

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

CAMPUS DI CESENA

DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE A CICLO UNICO IN ARCHITETTURA

La Corte Benefica

Progetto di un complesso museale al Parco della Montagnola di Bologna

Tesi in

Composizione Architettonica e Urbana

Relatore

Prof. Ildebrando Clemente

Presentata da

Simone Bravi

Correlatori

Prof.ssa Giada Gasparini

Prof. Fabian Carlos 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

Preesistenze Ambientali	p. 107
Bologna in sollevamento	p. 111
Il paesaggio originario	p. 121
Le forme del progetto	p. 129

Bibliografia e sitografia	p. 144
---------------------------	--------

Elaborati grafici

Premessa

Il laboratorio “*Architettura, Museo, Immagine*” si è prefissato l’obiettivo di produrre un progetto per un complesso museale presso il Parco della Montagnola a Bologna. Si tratta di una tesi che si concentra sulla composizione architettonica e urbana in cui il background metodologico poggia sulle basi teoriche nel famoso libro di Aldo Rossi “*L’Architettura della Città*”; il libro ci guida sullo studio della città per parti, dove a monte della produzione progettuale viene sempre lo studio della città nella sua storia nella sua morfologia. Questo ci consente di individuare i caratteri del luogo, le tracce storiche, i fatti urbani. Nel mio caso il progetto si basa sull’individuazione di un carattere del luogo, che ho indicato come *sollevamento o elevazione*, riferito principalmente alla morfologia della Montagnola, e dal quale ho costruito un discorso, legato alla città storica, in particolare della Bologna di San Petronio. Tramite l’analogia di questi luoghi e la metafora della Gerusalemme Celeste mi sono concentrato sull’inserimento di un grande quadrato, che diventa anche una corte e un recinto, che si solleva dal suolo e rimane libero nell’attacco a terra. Al suo interno e verso il suo interno si costruisce un paesaggio di forme architettoniche e si innesta dall’esterno un forte elemento direzionale, che si lega al centro storico, in particolare direttamente alla Montagnola.

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.¹ 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".² 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".³

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”.⁴

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.

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

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

³ Ibid., p. 31

⁴ Ignasi de Solà – Morales, *Decifrare l’architettura, << Inscriciones >> 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”.⁵

È constatato però purtroppo che non esistano 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”.⁶ 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?⁷

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”⁸.

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.”⁹



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



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

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

⁶ Ibid., p. 124

⁷ Ibid., p. 125

⁸ Ibid., p. 136

⁹ 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.¹⁰ Questi sistemi di Wunderkammer non rappresentavano ancora, nel collezionista,

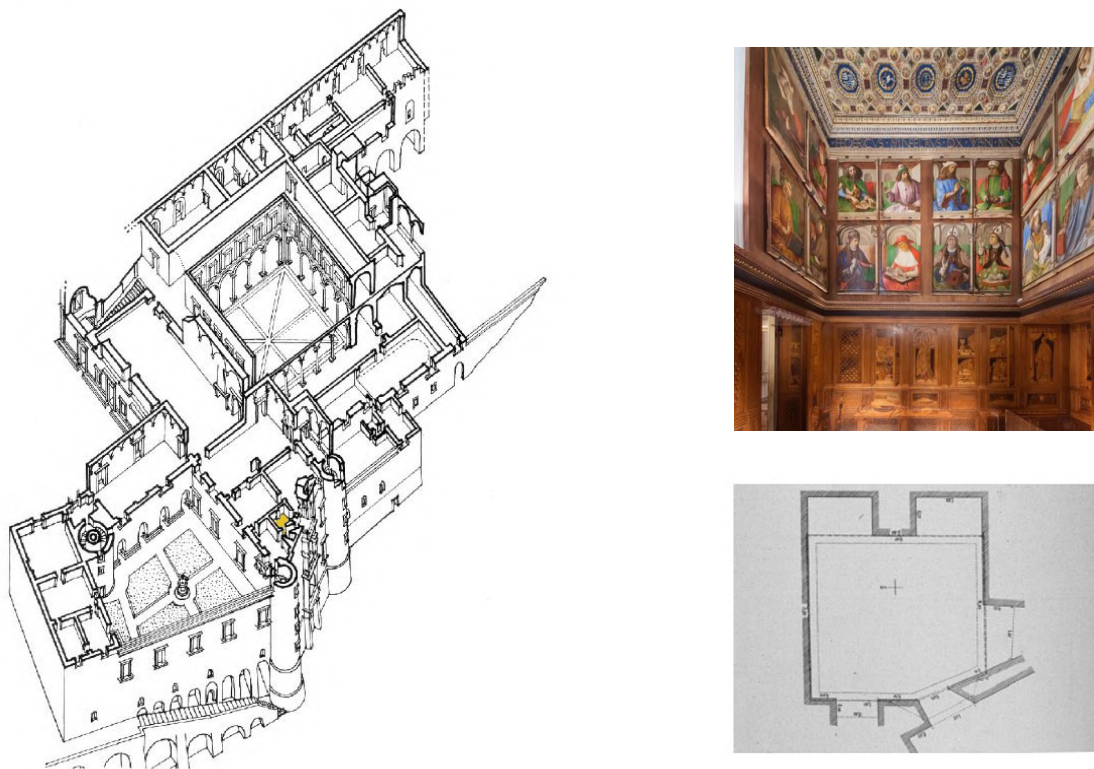
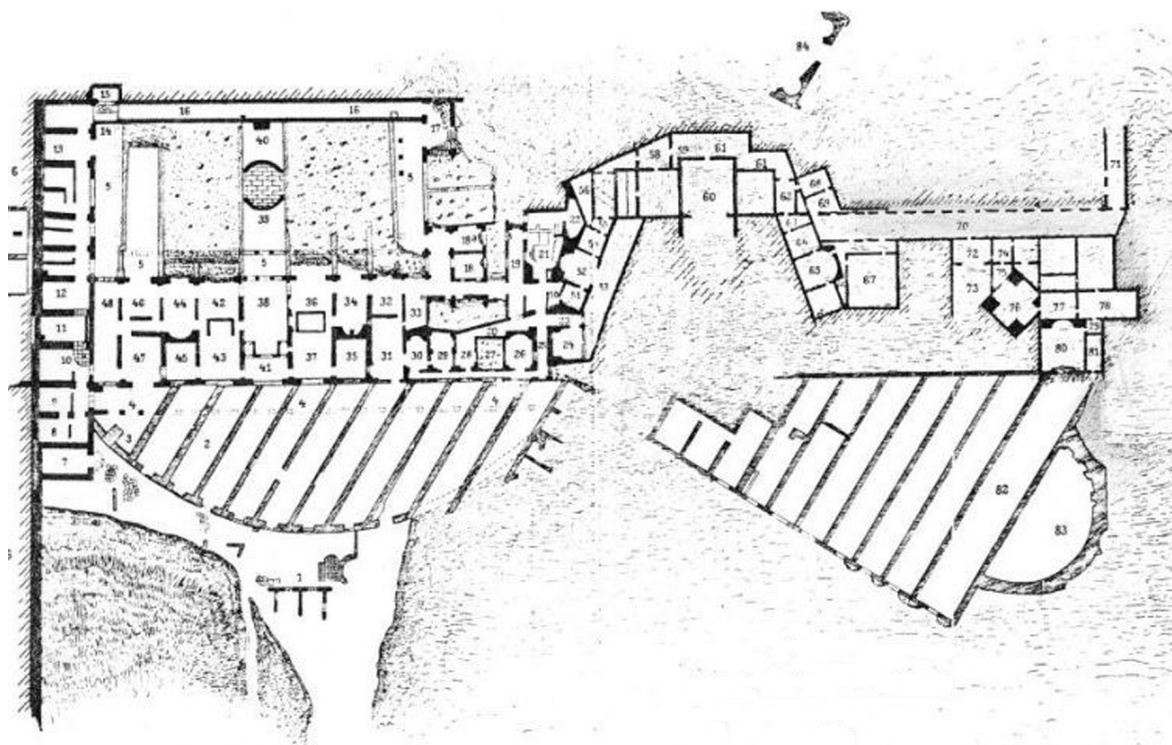


Fig. 4: Studiolo di Federico da Montefeltro, Urbino, 1473

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.¹¹

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.

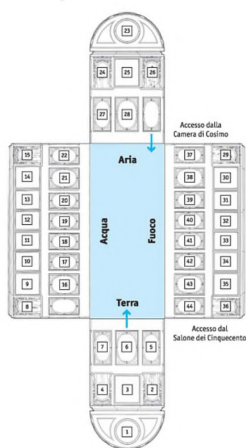
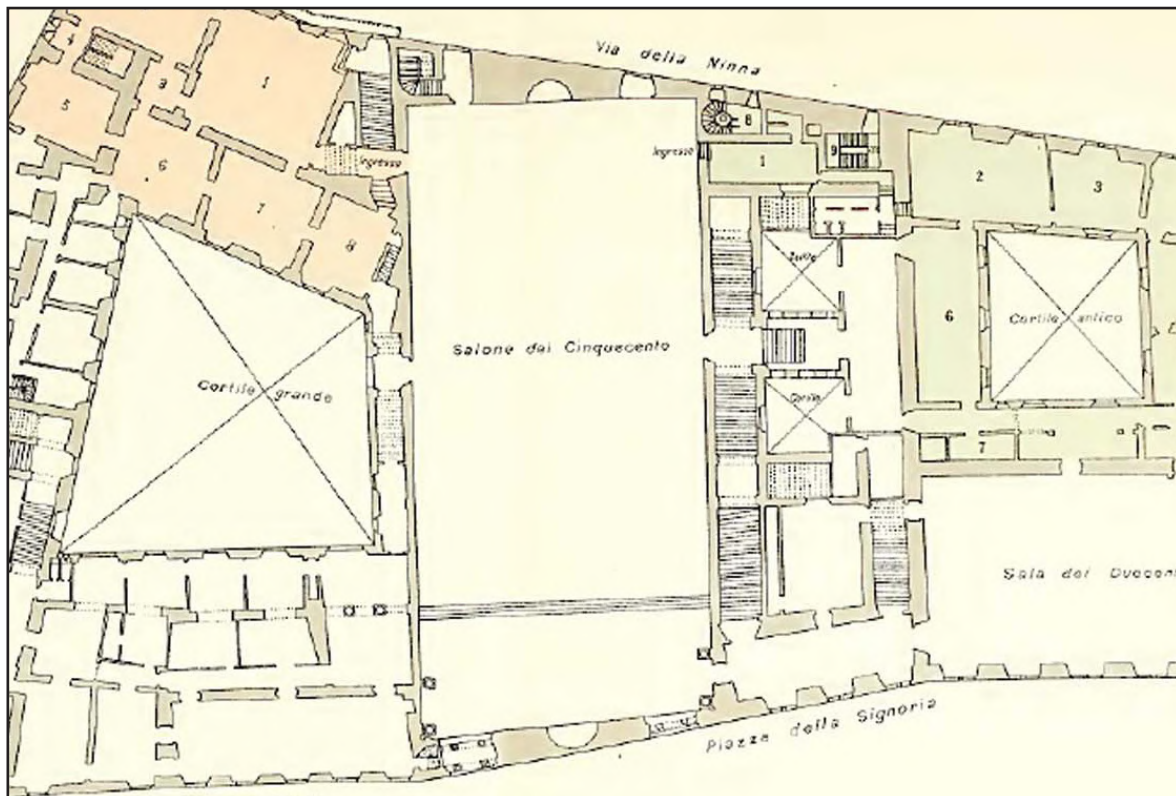


Fig. 8: Studiolo Francesco I de Medici, Firenze, 1570

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



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. 9: Sala dei Cinquecento a Firenze, 1496

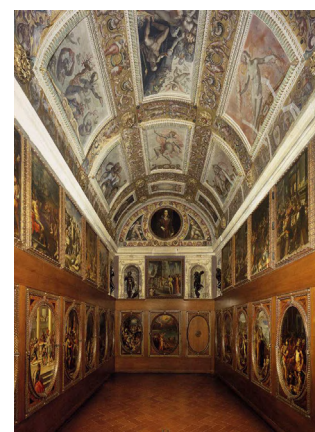


Fig. 10: Studiolo Francesco I de' Medici, Firenze, 1570

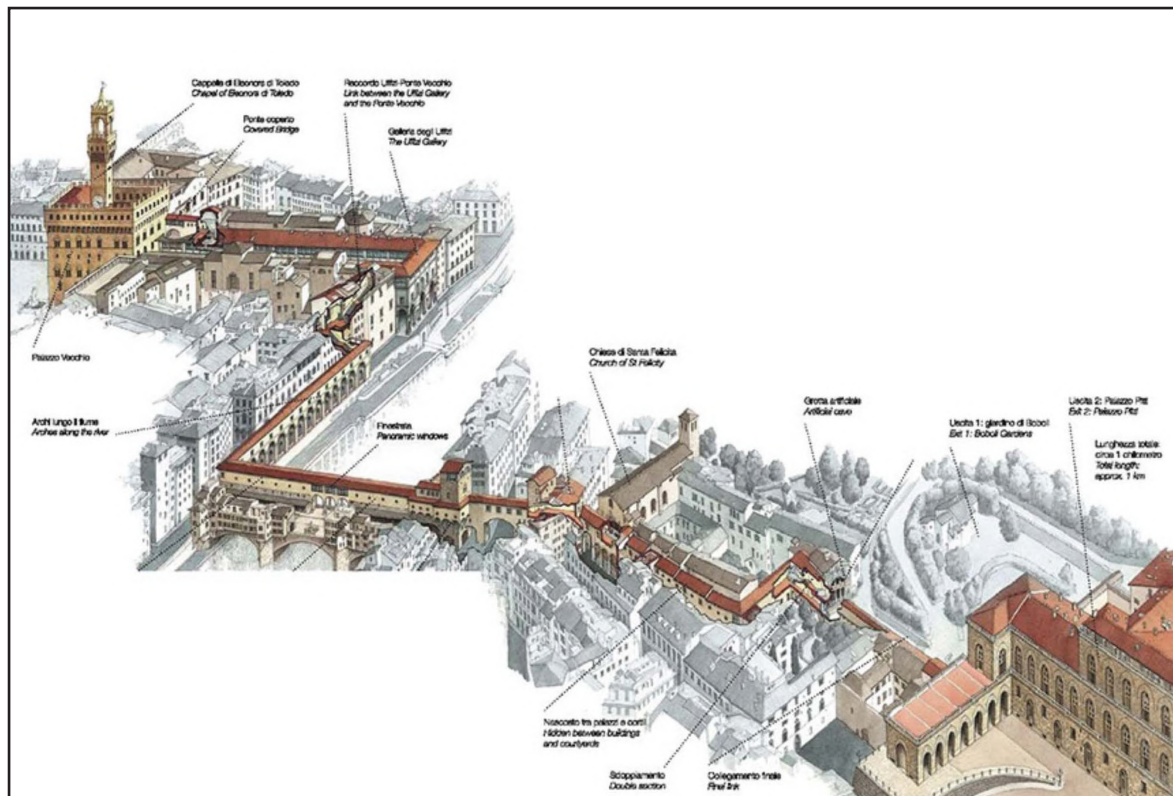
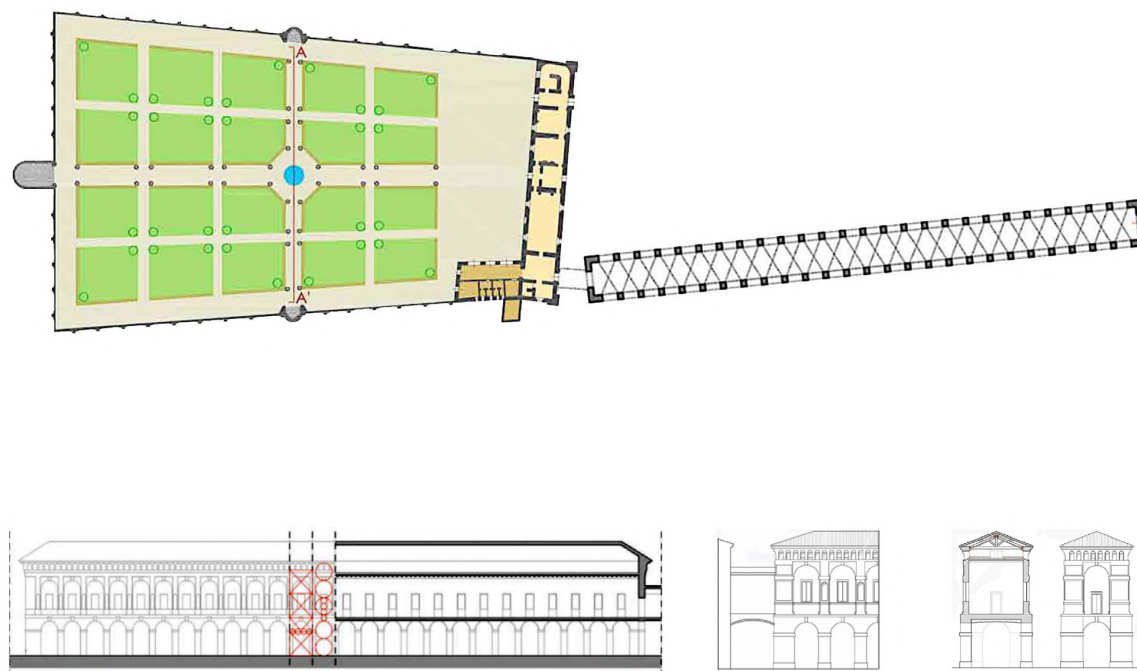


Fig. 11: Assonometria esplicativa della Galleria degli Uffizi, Firenze, 1560

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”.¹² 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.

