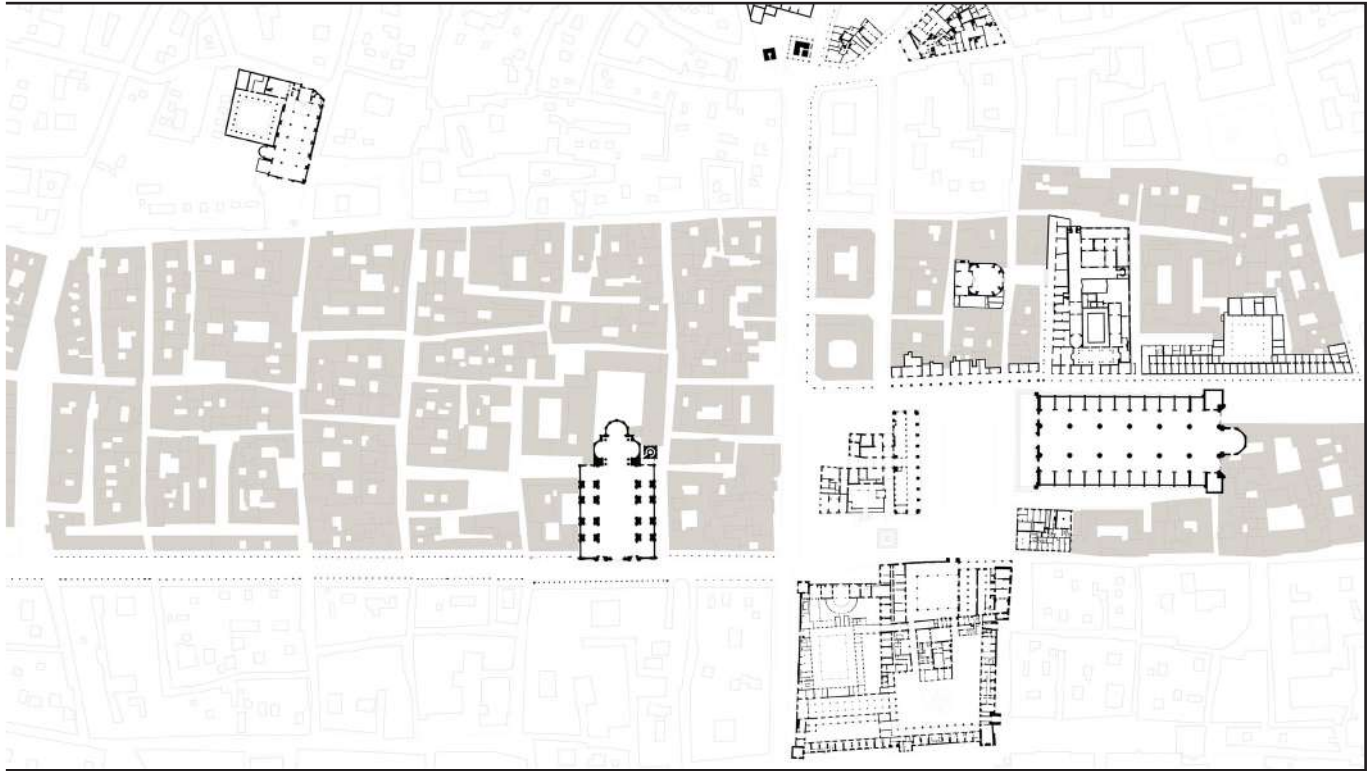


Fig. 53: Planimetria di Bologna da San Petronio ad area di progetto, scala 1:500



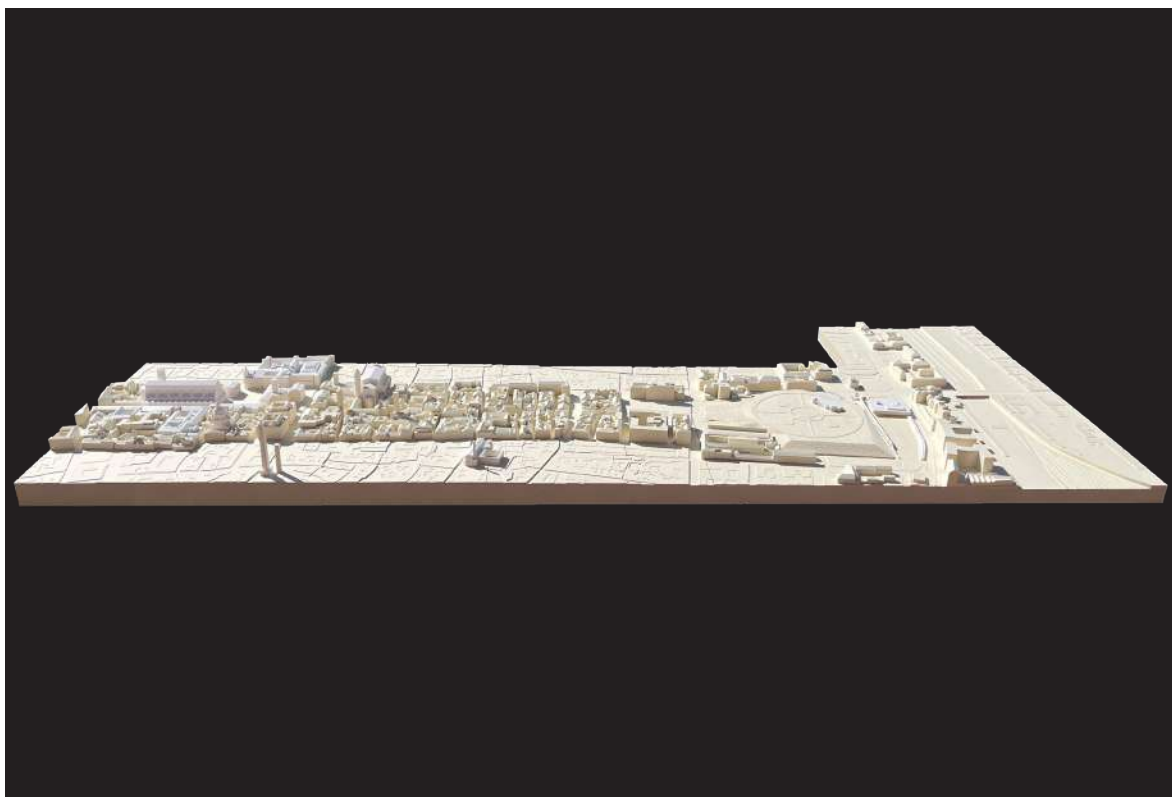


Fig. 54: Immagini del plastico dall'area di progetto a S. Petronio, scala 1:500



Fig. 55: Immagini del plastico dall'area di progetto a S. Petronio, scala 1:500





Fig. 56: Immagini del plastico dall'area di progetto a S. Petronio, scala 1:500



Fig. 57: Immagini del plastico dall'area di progetto a S. Petronio, scala 1:500

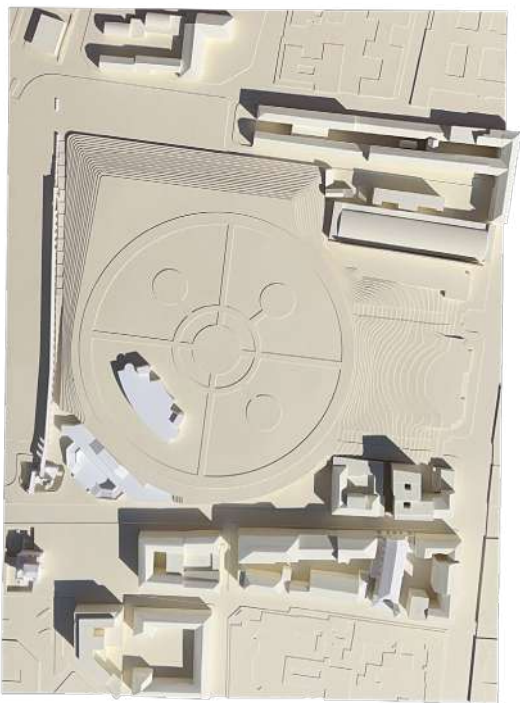




Fig. 58: Immagini del plastico dall'area di progetto a S. Petronio, scala 1:500



Fig. 59: Immagini del plastico dall'area di progetto a S. Petronio, scala 1:500

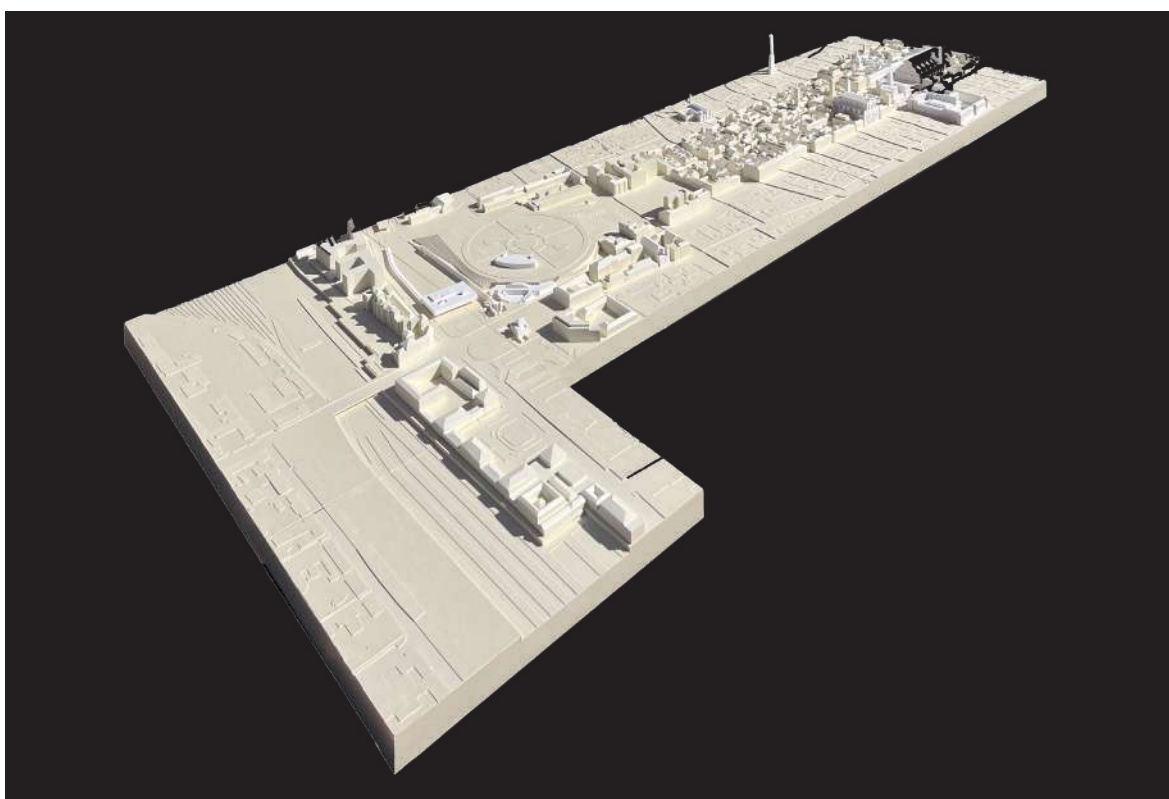


Fig. 60: Immagini del plastico dall'area di progetto a S. Petronio, scala 1:500





Fig. 61: Facciata dell'Archiginnasio

iniziato nel Seicento, e realizzato il nuovo teatro pubblico di Antonio Galli, detto “il Bibiena”, posto a pochi passi da Palazzo Poggi. L'intervento del Bibiena fu molto criticato, sia per quanto riguarda l'ubicazione, troppo periferica rispetto a Piazza Maggiore, sia nel progetto architettonico, con il teatro che rimaneva indipendente rispetto al tessuto edilizio circostante. Solo in seguito la posizione del teatro, ebbe delle ripercussioni urbanistiche con la realizzazione di un quartiere per attività artistiche e culturali nell'immediata vicinanza.

I ponti lignei sul fossato esterno alle mura vengono sostituiti con altri in muratura, mentre alcune porte vengono ricostruite in forma barocca.<sup>98</sup>

Il Settecento bolognese porta ad una modifica sostanziale al volto e profilo della città stessa, seppur mantenendone il disegno pressoché inalterato. Oltre al tema del restauro stradale, il Settecento fu caratterizzato anche dalle sopraelevazioni e parziali riempimenti di cortili, caratterizzati da interventi interrotti e capillari all'interno del tessuto della città;<sup>99</sup> nel corso di questo secolo vennero abbattute diverse torri all'interno della città, si fece sempre più urgente la questione della verticalità, che venne ricercata nei campanili e nelle cupole barocche che contribuirono a definire e a dominare il panorama urbano.<sup>100</sup>

#### *Dal 1800 alle due guerre*



Fig. 62: Progetto del Teatro del Corso e l'Arena del Sole

I cambiamenti nella forma urbana della città furono svolti a una scala contenuta: furono allargate le piazzette davanti alle chiese di S. Giovanni in Monte e S. Gregorio nel 1798. Fu trasferita la sede dell'Università dall'Archiginnasio al palazzo dell'Istituto delle Scienze nel 1803 e furono trasformate in viali alberati le strade di circonvallazione esterne alle mura nel 1805. Durante questi anni furono anche creati servizi come il Cimitero suburbano della Certosa, il teatro del Corso e l'Arena del Sole; inoltre furono svolti lavori anche sulla Montagnola che fu abbellita e regolarizzata.<sup>101</sup>

L'età napoleonica fu importante in quanto riiniziarono i lavori di bonifica del corso inferiore del Reno e altre città limitrofe si unirono alla Repubblica Cispadana, creando un primitivo concetto di Emilia-Romagna.<sup>102</sup> Questi decenni sono visti quindi come una sorta di “pausa”, punto di separazione tra la Bologna settecentesca di vecchio regime e la Bologna borghese evidente





solo dopo il 1860 e che introdusse il concetto di centro storico.<sup>103</sup>

Molte ampie aree della città vennero sventrate e ridisegnate ottenendo una fisionomia ottocentesca e, a seguito di ciò, la forma medievale della città inizia a disfarsi: via Rizzoli venne allargata, enfatizzando le due torri medievali e innalzandole a simbolo della città e a monumento principale, le parti di città non borghesi e non medievali vennero intanto abbandonate al sovraffollamento e al degrado,<sup>104</sup> venne costruito lo “stradone Grabinski” (oggi via Garibaldi) e all’interno di piazza Cavour fu costruito l’edificio della Banca Nazionale, centro dell’unità politica e dello sviluppo economico-finanziario,<sup>105</sup> fu realizzata l’attuale via Farini, che permetteva un attraversamento della città parallelo alla via Emilia. Il risultato fu interessante anche dal punto di vista architettonico dato che i nuovi palazzi eretti si armonizzavano bene alle preesistenze ambientali.<sup>106</sup>

Con la costruzione delle ferrovie, la posizione di Bologna venne esaltata rendendola un importante raccordo tra Nord e Sud e un vero e proprio centro per le comunicazioni nazionali via terra.<sup>107</sup> All’interno della città, per la ferrovia fu scelta una localizzazione appena fuori porta Galliera con lo stesso orientamento della via

Fig. 63: Il collegamento tra Piazza del Nettuno e San Pietro



Fig. 64: Allargamento di via Rizzoli

Emilia; ciò portò come conseguenza il difficile sviluppo della città verso nord. Il comune tamponò il problema aprendo un varco nelle mura di fianco a porta Galliera, e sistemò la situazione tra il 1884 e il 1888 aprendo via dell'Indipendenza. Il taglio fu rigido e violenta fu anche la speculazione.<sup>108</sup> La popolazione, soprattutto nei centri rurali, aumentò arrivando a 92.000 abitanti nel 1881 e scalando la classifica delle città italiane più popolate.

Gli anni tra l'Unità d'Italia e il piano regolatore del 1889 furono caratterizzati da interventi di settore, effettuati senza una visione di insieme. La corrente del restauro si basava su un'estetica del frammento, ciò denunciava una carenza culturale e una mancanza di sensibilità. Mentre i palazzi medievali venivano restaurati, i palazzi rinascimentali e barocchi andavano in rovina poiché risultavano non adatti alle nuove funzioni. L'immagine della città apprezzava il Medioevo per monumenti e palazzi, non apprezzava però l'autentico residuo medievale del mercato giornaliero di piazza Maggiore e anche l'incompletezza della facciata di San Petronio, per la quale si succedettero numerose proposte di completamento.<sup>109</sup> Risultò evidente che l'equilibrio fra pieni e vuoti all'interno delle mura si fosse rotto attraverso





il riempimento delle aree libere, così come si era spezzato il rapporto tra monumenti e edilizia minore.

Fig. 65: Il percorso della ferrovia

Dal 1876 iniziò un interesse riguardo ai problemi dello sviluppo della città, che portò allo studio del primo piano regolatore generale predisposto da una commissione di cui fecero parte gli ingegneri Raffaele Faccioli, Gualtiero Sacchetti e Edoardo Tubertini, terminato nel 1885 e divenuto legge dello Stato nel 1889.<sup>110</sup> Osservando la pianta del 1890 si può subito constatare che il piano si divideva in due parti: una propriamente detta “piano regolatore della città” e relativa solo agli spazi all’interno delle mura e l’atra detta “piano di ampliamento esterno” destinata ad aumentare la superficie esterna di Bologna. Uno dei punti principali del piano all’interno delle mura fu quello dell’apertura di un grande asse viario da porta S. Donato a porta Lama, che attraversava la via dell’Indipendenza fornendo un percorso di attraversamento parallelo alla via Emilia. Tra gli altri miglioramenti previsti dal piano troviamo gli allargamenti per le vie Rizzoli e Bassi, l’arretramento dei portici in via Farini e l’apertura di una piazza di fianco alla Cassa di Risparmio.

Il collegamento tra la città vecchia e l’espansione esterna



Fig. 66: via Indipendenza

doveva essere assicurato da un anello stradale che circondava le mura, ormai prive di significato militare e che ormai erano destinate all'abbattimento.<sup>111</sup> La struttura radiocentrica veniva confermata, ma l'impianto viario era ortogonale e i lotti di edificazione rettangolari.

Alla vigilia della Prima guerra mondiale, Bologna mantenne la fisionomia di un grosso capoluogo in cui la principale fonte di reddito era l'agricoltura. Il nodo ferroviario accrebbe la sua importanza e si espanse. Intanto i vecchi sistemi di trasporto decadevano e il piano regolatore, con la sua insensibilità per la minuta idrografia e orografia della città, non gli aveva attribuito alcun ruolo, anzi una delle nuove vie era destinata a tagliare in due la Darsena, che all'inizio di questo secolo finì per essere sostanzialmente abbandonata.<sup>112</sup>

Vennero aperte all'inizio del '900 le vie Irnerio e dei Mille e la piazza Umberto I, inoltre a partire dal 1902 invece iniziò il lento abbattimento delle mura: un'operazione vistosa e necessitante di pochi capitali ma utile per dare lavoro a una massa di manodopera disoccupata e non qualificata e per rialzare il valore dei terreni esterni. Al di fuori del vecchio tracciato delle mura sorsero



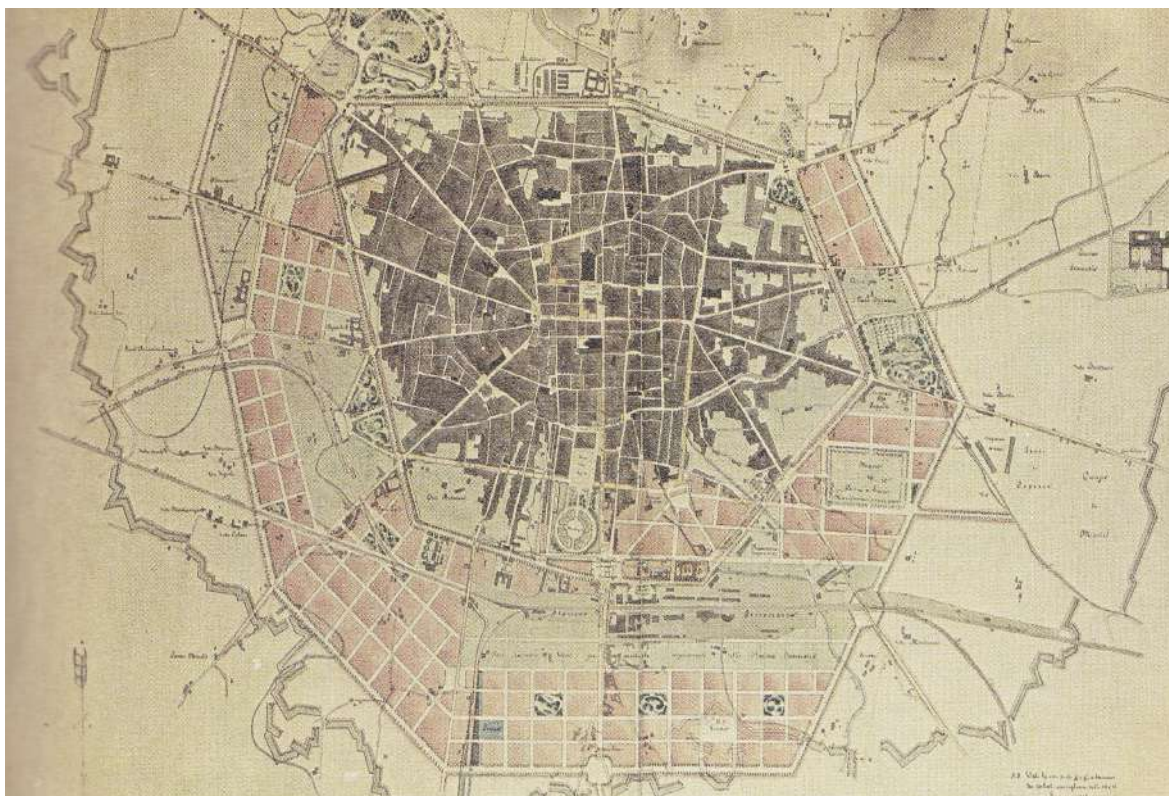


Fig. 67: Piano regolatore di Bologna del 1889

due aree edificate: il quartiere operaio della Bolognina al di là del fascio dei binari della stazione centrale e il quartiere della Cirenaica. Il loro impianto a scacchiera era facile da tracciare ed era consigliato dalle concessioni tecnico-teoriche del momento.<sup>113</sup>

Solo una parte degli obiettivi tecnici del piano del 1889 fu dunque realizzata: il centro si era riqualificato appieno come il luogo della direzione della residenza ricca, del consumo della ricchezza e della pratica culturale.<sup>114</sup>

Dal 1909 iniziarono gli abbattimenti di via Rizzoli dal lato di piazza del Nettuno, con l'eliminazione degli edifici, delle piazzette e dei vicoli situati attorno al palazzo di re Enzo.<sup>115</sup>

La guerra rallentò notevolmente i lavori che si bloccarono del tutto a causa del problema della zona di porta Ravegnana, dove l'allargamento e la ristrutturazione avrebbero dovuto comportare l'abbattimento di tre torri medievali. Fra il 1917 e il 1918 le tre torri furono atterrate, mentre la coppia Asinelli-Garisenda venne valorizzata come fondale di un asse molto importante.

Lo "sventramento" della zona fu poi completata dalla rettifica delle vie Orefici e Caprarie e dall'aggiunta di un paio di tarde e misere imitazioni dei "passages" parigini.

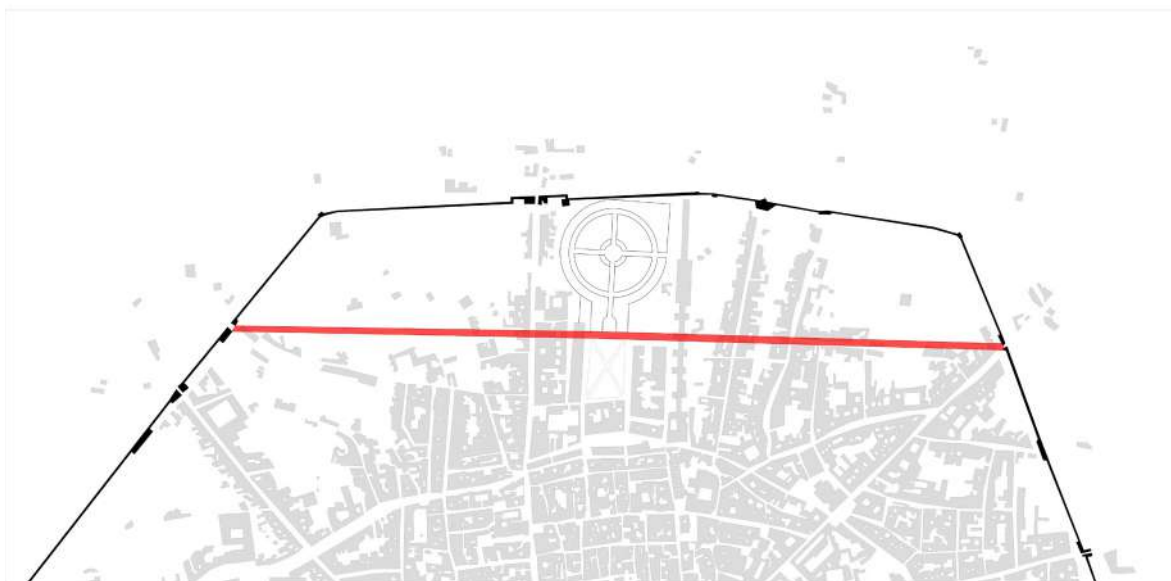


Fig. 68: Schema del tracciato che collega porta Lama e porta San Donato

Del piano regolatore rimaneva ancora da realizzare la stazione, di cui esisteva solo un troncone in corrispondenza di piazza Umberto I. Seguirono gli anni dove furono importanti gli “sventramenti” fascisti nella zona universitaria (via Zamboni), nella piazza Galileo, in piazza Caprara, fu realizzata la nuova facoltà di ingegneria e lo stadio comunale nei pressi della Certosa.<sup>116</sup>

La circonvallazione esterna rimase a frammenti, rendendo difficoltosi i collegamenti fra un quartiere e l’altro e accentuando la disorganicità della struttura generale.

Verso la seconda metà degli anni Trenta si impose pertanto la coscienza che un nuovo piano regolatore era ormai indispensabile. Nel 1938 fu bandito il concorso, i primi cinque progetti classificati furono accorpatis e nel 1942 fu pronto il piano definitivo.<sup>117</sup>

Erano previsti ulteriori sventramenti nel centro e il raddoppio della popolazione nel corso di trent’anni. L’attenzione ai problemi della viabilità era il fulcro principale del piano, ma l’attuazione fu bloccata prima della Seconda Guerra Mondiale e fu deviata rispetto agli obiettivi originari a seguito dell’esigenza della ricostruzione.



*Bologna dal dopoguerra fino ad oggi*

Iniziati nel 16 luglio 1943, si susseguirono sulla città numerosi e pesanti bombardamenti aerei, ai quali si aggiunsero, dall'autunno 1944 all'aprile 1945, anche ripetuti cannoneggiamenti che dal vicino fronte andarono a colpire soprattutto le zone meridionali di periferia, causando più di tremila morti e la distruzione di oltre 45.000 vani sui 280.000 esistenti prima dell'inizio della guerra. Numerosissimi furono gli edifici più o meno gravemente danneggiati. Pesante fu anche il tributo pagato dal patrimonio monumentale della città.<sup>118</sup>

All'indomani della Liberazione, la città affrontò l'immane compito di una lunga e difficile ricostruzione. Ricostruita democraticamente, l'Amministrazione comunale si pose subito come efficace elemento di coordinamento di tutti gli sforzi tesi a ridar vita alla città e s'impegnò a fondo per ripristinare la viabilità, le reti di erogazione di energia, le fognature, i trasporti urbani. Intervenne anche lo Stato, attraverso i suoi organi locali, fra cui la Soprintendenza ai Monumenti che s'assunse il non lieve compito del ripristino dei molti edifici monumentali danneggiati, e che nel giro di pochi anni riuscì a far risorgere opere, come la Chiesa di San Francesco, l'Archiginnasio, la Mercanzia e il monumento sepolcrale di Rolandino de' Passeggeri. Inoltre, fu ricomposto il teatro Anatomico dell'Archiginnasio, reintegrando infiniti frammenti dai quali sembrava impossibile trarre materia per un'operazione di tal genere.<sup>119</sup>

Nel dicembre 1948, fu approvato il piano di ricostruzione della città, primo strumento urbanistico inteso come parte di un piano regolatore generale che si prevedeva di elaborare nel più breve tempo possibile. Redatto sotto l'assillo dell'urgenza, il piano non poteva non risentire delle inevitabili carenze della cultura urbanistica ufficiale del primo dopoguerra, legata ancora a schemi e criteri ormai superati e non molto sensibile ai valori storici e ambientali, e sostanzialmente si pose quindi in una continuità ideale più con i criteri che erano stati alla base del piano regolatore dell'89 che non con le indicazioni che erano emerse nel pur recente concorso nazionale del 1938. Nelle zone del centro storico interessate dal piano vennero previste radicali modificazioni dell'antico tessuto viario, di cui si conservarono solo le linee generali ma con strade di più ampia sezione e rettificcate



Fig. 69: Modello del nuovo sviluppo a nord della città di Bologna, Kenzo Tange, 1968

rispetto alle precedenti, mentre in molte parti fu consentita una forte densità edilizia che aprì la via al sorgere di costruzioni volumetricamente incongrue rispetto al carattere della città.<sup>120</sup>

Già verso la fine del 1955 il piano di ricostruzione poteva considerarsi attuato nella misura del cinquanta per cento circa, mentre la popolazione del comune era aumentata a circa 365.000 abitanti, di cui oltre trecentomila nell'area urbana. Sempre più urgente appariva pertanto l'adozione di un nuovo piano regolatore generale per il quale potevano essere ancora valide molte delle proposte emerse nel concorso del 1938 che avrebbe dovuto dare un chiaro indirizzo al completamento dell'opera di ricostruzione e soprattutto all'espansione della città soddisfacendo le necessità della popolazione presente e di quella che ragionevolmente si poteva ritenere che sarebbe venuta ad aggiungersi negli anni futuri. Il nuovo piano regolatore generale del 1955, che divenne esecutivo nel 1958, fu giudicato in molte sedi non del tutto in armonia con i più recenti indirizzi dell'urbanistica. Il piano non aveva una scadenza nel tempo, si basava su di un'ipotesi di crescita della città fino a seicentomila abitanti nel giro di un trentennio e fissava un traguardo di un milione di abitanti ad

avvenuta saturazione di tutte le aree di espansione. Tenendo conto solo in piccola misura delle indicazioni fornite dal concorso nazionale del 1938, e mantenendo invece i criteri già seguiti nel piano di ricostruzione, ancora una volta l'espansione della città fu sostanzialmente prevista a macchia d'olio. Non si ebbe così alcuna soluzione di continuità fra la vecchia periferia e le aree di nuova edificazione, previste di maggiore consistenza verso levante e verso ponente, lungo la direttrice della via Emilia, più modeste verso nord e praticamente nulle nella zona collinare, la cui tutela fu affidata ad un vincolo paesistico in previsione di un apposito piano particolareggiato. Quanto al centro storico, il piano regolatore operava sostanzialmente una scelta fra edifici e ambienti da conservare e valorizzare, e zone su cui operare anche pesantemente, con allargamenti di antiche strade e risanamenti di interi quartieri antichi, destinati così a sparire per far luogo a nuove costruzioni e ad un diverso tessuto urbano e sociale.

Per buona fortuna, ed anche per la positiva evoluzione della cultura e della coscienza urbanistica, solo una piccola parte degli interventi previsti dal piano regolatore del '55 nel centro storico è stata poi realizzata, e la quasi totalità del patrimonio edilizio antico sopravvissuto alle distruzioni belliche è rimasto intatto, premessa indispensabile all'operazione di recupero e rivitalizzazione che sarebbe stata definitivamente sanzionata nel 1969 con una variante al piano regolatore generale per il centro storico.<sup>121</sup> Nel generale clima di rinnovamento della città, sulla falsariga del piano regolatore del '55, s'inquadrano gli interventi pubblici attuati negli stessi anni, la quasi totale copertura dei canali di Reno e delle Moline, e la costruzione dei sottopassaggi pedonali alle due estremità della via U. Bassi.

Fin dal 1960 il piano regolatore del '55 cominciò ad essere oggetto di varianti, fra cui, fondamentali, il piano collinare e il piano per il centro storico, adottati nel 1969. E finalmente, il 6 aprile 1970, fu adottata la variante generale del piano regolatore con la quale, fra l'altro, Bologna rinunciò definitivamente al traguardo di un milione di abitanti per una più concreta e appropriata dimensione di seicentomila abitanti, e rinunciò anche ad attuare una buona parte delle proposte di sviluppo elaborate dall'architetto Kenzo Tange nel 1968.

Nel frattempo, entrò in vigore la legge del 18 aprile 1962,

n.167, e Bologna fin dal 1963 cominciò ad adottare concreti provvedimenti per l'edilizia popolare, dando vita ai grandi quartieri realizzati negli anni Cinquanta ai margini estremi della città, al quartiere CEP della Barca, iniziato nel '57, e agli altri nuclei di edilizia popolare realizzati un po' in tutte le aree periferiche. L'edilizia popolare non significava però per Bologna solo edilizia in periferia. Con il piano per il centro storico tutto l'antico centro fu giustamente riconosciuto come un complesso unico, non scindibile in episodi di maggiore o minore importanza. Tessuto urbano e fisionomia della popolazione residente furono considerati inscindibili, e da questa premessa vennero portati avanti gli interventi, promossi dal Comune, per il restauro e l'utilizzazione del patrimonio edilizio dell'antico centro. L'obiettivo era la conservazione della vitalità, oltre che la fisionomia, dell'antico centro urbano, dal quale non dovevano scomparire neppure quelle attività artigianali e industriali che fino a qualche tempo fa sembravano del tutto incompatibili con il carattere del centro. A questi presupposti, e ad altri che muovono da un'ottica sempre più attenta all'uomo e alla sua storia, si basava la nuova variante al piano regolatore, adottato dal Consiglio comunale nel luglio 1978.<sup>122</sup>

Il Piano Regolatore Generale (PRG) adottato nel 1986 ha come consulenti gli urbanisti: Giuseppe Campos Venuti, Fernando Clemente e Paolo Portoghesi. Similmente alle politiche urbanistiche precedenti, il Comune di Bologna continuò ad attuare quella "urbanistica riformista" che aveva come obiettivo quello di non emarginare all'estrema periferia le classi meno abbienti cercando di garantire a tutti una quota adeguata di verde e servizi pubblici, nella salvaguardia del patrimonio storico e ambientale. Diversamente dai precedenti, il piano non prevedeva nuove espansioni che sacrificavano le aree agricole rimaste, ma prevedeva una trasformazione della città esistente nelle aree interstiziali della media periferia rimaste inedificate, definite dal nuovo piano come "zone integrate di settore" (ZIS), da attuarsi attraverso disegni urbani concertati (DUC), per i quali si riconosceva la collaborazione fra pubblico e privato. Arricchirono il piano anche la progettazione di due grandi parchi fluviali (Parco del Reno e Parco del Savena) e di piste ciclabili, la realizzazione della rete metropolitana, il recupero e il restauro di complessi

monumentali, per oltre 50000 mq, in disuso. In sintesi, il Piano del 1986 aveva puntato sulla qualità urbana, ponendo i limiti alla crescita della città, la cui espansione doveva attuarsi puntando solamente al recupero e alla qualificazione dei vuoti urbani e delle aree dismesse, concentrando lungo le linee di trasporto di massa su rotaia, definite le “linee di forza” del Piano, la maggior parte delle nuove quote residenziali.

Il PRG del 2008 rappresentava sì una continuità rispetto al precedente, ma la vera innovazione stava nell’aver condiviso con gli stakeholders (singoli cittadini, rappresentanti del mondo economico e delle organizzazioni sociali, e altri soggetti protagonisti della vita sociale e culturale della città) le scelte strutturali della nuova pianificazione. Già a partire dalle definizioni di Bologna “città europea”, “città metropolitana”, “città di città”, si intende il concept del nuovo piano che vuole trasformare il ruolo della città capoluogo emiliano-romagnolo nel mondo globalizzato puntando ad attrarre capitali e risorse umane ed economiche. Una delle immagini chiave del Piano Strutturale Comunale (PSC) è quella delle “Sette città”: della Ferrovia, della Tangenziale, del Reno, del Savena, della Collina, della Via Emilia Levante, della Via Emilia Ponente.

Queste sette città richiedono strategie specifiche di sviluppo, progetti, politiche ed azioni differenziate in quanto sono esse stesse distinguibili per storia, popolazione diversa, caratteristiche, strategie future. Condividere le scelte strategiche di pianificazione con gli stakeholders ha l’obiettivo di far percepire “familiare” il territorio a cui appartengono, migliorare l’abitabilità e lo “stare bene”.

Il Piano Urbanistico Generale (PUG) entrato in vigore il 29 settembre 2021, a seguito dell’emanazione della Legge Regionale n. 24/2017, punta sulla qualità: dell’ambiente, della vita, delle infrastrutture. La salvaguardia dell’ambiente riprende gli obiettivi già chiari nei piani regolatori precedenti, ovvero la riqualificazione dell’esistente anziché l’ulteriore espansione al di fuori dello spazio urbano; la qualità della vita intesa sia in città che in periferia; le infrastrutture devono essere oggetto di importanti investimenti per la rigenerazione della città.



- <sup>33</sup> G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, p. 10
- <sup>34</sup> G. Gualandi, "Bologna preromana", *Storia di Bologna*, Bologna, Edizioni ALFA, pp. 8-9
- <sup>35</sup> Ibid., p. 15
- <sup>36</sup> Ibid., p. 29
- <sup>37</sup> Ibid., p. 30
- <sup>38</sup> Ibid., p. 31
- <sup>39</sup> Il termine Bononia secondo alcuni sembra avere radice nel nome della tribù celtica conquistatrice (i Galli Boi), mentre secondo altri deriverebbe dalla parola celtica bona = città, adottato dai romani in quanto fu assimilato all'aggettivo bonus, con un senso augurale per la nuova colonia. Ibid., p. 40
- <sup>40</sup> G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, p. 10
- <sup>41</sup> F. Bergonzoni, "Bononia", *Storia di Bologna*, Bologna, Edizioni ALFA, pp. 49-50
- <sup>42</sup> Ibid., p. 48
- <sup>43</sup> Idam.
- <sup>44</sup> Ibid., p. 50
- <sup>45</sup> Ibid., p. 56
- <sup>46</sup> Ibid., p. 57
- <sup>47</sup> Idam.
- <sup>48</sup> Ibid., p. 58
- <sup>49</sup> G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia*, Bologna, Editori Laterza, pp. 22, 23; F. Bergonzoni, "Bononia", *Storia di Bologna*, Bologna, Edizioni ALFA, p. 58
- <sup>50</sup> F. Bergonzoni, "Bononia", *Storia di Bologna*, Bologna, Edizioni ALFA, p. 58
- <sup>51</sup> G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, pp. 28-30
- <sup>52</sup> A. Benati, "Bologna dalla caduta dell'Impero Romano d'Occidente alla lotta per le investiture", *Storia di Bologna*, Bologna, Edizioni ALFA, p. 97
- <sup>53</sup> Ibid., p. 100
- <sup>54</sup> Ibid., p. 101
- <sup>55</sup> Idam.
- <sup>56</sup> Ibid., pp. 102-104
- <sup>57</sup> F. Bergonzoni, *Venti secoli di città. Note di storia urbanistica bolognese*, Bologna, Cappelli editore 1980, pp. 21-24
- <sup>58</sup> A. Benati, "Bologna dalla caduta dell'Impero Romano d'Occidente alla lotta per le investiture", *Storia di Bologna*, Bologna, Edizioni ALFA, pp. 106,107
- <sup>59</sup> Ibid., p. 110
- <sup>60</sup> Ibid., p. 115
- <sup>61</sup> Ibid., p. 118
- <sup>62</sup> G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia*, Bologna: Editori Laterza, p. 40
- <sup>63</sup> F. Bergonzoni, *Venti secoli di città. Note di storia urbanistica bolognese*, Bologna, Cappelli editore 1980, p. 28
- <sup>64</sup> G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, p. 33
- <sup>65</sup> Ibid., pp. 49-50
- <sup>66</sup> F. Bergonzoni, *Venti secoli di città. Note di storia urbanistica bolognese*, Bologna, Cappelli editore 1980, p. 34
- <sup>67</sup> G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, p. 65
- <sup>68</sup> Ibid., p. 65-66
- <sup>69</sup> Idam.
- <sup>70</sup> Ibid., p. 68
- <sup>71</sup> F. Bergonzoni, *Venti secoli di città. Note di storia urbanistica bolognese*, Bologna, Cappelli editore 1980, p. 41
- <sup>72</sup> Ibid., p. 44
- <sup>73</sup> Ibid., p. 51
- <sup>74</sup> G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, p. 73
- <sup>75</sup> F. Bergonzoni, *Venti secoli di città. Note di storia urbanistica bolognese*, Bologna, Cappelli editore 1980, pp. 53-54
- <sup>76</sup> G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, p. 91

- <sup>77</sup> Ibid., p. 77
- <sup>78</sup> F. Bergonzoni, *Venti secoli di città. Note di storia urbanistica bolognese*, Bologna, Cappelli editore 1980, p. 70
- <sup>79</sup> Ibid., p. 64
- <sup>80</sup> G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, p. 101
- <sup>81</sup> Ibid., pp. 103-104
- <sup>82</sup> Ibid., pp. 99-100
- <sup>83</sup> Ibid., p. 75
- <sup>84</sup> Idam.
- <sup>86</sup> G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, p. 77
- <sup>87</sup> Ibid., p. 79
- <sup>88</sup> Idam.
- <sup>89</sup> Ibid., p. 84
- <sup>90</sup> Ibid., pp. 88-89
- <sup>91</sup> Ibid., p. 91
- <sup>92</sup> Ibid., p. 93
- <sup>93</sup> Ibid., p. 97-98
- <sup>94</sup> Ibid., p. 105-107
- <sup>95</sup> Ibid., p. 111
- <sup>96</sup> Ibid., p. 112
- <sup>97</sup> Ibid., p. 113
- <sup>98</sup> Ibid., p. 116
- <sup>99</sup> Idam.
- <sup>100</sup> Ibid., pp. 117,119
- <sup>101</sup> Ibid., p. 120
- <sup>102</sup> Idam.
- <sup>103</sup> Ibid., p. 122
- <sup>104</sup> Ibid., pp. 124,125
- <sup>105</sup> Ibid., pp. 126,127
- <sup>106</sup> Ibid., pp. 130,131
- <sup>107</sup> Ibid., pp. 123,124
- <sup>108</sup> Ibid., pp. 131-134
- <sup>109</sup> Idam.
- <sup>110</sup> Ibid., p. 137
- <sup>111</sup> Ibid., pp. 139,140
- <sup>112</sup> Ibid., p. 141
- <sup>113</sup> Ibid., p. 144
- <sup>114</sup> Ibid., p. 146
- <sup>115</sup> Ibid., p.148
- <sup>116</sup> Ibid., p.155
- <sup>117</sup> Idam.
- <sup>118</sup> F. Bergonzoni, *Venti secoli di città. Note di storia urbanistica bolognese*, Bologna, Cappelli editore 1980, p. 121
- <sup>119</sup> Ibid., p. 122
- <sup>120</sup> Ibid., p. 123
- <sup>121</sup> Ibid., p. 126
- <sup>122</sup> Ibid., p. 129



## **Iconografia storica**

Nel capitolo che segue si riporta la selezione di una serie di iconografie storiche che hanno permesso l'individuazione e la successiva analisi di particolari fatti urbani nell'evoluzione di Bologna.

Nell'ambito della ricerca storica, infatti, l'iconografia si occupa di quelle immagini che possono essere una fonte documentale utile soprattutto alla ricostruzione di eventi storici specifici e all'individuazione di dettagli architettonici e urbani.

Sfogliando di seguito la raccolta delle piante e vedute della città di Bologna, si può apprezzare la trasformazione del volto del capoluogo, reso omogeneo dai portici.

Mescolate alle carte vere e proprie, che raffigurano il reticolo delle strade e l'alzato degli edifici principali compresi entro le mura dal perimetro di forma vagamente esagonale, si trovano panorami e vedute. Attraverso questa preziosa documentazione la struttura urbanistica viene restituita da differenti punti di vista, che evidenziano il sostanziale e peculiare rispetto del centro storico fino ai nostri giorni.



Fig. 70: C. e G. Alberti, Pianta prospettica della città di Bologna nel 1575

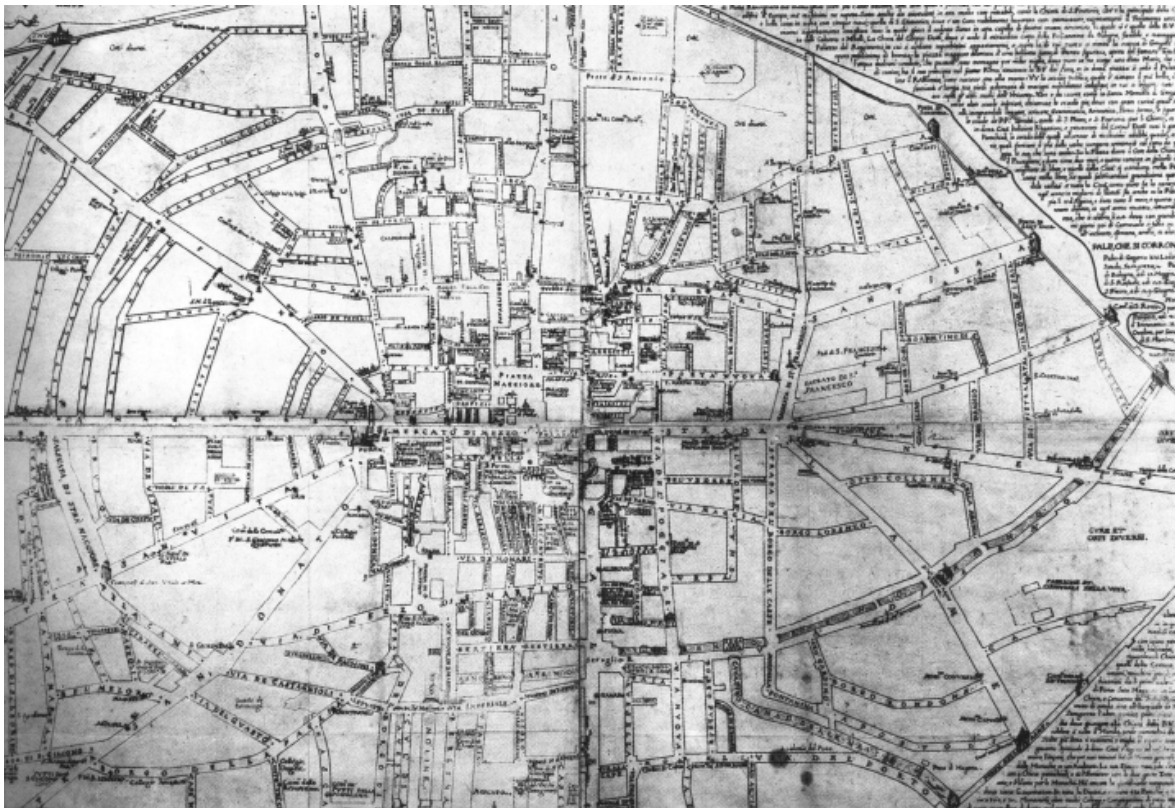


Fig. 71: A. Mitelli, Bologna in pianta città del Papa, 1692



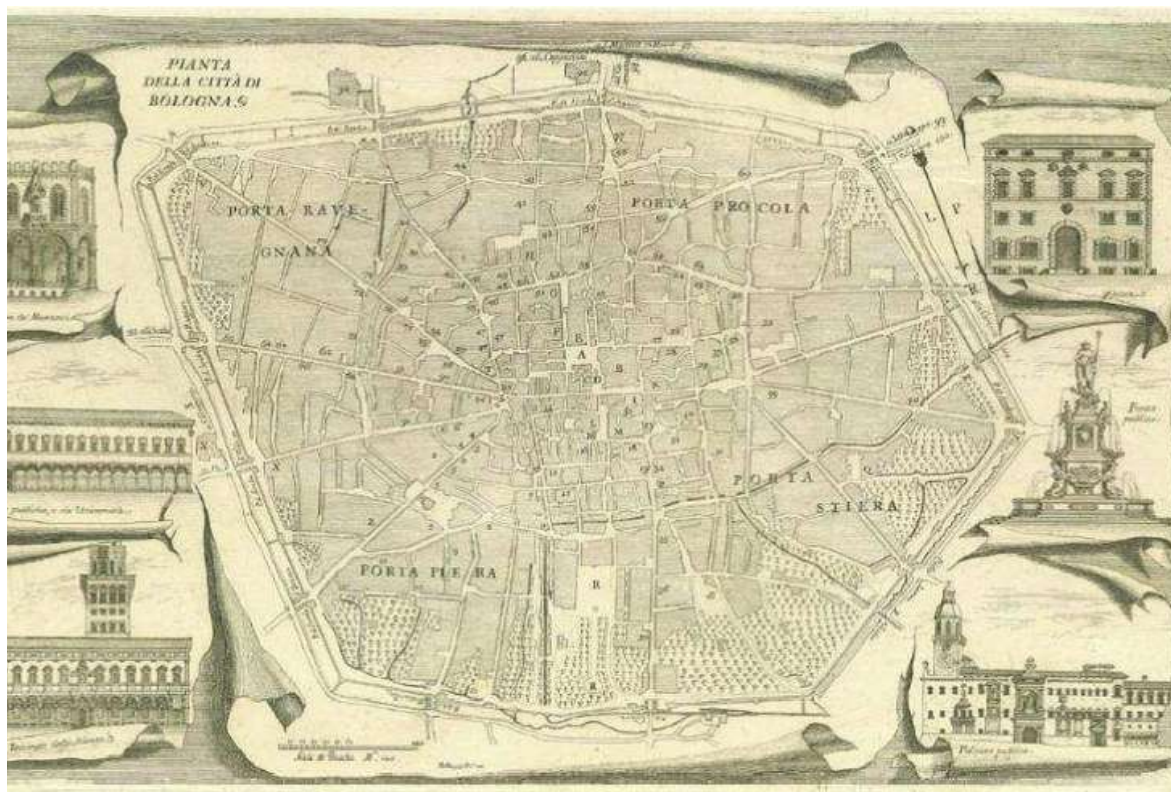


Fig. 72: P. Panfilì, Pianta della città di Bologna, 1750 ca.