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

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

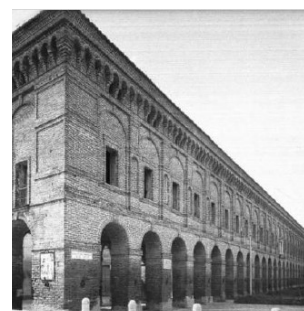


Fig. 13: Immagine della Galleria degli Antichi di Sabbioneta, 1584-86

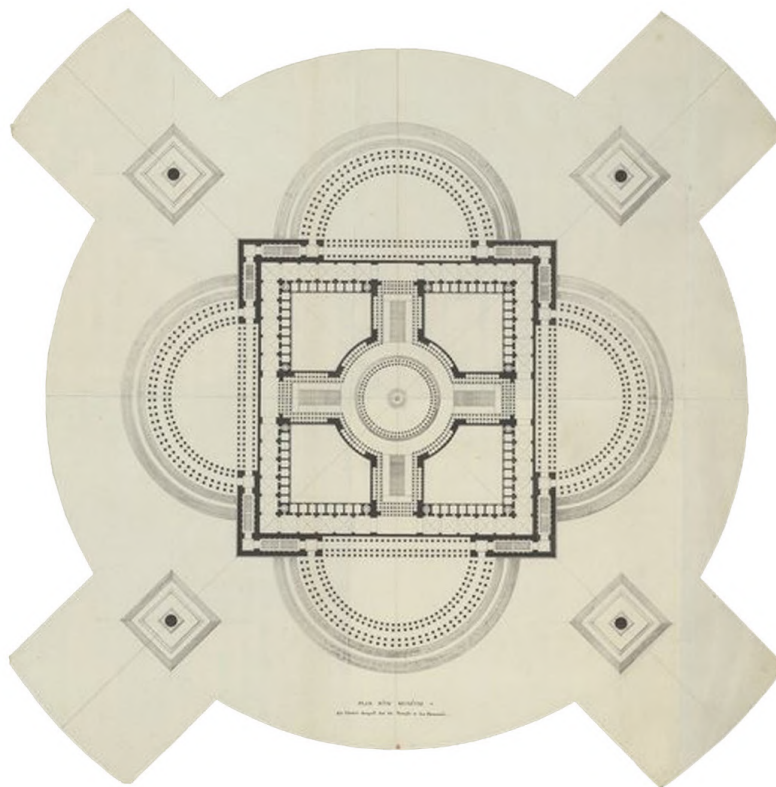


Fig. 14: Planimetria del Musée Français di Boullée, 1770 ca

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.

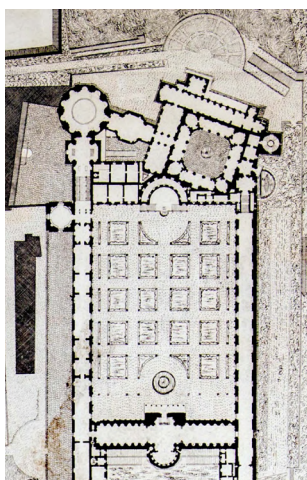


Fig. 15: Schema Musei Vaticani, Roma, 1506

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.

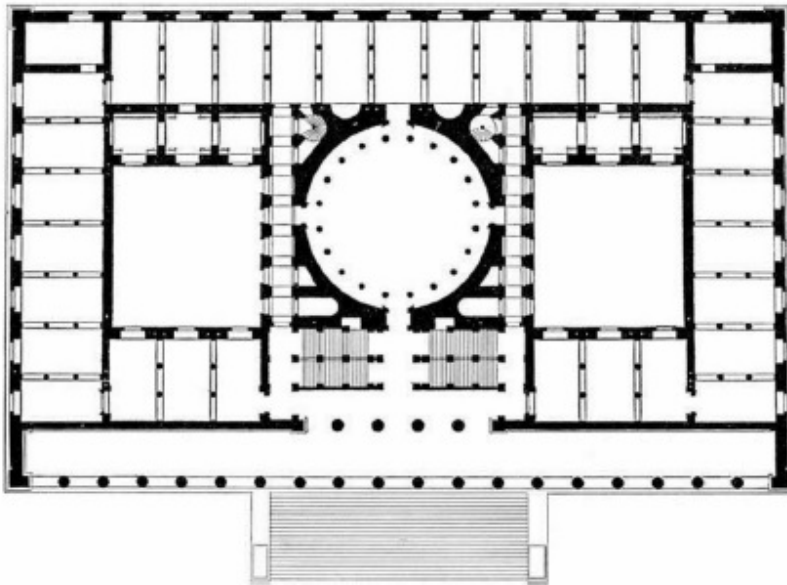


Fig. 16: Planimetria dell'Altes Museum di K.F. Schinkel, Berlino, 1830

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

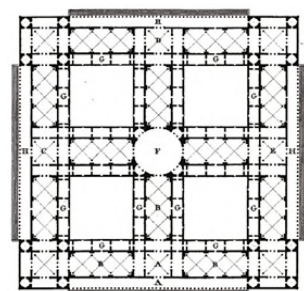


Fig. 17: Planimetria del Museo Ideale di Durand, 1850 ca



Fig. 18: Immagine dell'Acropoli di Atene e il Museo, 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.¹³

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”¹⁴ 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”.¹⁵ 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

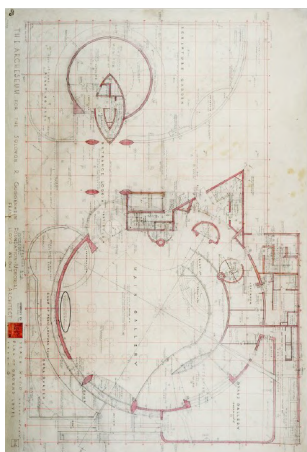


Fig. 19: Guggenheim Museum, F. L. Wright, New York, 1937

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

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".¹⁷

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".¹⁸ 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

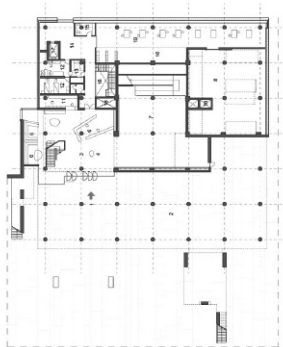


Fig. 20: Museo d'Arte Occidentale, Le Corbusier, Tokyo, 1959



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".¹⁹

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"²⁰, 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".²¹

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

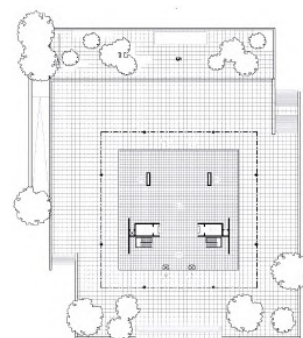


Fig. 22: Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, Berlino, 1968



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

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.

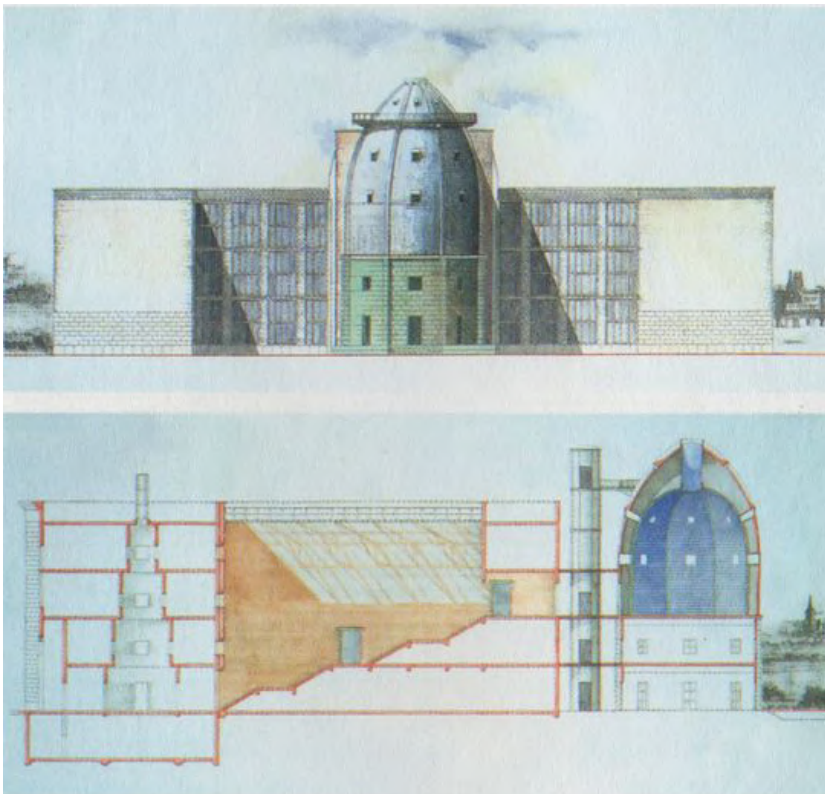
Per questo è importante ricordare che il museo, inteso come architettura autonoma, nasce quando Hegel, nelle Lezioni sulla filosofia della storia, redatte tra il 1821 e il 1824, dichiara il compimento del percorso storico dello spirito europeo. Hegel esprime un concetto semplice e cruciale della nostra 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.



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



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”.²²

La frammentarietà dell’esperienza collezionistica e museale ha

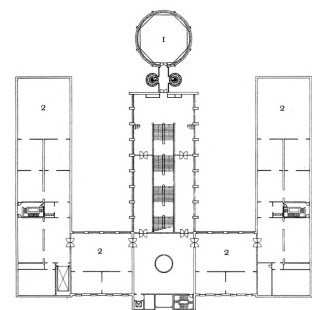


Fig. 25: Prospetto, Sezione e Planimetria del Bonnefantenmuseum, A. Rossi, Maastricht, 1995

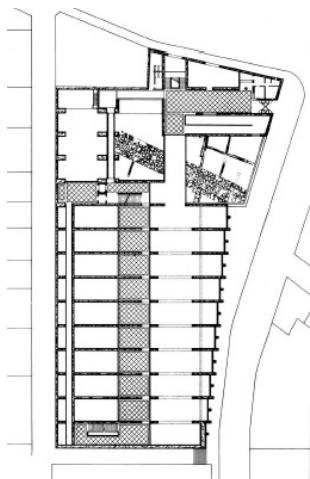


Fig. 26: Museo Nazionale di Arte Romana, R. Moneo, Merida, 1986

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".²³

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".²⁴

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.²⁵ 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"²⁶, viene sostituita a favore "di modalità espositive, spesso

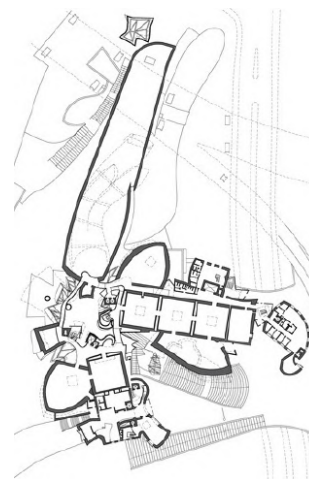


Fig. 27: Guggenheim Museum, F. Gehry, Bilbao, 1997

incentrate sulla meraviglia, sulla mescolanza, sulla negazione della solitudine dell'opera".²⁷

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"²⁸, 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 arcaico significa "prossimo all'arké, cioè all'origine".²⁹ 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".³⁰ Si può affermare che "la via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di un'archeologia".³¹ 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".³²

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

¹¹ André Chastel, *La Grottesca*, Parigi, Abscondita, 2010

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

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

¹⁴ 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

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

LA CITTÀ

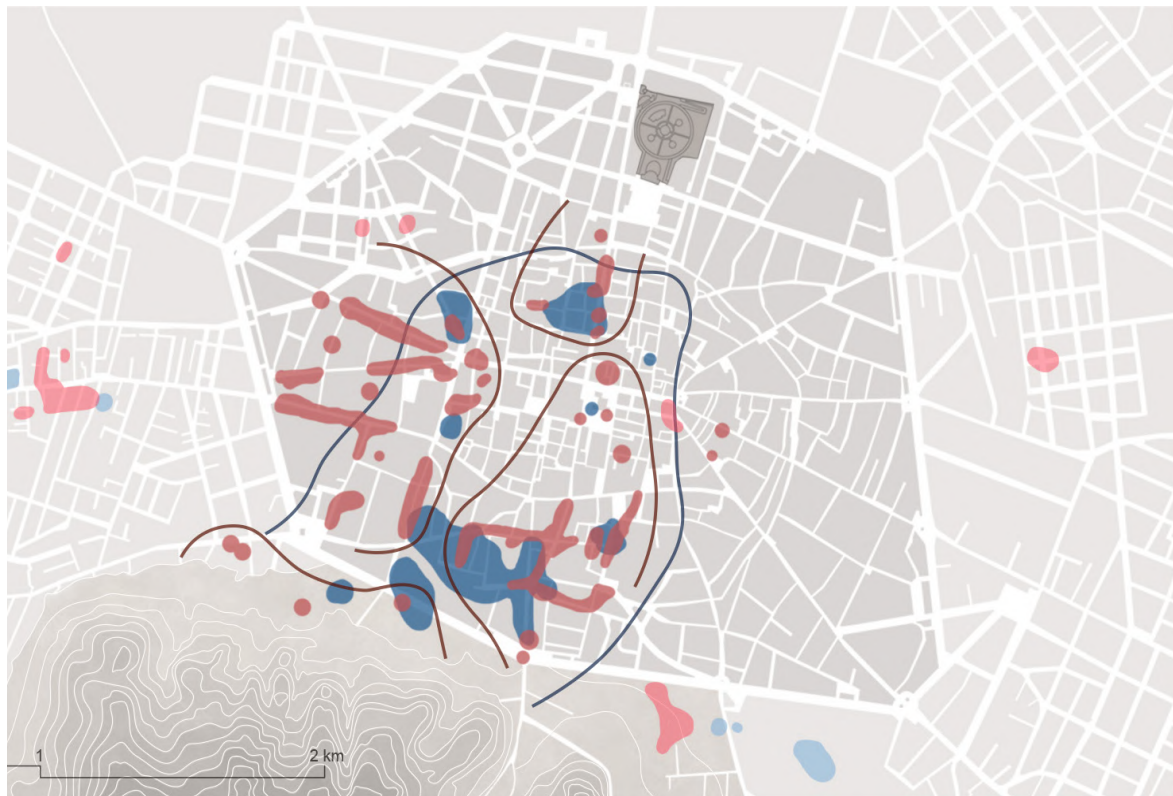
Bologna: evoluzione e trasformazione della forma urbana

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".³³

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".³⁴

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.³⁵ 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"³⁶, 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.³⁷ 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.³⁸ 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"³⁹, 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", progettarono 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"⁴⁰, 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 esistenti⁴¹, 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.⁴² 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.⁴³

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".⁴⁴



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.⁴⁵

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.⁴⁶

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.⁴⁷

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”⁴⁸, 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.⁴⁹



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;⁵⁰ 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.⁵¹

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.⁵²

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,

— Mura di Selenite
● Porte
... Via Emilia
... Espansione urbana

Fig. 33: La nuova espansione urbana di Bononia



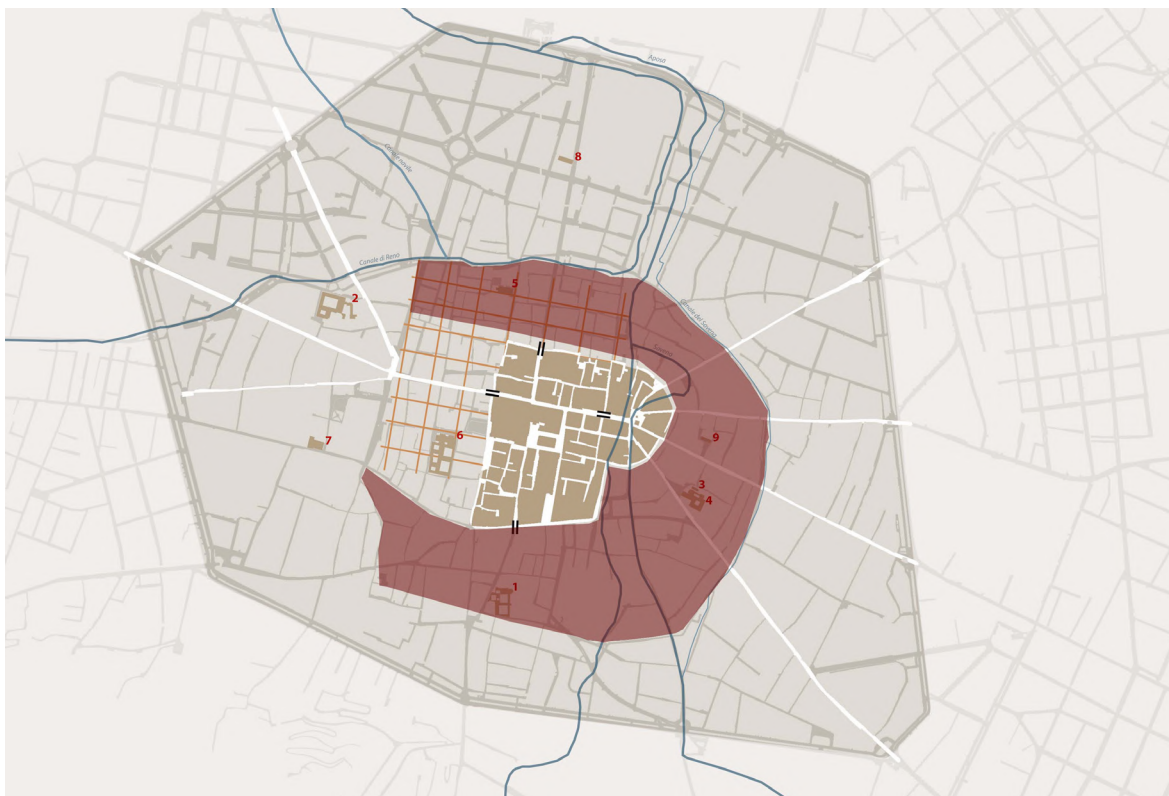
LEGENDA

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.⁵³ 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".⁵⁴

Il periodo di pace terminò nel 568 d.C. quando scesero da ovest, verso Bologna, i Longobardi.⁵⁵ 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).⁵⁶ 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.⁵⁷ 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.⁵⁸