Fig. 73: Anonimo, Territorio di Bologna, 1860-65





Fig. 74: Anonimo, Piano regolatore generale di Bologna, 1916

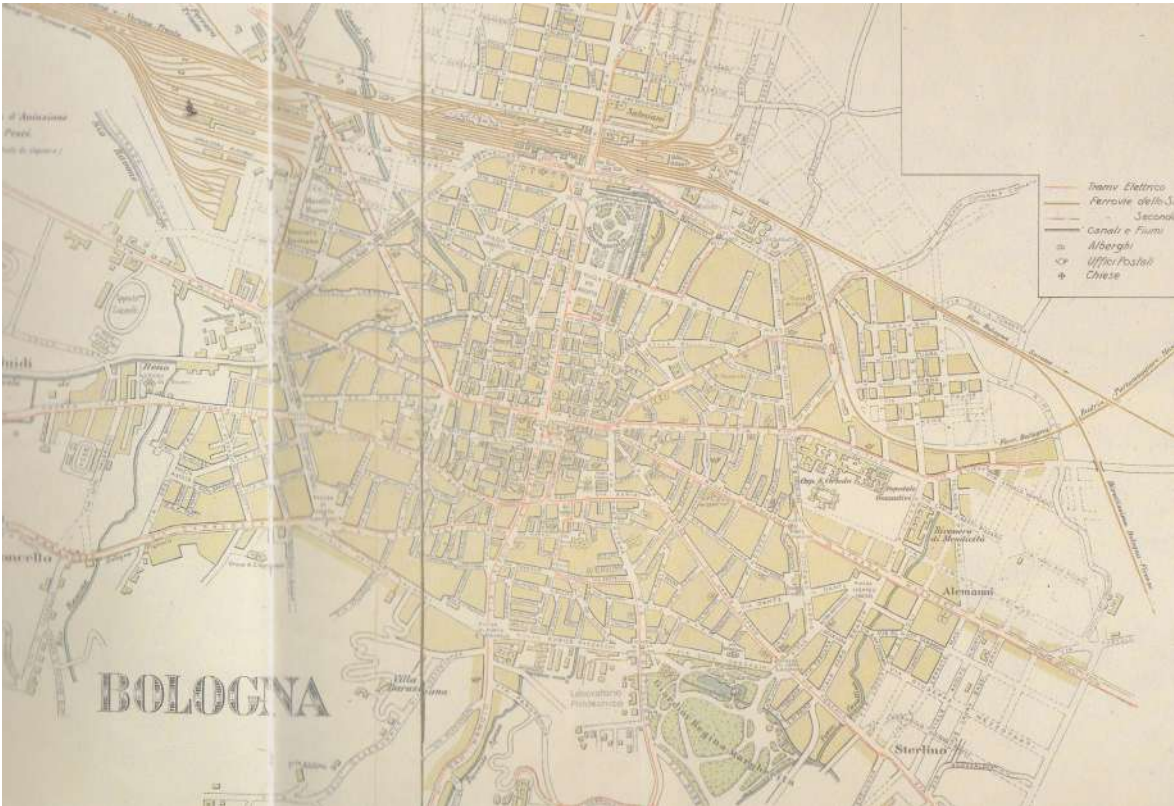


Fig. 75: Anonimo, Piano di Bologna, 1926



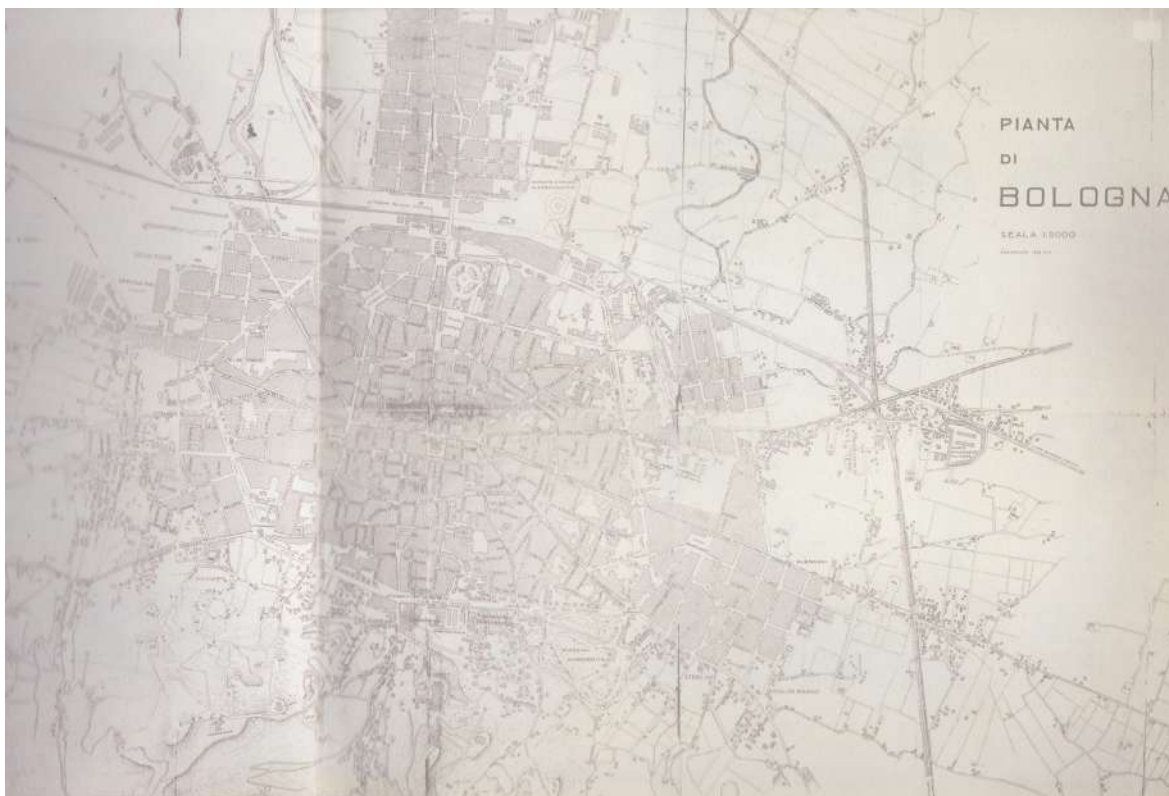


Fig. 76: Anonimo, Pianta di Bologna, 1932



Fig. 77: Anonimo, Bologna, 1938 ca.



## La Montagnola

*“Di quanti avvenimenti è stato teatro il quadrilatero compreso fra via Galliera, viale Angelo Masini e il canale di Reno-Moline in cui sorgevano edificazioni che vennero distrutte, come le fortezze papali, e in parte occupato da aree radicalmente modificate nel tempo, come piazza VIII Agosto e il Parco della Montagnola!”*

La Montagnola, collocata nella zona settentrionale della città di Bologna, non è sempre stata come la conosciamo oggi, ma tutta l'area attorno ad essa è stata, negli anni, teatro di distruzioni e modifiche che l'hanno portata alla conformazione attuale.

Nei primi anni del 1200 il paesaggio suburbano bolognese vedeva già la presenza di strade e case anche all'esterno della seconda cerchia di mura, denominata dei “Torresotti”, come conseguenza di una crescita economica e demografica, iniziata già il secolo prima, e della progressiva affermazione dell'istituzione del Comune che aveva favorito l'urbanizzazione di borghi periferici. Pochi anni dopo saranno proprio le istituzioni comunali, per affermare la loro supremazia, ad intraprendere una politica di controllo delle risorse che portò all'acquisto dei mulini privati del Reno e del suo ramo delle Moline, e di terreni destinati a dare una nuova collocazione alle diverse attività commerciali che, dato lo



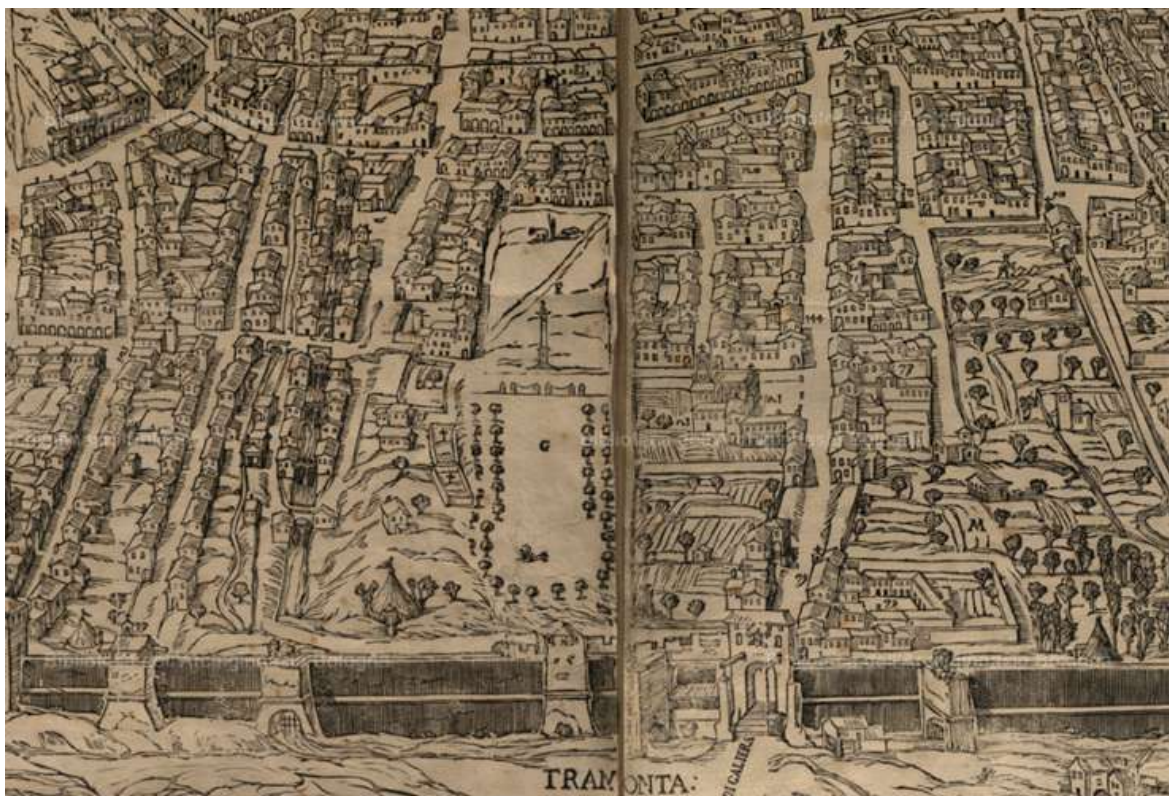
spazio ristretto che avevano, non potevano più svolgersi nella piazza del centro cittadino.

Nasce così un nuovo grande spazio commerciale che copriva una superficie più grande dell'attuale piazza VIII Agosto denominato Campus Mercati che, trovandosi nella zona nord della città, occupava una posizione strategica commerciale e di comunicazione con la Pianura padana verso Ferrara e con i principali corsi d'acqua.<sup>123</sup>

Accanto all'area della Montagnola era presente la strada di Galliera, il cui nome deriva da un borghetto della pianura padana, che nasce dal prolungamento verso nord dell'antico cardine massimo di origine romana<sup>124</sup> e che già nel 1200 era fortemente urbanizzata seppur posizionata all'esterno delle mura. A conferma del ruolo fondamentale svolto da questa via, ritroviamo non solo dei documenti che testimoniano la presenza di chiese e abitazioni in questa zona molto più che nell'area meridionale della città, ma anche la sua inclusione nella terza cerchia di mura fortificate, la "Circla", innalzata nel 1226 e intervallata da dodici porte che cambiò l'immagine della città e che venne edificata per difendersi dalle mire espansionistiche di Federico II di Svevia.

L'area di porta Galliera iniziò a cambiare nel 1330 circa con la costruzione del castello papale da parte del cardinale legato francese Bertrand du Pouget, al fine di consolidare la propria posizione in città e preparare il rientro in Italia del papa Giovanni XXII da Avignone. Si voleva trasformare Bologna nella città del papa, facendola diventare luogo fulcro della lotta contro i nemici della chiesa. I bolognesi, in disaccordo e stanchi delle continue vessazioni e tributi che erano costretti a pagare, nel 1334 scatenarono una sanguinosa rivolta nei confronti del cardinale, portando alla distruzione del castello. Il rapporto contrastante tra la chiesa e la città che non voleva piegarsi alla egemonia del potere ecclesiastico, continuò per anni vedendo, per ben cinque volte, l'edificazione e il successivo abbattimento della fortezza papale creando un accumulo di rovine che, insieme ad altri resti provenienti da varie demolizioni, portarono al rialzo della Montagnola di circa dieci metri.<sup>125</sup>

Dopo la distruzione definitiva dell'ultima fortezza papale, a Porta Galliera non restò che un cumulo di macerie che presto divenne anche una discarica e già verso la fine del Cinquecento



gli accumuli avevano provocato un innalzamento del terreno formando un rilievo tra il campo del mercato e le mura urbane<sup>126</sup>, come mostrato in varie rappresentazioni grafiche di quegli anni in cui è ben visibile la Montagnola già formata.

Fig. 78: Disegno ed intaglio dell'anno 1638

Alcuni cambiamenti e interventi interessarono anche la porta urbana adiacente, Porta Galliera, collocata a termine della via principale che permetteva l'accesso da nord al cuore di Bologna, divenendo per molto tempo il percorso privilegiato per celebrazioni pubbliche e solenni entrate in città.

Negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento anche Bologna, come nel resto d'Italia, dovette fare i conti con alcuni interventi di ammodernamento della città e del suo tessuto urbano sotto la spinta di una società che maturava e si evolveva.<sup>127</sup> Il primo grande cambiamento fu quello relativo alla realizzazione della stazione ferroviaria collocata all'esterno della porta e il raccordo con via dell'Indipendenza, per la cui realizzazione furono richiesti diversi espropri, demolizioni e rettificazioni stradali. Un altro intervento che portò alla sistemazione e modifica dell'area avvenne negli anni 1893-1896, su progetto di Tito Azzolini e Attilio Muggia, con la realizzazione della scalinata di accesso monumentale



Fig. 79: Vista sul giardino della Montagnola

alla Montagnola, collocata a ovest, conosciuta come “Pincio” bolognese e negli anni 1902-1904 con la demolizione delle mura e l’entrata in vigore della nuova cinta daziaria.

La grande scalinata, inaugurata da Umberto I di Savoia e dalla regina, fu pensata nei minimi particolari: un esempio è il ciclo dei bassorilievi in marmo come manifesto sulla storia e la cultura della città e la fontana con una ninfa posta al centro (“Moglie del Gigante” cioè del Nettuno di piazza Maggiore) sormontata dallo stemma di Bologna. Questa opera di Diego Sarti e Pietro Veronesi è affiancata da due bassorilievi “Bononia docet” (l’università) di Arturo Colombarini e “Bononia Libertas” (l’autonomia comunale) di Ettore Sabbioni.<sup>128</sup>

Di fronte a questa scalinata, con diversi scavi che furono effettuati, vennero ritrovate le fondamenta dell’ultima fortezza papale, risalente al Cinquecento, denominata Rocca di Galliera e i resti delle antiche strutture murarie ad oggi ancora visibili.

L’origine della funzione come giardino pubblico della Montagnola risale al Seicento, seppur, come descritto prima, la sua formazione iniziò anni prima e risulta non solo dalle fortezze papali e dall’accumulo di materiali di scarto ma, a produrre un



importante innalzamento del terreno, fu la terra proveniente dagli scavi per le fondamenta dei palazzi senatori e la città stessa ne stabilì obbligatoriamente il posizionamento in quell'area, tant'è che fu necessario l'acquisto dello spazio vicino per ampliare la zona di smaltimento. Nel 1662 venne finalmente aperta al pubblico passeggio per la prima volta ricoprendo l'area con un boschetto di mori di gelsi, secondo il progetto di Canali che definì così i limiti della collina artificiale, e la gestione del parco venne affidata a privati tramite una gara d'appalto con il compito di vigilanza e mantenimento delle diverse colture che furono piantate nel tempo, creando un carattere misto del verde.

Nell'età napoleonica vennero realizzati lavori di profondo rinnovamento ad opera di Giovanni Battista Marinetti che modificò i percorsi creando una promenade d'ispirazione francese caratterizzata da un pendio e mantenendo il raccordo con l'adiacente Campo del Mercato.

La Montagnola con il tempo ha svolto non solo la funzione di giardino pubblico ma fu luogo, nel corso dell'Ottocento, di feste, divertimenti e manifestazioni pubbliche come la caccia al tesoro, gare di bocce, corse cavalli e gioco del pallone a braccio, per il quale nel 1846 Tudertini progettò l'edificio dello Sferisterio in forma neoclassica nella zona sud, laddove prima sorgevano la Chiesa di San Giovanni Decollato e i due cimiteri. L'area divenne così luogo privilegiato per la società, il tempo libero e i divertimenti dei bolognesi, funzione che purtroppo, a partire dal 1912 con l'apertura di via Irnerio, andò perdendosi progressivamente, cessando anche la separazione con piazza VIII Agosto (così denominata in memoria dei moti risorgimentali sorti nel corso degli avvenimenti bellici anti-austriaci).<sup>129</sup>

Tramite lo studio e le analisi ancora in corso da parte del Catasto del Regno d'Italia è stata riscontrata la presenza di alcune ghiacciaie nella zona vicina a Porta Galliera e alla Montagnola delle quali l'unica ancora conservata è sita nell'hotel "I Portici", nell'ex palazzo Maccaferri in via Indipendenza, ed è proprio per la realizzazione di tale strada che le altre furono espropriate o demolite del tutto o parzialmente. Queste costruzioni avevano una duplice funzione di conservazione del ghiaccio accumulato nel corso dell'inverno per l'estate e creazione di un ambiente a bassa temperatura in cui immagazzinare il cibo. Una delle diverse



Fig. 80 - 81: La Montagnola e il progetto delle gallerie antiaeree sotto di essa

ghiacciaie realizzate a Bologna, era collocata nei pressi della Montagnola, ma ad oggi non è più esistente poiché demolita per fare posto alla imponente scalone di accesso denominato “Pincio”.

Un altro importante aspetto che ha interessato la Montagnola e che “fa parte di quel mondo ipogeo volutamente dimenticato ma ancora vivo ed integro”, come cita Massimo Brunelli, e che la rende un luogo fortemente legato alla memoria della città, è la presenza dei rifugi antiaerei scavati internamente e presenti ancora oggi. Questi interventi portarono alla realizzazione di alcune aperture attorno alla scalinata del Pincio, ai ruderi della rocca di Galliera e all’aumento della collina stessa tramite la sovrapposizione del materiale di risulta degli scavi. Difficile dire chi li ha realizzati e perché i vari documenti vennero persi o distrutti, l’unica cosa che sappiamo è che molto probabilmente i lavori del terzo lotto, cioè l’area che comprendeva la montagnola e quindi la realizzazione delle gallerie, iniziarono il 12 aprile 1944 verso la fine dell’evento bellico.<sup>130</sup>

Un luogo come la Montagnola è fondamentale poiché spazio urbano con una storia e un valore simbolico dal punto di vista figurativo urbano rappresentando anche qualcosa che non c’è più in quanto può essere vista come un tumulo, una tomba della città che nasce dal susseguirsi degli eventi che sono verificati nei diversi secoli.

<sup>123</sup> G.Benevolo e M.Brunelli, *Ricerche sulla Montagnola di Bologna. Le fortezze papali, le ghiacciaie, i rifugi antiaerei*, Bologna: Maglio Editore, pp.13-14

<sup>124</sup> Idam.

<sup>125</sup> Ibid., pp. 11-12

<sup>126</sup> Ibid., pp. 21-22

<sup>127</sup> Ibid., p. 25

<sup>128</sup> Ibid., p. 43

<sup>129</sup> Ibid., p. 42

<sup>130</sup> Ibid., p. 104



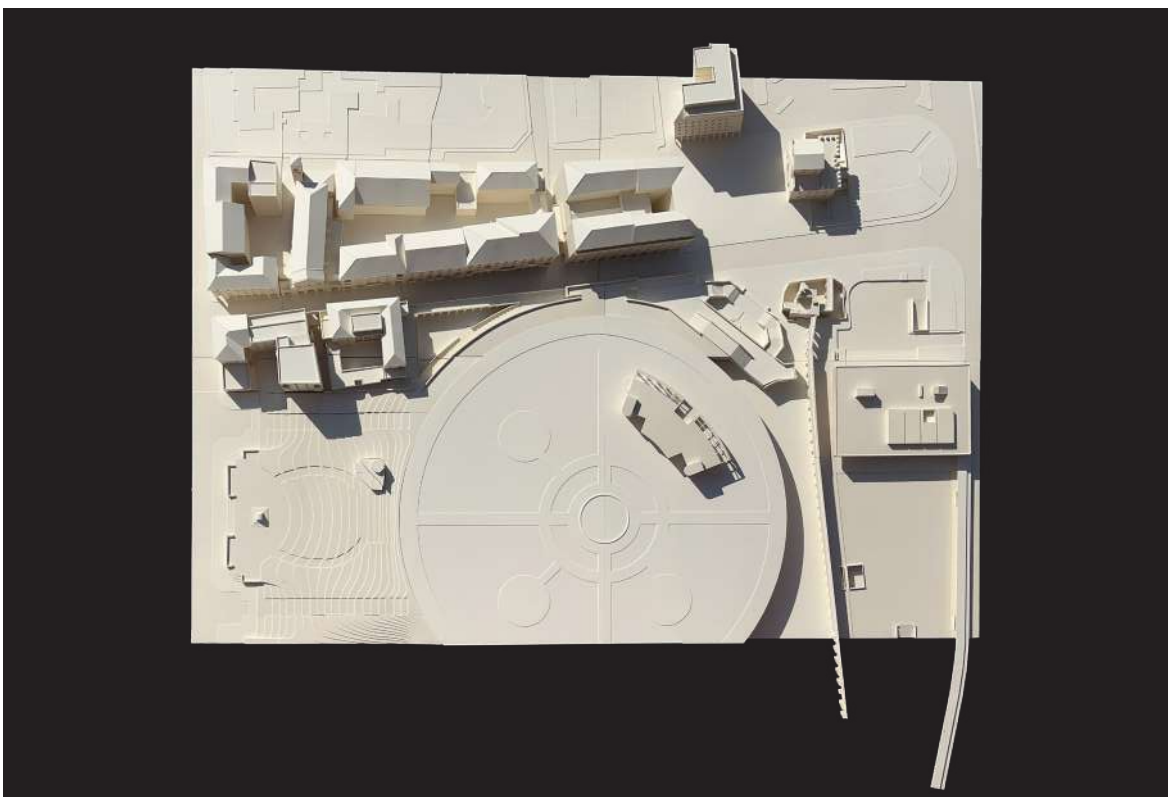
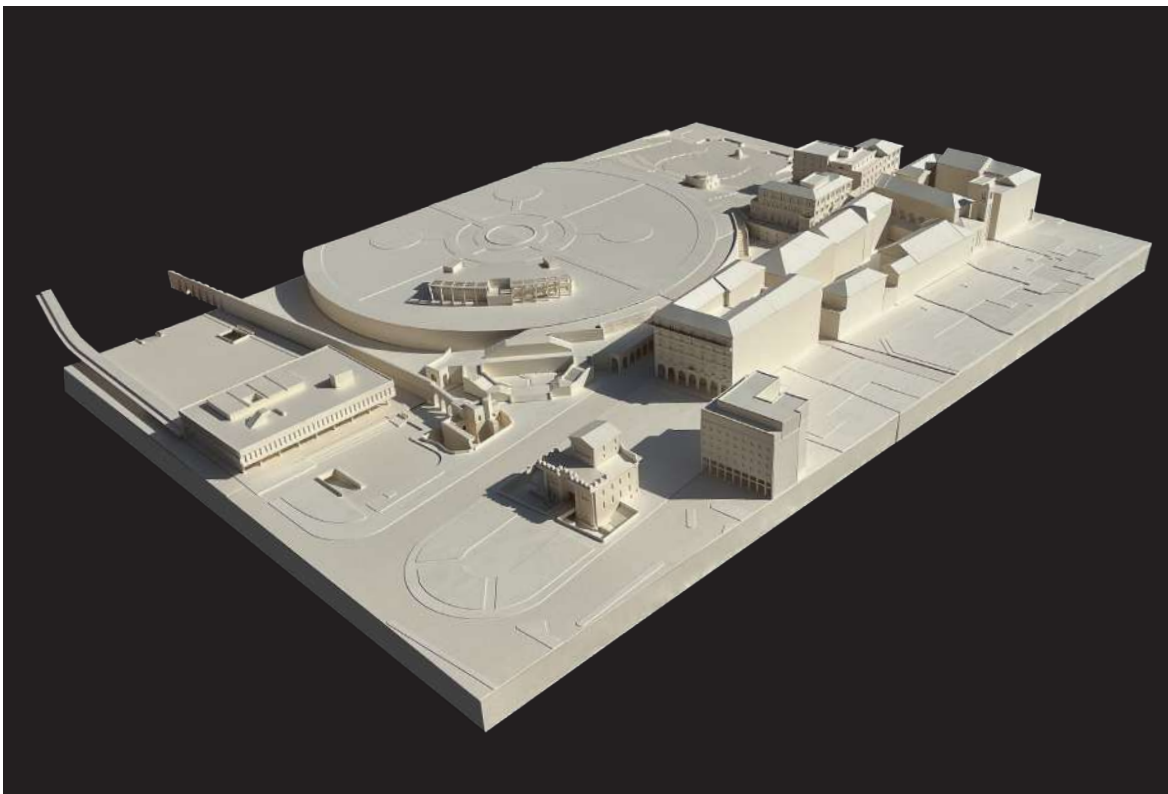