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

Fig. 35: Immagine della città nel basso medioevo

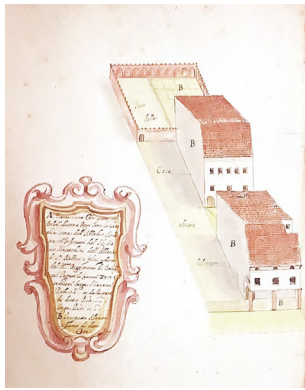


Fig. 36: Impianto del lotto gotico con i corpi edilizi rapportati ad assetti ortivi e a giardino

scomparse il confine fra Longobardia e Romània (esarcato), fra Bologna e Modena, e ai duchi furono sostituiti i conti.⁵⁹ 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.⁶⁰ 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.⁶¹

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

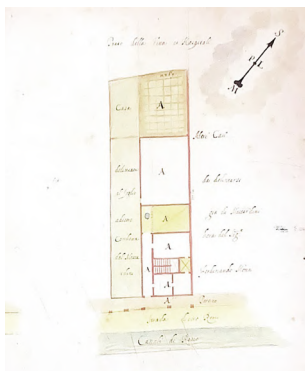


Fig. 37: Impianto del lotto gotico con i corpi edilizi rapportati ad assetti ortivi e a giardino

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.⁶²

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.⁶³ 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.⁶⁴

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.⁶⁵

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

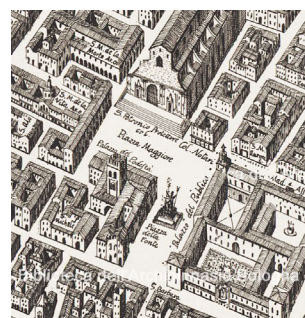


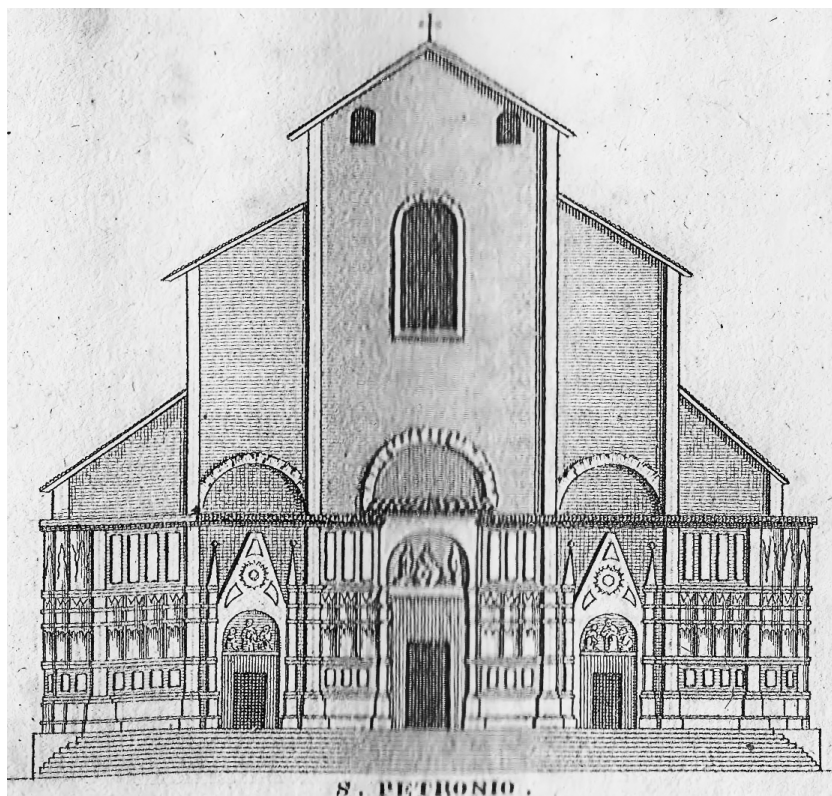
Fig. 39: Definizione di Piazza Maggiore con la realizzazione di San Petronio e del Palazzo dei Notai in un disegno di F. De Gnudi



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.⁶⁶

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.⁶⁷ Inoltre, lo Studio aveva perso il monopolio della cultura superiore, con la nascita di altre università in Italia e in Europa.⁶⁸

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.⁶⁹ 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 ⁷⁰, 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.⁷¹

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.⁷² 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).⁷³

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.⁷⁴

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 1505.⁷⁵

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.⁷⁶ 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 rilevanza cartografica: da adesso in avanti le due tipologie di rappresentazione, quella simbolica e quella topografica, iniziano a divergere.⁷⁷ 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".⁷⁸ 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. 42: Ruederi della rocca di Porta Galliera



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.⁷⁹

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.⁸⁰ 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.⁸¹ Nel 1565-1568 venne concluso il fianco orientale della piazza Maggiore con l'erezione del prospetto del palazzo dei Banchi, ingegnossissima opera di Vignola, che rispettò le costruzioni preesistenti.⁸²

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. 44: Facciata del Palazzo dei Banchi



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.⁸³ 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".⁸⁴



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.⁸⁵ 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.⁸⁶

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



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.⁹⁰

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 1500.⁹¹

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

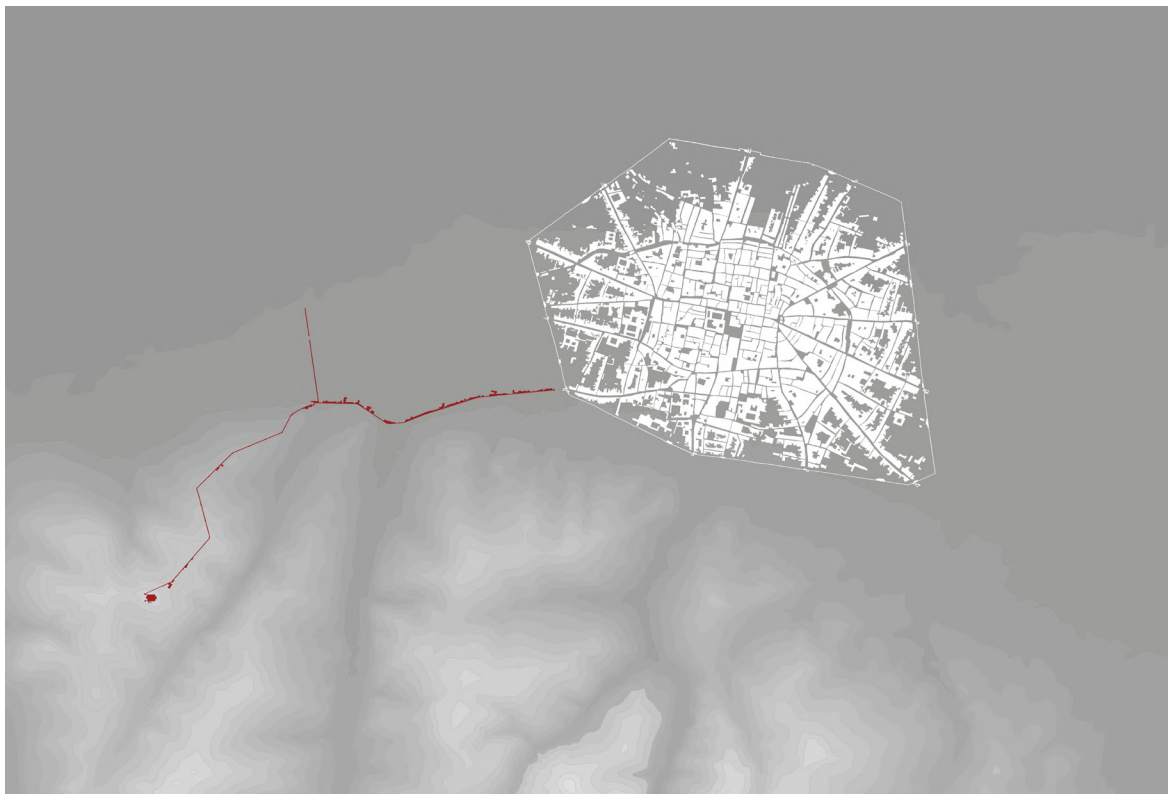


Fig. 49: Il rapporto fra città e collina a seguito del completamento del portico di San Luca

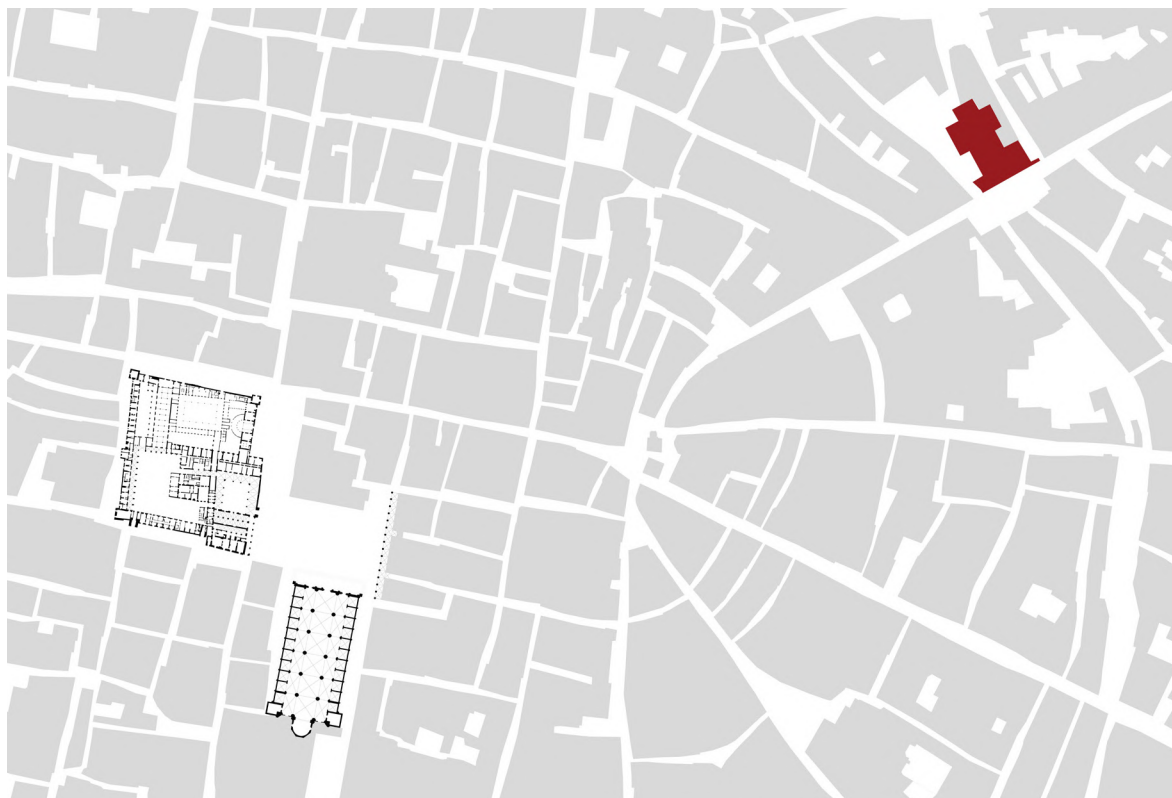
il consenso cittadino ed esprimere simbolicamente il dominio sulla città, attuando un miglioramento dell'assetto urbano della città, della viabilità (attraverso sventramenti di piccola o media entità, diradando il tessuto edilizio), della costruzione di una rete fognaria cittadina, del nuovo porto Navile.⁹²

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.⁹³

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.⁹⁴

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.⁹⁵ 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.⁹⁶ 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).⁹⁷