Fig. 82: Immagini del plastico dell'area di progetto, scala 1:200

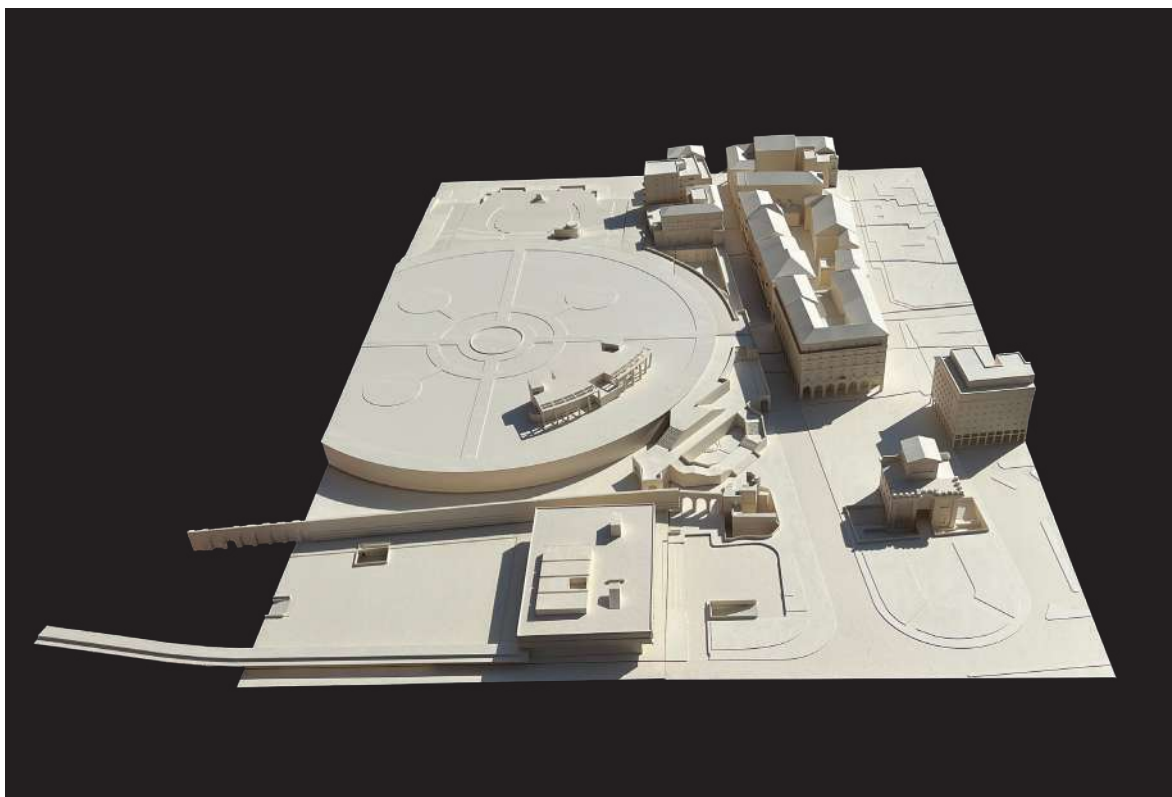
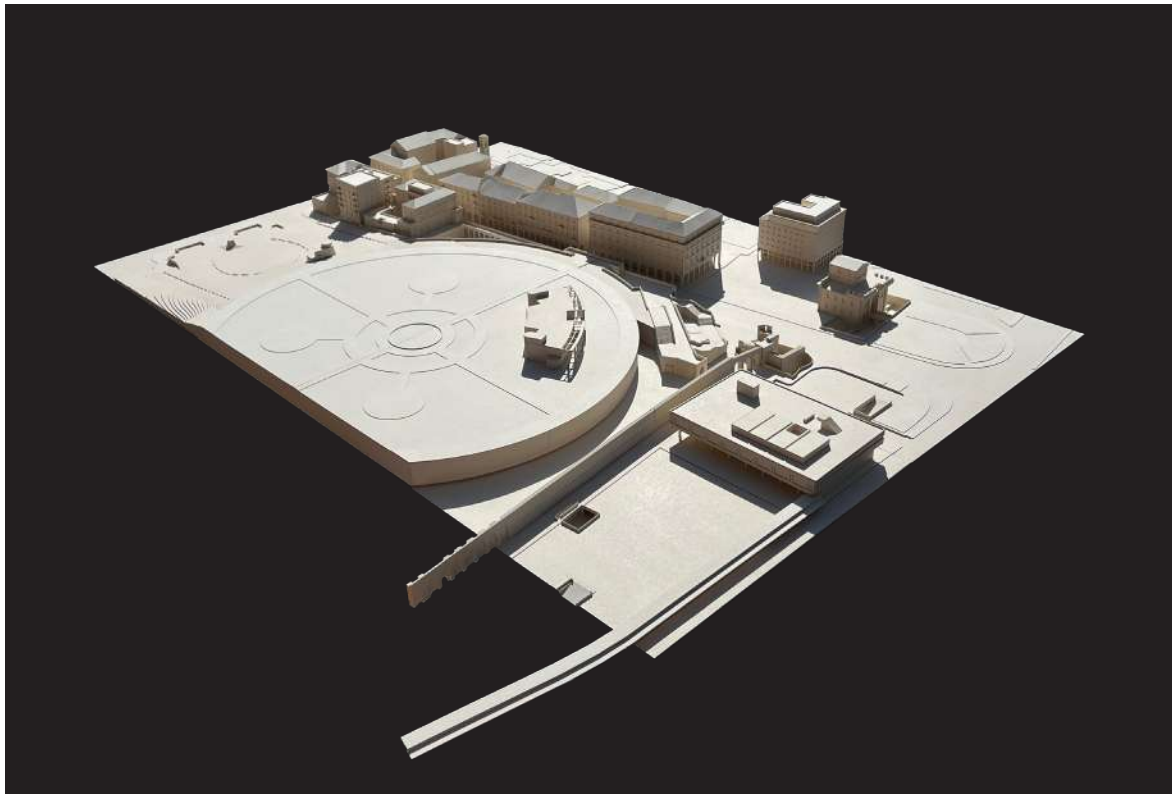


Fig. 83: Immagini del plastico dell'area di progetto, scala 1:200



Fig. 84: Immagine dell'area di progetto e del Parco della Montagnola di Bologna allo stato attuale



## IL PROGETTO





## Luogo e progetto

### *I fatti urbani nella storia di Bologna: il periodo romano*

Tra le varie fasi della storia della città di Bologna, una delle più importanti è sicuramente quella della fondazione romana.

Infatti, se è vero che nel periodo villanoviano ed etrusco il luogo corrispondente all'attuale città di Bologna si presentava come un agglomerato diffuso di abitazioni, la fase di sviluppo romana della città inizia a dare una forma ben definita alla stessa, tanto che alcune delle sue tracce si possono ancora riscontrare nel tessuto odierno.

La riscoperta della città di Bononia da noi ipotizzata, come si può vedere sulla figura 75, ci porta a definirla come una tipica città di fondazione romana, che nasce sullo schema del Castrum, individuato da un cardine massimo, riscontrabile nell'odierno tratto che va da via Galliera a via Val d'Aposa, e da un decumano massimo, che si trasfigura nel tratto che va da via Rizzoli a via Ugo Bassi corrispondente alla via Emilia.

L'incrocio tra cardo e decumano massimo individuava la posizione del foro, al cui interno vi erano posizionati due templi adiacenti fra loro.

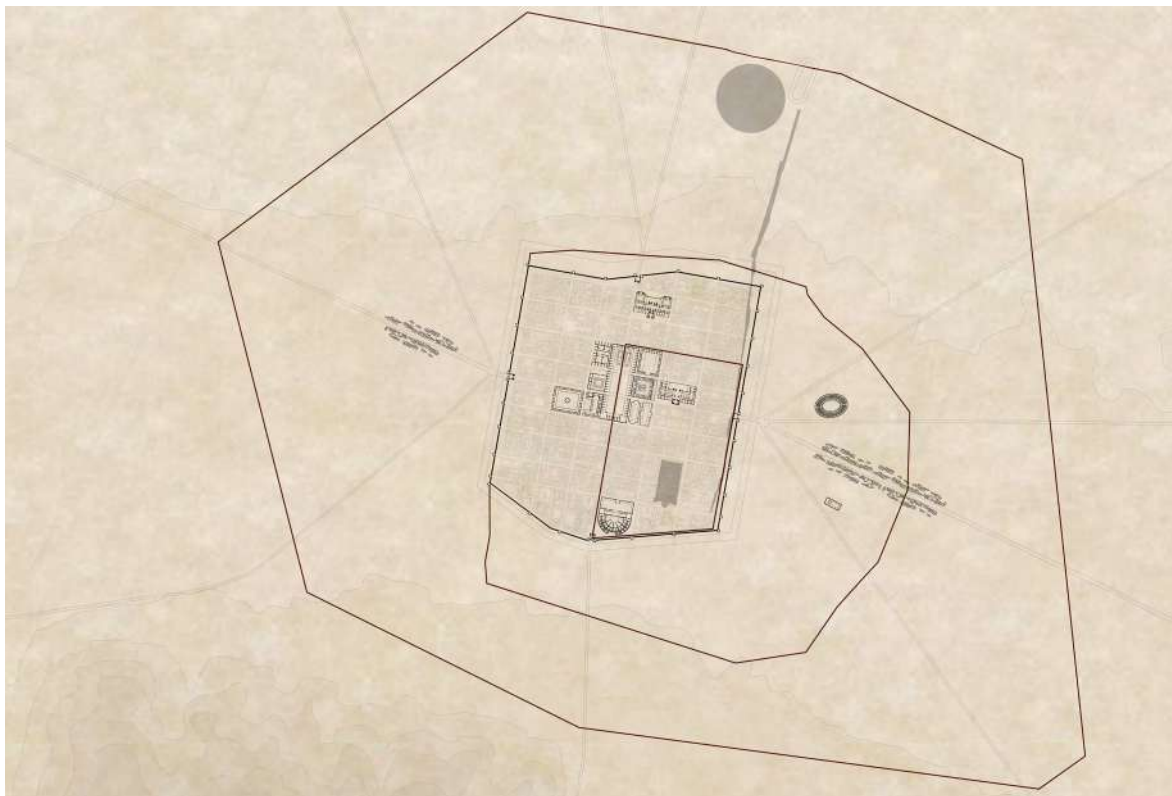


Fig. 85: Ricostruzione planimetrica dell'impianto romano di Bologna

All'interno delle mura vi si potevano riscontrare anche altri fatti urbani importanti delle città romane come le basiliche e le botteghe, fondamentali per il commercio all'interno della città, le terme, e le porte di accesso alla città, collegate tra loro da una cinta muraria.

Importante, sempre all'interno delle mura, era la presenza di un teatro, fra i primi costruiti in muratura, che sorgeva sull'attuale via de' Carbonesi e non distante dall'odierna piazza Maggiore.

All'esterno della città fortificata sorgevano altri fatti urbani importanti per l'epoca, come i ponti, che permettevano l'accesso alla città, le necropoli poste lungo la via Emilia all'esterno della città, l'acquedotto sotterraneo, che portava l'acqua dal fiume Setta al torrente Aposa, il tempio di Iside, che oggi fa parte del complesso di Santo Stefano e l'anfiteatro, posto nella posizione dell'odierna parrocchia di Santi Vitale e Agricola.

L'unico fatto urbano tipico della città romana di cui non abbiamo un riscontro nella ricostruzione immaginaria della città è quello dello "stadio" che, nelle nostre intenzioni progettuali, ritroveremo nell'area del parco della Montagnola.



Figg. 86 - 87: Plastico del Circo Massimo, Roma e resti dello Stadio romano di Jerash, Giordania

### *I fatti urbani nella storia di Bologna: il periodo medievale*

La città di Bologna, nel periodo post-romano, è caratterizzata da una diminuzione della sua espansione per questioni prettamente difensive. La città viene quindi inglobata in quelle che vengono comunemente chiamate Mura di Selenite.

La successiva necessità di espansione però porta ad uno sviluppo della città in maniera verticale, data l'impossibilità di espandersi in larghezza: nascono così le prime torri, fatti urbani che caratterizzeranno tutto il periodo medievale di Bologna.

Raggiunto il massimo sviluppo verticale, si rende necessario un nuovo sviluppo orizzontale della città che, dopo una prima espansione longobarda, inizialmente si limita alla cosiddetta cerchia dei Mille.

Si rende necessaria così l'introduzione di nuove porte d'accesso alla città che costituiranno un'altra tipologia di fatto urbano, chiamate "torresotti" poichè si presentavano come torri trasformate e caratterizzate da un passaggio sottostante.

A questa espansione ne segue una ulteriore che termina con la Circla, in prossimità della zona della Montagnola che, proprio in questo periodo, inizia ad assumere un'importanza rilevante all'interno della città.

Infatti, soprattutto il periodo del basso medioevo, è un periodo caratterizzato da continue ed intense lotte politico-religiose e, trovandosi a metà strada tra Roma e Avignone, Bologna era diventata la meta in cui il Papa poteva nascondersi e proteggersi.

Da qui viene la necessità di costruire e demolire continuamente parti di città, rendendo l'area della Montagnola un luogo di deposito e abbandono di materiali e detriti degli edifici.

Risale inoltre a questo periodo storico la costruzione di uno dei fatti urbani adiacenti alla Montagnola presente tuttora nella città di Bologna: Porta Galliera.

Da questo periodo e da questi fatti urbani, il nostro progetto riscopre quelle che sono le mura difensive e i "torresotti", che vanno a integrarsi alla figura dello "stadio", contribuendo a definire una complessità urbana, data da forme dissonanti, ma comunque riconoscibili nella storia dell'architettura, e che trascende i concetti di tempo, funzione e luogo.



Figg. 88 - 89: Torresotto di San Vitale e torresotto di Porta Nova

### *L'istanza metaforica del progetto*

Il progetto nasce e si articola secondo una ricerca effettuata sulla storia di Bologna.

In particolare, la suggestione, che si traduce in istanza metaforica del progetto, è stata quella di immaginare il progetto come il risultato del ritrovamento di una o più forme urbane antiche sotto forma di rovina e, su queste, costruire il complesso museale, garantendone così il riutilizzo. Le forme utilizzate attingono da quelle della città romana e della città medievale.

Dalla città romana viene ripresa la forma dello stadio, che nella città di Bononia era assente, mentre dalla città medievale viene ripresa la forma della torre, del muro difensivo e del bastione.

Il tutto è legato in modo tale da compiere un percorso, oltre che urbano, anche metaforico: dallo stadio è possibile, tramite un percorso che lega le varie forme come fosse una linea del tempo, attraversare le diverse epoche: si passa per la torre, una forma distintiva del periodo medievale, che funge da cerniera tra le forme e i percorsi presenti, assolvendo la funzione che hanno oggi i torresotti presenti all'interno della città, arrivando alle mura difensive che, al contempo, formano un dualismo con i resti delle mura della Circla, e terminando con la figura del bastione, completando così il percorso storico e urbano del progetto.

### *L'istanza geometrica del progetto*

Il progetto nasce dapprima dal posizionamento della forma principale, quella dello "stadio", che viene orientata in direzione Nord-Sud, in disaccordo con gli assi principali presenti nella zona, dati dal canale delle Moline e da quelli della Montagnola. A questa forma si lega un tipo a galleria tramite una cerniera, con un asse rivolto verso due punti significativi della zona, lo Sferisterio e la Piazza dell'8 Agosto, e che termina con un'ulteriore cerniera a pianta centrale che lega tutti i punti importanti della zona: le piazze dello Sferisterio, la Montagnola e via del Pallone.



## **Temi urbani**

La città odierna di Bologna è il risultato di un accumulo di una stratificazione urbana avvenuta nel tempo, perciò anche gli elementi che la caratterizzano, tra cui anche i fatti urbani, possono coincidere con quelli di epoche passate: è il caso, per esempio, di San Petronio, della stessa Porta Galliera o, ancora, della Montagnola.

Proprio le aree prossime alla Montagnola sono oggetto di interesse per quanto riguarda lo sviluppo progettuale del complesso museale.

Sono diversi i fatti urbani che concorrono a relazionarsi e ad influenzare in modo più o meno diretto le ipotesi progettuali: i fatti urbani visibili, non visibili e immaginari.

I fatti urbani visibili che concorrono ad influenzare il progetto sono senza dubbio i resti delle mura della Circla, che insistono sull'area e che definiscono un taglio all'interno del progetto, lo sferisterio, la scalinata del Pincio, Porta Galliera e la Montagnola stessa, in quanto, assieme, contribuiscono a determinare una varietà di percorsi che legano al contempo il progetto alla città stessa.

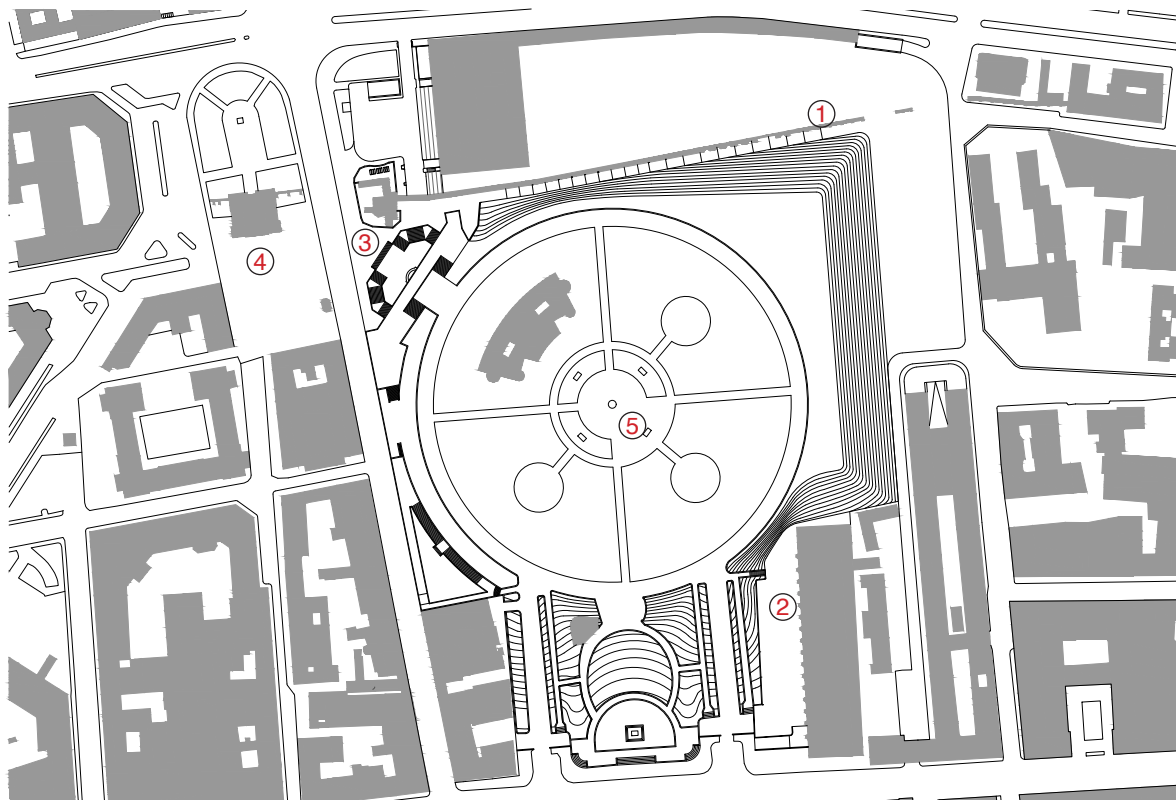


Fig. 90: I fatti urbani visibili che si relazionano con il progetto.

1. Resti delle mura della Circla
2. Sferisterio
3. Scala del Pincio
4. Porta Galliera
5. La Montagnola

Oltre a questi, vi sono anche quei fatti urbani che non sono visibili a primo impatto, ma che comunque si relazionano con il progetto, identificandosi sicuramente nel canale delle Moline, posizionato ad una altezza di -8.50 metri dal livello del terreno, che ha un ruolo fondamentale nel posizionamento e nell'orientamento dello stesso, e nei rifugi antiaerei realizzati durante la Seconda Guerra Mondiale all'interno della Montagnola, che vengono ampliati, rispetto a quelli documentati come esistenti, in accordo col disegno del progetto originario.

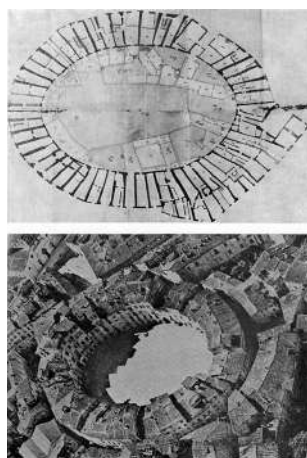
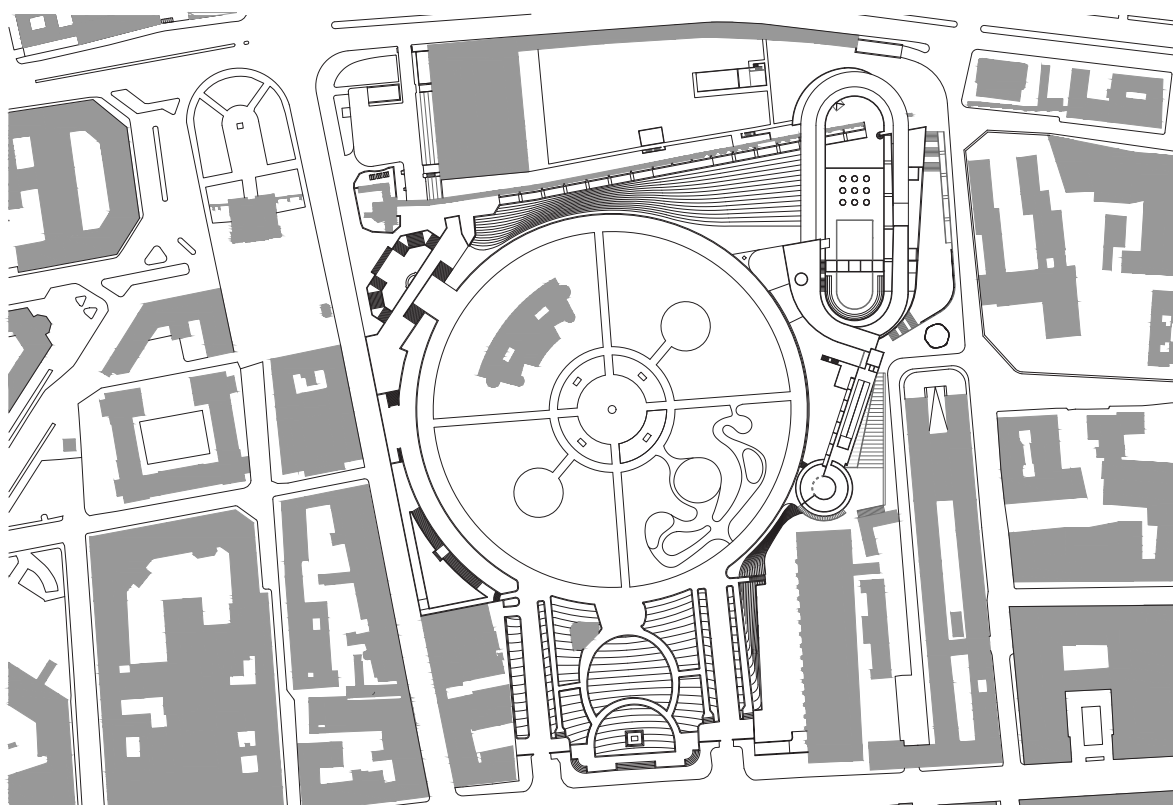


Fig. 91: L'anfiteatro di Lucca citato da A. Rossi nel libro "Architettura della città"

Accanto ai fatti urbani reali, visibili e nascosti, per la soluzione urbana del complesso museale il progetto ha anche attinto dalle forme urbane della città romana. In particolare, nella soluzione planimetrica emerge chiaramente una forma tipologica che ricorda quella degli anfiteatri e degli stadi delle antiche città romane.