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



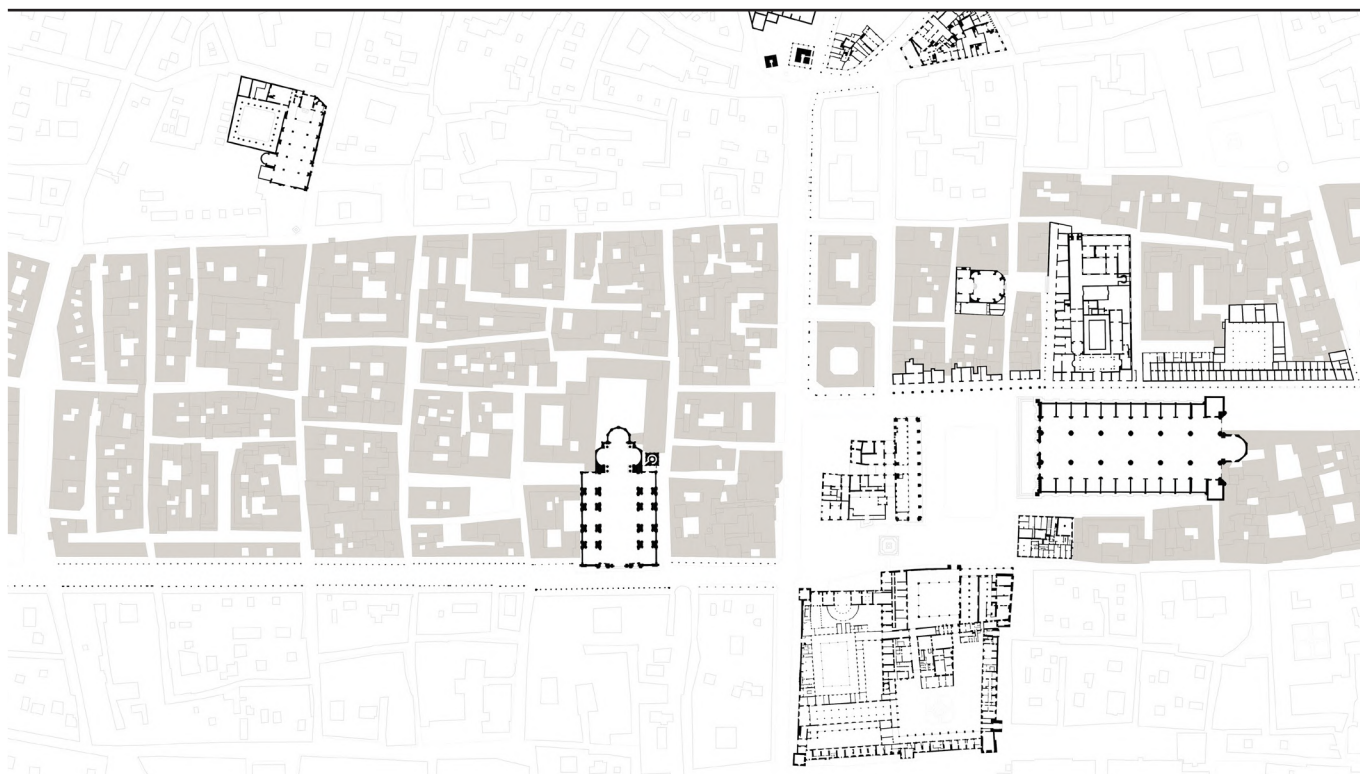


Fig. 53: Planimetria di Bologna da San Petronio ad area di progetto, scala 1:500

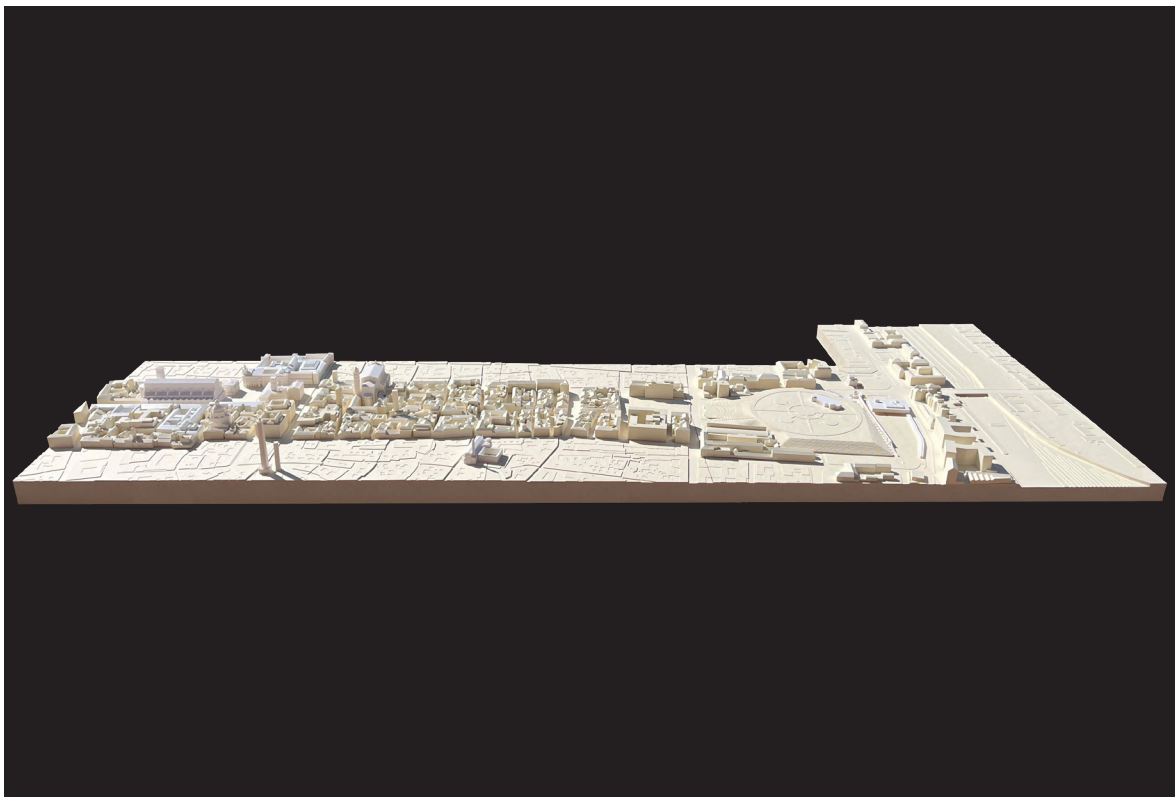


Fig. 54: Immagini del plastico dall'area di progetto a S. Petronio, scala 1:500



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

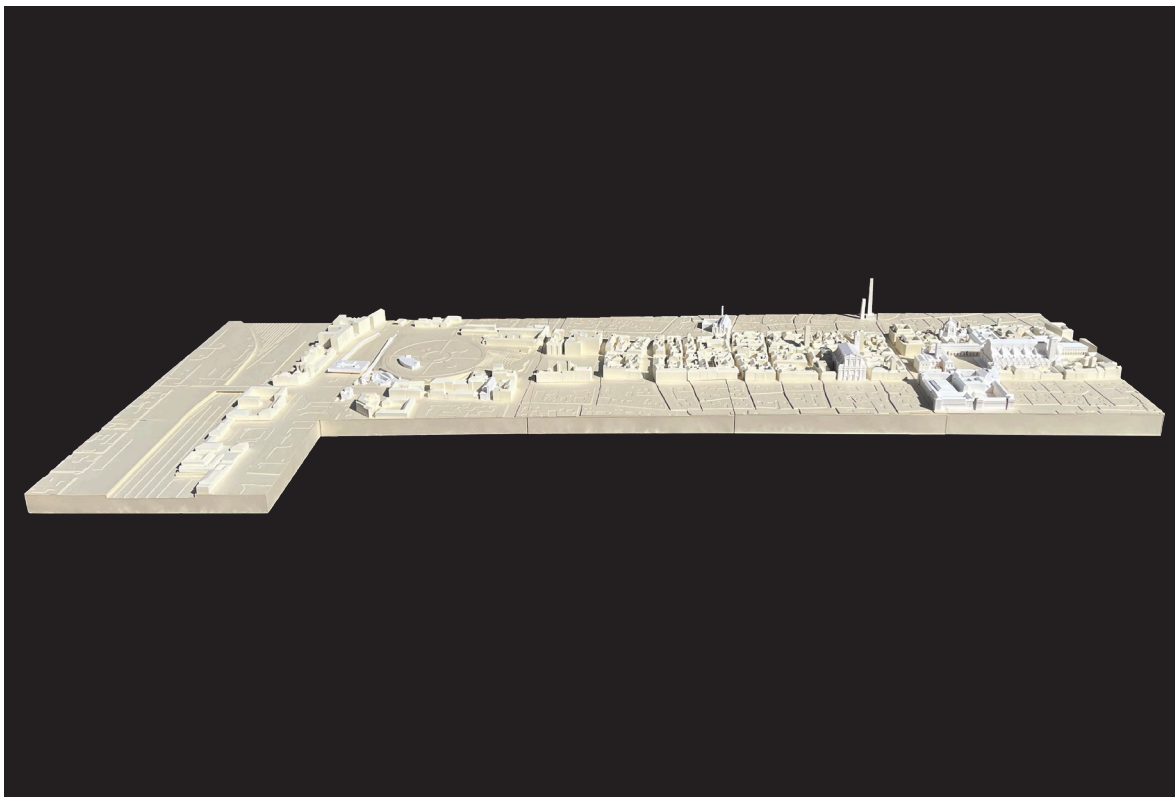


Fig. 56: Immagini del plastico dall'area di progetto a S. Petronio, scala 1:500

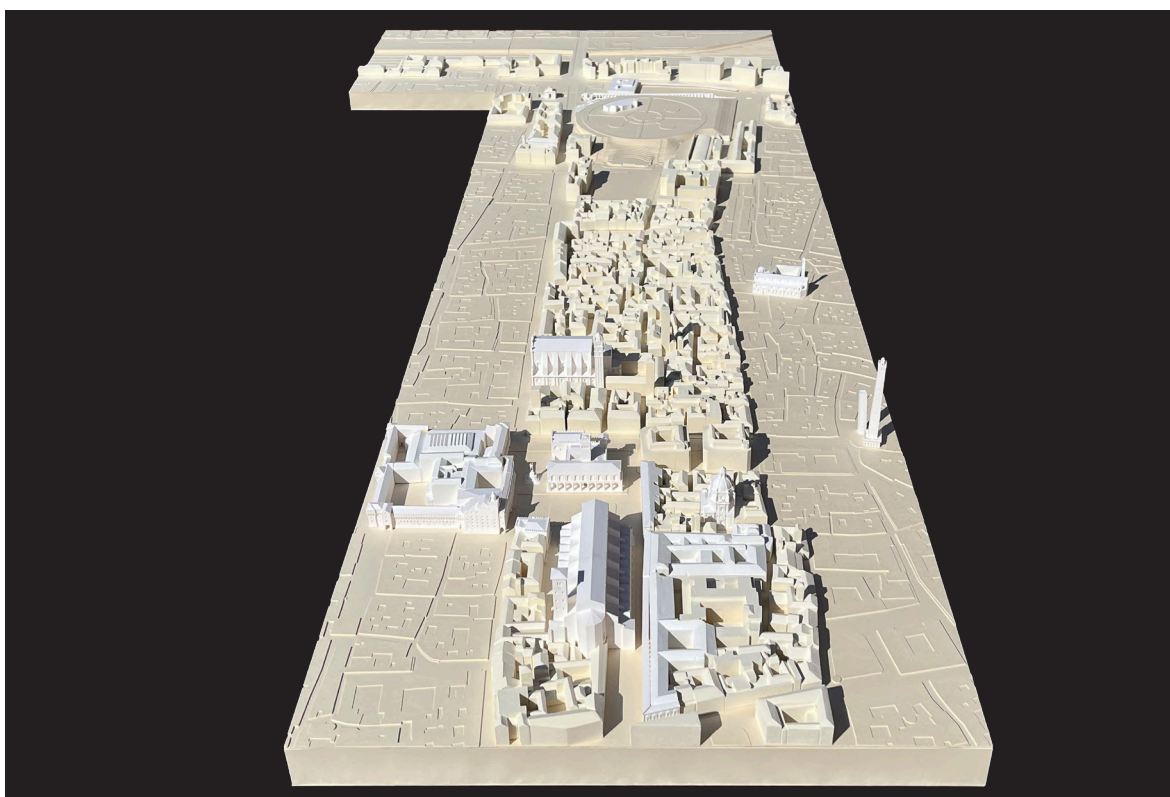
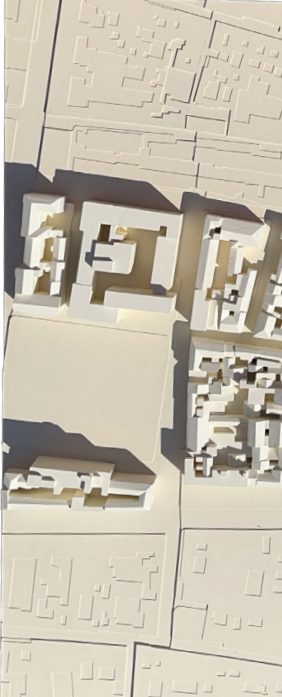
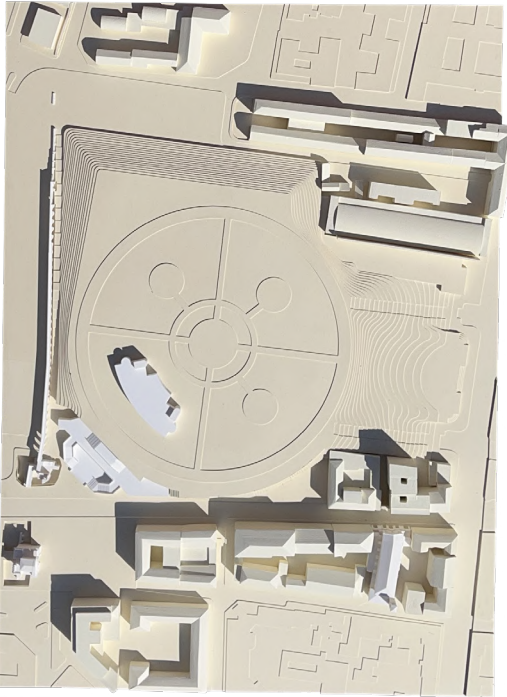


Fig. 57: Immagini del plastico dall'area di progetto a S. Petronio, scala 1:500



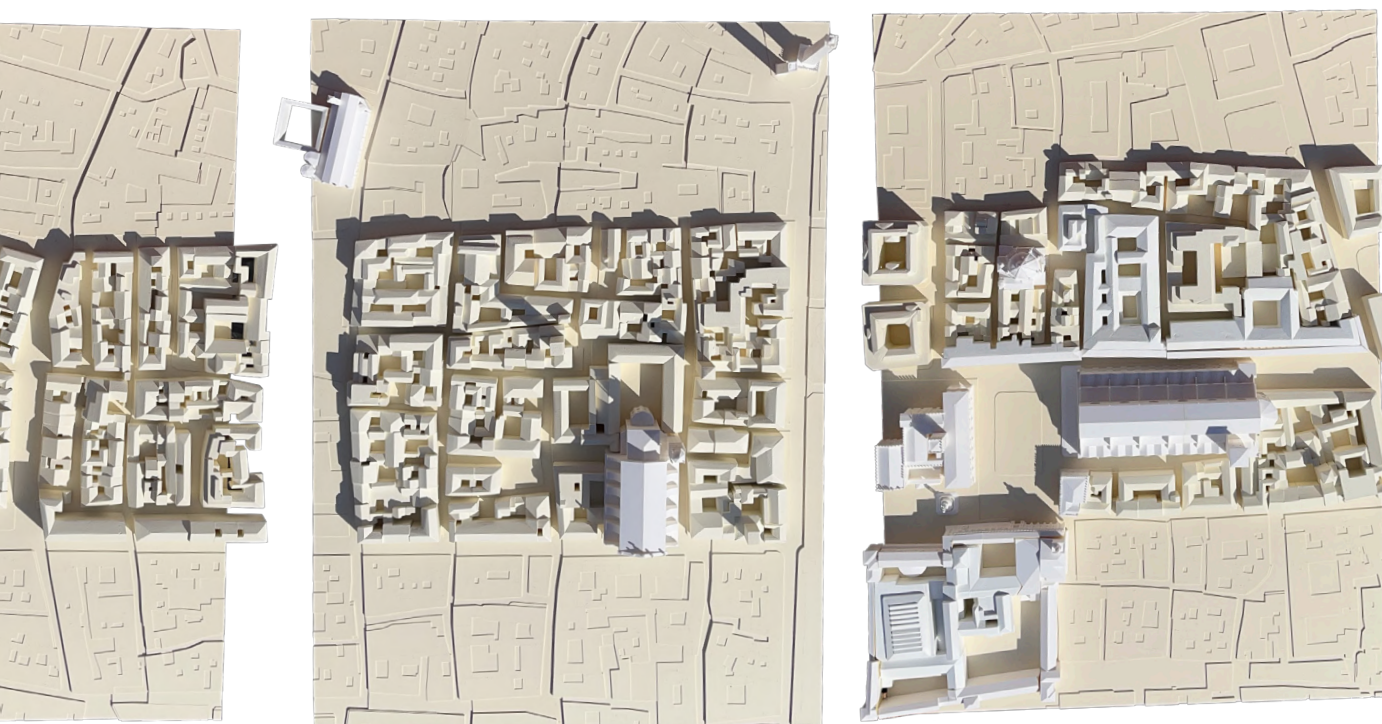


Fig. 58: Immagini del plastico dall'area di progetto a S. Petronio, scala 1:500

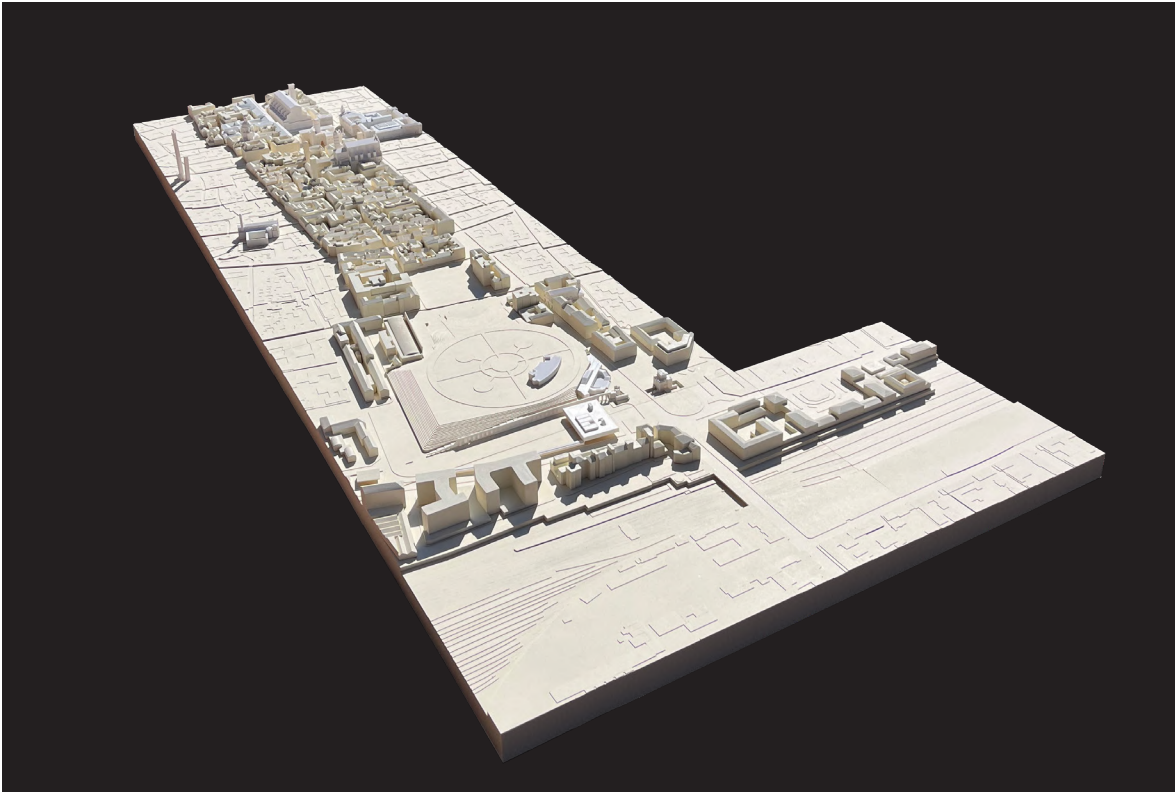


Fig. 59: Immagini del plastico dall'area di progetto a S. Petronio, scala 1:500

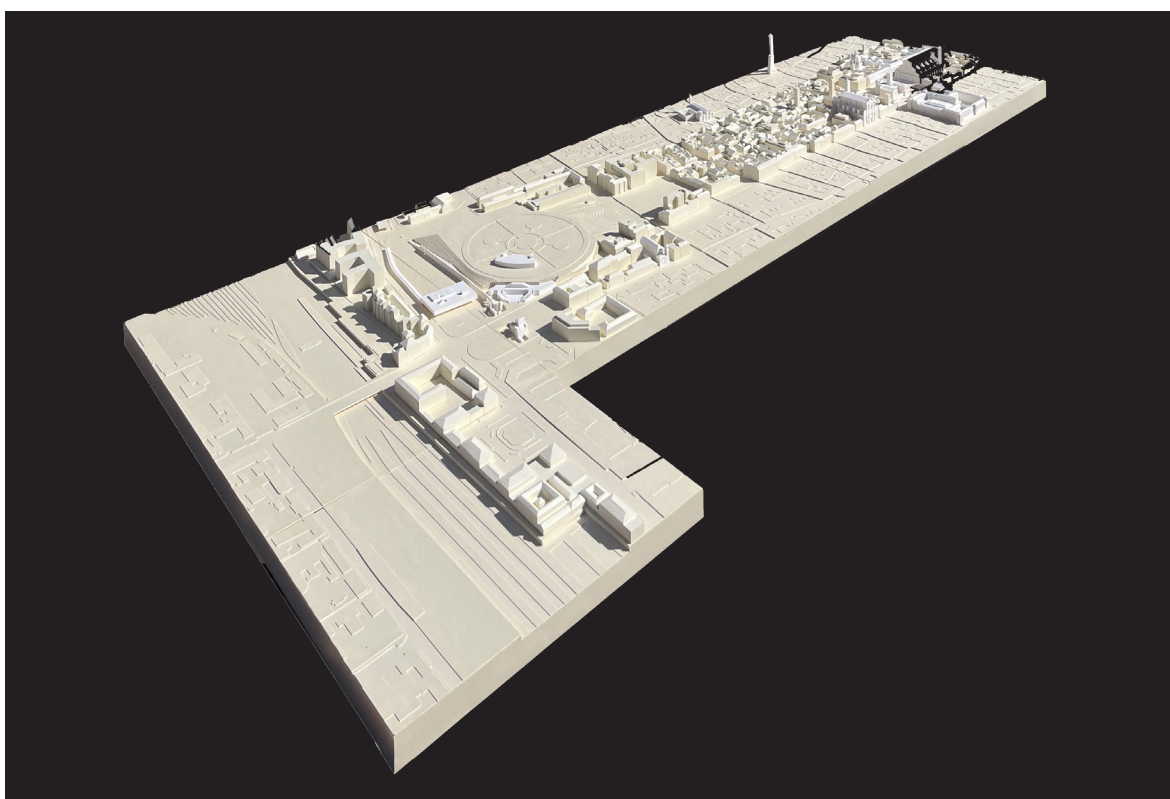


Fig. 60: Immagini del plastico dall'area di progetto a S. Petronio, scala 1:500



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.⁹⁸

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;⁹⁹ 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.¹⁰⁰

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.¹⁰¹

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.¹⁰² 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.¹⁰³

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,¹⁰⁴ 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,¹⁰⁵ 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.¹⁰⁶

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.¹⁰⁷ 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.¹⁰⁸ 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.¹⁰⁹ 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 1889.¹¹⁰ 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 Lame, 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.¹¹¹ 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.¹¹²

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. 68: Schema del tracciato che collega porta Lame 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.¹¹⁶

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.¹¹⁷

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.¹¹⁸

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.¹¹⁹

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.¹²⁰

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.¹²¹ 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 1978.¹²²

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.