L'idea progettuale è stata quella di immaginare, in accordo con la struttura urbana di matrice romana, il rinvenimento di tracce urbane verosimilmente riconducibili a quella degli anfiteatri e degli stadi delle città romane e su queste rovine costruire un nuovo edificio museale.



### *I percorsi urbani e gli spazi collettivi*

Fig. 92: Il progetto sull'area del Parco della Montagnola

Alla base della nostra proposta progettuale c'è sicuramente la volontà di rendere significativa all'interno della città l'area di progetto, in sintonia con il Piano per l'Innovazione Urbana di Bologna promosso dal Dipartimento di Cultura e Promozione della città, che ha nelle sue intenzioni l'individuazione di opportunità, strumenti, risorse, spazi e competenze per stimolare la tutela dei beni comuni privilegiando la rigenerazione dei luoghi e delle risorse urbane.<sup>131</sup>

Nel Piano per l'Innovazione Urbana, l'area del Parco della Montagnola è indicata come area urbana della rigenerazione.

Il nostro intento, dunque, è quello di realizzare opere che contribuiscano ad arricchire il patrimonio culturale della città attraverso la definizione di spazi urbani e collettivi e la realizzazione di un complesso museale.

All'interno del progetto, i percorsi urbani e gli spazi collettivi assumono una notevole importanza.

Questi elementi, infatti, permettono di ottenere una molteplicità

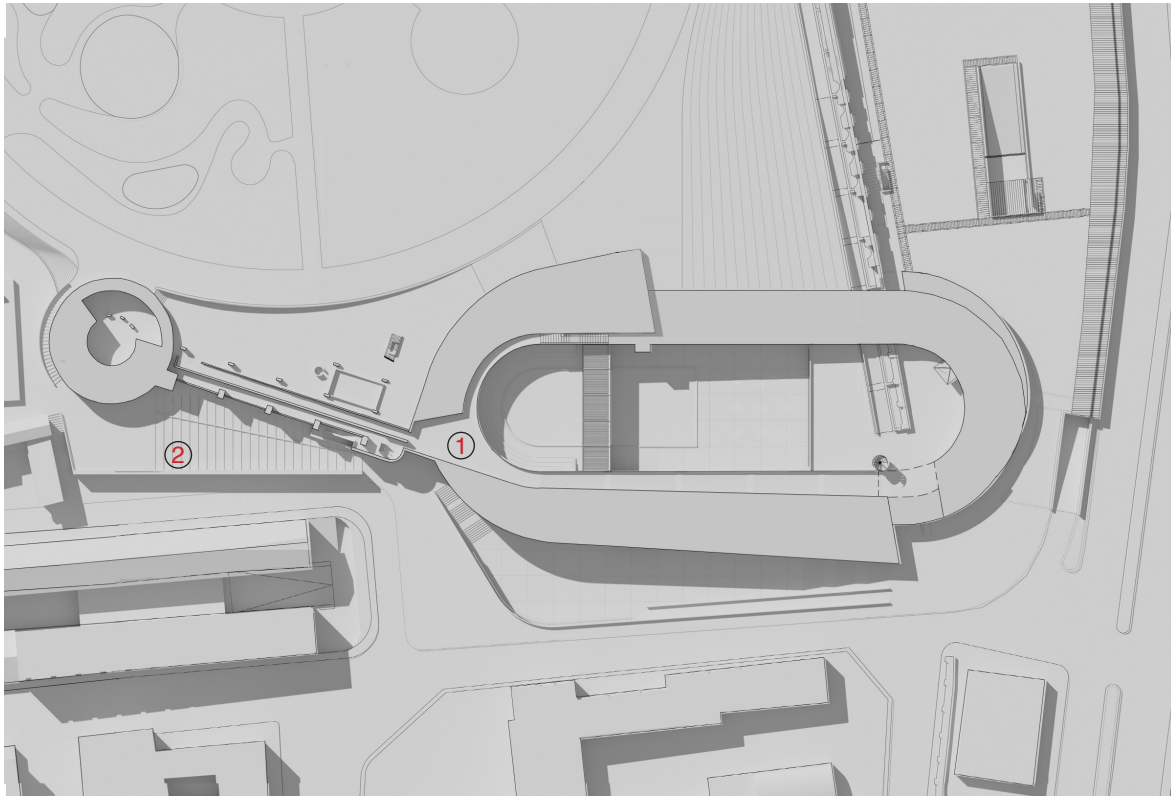


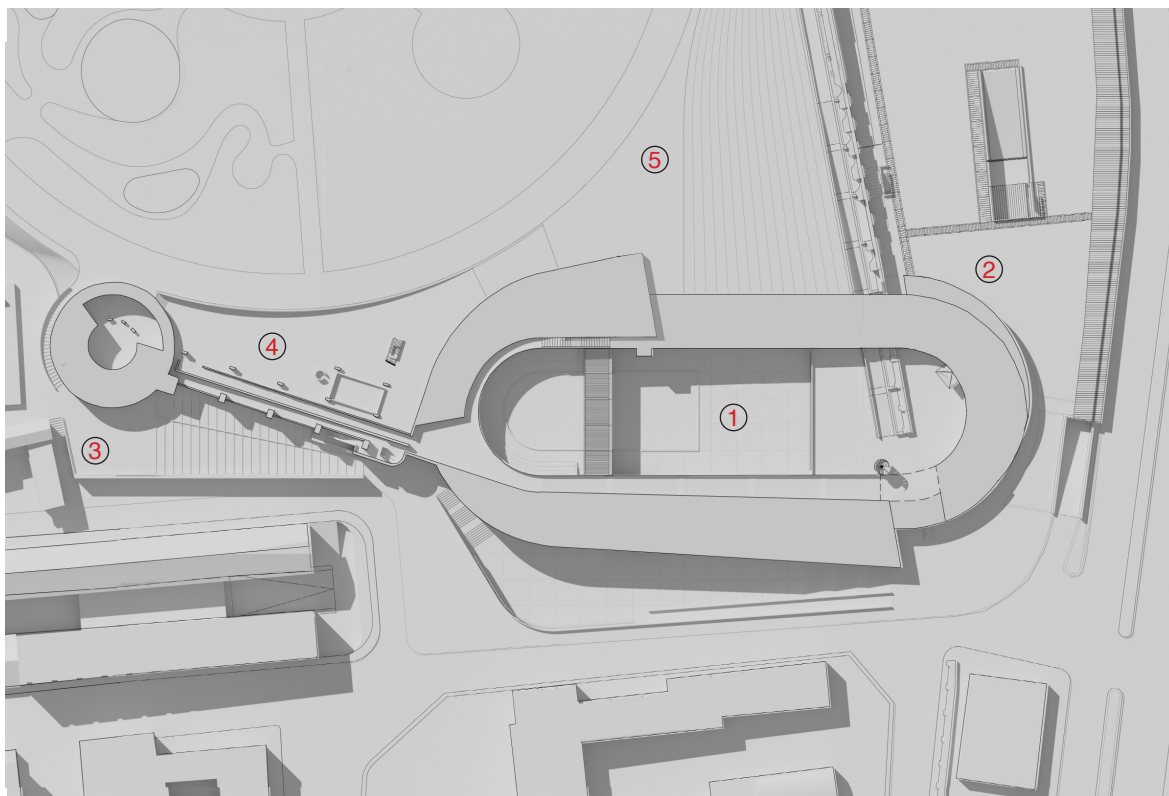
Fig. 93: I percorsi urbani definiti dal progetto.  
1. La promenade  
2. La scala urbana

di percorsi e collegamenti in un'area urbana che oggi si presenta quasi abbandonata, collegando i vari fatti urbani presenti nell'intorno come la Montagnola, lo Sferisterio, la scala del Pincio, le piazze dell'8 Agosto e XX Settembre, Porta Galliera e i portici di via Indipendenza, contribuendo in questo modo ad una loro maggiore riconoscibilità.

Oltre ai collegamenti già esistenti per raggiungere la Montagnola, tra cui la scalinata del Pincio, gli accessi secondari dai portici di via Indipendenza e l'accesso posto su via Irnerio, il progetto si occupa di realizzarne altri che acquisiscano significato all'interno del tessuto urbano della città caratterizzando al contempo gli spazi collettivi nell'area.

Il percorso principale che permette di collegare via Masini, gli spazi attualmente occupati dal parcheggio degli autobus e la sommità della Montagnola è costituito dalla rampa urbana che si innesta all'interno della corte individuata dal progetto.

Con uno sviluppo di 160 metri totali e una pendenza di circa l'8% permette di raggiungere la Montagnola in tre modi differenti



dopo aver raggiunto il piano intermedio posto a 7,80 metri dal livello terra:

1) seguendo la rampa, percorrendola per intero, arrivando alla piazza posta a +9,50 metri e dalla quale è possibile salire sulla montagnola tramite una rampa adiacente al museo o tramite una scalinata;

2) seguendo il percorso adiacente alla rampa appena descritta che termina con una scalinata che permette di raggiungere lo stesso spazio collettivo;

3) continuando il percorso in accordo col profilo dello stadio tramite un ulteriore percorso che porta ad una scalinata che permette di salire a quota 11 metri.

A questi percorsi se ne aggiunge uno ulteriore che, da via del Pallone, permette, tramite una scala urbana lunga 48 m, di raggiungere uno spazio intermedio, ad altezza +5,00 metri, che, oltre a collegarsi con la piazza dello Sferisterio, presenta una scalinata che segue il profilo del cilindro e che permette di raggiungere direttamente la quota della Montagnola.

Fig. 94: Gli spazi collettivi definiti dal progetto.

1. Lo scavo
2. La piazza dell'Autostazione
3. La piazza dello Sferisterio
4. La piazza della Galleria
5. La Montagnola



Oltre ai percorsi urbani descritti precedentemente, possiamo distinguere, sempre all'interno del progetto, diversi spazi collettivi che hanno come obiettivo quello di rendere significativi gli spazi del complesso museale in relazione al Parco della Montagnola.

Il primo spazio collettivo che viene definito è quello dato dallo scavo archeologico su cui è innestato il volume di forma ellittica, ad una quota di -4,50 metri, per non intaccare il Canale delle Moline, posto a -8,50 m dal livello del suolo.

La sua conformazione deriva dalla definizione formale del museo, quella dello "stadio", e dai limiti definiti dall'area di progetto.

In particolare, possiamo distinguere due sottospazi: il primo, all'esterno del museo, raggiungibile da due differenti scale, tra cui una scala urbana di larghezza media pari a 10 metri e una scala di dimensioni ridotte rivolta verso via del pallone, oltre che da una rampa con pendenza all'8%; il secondo spazio, di grandezza 48 m x 30 m, è definito dalla forma del museo e, quindi, dalla sua corte interna.

Entrambi gli spazi permettono una libera fruizione da parte del visitatore.

La parte esterna dello scavo ha una dimensione più aperta, collettiva, favorita anche dall'installazione di pannelli lungo una parete che favoriscono la realizzazione di opere di street art.

La corte interna ha una dimensione più raccolta e permette ai visitatori di entrare in uno spazio più tranquillo, grazie alla presenza di sedute, di elementi naturali come alberi e di una vasca sulla quale si infrange una piccola cascata d'acqua proveniente dalla corte interna del museo posta al livello del piano terra.

In ordine di altezza, un altro spazio collettivo definito dal progetto è la Piazza dell'Autostazione.

La piazza viene riqualificata tramite una sistemazione dei percorsi e del verde dell'area, anche tramite la piantumazione di alberi, e dalla realizzazione di un patio che individua e collega direttamente la piazza al parcheggio sotterraneo esistente.

Questo spazio, inoltre, penetra nel progetto definendo uno spazio cruciale per l'area, dato che permette, oltre alla sosta all'interno della sua estensione, di raggiungere tutti i punti più

significativi della parte di città su cui si innesta il progetto tramite due rampe urbane, una posta lungo la porzione di muro della Circla e l'altra definita dal progetto e descritta precedentemente.

Inoltre è prevista una scala elicoidale di collegamento tra il livello della piazza esistente e la copertura dell'edificio museale.

Salendo di quota, un ulteriore spazio collettivo è posto a 5 metri di altezza rispetto al livello terra di progetto. Questo spazio è individuato dalla relazione tra la piazza esistente dello Sferisterio e dalla scala urbana che permette di raggiungerla da via del Pallone.

Al contempo la piazza lega l'area di progetto con la Piazza dell'8 Agosto, dove si svolge il mercato cittadino, oltre che ospitare l'ingresso del "bastione", una parte del complesso museale, e le scale adiacenti che consentono di raggiungere la Montagnola.

Inoltre, è possibile raggiungere la piazza tramite la scala adiacente al bar esistente.

Alla quota di +9,50 metri si trova la piazza della galleria, la quale è posta nello spazio individuato da tre limiti riscontrabili nell'area: il profilo esterno dello stadio, il profilo del percorso della montagnola e dall'edificio a galleria. Questo spazio assume una rilevante importanza all'interno del progetto, siccome da qui è possibile raggiungere velocemente tutti gli spazi collettivi presenti tramite rampe urbane o scale, oltre ad ospitare l'ingresso della porzione di museo della galleria e il bar.

L'ultimo spazio collettivo che si raggiunge salendo verso la Montagnola, è proprio quello pre-esistente della stessa Montagnola a quota +11,00 metri, al quale si unisce una piccola piazza posta in corrispondenza dell'entrata principale del museo e caratterizzato dalla presenza di un obelisco.

A questa si innesta il percorso coperto posto alla sommità dell'edificio che permette una libera fruizione da parte dei visitatori e che consente agli stessi una duplice scelta: continuare il percorso fino ad un ingresso secondario del museo, oppure scendere alla piazza dell'autostazione al livello terra tramite una scala a forma di elica.

<sup>131</sup> Comune di Bologna, Piano per l'Innovazione Urbana di Bologna  
[www.comune.bologna.it/pianoinnovazioneurbana/](http://www.comune.bologna.it/pianoinnovazioneurbana/)



## **Forme del progetto**

### *Lo stadio*

Lo “stadio” è la parte più grande del progetto del complesso museale.

La sua forma è individuata tramite una griglia quadrata di base pari a 6 metri con un asse principale posto in direzione Nord-Sud.

In direzione Nord-Sud la massima lunghezza fuori terra è pari a 138 metri e quella minore è pari a 114 metri, mentre in direzione Est-Ovest la dimensione massima fuori terra è di circa 60 metri e la minima pari a 30 metri.

### *Lo stadio: il livello ipostilo*

Il livello ipostilo, posto ad una quota di -4,50 metri rispetto al livello del terreno, è il piano più grande di tutto il complesso (con i suoi 6000 m<sup>2</sup> di estensione) ed è caratterizzato da tre aule espositive, uno spazio a galleria e da quattro corpi scala posti agli estremi delle curve che definiscono la figura dello “stadio”.

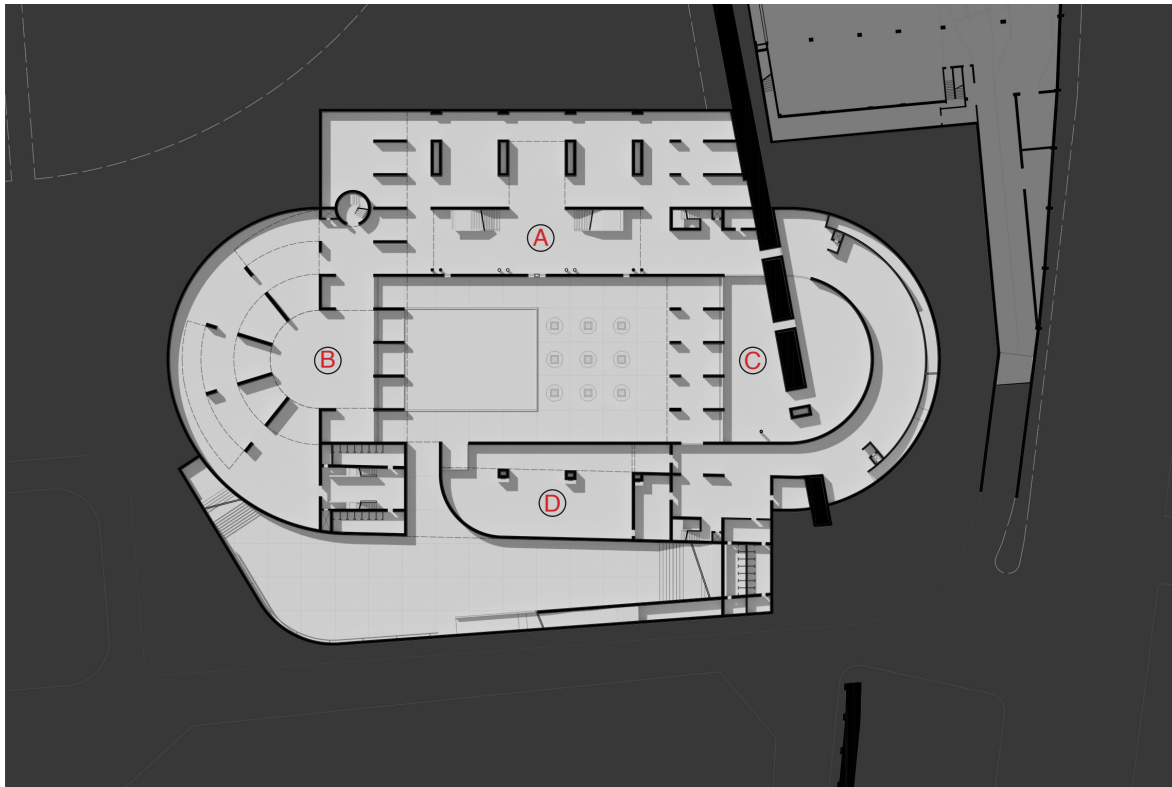


Fig. 95: Il livello ipogeo.

- A. Sala Grande
- B. Sala dell'Acqua
- C. Sala del Muro
- D. Sala conferenze

### *La sala grande*

Il primo spazio espositivo, per importanza, è la Sala Grande, con dimensioni pari a 48 metri per 30 metri. Il suo ingombro è dato dall'utilizzo della griglia, con la sua origine in corrispondenza del tratto di rifugio antiaereo ricostruito al piano terra.

Lo spazio è a doppia altezza pari a 8 metri e caratterizzato dalla presenza di quattro setti murari di dimensione 2 metri per 6 metri posti a 10 metri di distanza l'uno dall'altro che permettono di sostenere sia il solaio intermedio posto al livello terra, sia il solaio di copertura caratterizzato da una struttura tetraedrica in cemento armato intervallata da travi portanti che scaricano anche su una coppia di pilotis in acciaio posti in precedenza alla facciata vetrata rivolta verso la corte interna.

### *La sala dell'acqua*

Il secondo spazio, per dimensioni, è la Sala dell'Acqua: una delle due sale che si trovano nei lati curvilinei dello stadio.

In particolare, essa è posta a sud e si estende per un'area pari



a 780 m<sup>2</sup>.

Lo spazio ha una altezza netta di 4 metri ed è caratterizzato dalla presenza di quattro setti posti in maniera radiale rispetto al centro della curva esterna dello stadio di dimensioni di 6,50 metri per 0,60 metri e che ne definiscono il limite interno.

Il limite esterno è individuato dalla presenza di una parete vetrata intervallata da quattro setti di dimensione 5,50 metri per 0,50 metri posti ad una distanza di 6 metri l'uno dall'altro.

Una delle peculiarità di questa sala è la possibilità di ammirare dall'interno la cascata d'acqua che si rovescia sulla vasca che caratterizza la corte dell'edificio museale.

A questa sala è posto adiacentemente uno spazio a galleria di altezza variabile in quanto caratterizzata da punti a tutta altezza e punti ad altezza singola che collega i corpi scala e le due aule appena descritte.

#### *La sala del muro*

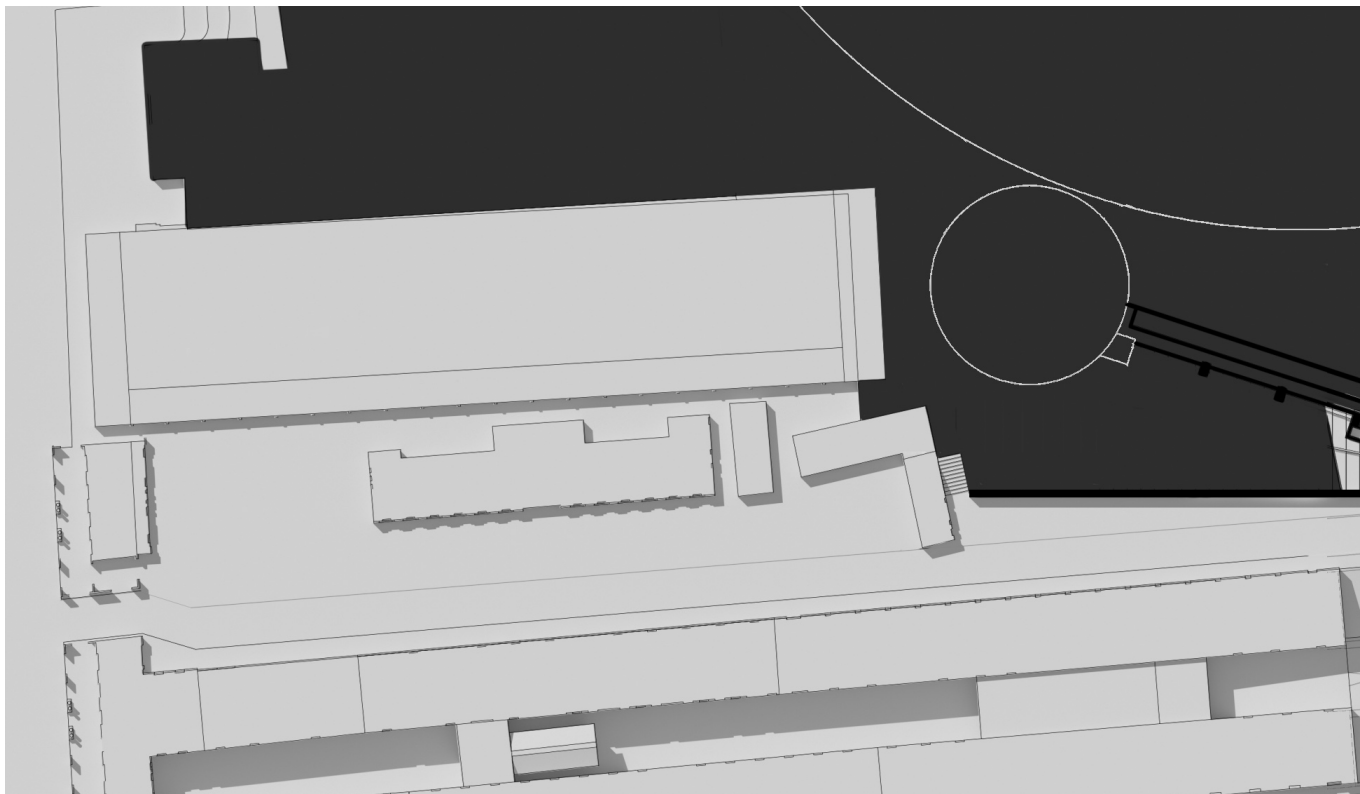
L'ultima aula, posta a Nord, è Sala del Muro e si estende per un'area pari a 680 m<sup>2</sup>.

Con un'altezza netta di 4 metri, è caratterizzata dalla presenza della porzione antica della Circla per quasi tutta la sua larghezza e sulla quale vengono effettuate piccole aperture per permettere il passaggio da una parte all'altra dell'aula. Come per la Sala dell'Acqua, il limite esterno è definito da una parete vetrata intervallata dalla presenza di quattro setti di dimensioni 3,50 metri per 0,50 metri e posti ad una distanza di 6 metri l'uno dall'altro, mentre il limite interno è definito dal muro che divide l'aula dallo spazio a galleria adiacente che permette di raggiungere il piano terra tramite una rampa.

#### *La sala conferenze*

A Est si trova l'ultimo spazio a galleria del livello: una sala conferenze, caratterizzata da uno spazio di lunghezza 34 metri per 17 metri circa e una estensione pari a circa 530 m<sup>2</sup>.

Lo spazio interno, inoltre, presenta un angolo che viene arrotondato per favorire l'ingresso dalla piazza esterna dello Scavo a quella interna ed è caratterizzato dalla presenza di setti



cavi a sezione rettangolare di dimensione 2,00 metri per 1,50 metri che servono soprattutto a sostenere la rampa urbana posta sopra di esso.

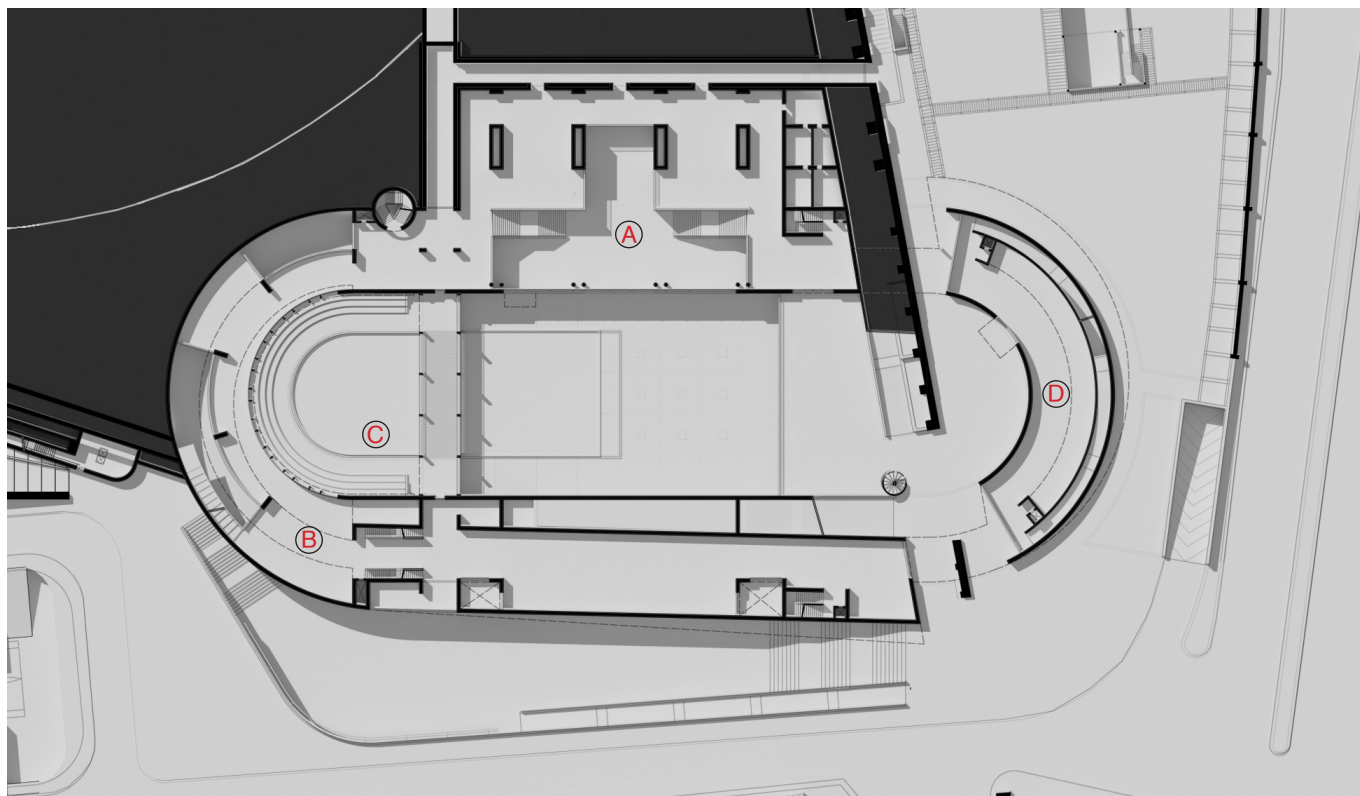
L'ingresso alla sala può avvenire sia da una porta posta adiacentemente alle vetrate della Sala del Muro, sia da una bussola di vetro posta a Sud della sala che contribuisce inoltre, assieme ad una lunga finestra a nastro di 34,00 metri per 1,40 metri, ad illuminarla.

#### *Lo stadio: l'attacco a terra*

L'attacco a terra della proposta progettuale assume un ruolo cruciale all'interno del progetto, in quanto esplicita la relazione fra il progetto e l'esistente.

In particolare ci mostra come gli spazi museali comunichino con alcuni elementi, quali i rifugi antiaerei posti all'interno della Montagnola, la porzione di muro della Circla, la Piazza dell'Autostazione e i vari percorsi urbani.

Questo livello è definito da un'aula, uno spazio a galleria continuo, una corte esterna e uno spazio a galleria semi-indipendente.



### *La sala grande*

L'aula al piano interrato si sviluppa anche a livello terra, raggiungibile da due scale interne che permettono di giungere ad uno spazio espositivo collegato alla porzione di rifugio antiaereo ricostruito che diventa a tutti gli effetti uno spazio museale.

Inoltre, questo spazio è servito da un ingresso posto sulla piazza esterna che si unisce a quella dell'Autostazione.

### *La galleria*

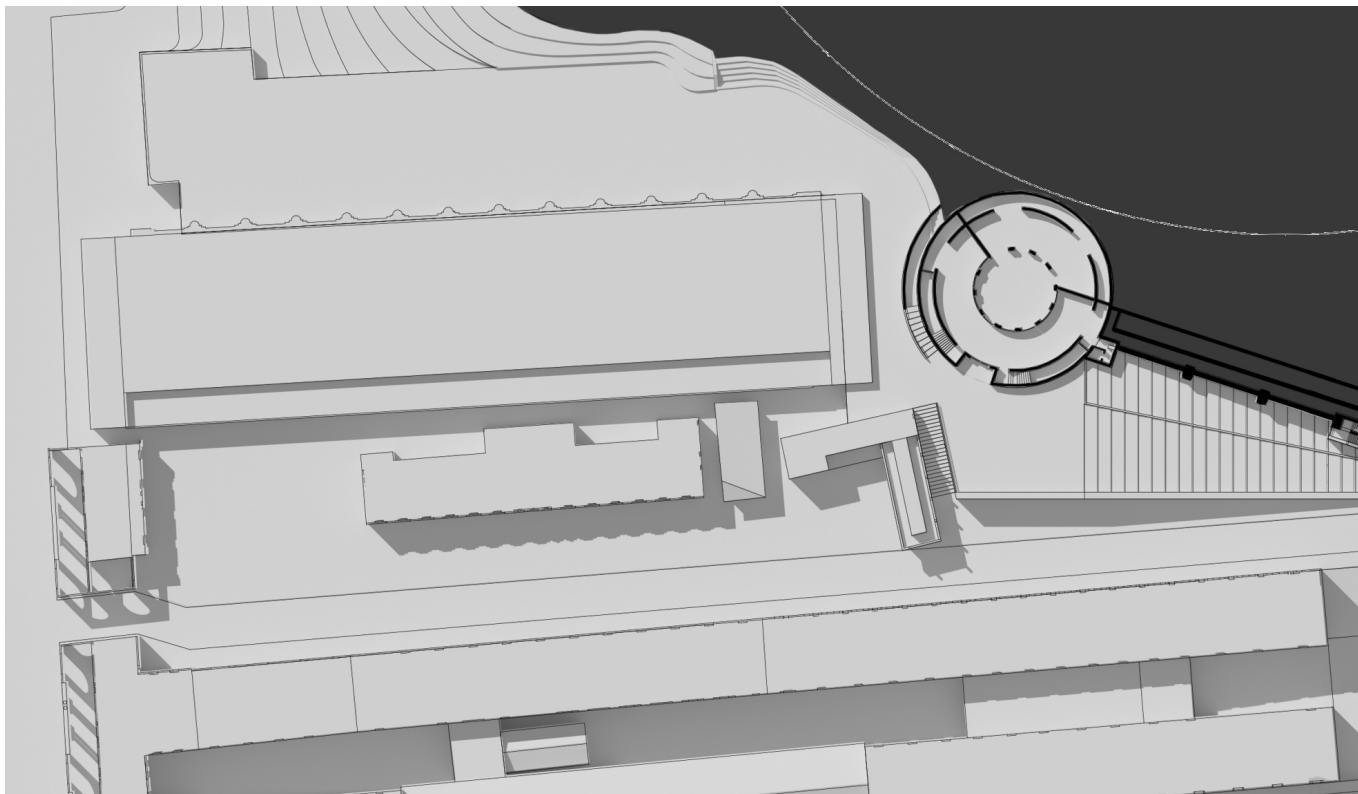
Proseguendo il percorso museale verso Sud, incontriamo un primo ambiente a tutta altezza caratterizzato dalla presenza di una scala che porta direttamente al piano posto a livello della Montagnola.

L'illuminazione è favorita sia da un'ampia vetrata continua posta verso la corte interna del museo, sia da finestre quadrate poste al livello superiore.

A questo spazio segue uno spazio di filtro che ospita due rampe di scale parallele, oltre che un ascensore, prima di giungere ad un altro spazio a galleria di altezza pari a 4 metri che presenta due

Fig. 96: L'attacco a terra.

- A. Sala Grande
- B. Galleria continua
- C. Corte esterna
- D. L'unghia



patii interni che permettono all'ambiente di ricevere luce naturale fino a raggiungere il termine della stessa con il taglio sull'edificio dato dalla presenza delle mura.

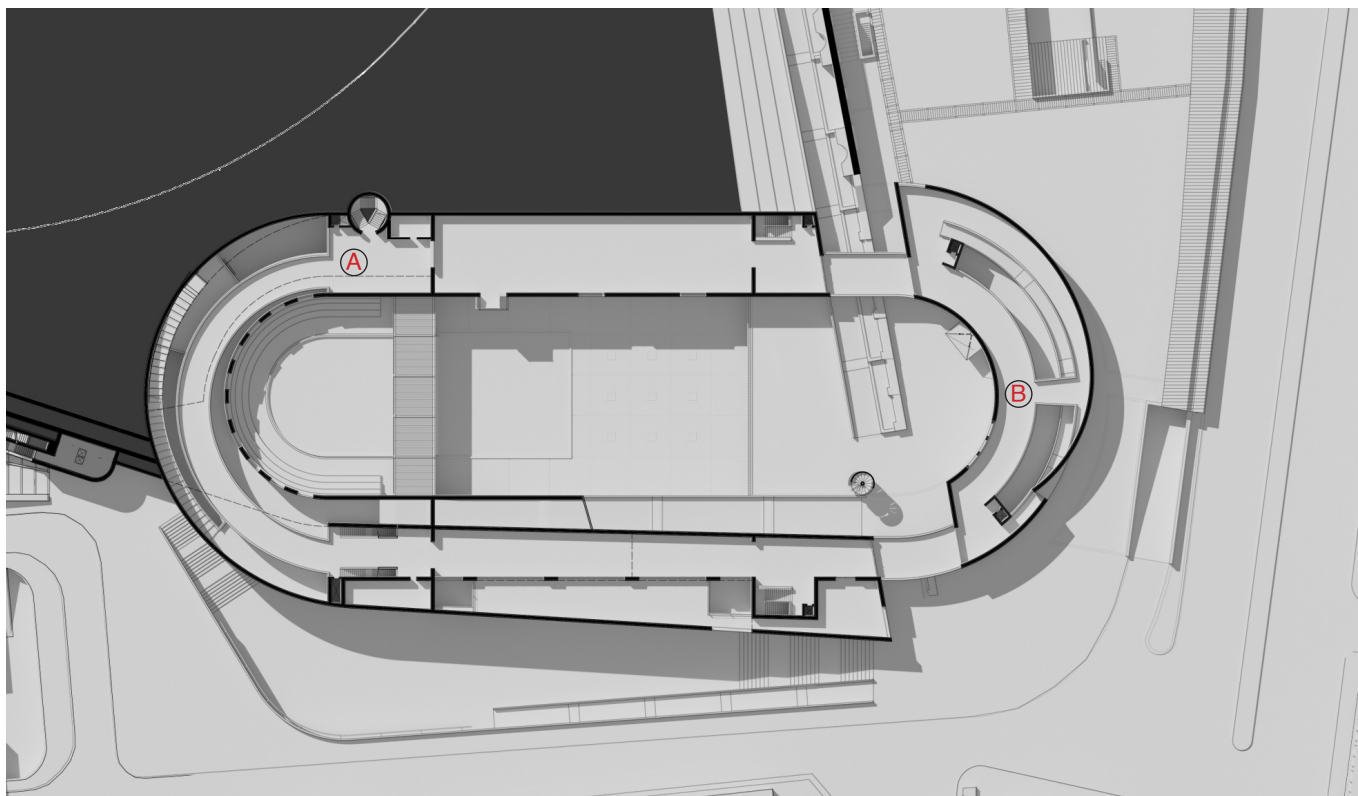
Lo sviluppo complessivo di questa galleria è di circa 140 metri con una larghezza media di 11,50 metri lineari.

### *La galleria*

Contrapposta alla piazza posta a Nord, la curva interna del museo identifica una corte esterna privata del museo. Essa è caratterizzata dalla presenza di una gradonata curva su cui poter sostare e ammirare la vasca d'acqua presente al centro della corte stessa e che, andando verso la piazza interna dello Scavo, forma una cascata.

La vasca d'acqua è attraversabile da un percorso in listelli di legno coperto da una struttura leggera in legno a pilastri e travi.

L'idea che la corte vuole trasmettere è quella di trovarsi all'interno di un teatro romano, definito da una facciata vetrata e una serie di pilotis binati che rimandano all'immagine del portico del teatro, con la gradonata che si tramuta in cavea.



### *La corte*

L'ultimo tratto di galleria, separato dagli ambienti appena descritti dai tagli sull'edificio dato dalla presenza del muro della Circla, risulta semi-indipendente e caratterizzato da un ingresso proprio, sviluppandosi, in asse, per una lunghezza di 50 metri per 11,50 metri di larghezza.

Inoltre, presenta spazi a doppia altezza e spazi a singola altezza di 4,00 metri netti, mentre i punti di risalita e discesa si traducono in una rampa con pendenza all'8% e due corpi ascensore posti in modo simmetrico rispetto all'asse della curva. L'illuminazione al piano terra è favorita dalla presenza di vetrate poste in corrispondenza dei tagli dell'edificio e dall'ingresso posto sulla piazza interna.

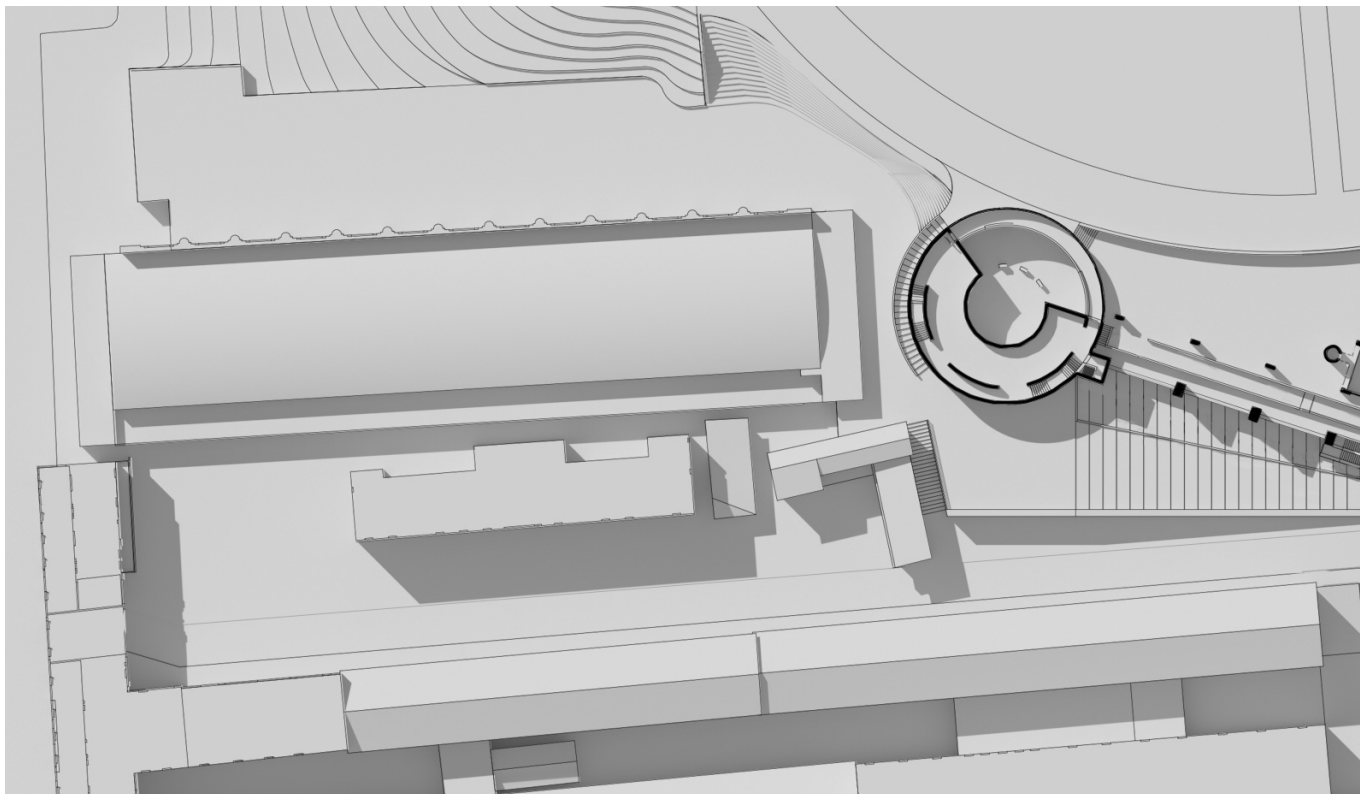
### *Lo stadio: il livello I*

Il livello I è posto a +4,70 m dal livello terra ed è caratterizzato da due ambienti a galleria separati e collegati tra loro tramite due passerelle esterne poste in prossimità della curva a nord.

La galleria continua si sviluppa per 220 metri totali per una

Fig. 97: Il livello I.  
A. Galleria continua  
B. L'unghia

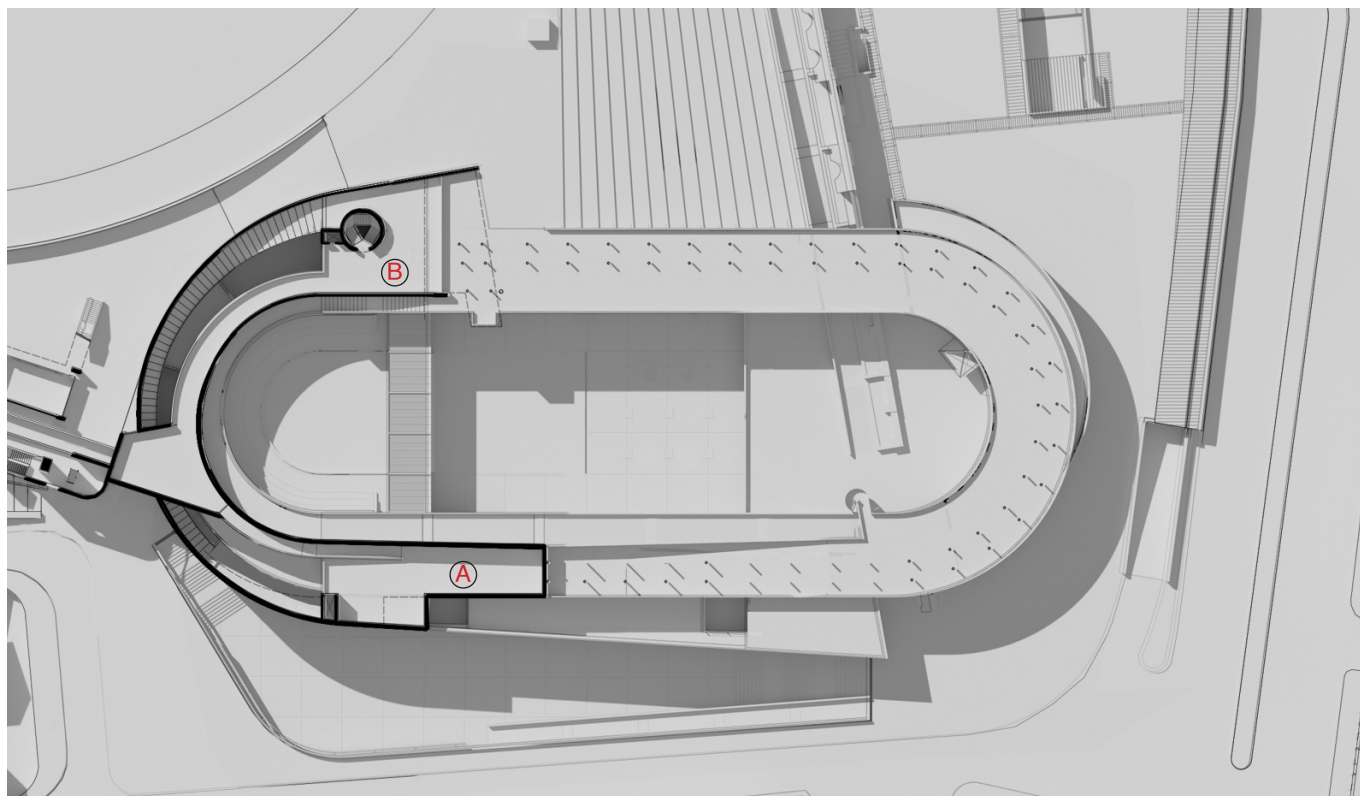




larghezza di 11,50 metri e presenta due ambienti espositivi, a ovest e a est, di altezza uguale, pari a 4 metri netti, mentre il loro collegamento interno, dato da una passerella sospesa è, come specificato precedentemente, a tutta altezza.

L'ambiente a ovest è caratterizzato dalla presenza di tre grandi finestre scandite dal modulo, una delle quali varia in un bow window, mentre l'ambiente a est è definito dalla presenza di una parete vetrata spezzata in corrispondenza della struttura che si eleva dai piani inferiori, dando così la possibilità di accesso allo spazio esterno che deriva dalla variazione sulla forma dello stadio.

Lo spazio espositivo presenta una altezza netta di 4 metri, con uno spazio definito dai limiti originari della figura dello stadio, al quale si innesta la variazione della sua curva esterna individuando una bussola che porta luce all'interno, così come gli ingressi e alla vetrata "a trifora" posta verso la corte interna del museo.



### *Lo stadio: i livelli II e III*

I livelli II e III riguardano la parte sud del complesso. In particolare, il livello II è posto in corrispondenza dell'ingresso/uscita posto a quota +9,00 metri, collegato al percorso panoramico sulla copertura e si collega al livello III posto a quota +11,00 metri, tramite una rampa posta a ridosso della parete interna della curva.

Il livello III, invece, è caratterizzato da una hall di ingresso, da una scala che porta direttamente al livello terra e da una passerella che porta ad uno spot espositivo definito anche dalla variazione della parete esterna del complesso.

### *Il "bastione", la galleria e la torre*

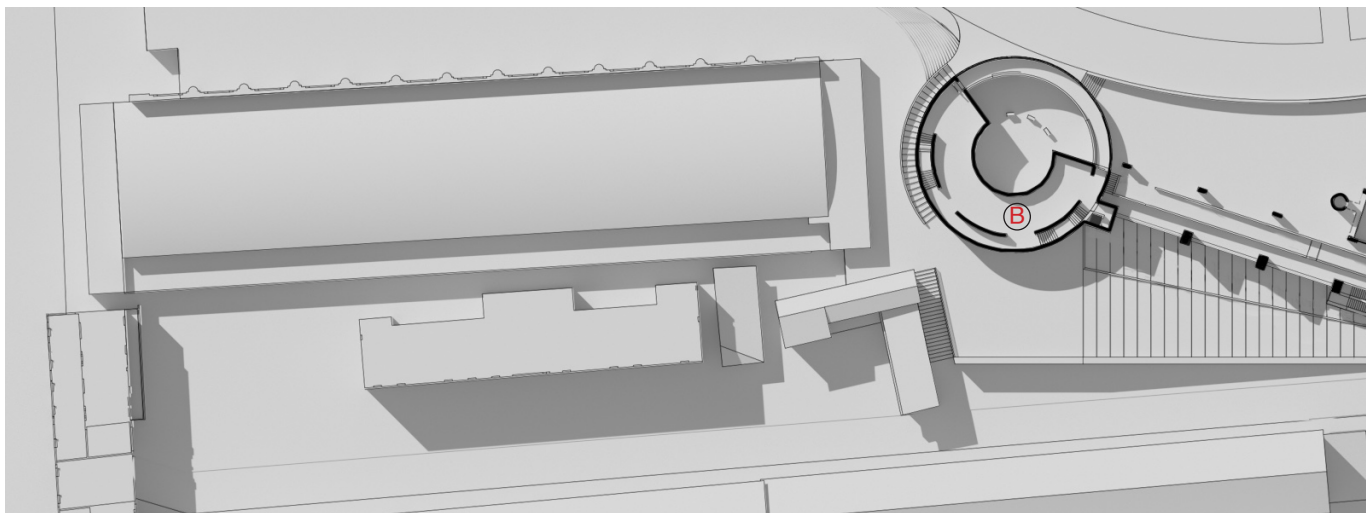
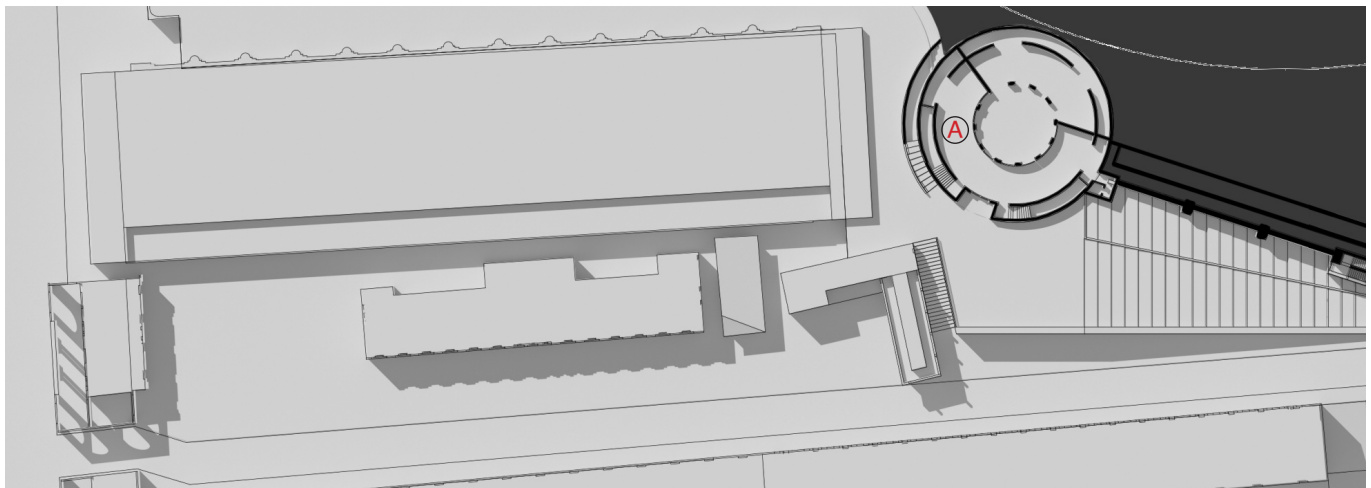
La seconda porzione del complesso museale per dimensioni è quella della galleria e del "bastione" che, assieme, formano uno spazio espositivo continuo.