- ³³ G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, p. 10
- ³⁴ G. Gualandi, "Bologna preromana", *Storia di Bologna*, Bologna, Edizioni ALFA, pp. 8-9
- ³⁵ Ibid., p. 15
- ³⁶ Ibid., p. 29
- ³⁷ Ibid., p. 30
- ³⁸ Ibid., p. 31
- ³⁹ 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
- ⁴⁰ G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, p. 10
- ⁴¹ F. Bergonzoni, "Bononia", *Storia di Bologna*, Bologna, Edizioni ALFA, pp. 49-50
- ⁴² Ibid., p. 48
- ⁴³ Idam.
- ⁴⁴ Ibid., p. 50
- ⁴⁵ Ibid., p. 56
- ⁴⁶ Ibid., p. 57
- ⁴⁷ Idam.
- ⁴⁸ Ibid., p. 58
- ⁴⁹ 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
- ⁵⁰ F. Bergonzoni, "Bononia", *Storia di Bologna*, Bologna, Edizioni ALFA, p. 58
- ⁵¹ G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, pp. 28-30
- ⁵² A. Benati, "Bologna dalla caduta dell'Impero Romano d'Occidente alla lotta per le investiture", *Storia di Bologna*, Bologna, Edizioni ALFA, p. 97
- ⁵³ Ibid., p. 100
- ⁵⁴ Ibid., p. 101
- ⁵⁵ Idam.
- ⁵⁶ Ibid., pp. 102-104
- ⁵⁷ F. Bergonzoni, *Venti secoli di città. Note di storia urbanistica bolognese*, Bologna, Cappelli editore 1980, pp. 21-24
- ⁵⁸ A. Benati, "Bologna dalla caduta dell'Impero Romano d'Occidente alla lotta per le investiture", *Storia di Bologna*, Bologna, Edizioni ALFA, pp. 106,107
- ⁵⁹ Ibid., p. 110
- ⁶⁰ Ibid., p. 115
- ⁶¹ Ibid., p. 118
- ⁶² G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia*, Bologna: Editori Laterza, p. 40
- ⁶³ F. Bergonzoni, *Venti secoli di città. Note di storia urbanistica bolognese*, Bologna, Cappelli editore 1980, p. 28
- ⁶⁴ G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, p. 33
- ⁶⁵ Ibid., pp. 49-50
- ⁶⁶ F. Bergonzoni, *Venti secoli di città. Note di storia urbanistica bolognese*, Bologna, Cappelli editore 1980, p. 34
- ⁶⁷ G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, p. 65
- ⁶⁸ Ibid., p. 65-66
- ⁶⁹ Idam.
- ⁷⁰ Ibid., p. 68
- ⁷¹ F. Bergonzoni, *Venti secoli di città. Note di storia urbanistica bolognese*, Bologna, Cappelli editore 1980, p. 41
- ⁷² Ibid., p. 44
- ⁷³ Ibid., p. 51
- ⁷⁴ G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, p. 73
- ⁷⁵ F. Bergonzoni, *Venti secoli di città. Note di storia urbanistica bolognese*, Bologna, Cappelli editore 1980, pp. 53-54
- ⁷⁶ G. Ricci, *Le città nella storia d'Italia: Bologna*, Bari, Editori Laterza, p. 91

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

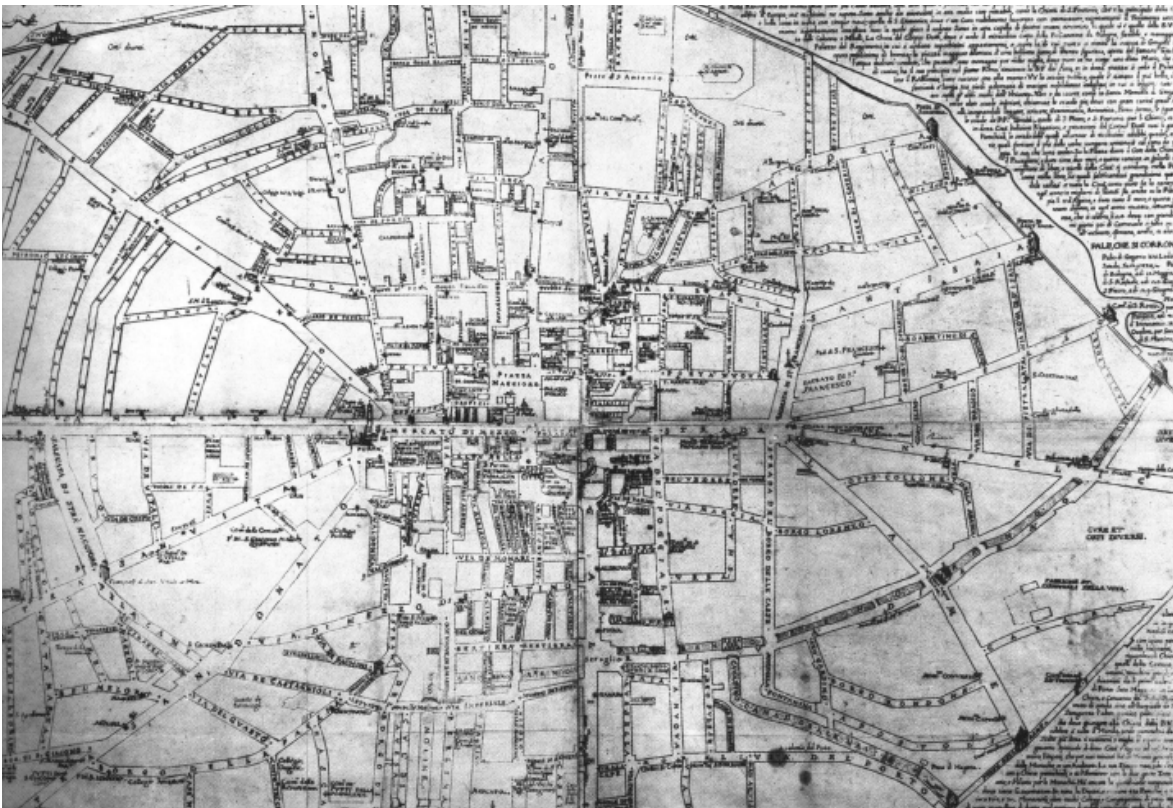


Fig. 71: A. Mitelli, Bologna in pianta città del Papa, 1692

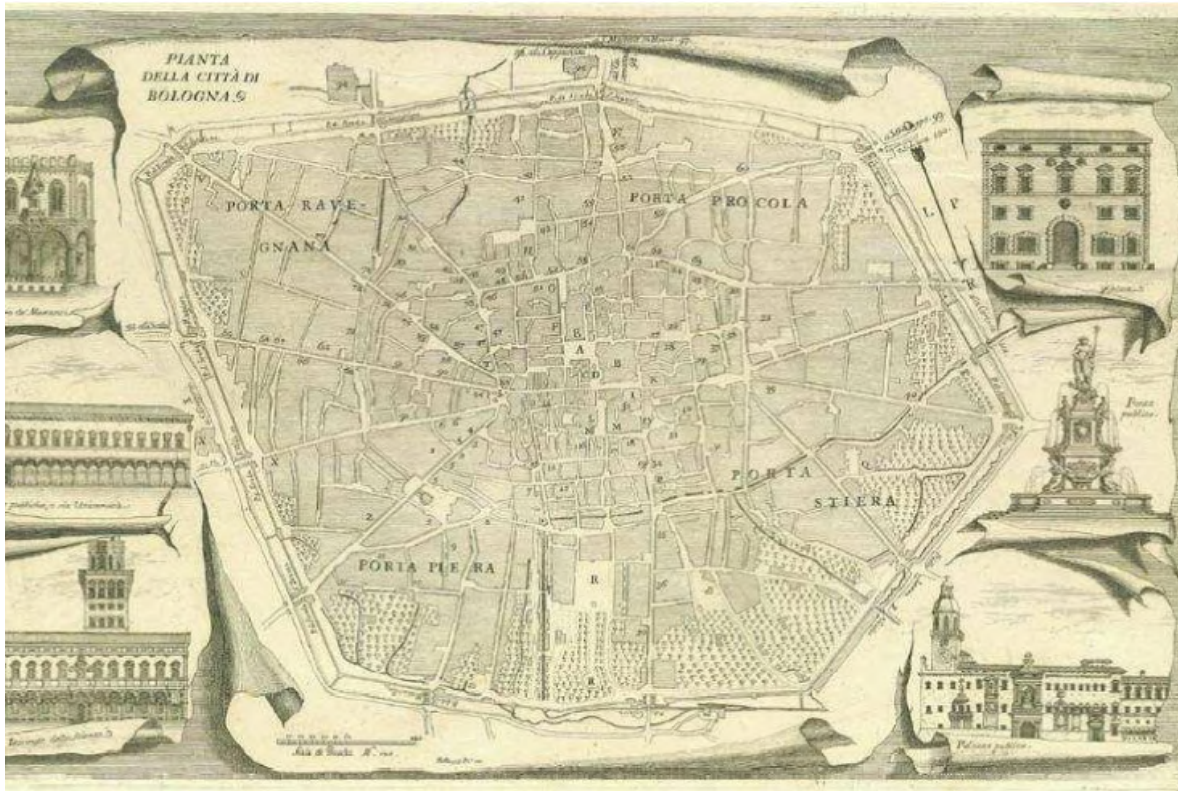


Fig. 72: P. Panfilì, Pianta della città di Bologna, 1750 ca.



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

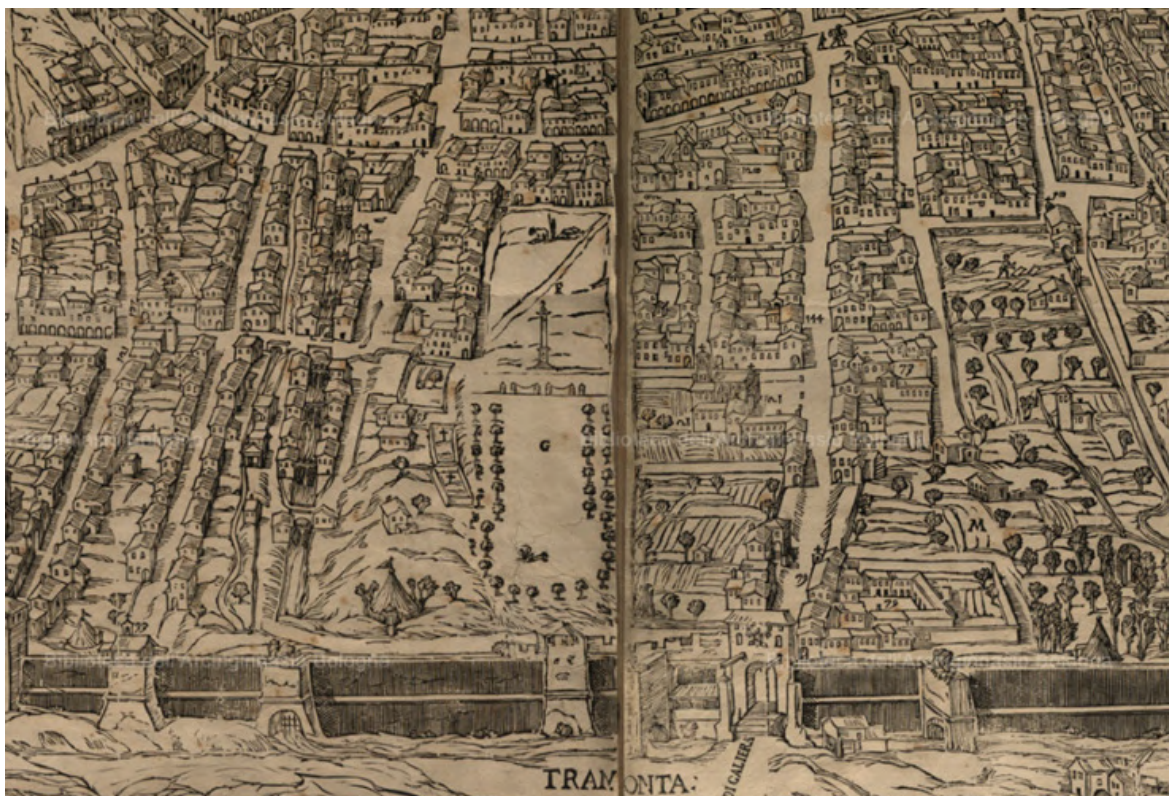
spazio ristretto che avevano, non potevano più svolgersi nella piazza del centro cittadino.

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.¹²³

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 romana¹²⁴ 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.¹²⁵

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 urbane¹²⁶, 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.¹²⁷ 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.¹²⁸

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).¹²⁹

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

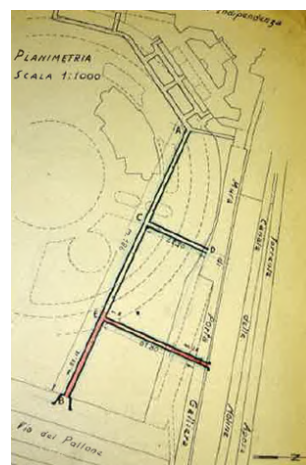


Fig. 80 - 81: La Montagnola e il progetto delle gallerie antiaeree sotto di essa

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.¹³⁰

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.

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

¹²⁴ Idam.

¹²⁵ Ibid., pp. 11-12

¹²⁶ Ibid., pp. 21-22

¹²⁷ Ibid., p. 25

¹²⁸ Ibid., p. 43

¹²⁹ Ibid., p. 42

¹³⁰ Ibid., p. 104

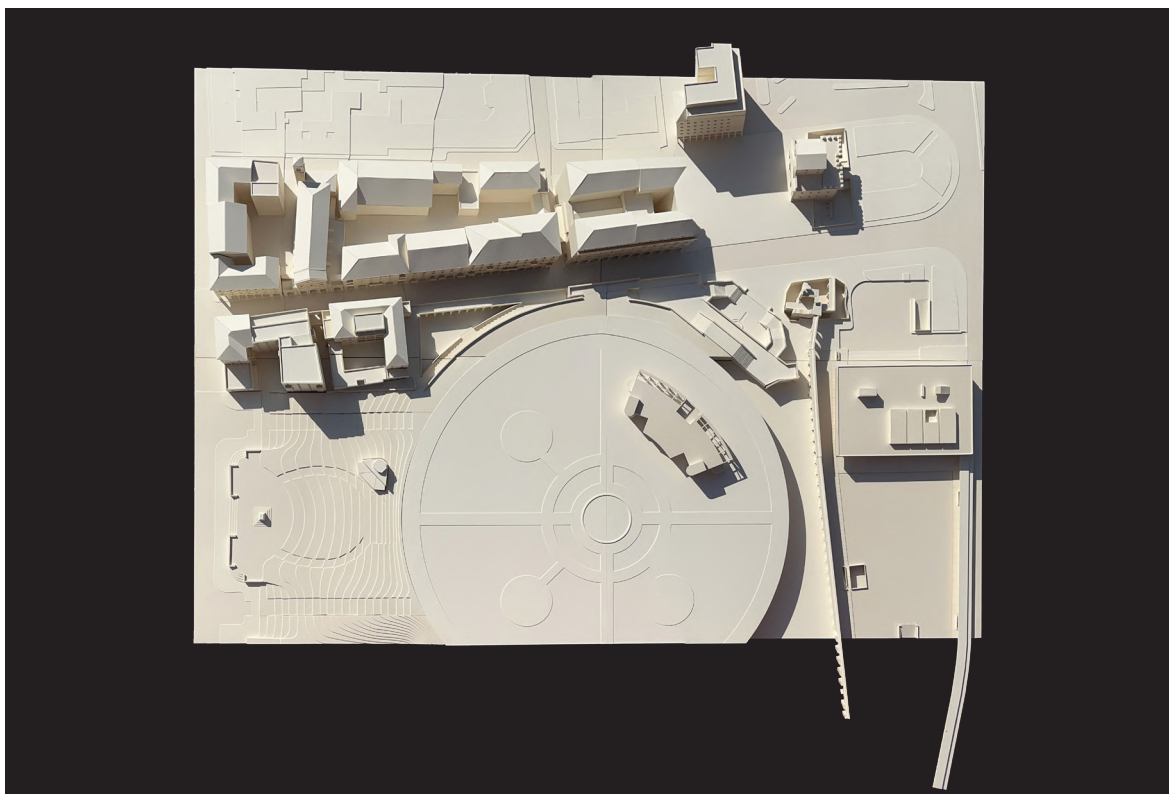
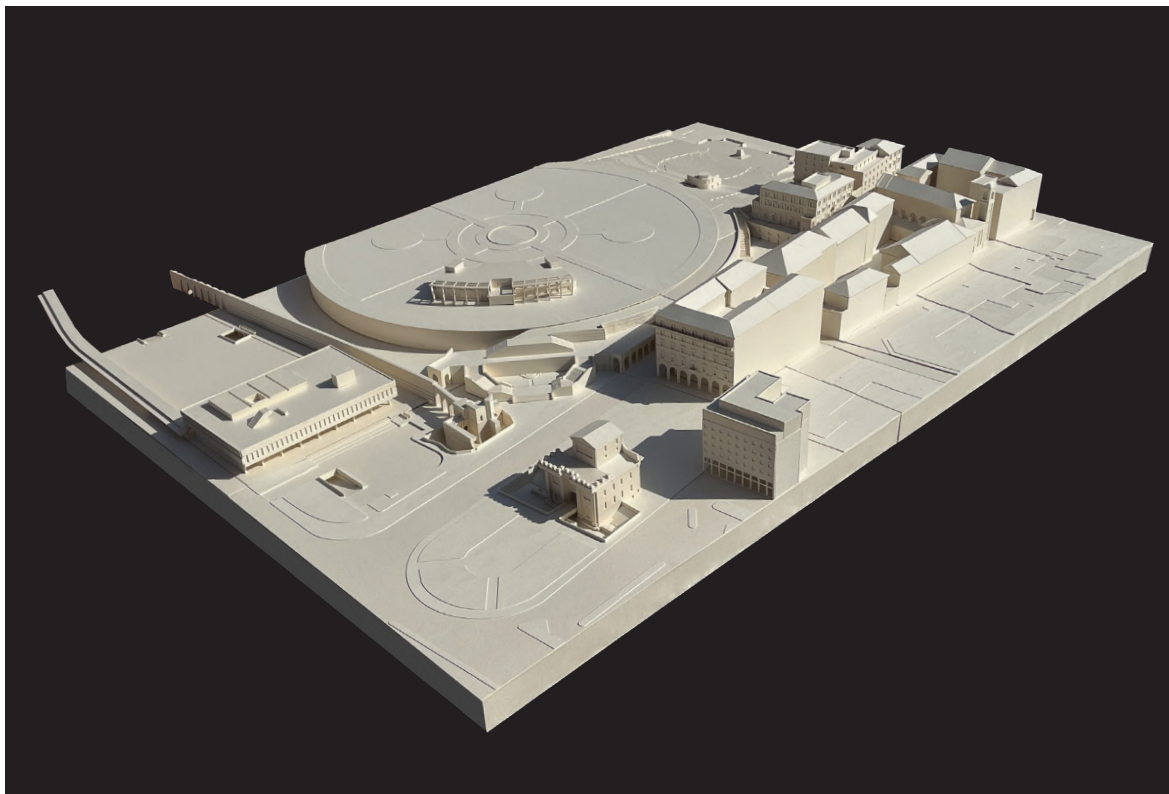