La forma è data da una rotazione della griglia di 6 metri utilizzata per lo "stadio" in accordo alla direzione della rampa urbana

Fig. 98: Il livello II e III.

A. Livello II

B. Livello III



Figg. 99-100: Il "bastione".  
A. Livello I  
B. Livello II

posta al di sotto dell'ambiente a galleria.

Il "bastione" è la parte del complesso museale che fa da cerniera tra il complesso museale, lo Sferisterio e la Montagnola.

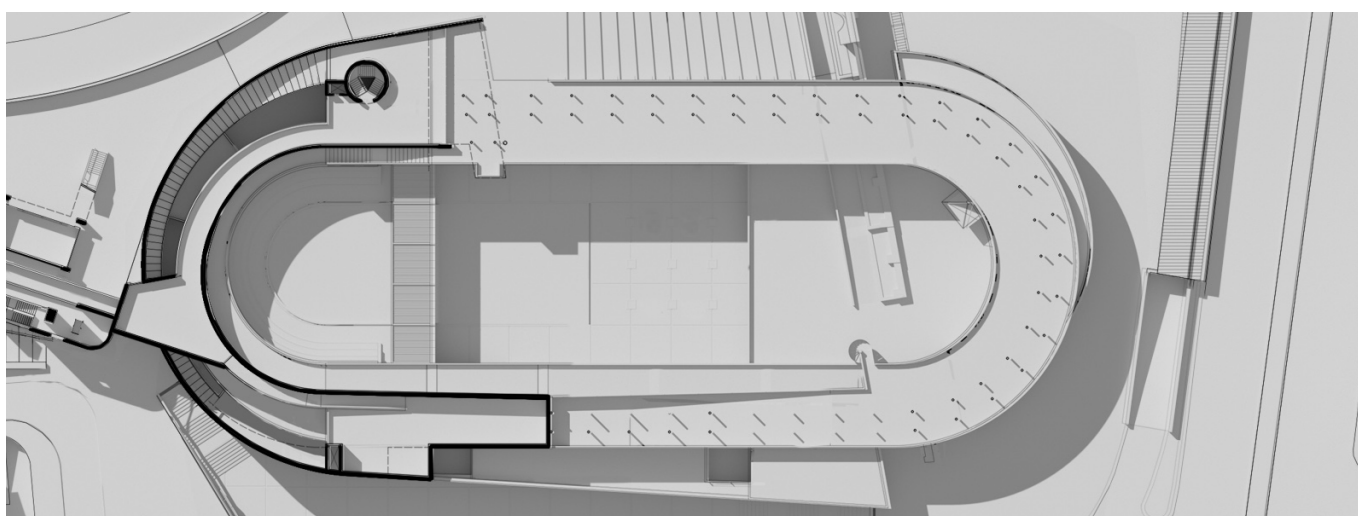
Le sue dimensioni sono definite da un diametro esterno di 14,50 metri e un diametro interno, definendo così una corte, di 6,00 metri.

L'accesso allo spazio museale avviene a quota +5,00 metri sulla Piazza dello Sferisterio in un ambiente con sviluppo di 35 metri per 5,50 metri di larghezza.

L'altezza interna del primo livello è pari a 5,20 metri e l'illuminazione è garantita dalla presenza di vetrate, intervallate da setti posti in modo radiale, rivolte verso la corte interna.

I sistemi di risalita consistono in un corpo ascensore e da due scale poste adiacentemente all'ingresso.

A questo livello segue, in ordine di altezza, un piano di distribuzione posto a +11,00 metri di dimensioni pari a quelle del



piano sottostante e altezza pari a 2,40 metri, che consente anche l'accesso al ballatoio esterno che dà sulla corte interna e separato dalla piazza della Montagnola da una parete con gelosie.

L'ultimo livello è posto ad una quota di +15,20 metri, con dimensioni pari agli altri piani del complesso, collegato direttamente allo spazio definito dalla galleria della Cinta.

L'illuminazione avviene tramite una vetrata continua posta verso la Montagnola e da un lucernaio in corrispondenza delle scale interne.

Lo spazio a galleria è posto ad una quota di +15,20 metri dal livello del suolo ed è sostenuto da una struttura in cemento armato che, nelle dimensioni, secondo l'intento progettuale, deve rimandare ad una struttura massiccia e pesante alla vista.

Su via del pallone la struttura è data da cinque setti principali posti ad una distanza di 10,50 metri tra loro e con dimensioni pari a 2,00 metri per 1,40 metri, mentre sulla piazza della Montagnola



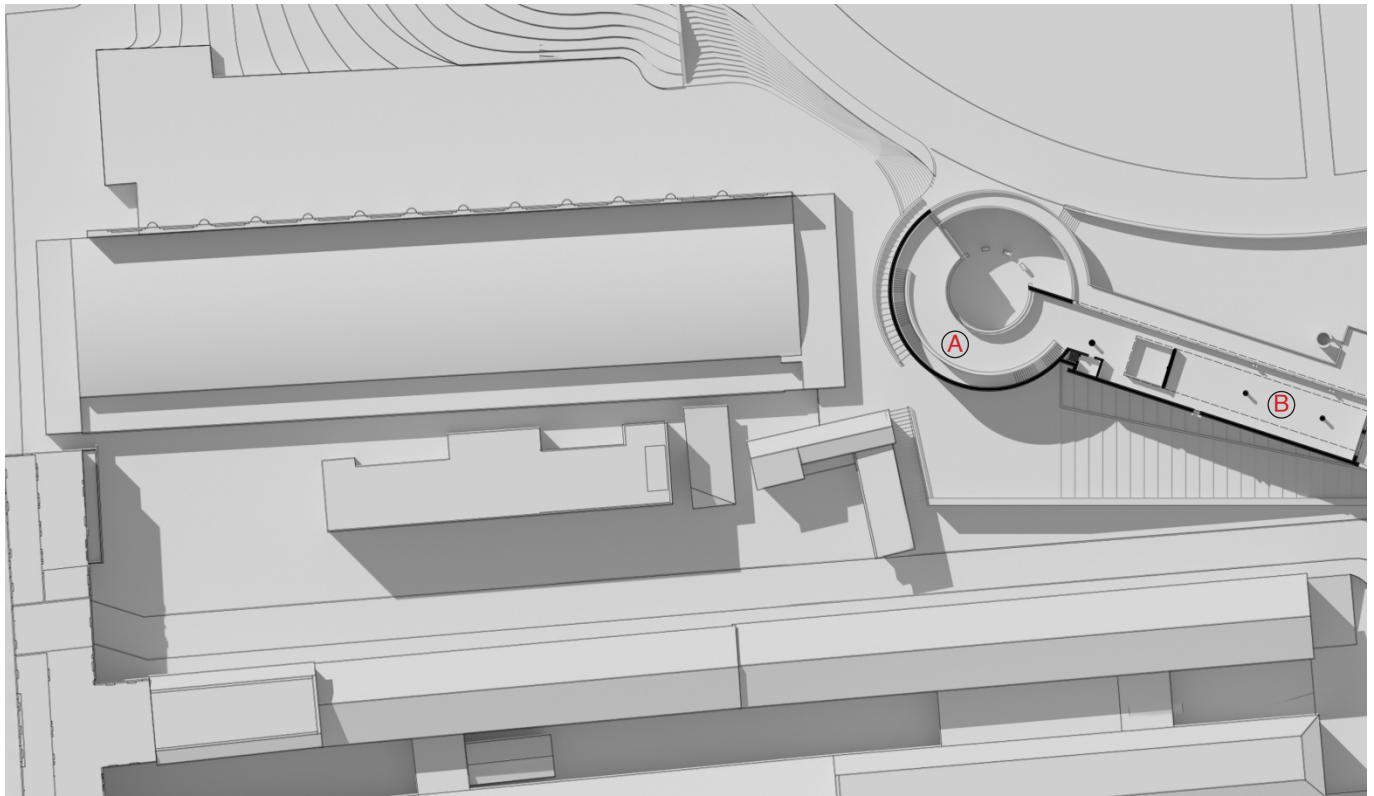


Fig. 101: Il “bastione”, la galleria e la torre.  
A. Il “bastione”  
B. La galleria  
C. La torre

gli stessi setti si sdoppiano in setti di dimensione 1,40 metri per 0,60 metri.

Questi setti sostengono un sistema di travi principali di altezza pari a 1,20 metri e larghezza pari a 1,40 metri.

L'accesso alla galleria avviene tramite un ballatoio, raggiungibile da una scala in linea e da un ascensore a torre, che affianca tutto il complesso della stessa galleria e del cilindro.

L'ingresso è posto verso lo “stadio” ed è individuato da un ambiente porticato.

Lo spazio interno, di lunghezza 40,00 metri e larghezza pari a 9,00 metri, è definito dalla presenza di due pilotis centrali che sorreggono la struttura ad ala in copertura, la quale contribuisce anche all'illuminazione interna, e dalla presenza di un patio vetrato chiuso solamente da un lato.

Il trattamento delle pareti interne è differente: verso la Montagnola è presente una vetrata continua con una coppia di pilotis a intervallo regolare per sostenere la copertura, mentre verso via del Pallone la parete è cieca con un unico spot, dove è presente una finestra.



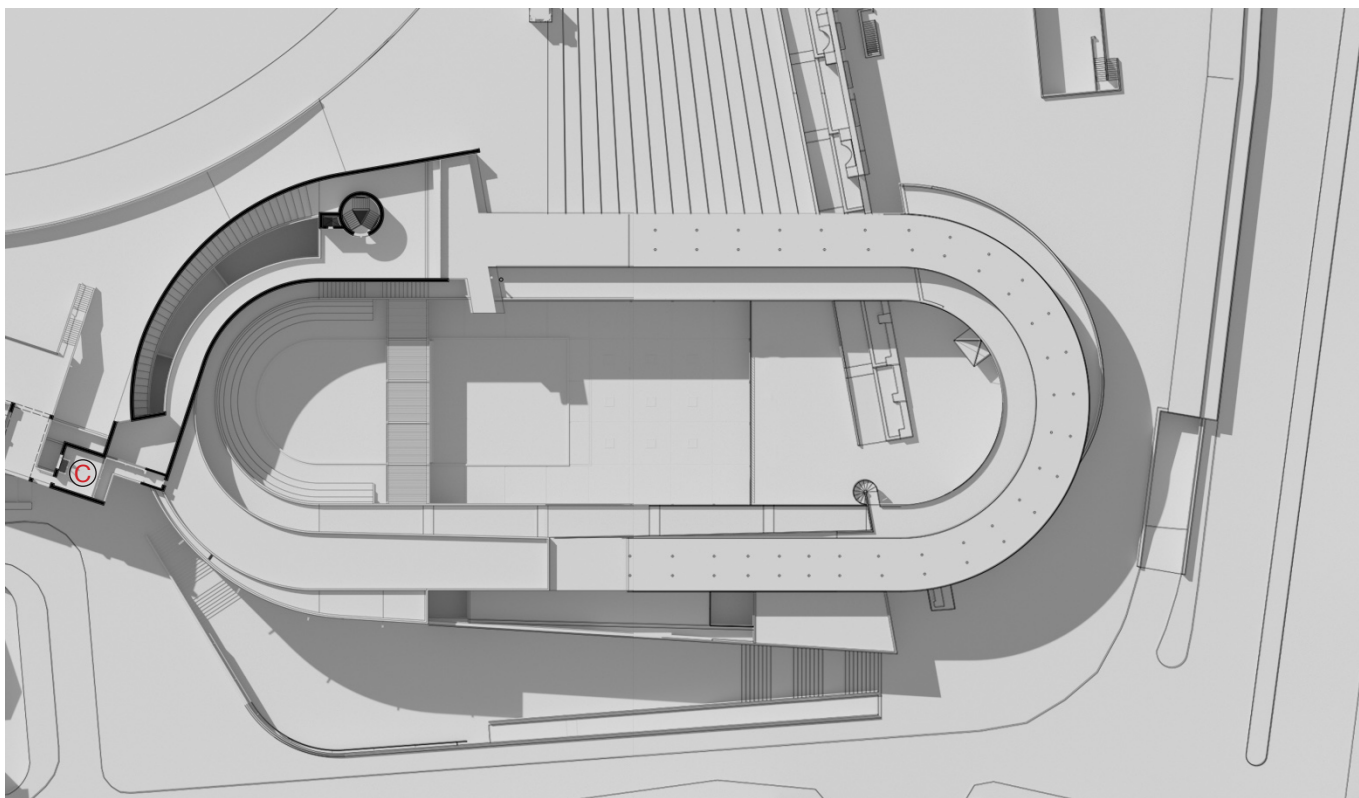
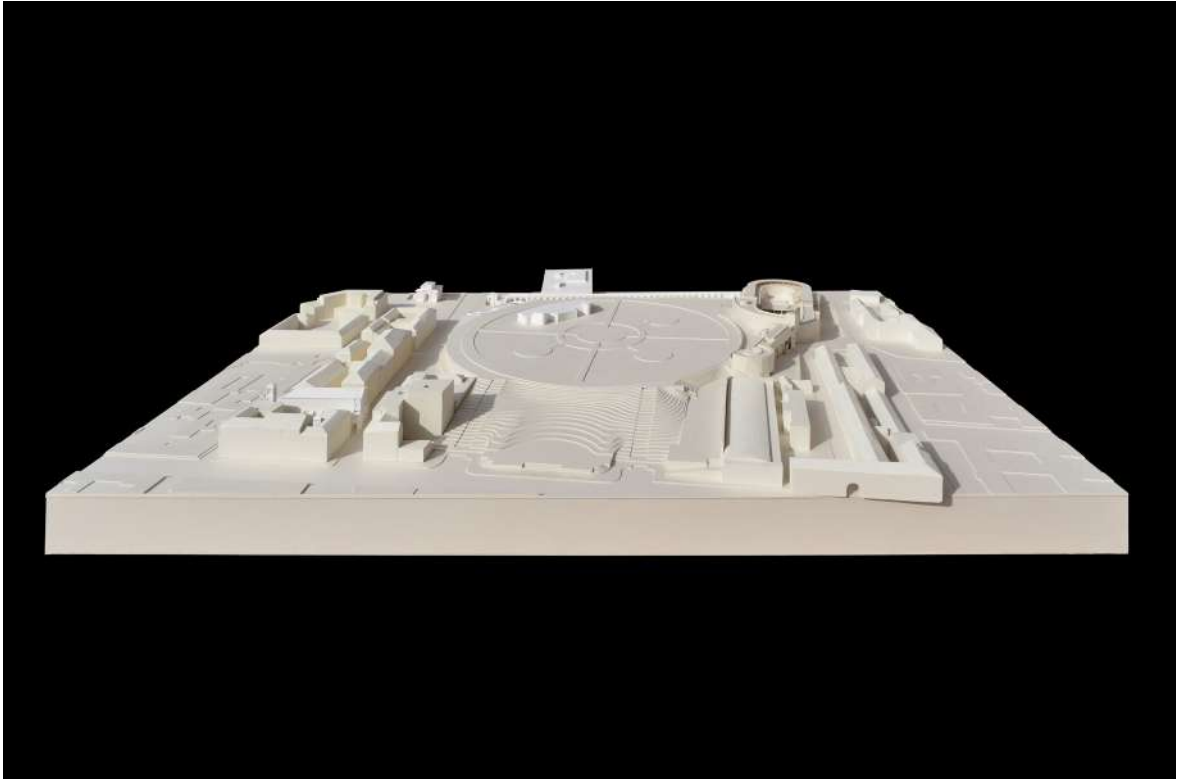






Fig. 102: Immagini del plastico dall'area di progetto a S. Petronio, scala 1:500

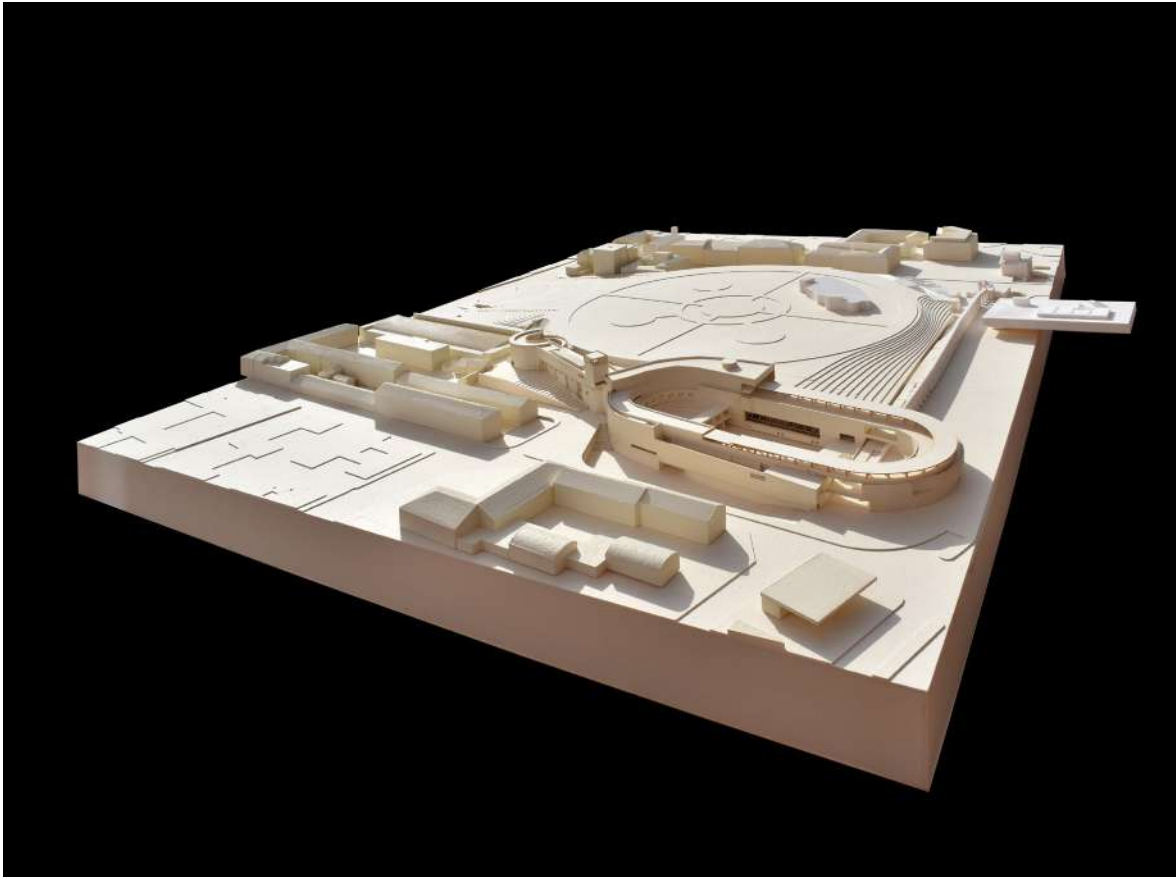


Figg. 103-104: Immagini del plastico del progetto, viste Sud e Nord, scala 1:500



Figg. 105-106: Immagini del plastico del progetto, viste Ovest e Est, scala 1:500





Figg. 107-108: Immagini del plastico del progetto, viste Nord-Est e Nord-Ovest, scala 1:500



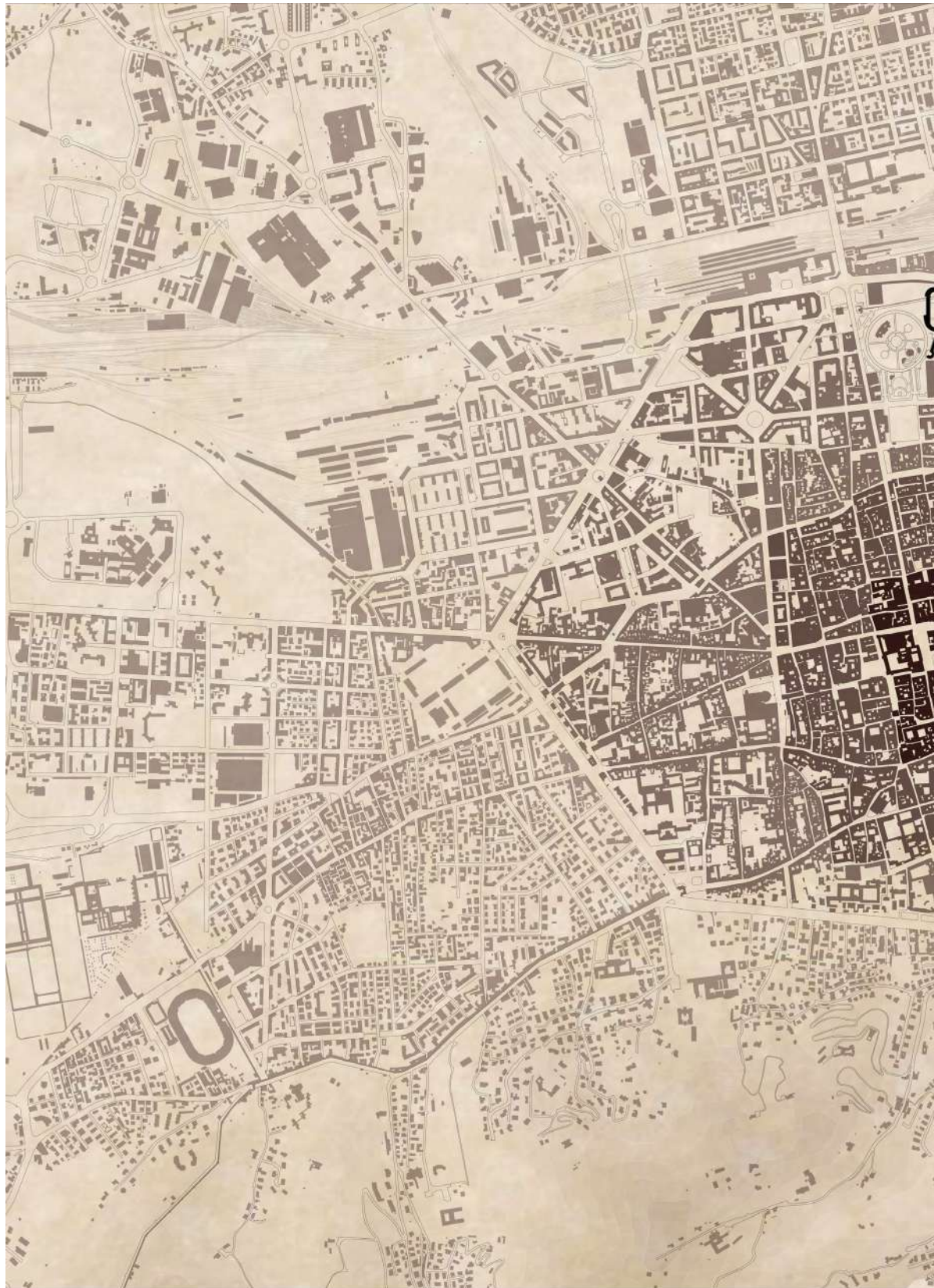
## Bibliografia e sitografia

- G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Milano, Nottetempo, 2008
- A. Benati, *Bologna dalla caduta dell'Impero Romano d'Occidente alla lotta per le investiture*, Bologna, Alfa, 2005
- W. Benjamin, *I passages di Parigi*, Torino, Einaudi, 2010
- F. Bergonzoni, *Bononia: storia di Bologna*, Bologna, Alfa, 1984
- F. Bergonzoni, *Venti secoli di città, note di storia urbanistica bolognese*, Bologna, Cappelli, 1980.
- G. Benevolo e M. Brunelli, *Ricerche sulla Montagnola di Bologna. Le fortezze papali, la ghiacciaia, i rifugi antiaerei*, Bologna, Maglio Editore, 2013
- H. Blumenberg, *Uscite dalla caverna*, Milano, Medusa, 2009.
- R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma – Bari, Laterza, 2009.
- G. Bruno, *Pubbliche intimità. Architetture e arti visive*, Mondadori, Milano, 2009.
- A. Chastel, *la Grottesca*, Parigi, Abscondita, 2010.
- G. Clément, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Quolibet, 2014.
- I. Clemente, *Hejduk impossibile in John Hejduk*, Aion, Firenze, 2015.
- I. Clemente, *Lucus. Intorno al significato nell'architettura di Gianugo Polesello*, Aion, Firenze, 2016.
- I. Clemente, *Museo. Lo spazio della grazia*, FAMagazine, 2019
- I. Clemente, *Infanzia della forma. Opere e progetti di Aldo Rossi*, Adda Editore, Bari, 2008.
- I. Clemente, *Twisted. La poetica di Aldo Rossi in Aldo Rossi*, Aion, Firenze, 2017.
- A. Criconia, *L'architettura dei musei*, Roma, Carocci, 2011.
- F. Dal Co, T. Muirhead, *I musei di James Stirling, Michael Wilford & associates*, Electa, Milano, 1990.
- P. De Cicco, *Museo pseudepigrafo, un ponte artificiale tra Orfeo ed Elensi*, 2014
- I. De Solà Morales, *Decifrare l'architettura del XX secolo*, 2001
- P. Eisenman, *La fine del classico. La fine dell'Inizio, la fine della Fine* [I ed. Cambridge, USA, 1984], in *La Fine del Classico e altri scritti*, a cura di Renato Rizzi, CLUVA, Venezia, 1987.
- S. Ferrara, *Il salto. Segni, figure, parole: viaggio all'origine dell'immaginazione*, Feltrinelli, Milano, 2021.
- F. C. Giusta, *Dépense e progetto*, Mimesis edizione, Milano – Udine, 2014.
- F. C. Giusta, *John Hejduk. Profezie figurative*, Il Poligrafo, Padova, 2013.
- F. C. Giusta, *Peter Eisenman. Alchimie figurative*, Aion Edizioni, Firenze, 2013.
- F. C. Giusta, *Rafael Moneo. Redenzioni figurative*, Aion Edizioni, Firenze, 2013.
- E. Grazioli, *La polvere nell'arte. Da Leonardo a Bacon*, Milano, Mondadori, 2004
- G. Gualandi, *Bologna preromana: storia di Bologna*, Bologna, Alfa, 1978
- G. A. Jellicoe. *L'architettura del paesaggio*, Edizioni di Comunità, Milano, 2006 [I Ed.

- Londra 1960]. Lotus internazionale n.30. Parchi urbani, Milano, 1981.
- M. Maiorino, *Il dispositivo Morandi. Arte e critica d'arte*, Macerata, Quod Libet, 1934 – 2018
- A. Maniglio Calcagno, *Architettura del paesaggio. Evoluzione storica*, Franco Angeli, Milano, 2006.
- A. Marotta, *Atlante dei musei contemporanei*, Skira, Milano, 2010.
- L. Mies Van der Rohe, *Gli scritti e le parole*, Torino, Einaudi, 2010
- R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano. 2005.
- M. Mosser e G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'occidente. Dal rinascimento al Novecento*, Electa, Milano, 1990.
- F. V. Otto, *Le muse e l'origine divina della parola e del canto*, Roma, Fazi, 2005
- A. Pinotti, *Il primo libro di estetica*, Torino, Einaudi, 2022.
- A. Pinotti e A. Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Cortina, 2009.
- W. Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Franco Cosimo Panini, Modena, 2006.
- F. Rella, *La vertigine della mescolanza. La lotta del collezionista contro il tempo*, 35 Lotus International, estratto 53, Milano, Elektra.
- G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Laterza, 1985
- G. Rigal, *Il tempo sacro delle caverne*, Milano, Adelphi, 2022.
- G. G. Rizzo, *5. Sessant'anni dalla fondazione. Cent'anni dalla nascita di Roberto Burle Marx*, Roma, Gangemi Editore, 2009.
- A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma, 1999.
- A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in Etienne Louis Boullée. Architettura saggio sull'arte, Marsilio, Padova, 1977 [I ed. Londra 1953, I trad. it. Padova 1967].
- A. Rossi, *L'architettura della città*, Clup Città Studi, Milano, 1991.
- C. Rowe e F. Koetter, *Collage city*, Milano, Il Saggiatore, 1981.
- L. Semerani, *L'altro moderno*, Allemandi, Torino, 2000.
- G. Simmel, *Filosofia del paesaggio (1913)*, in Id., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- C. Storrie, *Delirius Museum. Un viaggio dal Louvre a Las Vegas*, Johan & Levi, Milano, 2017.
- C. Tosco, *Petrarca: paesaggi, città, architettura*, Quodlibet, Macerata, 2011.
- M. Trisciunglio, *L'architetto del paesaggio. Archeologia di un'idea*, Leo S. Olschki, Firenze, 2018.
- P. Valery, *Le probleme des musées, Oeuvres II*, 2015
- A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1989.



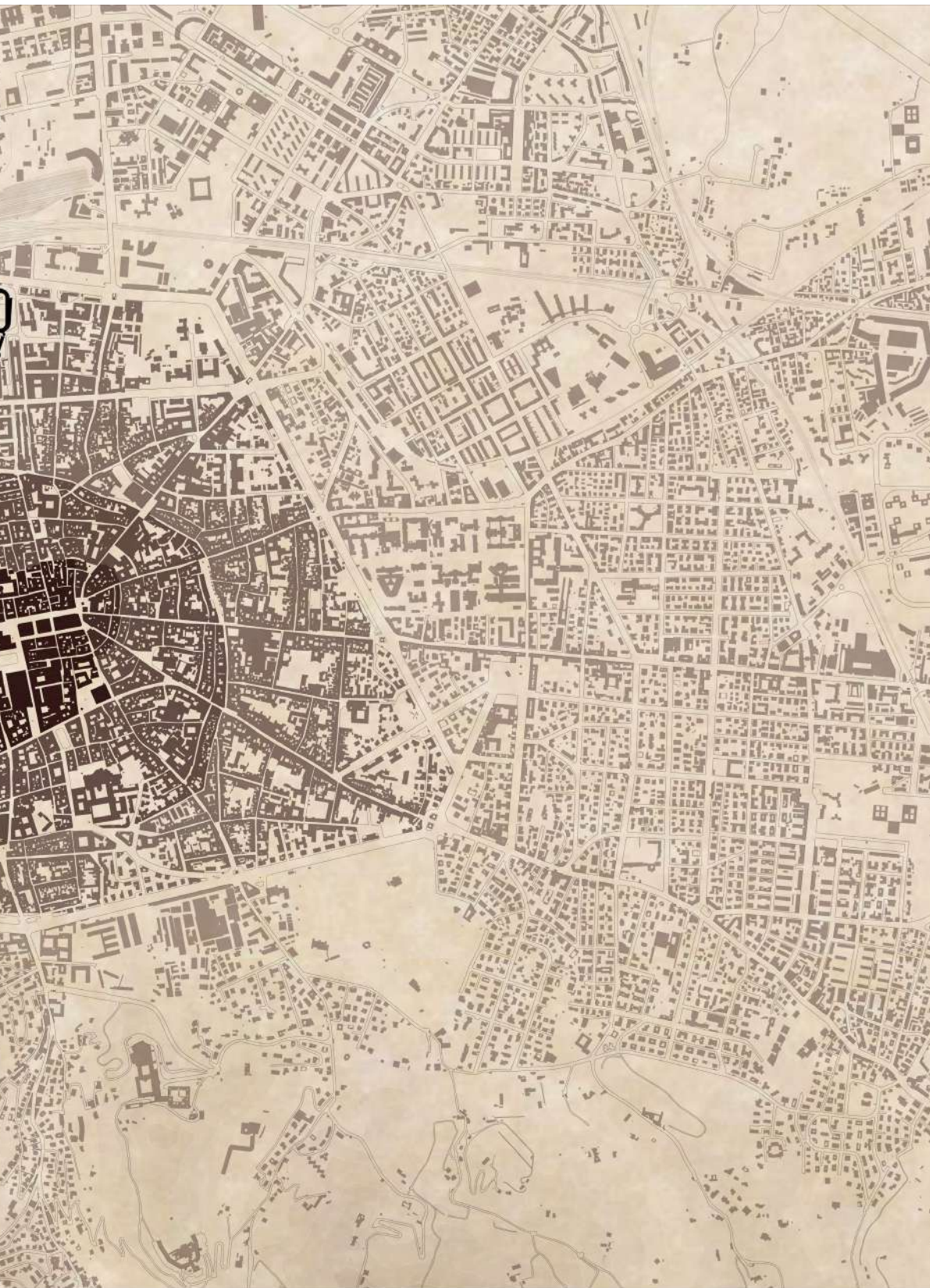
## Elaborati grafici



ALMA MATER STUDIORUM (UNIVERSITÀ DI BOLOGNA) - CAMPUS DI CESENA (DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA)  
Le Seme s.r.l.s.  
Progetto di un complesso residenziale al Parco della Montagnola di Bologna  
Anno accademico 2022/2023

TAV  
SCAL.



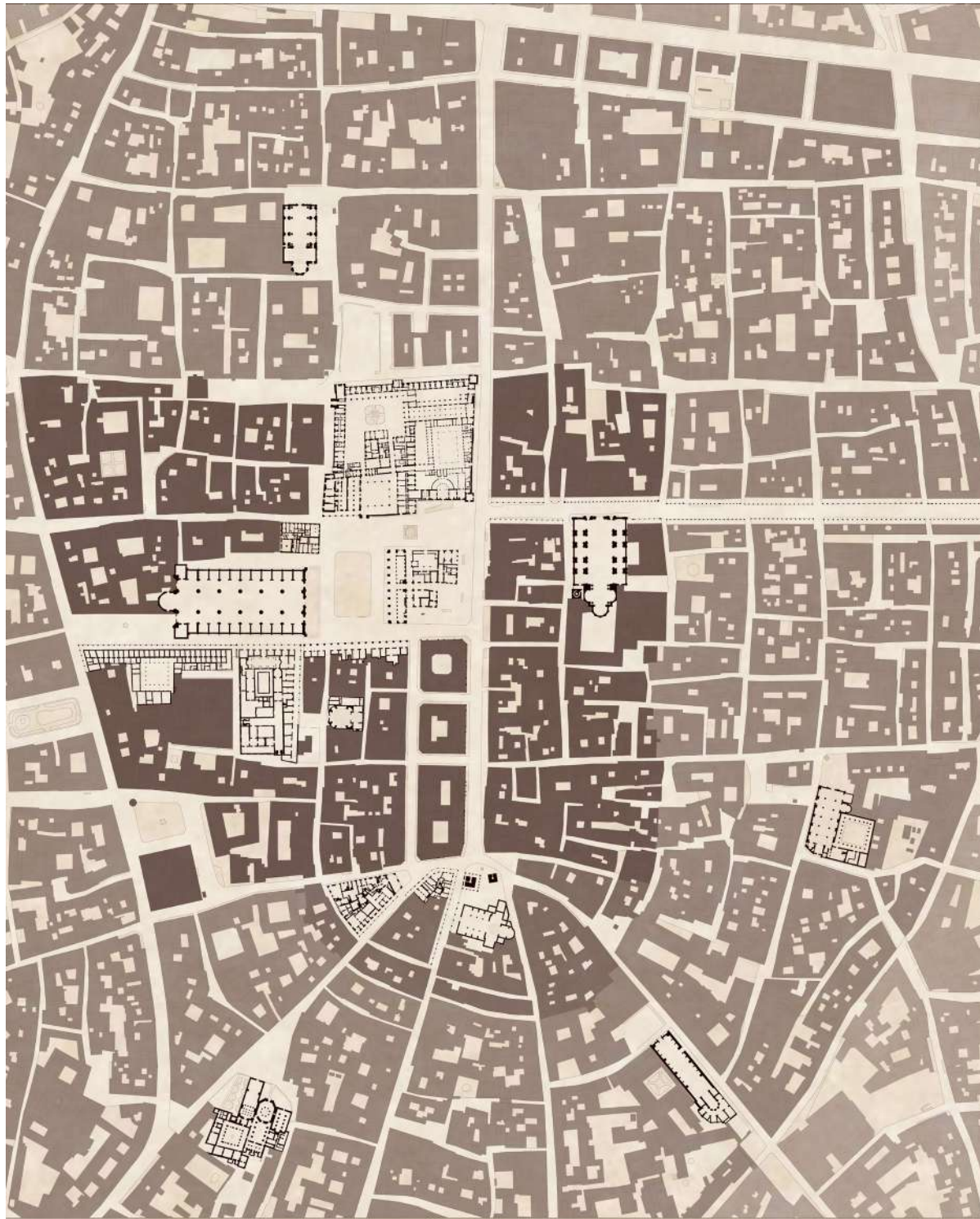


OLA 1  
A 1:5000

Relatore: Prof. Ottaviano Cazzanese  
Coordinatore: Prof. Gian Luigi Scopritti  
Prof. Carlo Fabris Greco

Studenti: Matteo Nalli  
Alessandro Pizzetti





ALMA MATER STUDIOLORUM UNIVERSITÀ DI BOLOGNA - CAMPUS DI CESENA - DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA  
Se Amministrativa  
Progetto di un complesso residenziale di Piazza della Montagnola di Bologna  
Autore: architettura 332/2003

TAVOLA  
SCALE



PLA2  
11/2009

Relatore: Prof. Silvano Di Lorenzo  
Condirettore: Prof. Luigi Galassi  
Prof. Carlo Felice Frasca

Autore: Marco Basso  
Alberto Pizzoli





ALMA MATER STUDIOGRUPPUM (UNIVERSITÀ DI BOLOGNA / CAMPUS DI CESENA / DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA)  
Le forme silenziose  
Progetto di un complesso residenziale al Parco della Montagnola di Bologna  
Anno accademico 2022/2023

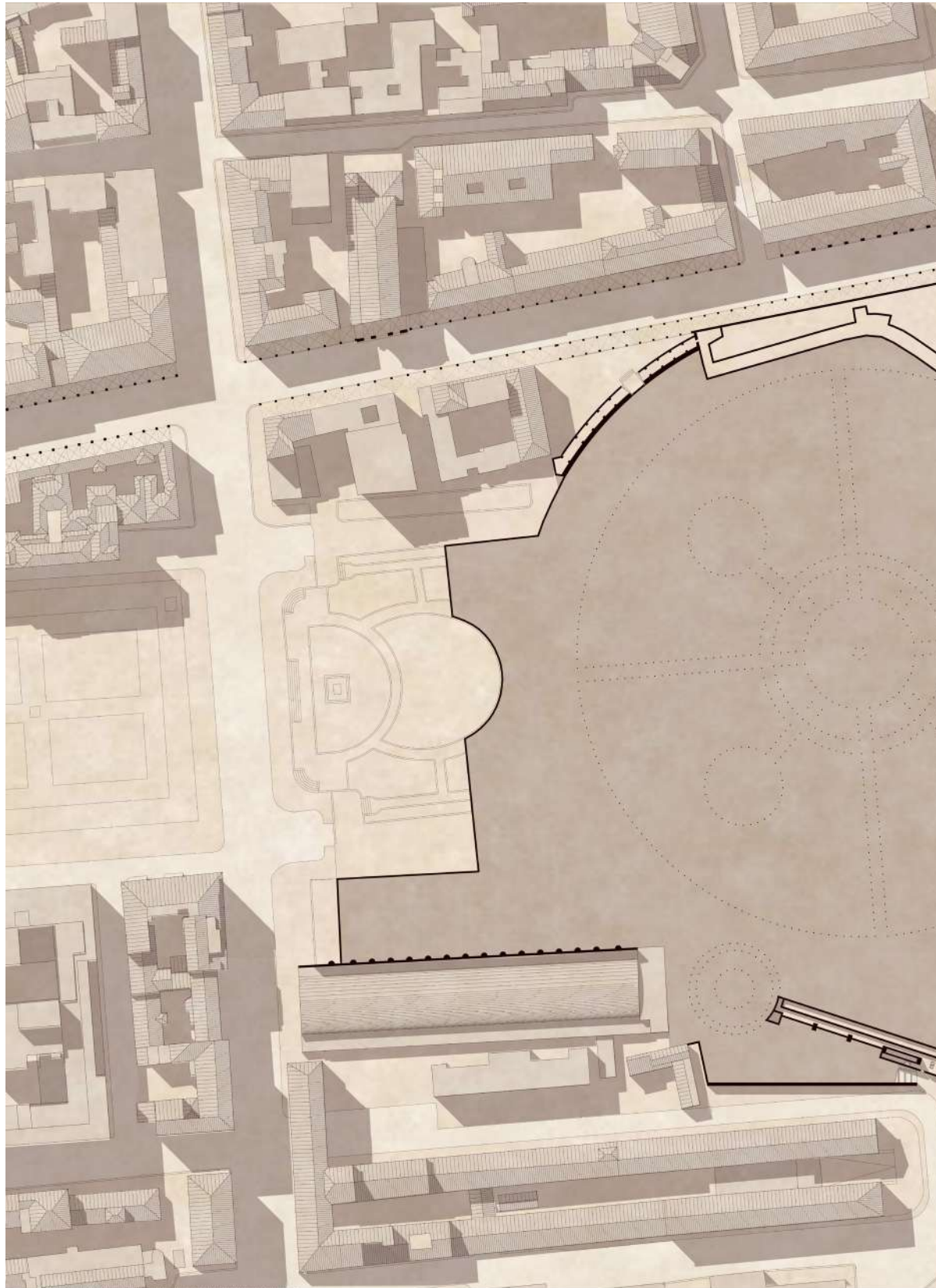
TAV  
SCALA



Relatore: Prof. Silbrando Clemente  
Coordinatore: Prof. Luca Guido Gasparis  
Prof. Carlo Fabozzi Gioia

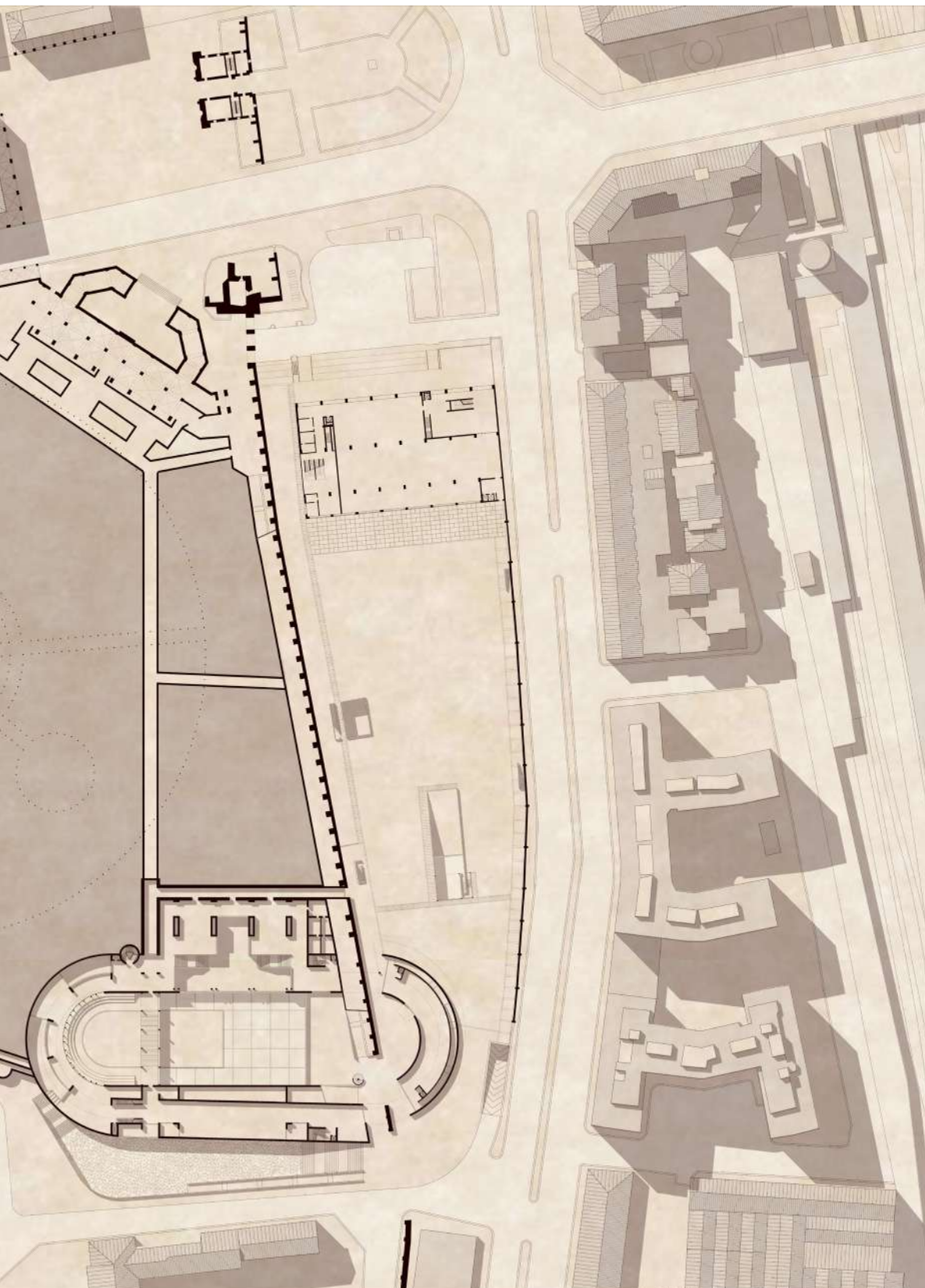
Studenti: Merico Batti  
Alberto Pirelli





ALMA MATER STUDIOLORUM BOLOGNAE - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA - CAMPUS DI CESENA - DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA  
Di Tommaso Biondi  
Progetto di un complesso residenziale di Piazza della Biologia di Bologna  
Anno accademico 2022/2023

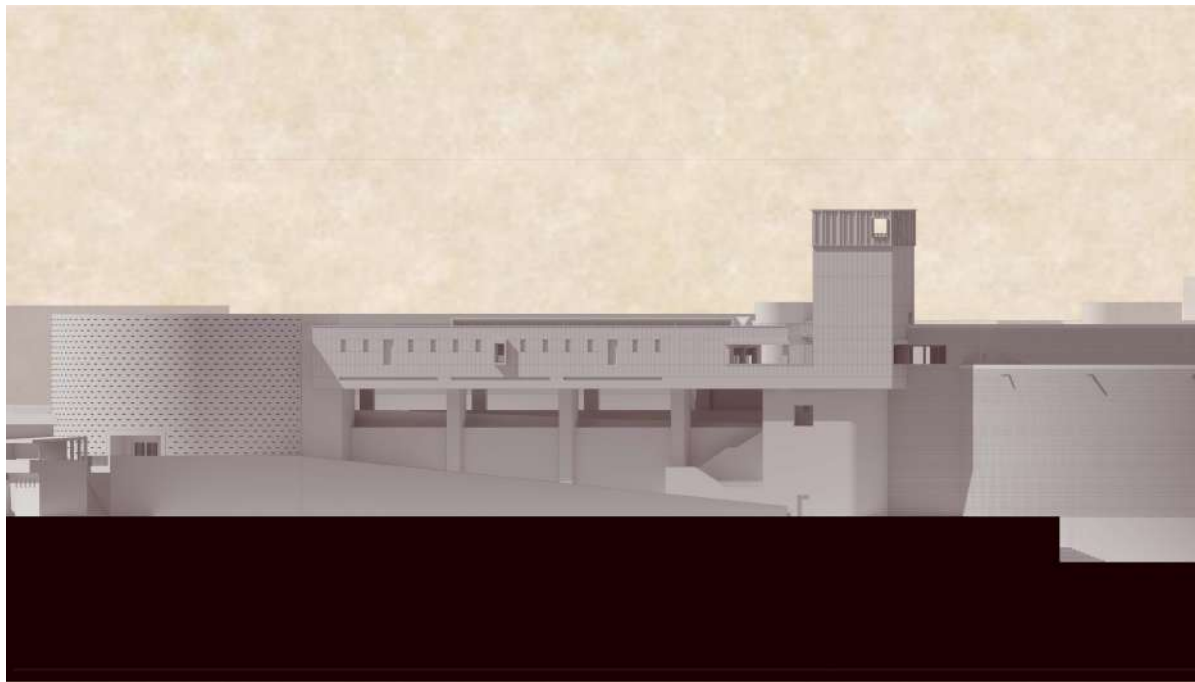
TAXI  
SCALE



EX 4  
A1:200

Relatore: Prof. Maurizio Ciaramita  
Carrelatore: Prof. von Guido Gagnola  
Prof. Carlo Fabrizio Ghisla

Modello: Marco V. I. I. I.  
Oliviero Pirelli



ALMA MATER STUDIORUM (UNIVERSITÀ DI BOLOGNA) - CAMPUS DI CESENA - DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA  
La forma ritrovata  
Progetto di un complesso residenziale al Parco della Montagnola di Bologna  
Autore architettonico: 2023/2023

TAV. 1