Fig. 82: Immagini del plastico dell'area di progetto, scala 1:200

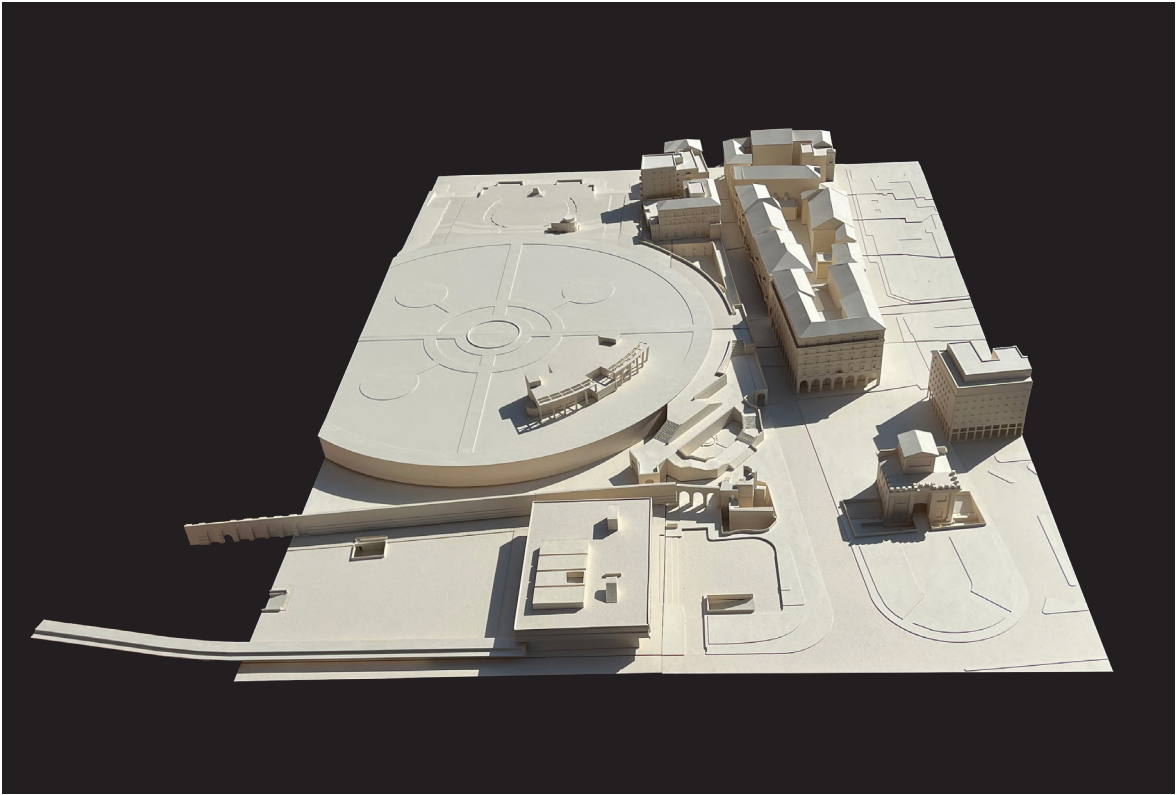
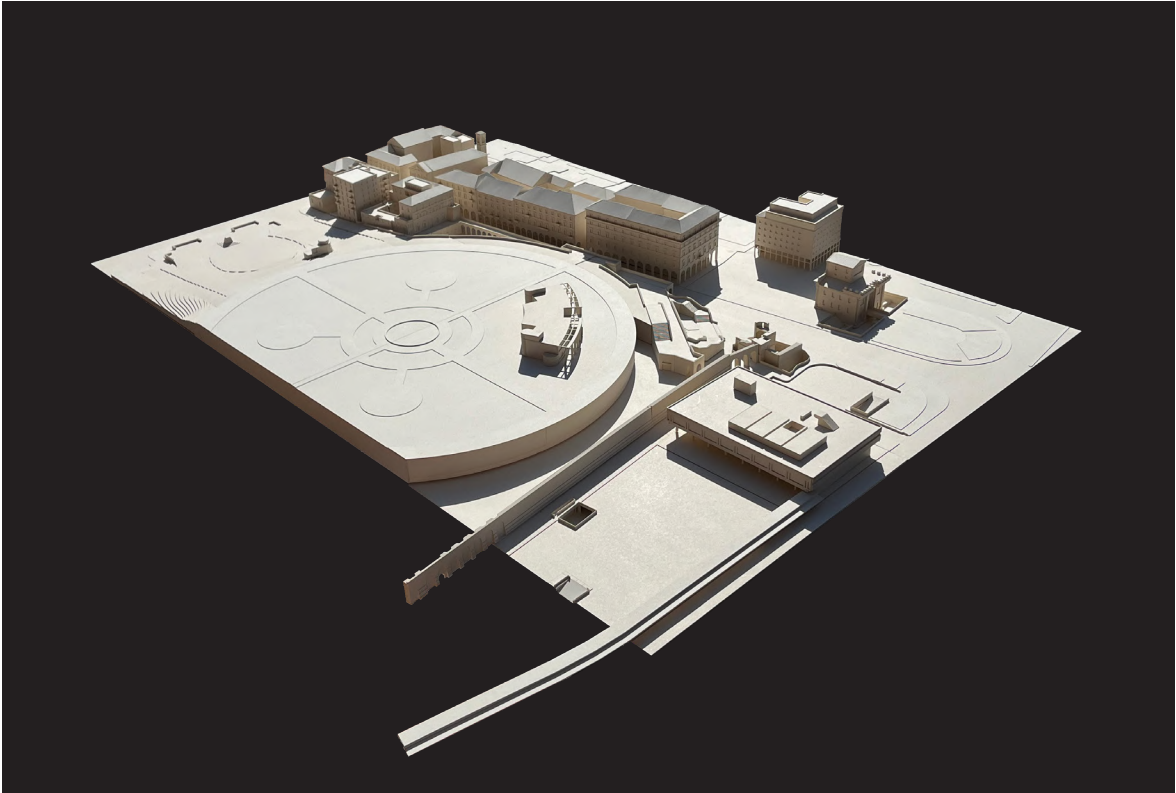


Fig. 83: Immagini del plastico dell'area di progetto, scala 1:200



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

IL PROGETTO

Preesistenze Ambientali

Il rilievo collinare: il Parco della Montagnola

Si tratta del fatto urbano più riconoscibile e determinante ai fini delle riflessioni progettuali poiché l'area di progetto sorge a suo stretto contatto, dove una scarpata di 11 metri del versante est del parco la delimita. La Montagnola è il più vecchio tra i giardini di Bologna, che già dal '600 si configura come un'area sopraelevata perché sin dal medioevo era deputata all'accumulo di detriti e, per lo più, macerie della vicina fortezza papale di Galliera distrutta e ricostruita per ben cinque volte. Venne poi destinato a uso pubblico: in parte occupata da orti, per il resto ne facevano parte grandi viali e di un piazzale centrale destinati all'uso pubblico dei visitatori.

La composizione geometrica del parco consiste in un grande cerchio, per deambulare, e dall'innesto di un elemento lineare direzionale, che, scendendo di quota collega il percorso con Piazza 8 Agosto. Il disegno attuale risale ai primi dell'800, quando per espressa volontà di Napoleone venne risistemata l'area in cui è riconoscibile il rimando ai giardini di matrice francese. Nel 1896 fu costruita la grande scalinata monumentale che guarda verso

la vecchia porta e i ruderi dell'antica fortezza di Galliera, che attualmente si configura come l'ingresso principale al parco per i visitatori che vengono dalla Stazione Centrale.

Porta Galliera e le mura della "Circla"

La Porta oggi si trova in direzione nord-ovest rispetto alla Montagnola, di fronte alla scalinata del Pincio e separata da Via dell'Indipendenza, che taglia la città medievale fino a Piazza Maggiore. Storicamente è anche la porta che stava vicino alla già menzionata fortezza papale. Fu edificata nel XIII secolo e venne ricostruita nelle forme attuali a metà del '600. Si trova in direzione di Ferrara e al tempo della costruzione convogliava a sé importanti vie d'acqua oltre che di terra, mentre rivolgendoci verso il centro storico della città si collegava con Via Galliera, che fino alla nascita di Via dell'Indipendenza nell'800, era la più diretta per raggiungere Piazza Maggiore.

Attorno al 1300 venne edificata porta Galliera e le mura della cosiddetta "Circla", con l'obiettivo di unificare le aree che al tempo erano i borghi esterni e che al giorno d'oggi la sua perimetrazione costituisce notoriamente il centro storico della Città di Bologna. Nell'area di progetto si innestano queste mura, che ne perimetrano, idealmente e non, il lato nord, costeggiando per tutta la sua larghezza il Parco della Montagnola fino ai ruderi della fortezza, dove si interrompono su Via dell'indipendenza, per poi riprendere il loro tracciato su Porta Galliera.

Le mura che in alcuni punti arrivano all'altezza di 10 metri, verso la Montagnola sono costeggiate da una sua rampa d'ingresso mentre sull'esterno fronteggiano una vasta area oggi che ospita l'edificio e il grande spiazzale dell'autostazione.

Il Canale delle Moline

Alla fine del 1100 i bolognesi realizzarono una grandiosa opera idraulica che portava l'acqua in una città che non ne aveva, o almeno in parte derivata dal torrente Aposa che nasceva nelle colline a sud. Erano due canali scavati fino al centro cittadino, per oltre 27 chilometri complessivi con il fiume Savena a est e dal Reno a ovest. L'energia idraulica poté muovere così centinaia

di mulini da seta, riso e molte altre manifatture da cui Bologna traeva grande ricchezza e fama.

Il Canale delle Moline è la prosecuzione del Canale di Reno che taglia Bologna da ovest verso est e prosegue il suo percorso costeggiando esternamente le mura e la porta già citate sopra gettandosi poi nel Canale Navile nei pressi del vecchio porto di Bologna, a nord-ovest della città. Questo corso d'acqua, oggi in gran parte interrato, taglia l'intera area di progetto da sud a nord e fa parte delle preesistenze che potremmo chiamare invisibili. Nel tratto di nostro interesse le tracce morfologiche del canale sono ben riconoscibili grazie all'impostazione lineare delle preesistenze edificate sul lato sud dell'area di progetto.



Fig. 75: Schema dei Canali di Bologna

I rifugi antiaerei

Il Parco della Montagnola possiamo dire che, oltre al rilievo collinare con cui si conforma e si impone nella città, presenta anche un “mondo ipogeo” volutamente dimenticato ma ancora vivo poiché dal 1943 al 1945 ci fu la costruzione, come in tutto il resto d'Italia, di rifugi antiaerei.

Il progetto complessivo che riguardava l'area della Montagnola per la costruzione dei rifugi comprendeva in totale 3 lotti di gallerie, di cui purtroppo si hanno prove certe solo del primo, un intreccio di spazi che si innestavano nella zona a piano terra del Pincio. Pertanto, dopo la costruzione del primo ricovero, termina la progressione quasi completa delle notizie protocollate, per le successive quali ci sono delle lacune documentarie non sempre colmabili. Nella scarpata del parco che sta di fianco la nostra area di progetto ci dovremmo trovare in prossimità del cosiddetto secondo lotto, composto da una lunga galleria di quasi 200 metri, in cui se ne innestano perpendicolarmente ad essa altre due in direzione nord, che percorre tutta la larghezza del parco fino a collegarsi con il primo lotto: l'ingresso su Via del Pallone venne coperto di terra e nascosto alla vista, mentre un altro, sulle mura, fu chiuso con una fila di mattoni. Si può però presumere, tramite dei resti visibili, che almeno gli ingressi fossero allo stesso livello del piazzale principale, a livello zero della nostra area e a sua volta sopraelevato rispetto a Viale Masini.¹³¹

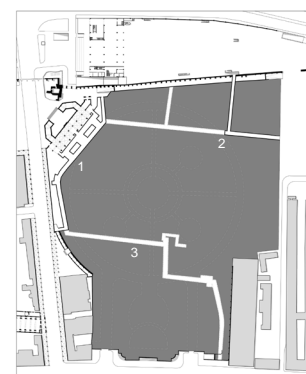


Fig. 76: Schema dei Rifugi antiaerei

1. primo lotto
2. secondo lotto
3. terzo lotto

¹³¹ G.Benevolo e M.Brunelli, *Ricerche sulla Montagnola di Bologna. Le fortezze papali, le ghiacciaie, i rifugi antiaerei*, Bologna: Maglio Editore, pp.72-104-108

Bologna in sollevamento

La Montagnola: elevazione

Con questo approfondimento vorrei partire da due fatti urbani già raccontati nel capitolo delle preesistenze ambientali, partendo proprio dalla più semplice delle operazioni, l'osservazione del luogo per come si presenta in superficie, più in particolare tutto ciò che nell'area di progetto, nella sua particolarità, salta all'occhio appunto due elementi principali che per così dire la delimitano e quindi la determinano nelle sue relazioni con un contesto urbano più ampio.

Trattasi del rilievo collinare, che possiamo intendere come una sorta di schiena laterale dell'area, e la presenza delle mura, anch'esse determinanti in un discorso di recinzione e stabilimento di confini visibili. Queste sono le due tracce fondamentali su cui vorrei costruire il mio ragionamento, che dovrà vertere su un filone più immaginifico del pensare l'idea di progetto: è opportuno ragionare in questi termini con un'idea, se non meglio con un gesto.

L'elemento della Montagnola si può accostare al sollevamento, come se in quel punto la forma della città si staccasse dall'ordinario

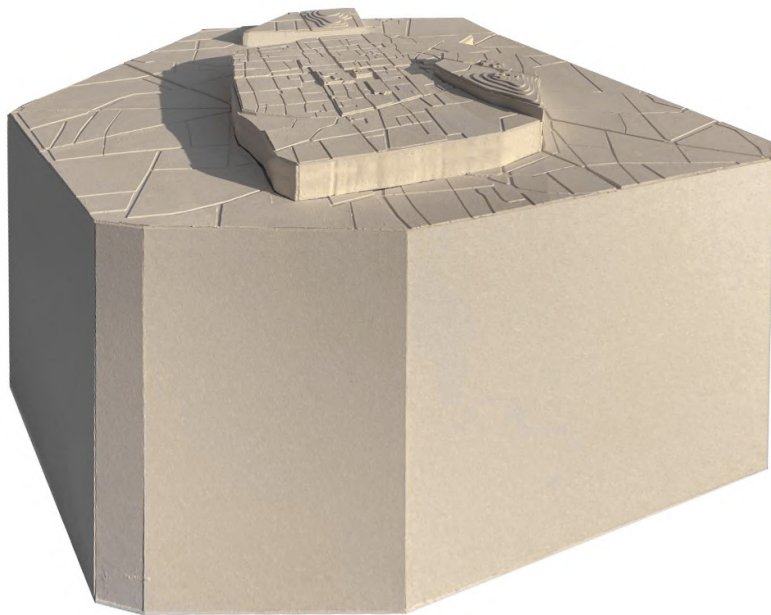


Fig. 77: Vista frontale
modello di studio di *Bologna*
in sollevamento

e si alzasse per scorgere il panorama all'orizzonte; mentre l'elemento delle mura possiamo assimilarlo al più ampio concetto di recinto, dove invece la città si protegge dalle avversità esterne. Si può configurare così una nuova idea di Bologna come un oggetto fatto di recinti, dove la città si protegge, e sollevamenti, dove la città si innalza.

Questi due elementi creano una particolare relazione che continua a ripetersi all'interno del resto della città e su cui si può basare un ragionamento analogico. Bologna è una città fatta di più mura concentriche e non solo, vi è anche la presenza di altri rilievi collinari che in questo caso si presentano tutti di origine artificiale, proprio come la Montagnola stessa: citando il parco del Guasto, formatosi sempre con l'accumulo di macerie dell'allora Palazzo dei Bentivoglio nel XV secolo, e il complesso di San Giovanni in Monte, che insieme alla Montagnola sono i più alti del centro storico, anche lui seguendo varie documentazioni in merito di origine artificiale.

Ho così prodotto un modello fisico del centro storico di Bologna in scala al 5000. È un modello che si può dire ideale, o immaginario, volto ad enfatizzare il gesto del sollevamento come quello della protezione. Si è cercato appunto di innalzare le mura cittadine, per esaltarle, operando concettualmente per



iperbole, presentando misure di elevazione del tutto concettuali: su tutti vi è la “Cerchia del Mille” o dei “Torresotti”, la sagoma estrusa più internamente, e le mura della “Circla”, ovvero l’estrusione esterna, che coincide in questo caso con la totalità del volume del modello. Gli altri rilievi fondamentali sono si enfatizzati sopraelevando il loro isolato di competenza: la Montagnola e il Parco del Guasto verso nord, sopra la “Circla” e San Giovanni in Monte sopra la “Cerchia del Mille”. A livello planimetrico il resto della città è rappresentato fedelmente in scala al 5000 con tecnica a più livelli di cartonlegno dove i solchi più profondi rappresentano gli assi stradali storicamente più importanti e le sagome in basso rilievo gli isolati principali.

Fig. 78: Vista planimetrica modello di studio di *Bologna* in sollevamento



Fig. 79: Vista di dettaglio San G. in Monte, modello di studio di *Bologna in sollevamento*

L'analogia dei luoghi

Si può configurare così una nuova idea di Bologna come un oggetto fatto di recinti, dove la città si protegge, e sollevamenti, dove la città si innalza. La collina, se posta fuori dalla città, come quella di San Giovanni in Monte, offriva non solo riparo ai pellegrini in viaggio, ma anche una sorta di vista panoramica sulla città, da cui poterla osservare per orientarsi dopo esserci entrati. Parliamo qui della Bologna dell'Alto Medioevo, dove appunto esisteva solo la prima cinta muraria, le cosiddette "Mura di Selenite", che furono erette in epoca paleocristiana riducendo l'estensione dell'antecedente Bononia romana. La storia di Bologna durante le invasioni barbariche fu molto ricca e burrascosa in cui la città, come detto in precedenza, subì una serie di cambiamenti sostanziali come l'inclusione dentro le nuove mura per difendersi meglio dal susseguirsi degli attacchi esterni. I punti strategici che restarono fuori dalla cerchia di Selenite non erano importanti solo per i pellegrini, ma anche per i viaggiatori che cercavano riparo e difesa. Il nostro focus ora si concentra su queste realtà che si trovano all'interno della "Cerchia del Mille", il complesso di Santo Stefano e la Chiesa di San Giovanni in Monte. Nello specifico mi interessa la relazione di tipo morfologico che viene



a crearsi con l'area di progetto, dove in entrambi sono presenti i fatti urbani e identitari già spiegati: il muro e la collina. Le viste di dettaglio qua sopra, riportate dello stesso modello di studio cercano di spiegare al meglio l'analogia dei luoghi.

Fig. 80: Vista di dettaglio Montagnola, modello di studio di *Bologna in sollevamento*

L'Epopea di San Petronio

Il complesso di Santo Stefano e la Chiesa di San Giovanni in Monte: luoghi cruciali per la cristianità in generale perché sono strettamente connessi a una grande personalità, San Petronio. Egli visse e fu vescovo di Bologna intorno al V sec. ed in età comunale fu nominato santo e patrono della città. Le testimonianze antiche, ad egli contemporanee o di poco posteriori sono solo due, per lo più limitate nei contenuti e contrastanti fra di loro, dovute a due scrittori della Gallia, del V secolo: Eucherio e Gennadio.¹³²

Lo scritto più importante che fa luce sulla sua vita è appunto la Vita di San Petronio, una raccolta di racconti scritti in epoca comunale bolognese che deve aver avuto luogo nel cantiere conventuale di S. Stefano. Fu scritto dapprima in latino, *Vitae Sancti Petronii*, di cui si associa la pubblicazione del libro all'anno 1164, e poi con una riscrittura in volgare a cavallo del XII e XIII secolo. La motivazione e le idee per il quali si decise



Fig. 81-82: Sezione territoriale centro storico di Bologna.

1. Casa Isolani
2. Corte Isolani
3. Complesso di S. Stefano
4. Complesso di S. Giovanni in Monte

di voler unificare i racconti le gesta del patrono bolognese sono assolutamente figlie del proprio tempo, quello di maggior fervenza per la città: il periodo comunale del XII e XIII secolo. L'intento era proprio quello di rendere il santo figura cardine della fama che il Comune di Bologna doveva acquistare per imporsi a discapito della potenza papale. Ne è un esempio calzante l'edificazione di quella che per i bolognesi doveva essere la Chiesa comunale più grande del mondo, più di San Pietro a Roma: San Petronio appunto.

È evidente che le poche notizie non potevano saziare l'aspirazione al meraviglioso e all'eccezionale connotata alla persona di qualunque agiografo medievale; così la macchina della fantasia si mise in moto, utilizzando fra l'altro i procedimenti analogici, sempre attivi nella strutturazione delle vite dei santi, e il bagaglio miracolistico, terra comune a cui tende, in una dialettica di fantasia e di fede, il cammino di ogni scrittore agiografico.¹³³ Venendo ai contenuti secondo la redazione volgare dell'opera, si racconta come San Petronio, giunto dopo la consacrazione papale a Bologna per diventarne vescovo, la trova distrutta dall'imperatore Teodosio I a seguito di una presunta uccisione di un suo vicario da parte dei bolognesi; e per ricostruirla decide di intraprendere un viaggio che lo porterà dapprima a Costantinopoli dal cognato imperatore per cercare fondi, poi a Gerusalemme, che



④

al tempo ancora di conformazione costantiniana, dove andava in cerca di reliquie ma soprattutto per osservare i luoghi santi della cristianità:

-la Chiesa del Santo Sepolcro, come già detto al tempo doveva essere la sua edificazione originale prima della distruzione e conseguente ricostruzione

-la Valle di Josafat

-Il Monte degli Ulivi,

studiandovi bene la loro ubicazione per poterli riprodurre a Bologna. Tornato a Costantinopoli, carica sul bastimento le reliquie raccolte, a cui aggiunge quelle dei SS. Innocenti, riparte e torna a Bologna. Indi si mette a distribuire le reliquie e costruire chiese, ospedali, torri, palazzi e case, e fra le chiese dà la precedenza a S. Stefano con la sua Jerusalem.¹³⁴

S. Petronio riproduce la Chiesa del Santo Sepolcro a S. Stefano, il Monte degli Ulivi presso la creazione artificiale di una collina, santificata tramite la Chiesa di San Giovanni in Monte, e infine a metà strada tra le due la Valle di Josafat, che secondo la tradizione venne riprodotta tramite la Chiesa di Santa Tecla, non più presente oggi. Il Complesso di S. Stefano da quel momento in avanti conobbe una grande fama e fu una delle mete di pellegrinaggio più ambite dopo la stessa Gerusalemme.



Fig. 83: Immagine del plastico in scala 1:500

Il Viaggio verso Gerusalemme Celeste



L'epopea di S. Petronio che porta alla ricostruzione della città di Bologna secondo una precisa logica è quella di una ricerca finalizzata alla realizzazione di un modello ideale, in questo caso della Jerusalem, tramite il quale si traggono regole e impianti urbani da seguire. L'importanza del ritrovamento di queste ulteriori tracce metaprogettuali, costituisce, ai fini della ricerca di un legame forte con l'identità bolognese, un appiglio cruciale da cui ci si può porre in continuità. La chiave con cui si guarda questa storia deve rimanere sempre quella dell'immaginazione e dello stupore, per cui sono andato a ricercare una figura, un simbolo, che possa diventare anch'esso, all'interno del centro storico della città, una reliquia di un viaggio fantastico e impossibile; un oggetto che si possa incastonare di fianco a una parte di città che si solleva grazie alla Montagnola e si protegge grazie alle mura medioevali.

Nella mia ricerca sono rimasto attratto da un'immagine precisa, quella della Gerusalemme Celeste: si tratta forse dell'immagine biblica che ha influenzato di più tutta la storia dell'arte e dell'architettura cristiana.

La Gerusalemme Celeste, secondo l'Apocalisse di San Giovanni, è simbolicamente la città santa per eccellenza che per il mondo cristiano rappresenta il compimento escatologico, dell'unione fra Dio e l'Uomo. Secondo la tradizione viene rappresentata come un'enorme città quadrata, di lato, misurato con una canna dorata, di dodicimila stadi, circa 2200 chilometri; e un'altezza delle mura di 144 braccia, circa 60 metri. Le mura sono fatte di diaspro e decorate con ogni specie di pietre preziose, a simboleggiare secondo tradizione ebraica tutti i figli di Dio che si uniscono nella comunione nella diversità dei colori. Sulle stesse ci sono dodici porte, tre per lato, fatte come dodici perle, che simboleggiano il cuore degli uomini, di materia terrena, che si fonde con la luce divina; la piazza, come tutta la città è fatta



Fig. 84-85: Iconografia storica della Gerusalemme Celeste
sopra: affresco di Giusto de' Menabuoi, Battistero di Padova
sotto: Commentario all'Apocalisse (manoscritto)

¹³² M. Corti, *Vita di San Petronio, Ristampa anastatica dell'edizione 1962 con saggio introduttivo di B. Terracini*, Bologna: Costa Editore, p. I

¹³³ *Ibid.*, p. XVI

¹³⁴ *Ibid.*, pp. XXI-XXIII

di oro puro, ed è sprovvista di tempio, come se non ci debba essere all'interno della stessa la divisione tra divino e profano, perché la città è tutta tempio, dove si predilige l'uguaglianza tra la disuguaglianza e dove non c'è gerarchia. Nel centro della città si trova l'agnello, ovvero Gesù Cristo, che illumina la città. Le sue porte non si chiudono mai perché non c'è più la notte.

La Gerusalemme Celeste diventerà presto l'immagine della liturgia, come decorazione degli absidi, dell'arco trionfale, della crociera dei transetti o delle volte delle navate principali; oppure come nella tradizione ebraica viene allegoricamente associata al Monte Sion, in Grecia al Monte Athos. L'edificio ecclesiastico diventa una città recinta, come se fatta di mura, in cui si entra nel mondo dell'unità nella disuguaglianza, che è spesso a forma di croce, ovvero la sagoma di Cristo. Troverà poi grande fama anche forma del *Katolikon* come metafora architettonica della Gerusalemme Celeste, ovvero la forma tipica della chiesa bizantina ortodossa, dove la composizione parte dalla suddivisione di un quadrato, o meglio un cubo, che in pianta si divide in nove spazi, di cui quello centrale e i quattro agli angoli possono prevedere l'innesto del cerchio, quindi delle cupole. Oltre la croce che, dato lo schema, si inscrive nel cubo, si ha l'intreccio delle forme perfette platoniche: il quadrato che rappresenta l'umanità e il cerchio che rappresenta il divino.¹³⁵

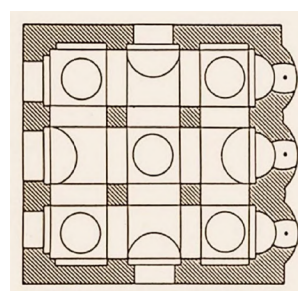
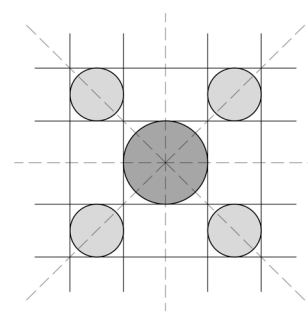


Fig. 86-87: Schema compositivo e pianta tipo del *Katolikon*

Il Sollevamento della Corte

L'impianto generale del progetto, dunque, si figura come un grande quadrato che in pianta si inserisce nel luogo del progetto seguendo la direzionalità urbana del Canale delle Moline e dimensionalmente qualcosa che cerchi di porsi in relazione con il cerchio della Montagnola proponendo l'area di quella che è la chiesa di San Petronio: ne risulta un quadrato di lato circa 80 metri.

La configurazione tipologica è quella di una grande corte che comporta una galleria di circa 8 metri di larghezza lungo tutto il perimetro del quadrato, diviso in 3 piani dal primo al terzo. Riguardo, invece, il piano terra, l'edificio si libera creando grande

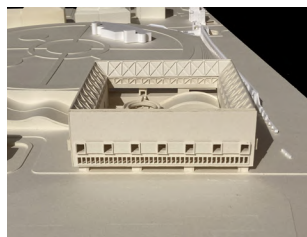
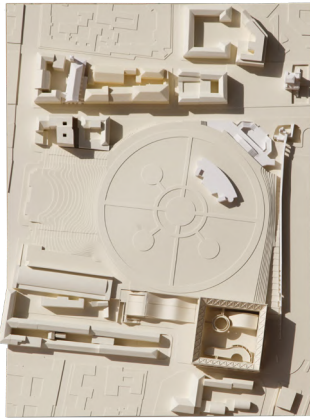


Fig. 88-89: Immagini
plastico al 500:
sopra, la planimetria
generale
sotto, il dettaglio della
facciata

permeabilità e accessibilità dall'esterno all'interno. La corte quindi si stabilisce nel luogo come una sorta di grande quadrato che si solleva da terra, in cui gli attacchi effettivi con il terreno, oltre ai grandi basamenti delle torrette, distanti circa 20 metri l'una dall'altra, saranno solo nel lato prospiciente alla Montagnola in cui abbiamo il foyer d'ingresso, le scale e gli ascensori.

Nella facciata la composizione segue le regole del piano terra libero invertendo il normale equilibrio tra i pesi, portandoli in questo caso verso l'alto, in effetti se partissimo dalla sommità per poi giungere verso terra noteremo come la successione delle bucaure sarà sempre più fitta. Infine, il materiale dell'intera facciata, oltre l'uso di un materiale cementizio per le bow window e per le forme altrettanto plastiche dell'attacco a terra con il solaio esterno, verterà su di un listellato in legno, per cercare una più diretta continuità con le preesistenze naturali della Montagnola e per conferire una minor pesantezza materica all'oggetto architettonico nel suo insieme.



Fig. 90: esempio di
inversione dei pesi nella
Facciata del Palazzo Ducale
a Venezia

¹³⁵ J. Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, Edizioni Arkeios, 2000

Il paesaggio originario

La Corte

Partendo dalla più generale e storica descrizione tipologica della corte troviamo l'impianto claustrale, tratto dalla definizione che ne dà Carlos Martì Aris nel suo libro "*Variazioni dell'identità*". Il chiostro ha caratterizzato molti edifici nel corso della storia, quali conventi, ospedali, università, residenze collettive ecc. Esso costituisce un'idea di architettura e parte da un sistema porticato che ingloba e definisce uno spazio libero, di forma regolare, una sorta di giardino interno. Il porticato conferisce una cosiddetta unità superiore tra la serie di corpi e vani diversi, così che l'oggetto tenda all'introversione nel quale l'edificio si contempla. Questo principio architettonico si manifesta in varietà e dimensioni molteplici, ma sempre con la stessa struttura formale: uno spazio racchiuso geometricamente misurabile e riconoscibile. Il termine 'chiostro' evoca l'esistenza relazioni precise, acquisendo così una determinata struttura tra le parti che la compongono.¹³⁶

Proseguendo con il filo conduttore della civiltà dei monasteri ora vorrei porre l'attenzione su di un progetto che può essere considerato come la struttura formale ultima all'interno di un



Fig. 91: Immagine plastico al 500: dettaglio planimetrico corte-recinto



processo storico evolutivo: il convento La Tourette di Le Corbusier, da cui ho tratto gran parte delle mie riflessioni progettuali. Nel viaggio in Italia che Le Corbusier fece nel 1907, egli visitò la Certosa del Galluzzo, vicino Firenze, e ne rimase affascinato. Nelle sue ricerche del Modulor egli disegna espressamente le relazioni che si creano tra gli spazi privati, le celle dei monaci, e gli spazi collettivi e si vede come essi abbiano influenzato non solo la sua progettazione di un monastero, ma anche gran parte della sua opera come architetto, partendo dalla Ville Radieuse per arrivare fino all'Unité d'Habitation.¹³⁷

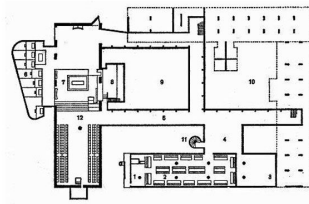


Fig. 92-93-94: Convento La Tourette, Le Corbusier.

- Da sopra a sotto:
1. Vista frontale
2. Vista dall'alto
3. Pianta piano terra

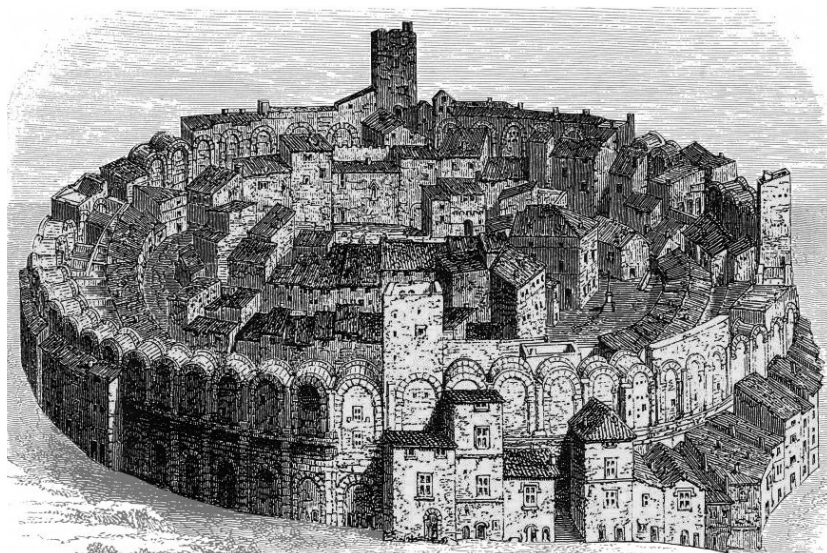
La Tourette reinterpretava questo modello ideale con uno schema bipartito, di cui ne facevano parte una chiesa “pubblica” e un chiostro “privato” che insieme formano un'unica corte, seppur in parte aperta, in cui ai piani più bassi vi sono gli spazi collettivi e ai piani sommitali la divisione in serie delle celle monastiche.

Il carattere generale dell'edificio a ferro di cavallo e si conforma quasi orizzontalmente essendone accentuata la sua elevazione dall'abbassamento del terreno, rispetto alla verticalità marcata dal volume della cappella.¹³⁸

¹³⁶ C. M. Aris, *Le variazioni dell'identità*, Novara: Città Studi Edizioni, pp.15-28

¹³⁷ W. Braunfels, *Monasteries of the western europe, The architecture of the orders*, Londra: Thames and Hudson Ltd., pp.226-230

¹³⁸ K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Bologna: Zanichelli Editore, p. 269



La variante compositiva si può dire che sta nelle forme che Le Corbusier progetta all'interno del chiostro, ampliando introspektivamente gli spazi collettivi con un oratorio, una sagrestia e dei corridoi coperti per i monaci; queste forme conferiscono un'ulteriore sfumatura caratteriale al complesso, che dall'esterno rimane più solido ed ermetico, mentre all'interno si articola nel suo paesaggio di forme architettoniche.

Fig. 95: L'anfiteatro di Arles nel '600, incisione di Jacques Peytret

Il Recinto

Il termine comparve per la prima volta nel XV secolo a indicare uno spazio protetto da intrusioni ed elementi di disturbo. In effetti, fin dalla sua origine la città è delimitata da una recinzione: le sue mura, che significavano innanzitutto protezione ma anche identità e prestigio. Anche all'interno delle stesse città, le recinzioni definivano i rapporti di proprietà.¹³⁹

Il recinto è ciò che regola qualsiasi azione insediativa e anche mezzo di "sacralizzazione" di un'area; la identifica come diversa rispetto alle circostanti. Lo spazio interno non è un'entità isotropa, poiché è più intenso ai bordi che al centro, fino a quando resta vuoto, nel foro. Al suo interno gli edifici creeranno una tensione con la cornice che li inquadra.¹⁴⁰

Anche nel libro "*Architettura della città*" di Aldo Rossi si parla di questa tensione tra gli elementi della città, da cui ne scaturiscono continue trasformazioni che cambiano continuamente le

dimensioni, il nucleo o i poli delle città.

Essa si riscontra ancora oggi nelle città antiche romane o gallo-romane, in cui, quando alla fine della pax romana le mura delimitano le città, esse coprono una superficie inferiore a quella della città romana antecedente. Anche a Nimes, dove il vecchio anfiteatro si è trasformato in fortezza racchiudendo una piccola città di 2000 abitanti. In un secondo tempo intorno a questo monumento comincerà di nuovo a crescere la città. Lo stesso fenomeno avviene nella città di Arles, in cui l'anfiteatro, che dovrebbe avere una forma precisa e una funzione inequivocabile, invece grazie alla sua precisione in termini di struttura, forma e architettura, si rende comunque oggetto di trasformazione funzionale, facendolo passare da teatro a città in cui la struttura originale si erge a fortezza che difende la città stessa. In altri casi una città si sviluppa tra le mura di un castello, che ne costituisce il limite preciso ed anche il paesaggio; come la Vila Viçosa in Portogallo. Solo la presenza di una forma chiusa e stabilita permette la continuità e il prodursi di azioni e di forme successive. La vicenda di queste città ci induce ad alcune considerazioni sul fatto che la qualità di alcuni fatti è più forte della loro dimensione.¹⁴¹

¹³⁹ V. M. Lampugnani, *Frammenti urbani, I piccoli oggetti che raccontano le città*, Torino: Bollati Boringhieri editore, p. 215

¹⁴⁰ F. Purini, *Discorso sull'architettura, Cinque itinerari nell'arte del costruire*, Venezia: Marsilio Editori, p. 45

¹⁴¹ A. Rossi, *Architettura della città*, Milano: il Saggiatore, pp. 104-105

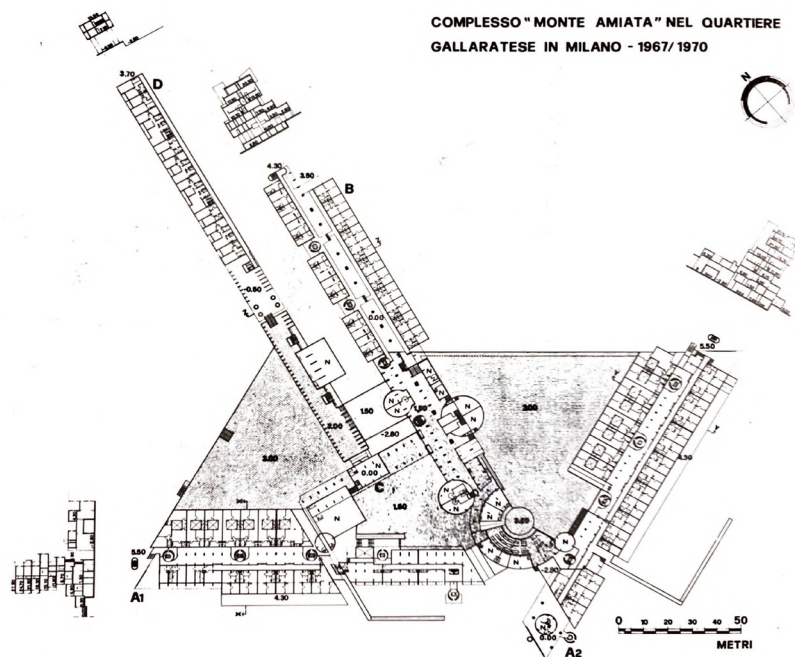


Fig. 96-97: Planimetria generale e foto del complesso residenziale Monte Amiata (Gallaratese), Carlo Aymonino

La Polisemia urbana in Carlo Aymonino e James Stirling

Dopo aver messo a confronto le immagini tipologiche della corte e del recinto, cercando di trovarne i punti in comune, oltre che quelli in contrasto, volevo approfondire un argomento che mi è risultato molto utile per capire e concepire la progettazione delle forme del mio progetto, che si trova in sostanza a figurare tipologicamente un tipo a corte, ma che al suo interno cerca una più diretta connessione con quello che vuole davvero rappresentare, una città nella città.

Si tratta della cosiddetta polisemia urbana¹⁴², un concetto che seguendo le ricerche ho riscontrato, seppur in maniera diversa, nei lavori di Carlo Aymonino e successivamente assimilabile anche a quelli di James Stirling.

La parola polisemia si riferisce alla molteplicità del segno dell'uomo: il segno è un'essenza tangibile ma non completa nel suo pieno significato, che diventa poi un simbolo riconoscibile. È la mancanza che fa del segno, in questo caso architettonico, un simbolo che rimanda al suo originale significato.

Nel periodo del dopoguerra italiano, la figurazione urbana è l'obiettivo di Aymonino, che ad esempio, in occasione del concorso

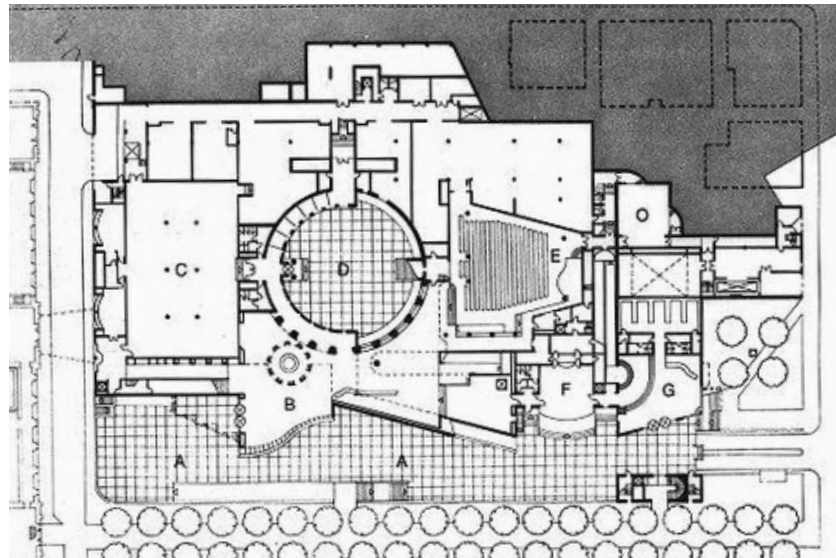


Fig. 98-99: Foto e attacco a terra della Neue Staatgalerie, James Stirling

per la Biblioteca Nazionale di Roma del 1959 concepisce, come riportato da Giorgio Ciucci e Francesco Dal Co, “un’organismo articolato e allusivo, composita mimesi di un’astratta molteplicità urbana”, qualcosa che cerchi di trarre su di sé, tramite la ricerca di un linguaggio personalissimo, un’idea di città.¹⁴³

Nel programma di Aymonino l’intervento architettonico è lo specchio delle trasformazioni della città che ha perso il carattere di unità e riconoscibilità morfologica globale; e teorizza così la necessità dell’intervento parziale, dell’intendere la città come “città per parti”. Il Gallaratese e il Campus scolastico di Pesaro rappresentano un punto finale della produzione aymoniniana in termini di ricerca e sperimentazione architettonica dove si ripropone la poetica del frammento portato alle estreme conseguenze.¹⁴⁴

Negli anni cinquanta, in Inghilterra diventò estremamente popolare l’uso del linguaggio dell’architettura moderna con degli interpreti che, la elevarono ad emblema indiscutibile. Invece James Stirling, negli anni cinquanta e sessanta, fa uno sforzo ammirevole per imprimere una struttura nuova al linguaggio dell’architettura moderna; un atteggiamento che condivide con alcuni suoi contemporanei: tra questi si ricorda il ruolo avuto da Alison e Peter Smithson come promotori del Team X. Nel corso degli anni sessanta accoglie nel suo studio un giovanissimo Leon Krier, che nei suoi progetti aveva dimostrato di essere in perfetta

sintonia con gli architetti del movimento italiano di Tendenza, che vedevano nella città la ragion d'essere dell'architettura. A partire da questo momento nei progetti di Stirling prevarrà lo studio sulla pianta e con essa la città antica, il collage, il paesaggio e la promenade architettonica lecorbuseriana come filo conduttore del disegno.¹⁴⁵

Nel progetto per il concorso per il Museo d'arte del Nordrhein-Westfalen a Dusseldorf Stirling completa un isolato in cui sono presenti i resti lasciati dalla guerra. Per la prima volta appare il vuoto di un cortile circolare creato da un cilindro che regola tutti gli altri segni, o episodi autonomi, che si può dire che formano un paesaggio architettonico, che si esprime al suo meglio nella sezione in questo caso. Vi è inoltre un percorso sinuoso che percorre i vari elementi del progetto, che parte da un tempietto di risonanze venturiane, che poi porta al vuoto del cilindro e successivamente, passando sotto il museo, permette di attraversare l'isolato: in tal senso il progetto si può dire che partecipa attivamente al testo più ampio della città.

Il progetto di Dusseldorf prelude a un nuovo lavoro, la Neue Staatsgalerie di Stoccarda: anche qui Stirling stabilisce le condizioni per costruire quel paesaggio urbano. Per questi elementi si serve, nuovamente, del cilindro vuoto per generare il disegno della pianta e di una U invertita a cui si affida la stabilità della scena. È un'architettura in cui predomina l'accidentale che ha come filo conduttore il movimento, in cui gli elementi linguistici possono rimandare a citazioni, ma rese ironiche grazie alla stilizzazione e anche dalla rappresentazione dell'effetto distruttivo del tempo. Stirling ha organizzato un percorso che attraversa tutto l'edificio, nel quale una rampa semicircolare nel cortile offre la possibilità nel cogliere quel processo di ibridazione tra promenade e movimento congelato.¹⁴⁶

¹⁴² M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana (1944-1985)*, Torino: Einaudi editore, p.87

¹⁴³ G. Ciucci, F. Dal Co, *Atlante dell'architettura italiana del Novecento*, Milano: Electa, p.56

¹⁴⁴ C. Conforti, *Carlo Aymonino, l'architettura non è un mito*, Roma: Officina Edizioni, pp. 46-64

¹⁴⁵ R. Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Milano: Electa, pp. 13-16

¹⁴⁶ Ibid., pp. 35-42

Le forme del progetto

Temi urbani

Al fine di ridefinire i limiti dell'area, il progetto del complesso museale pone l'obiettivo di modificare un'area che in questo momento è abbandonata a sé stessa, in un luogo che deve diventare di forte valore simbolico in cui la città possa riconoscersi. L'intento è quello di trovare un legame, quello che dev'essere la vera motivazione della creazione di nuove forme appartenenti al nucleo storico della città e non solo, forme che fungano da collante con la vicina area periurbana di Bologna e che cerchino un contatto con il luogo del centro storico, volte alla formazione di un progetto soprattutto di carattere urbano. I collegamenti nel versante sud, oltre il diretto contatto con la Montagnola, con il giardino e la piazza del Mercato antistante, riguardano lo spiazzo rialzato dello Sferisterio, struttura di costruzione ottocentesca, e Via del Pallone, che termina in un edificio ottocentesco che si apre sopra la via con una grande volta a botte. Il museo si rende così oggetto per costruire lo spazio urbano della città, nella ricerca progettuale di tradizione museale

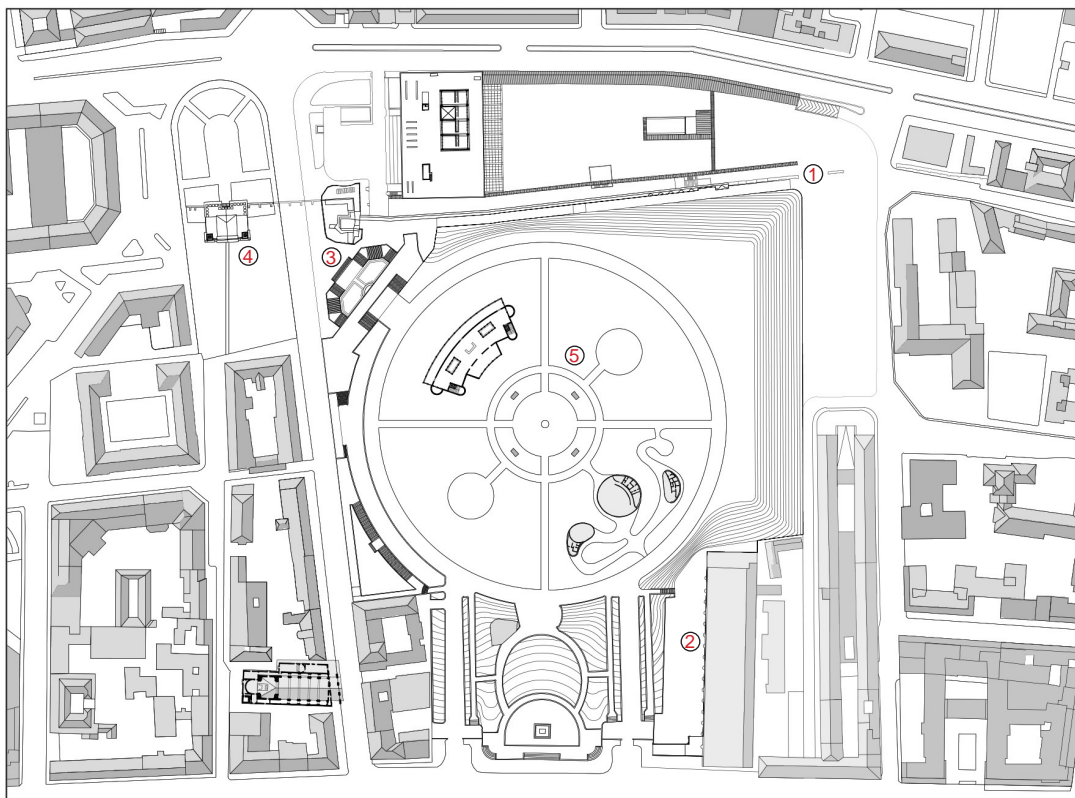


Fig. 100: I fatti urbani visibili che si relazionano con il progetto.

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

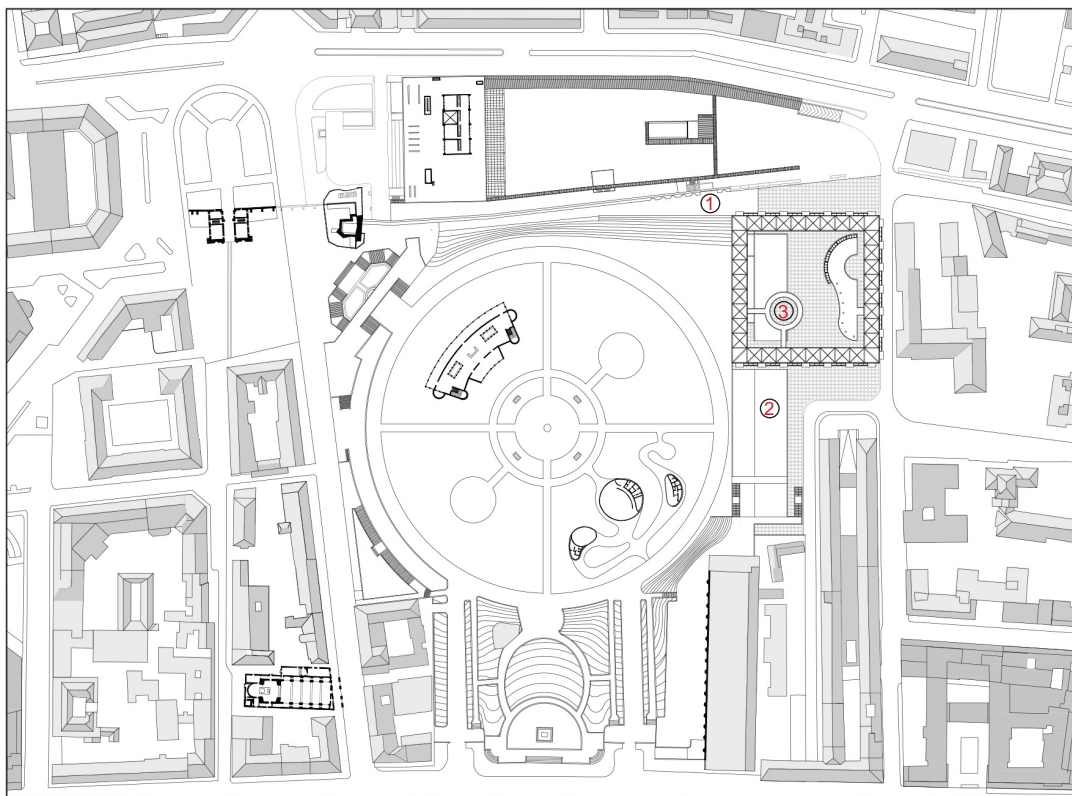
dell'intreccio di elementi compositivi come la galleria, loggia e il giardino. Stabilitasi la direzionalità del nuovo progetto, che cerca di cucirsi con i più adiacenti edifici a sud, l'approccio al progetto vuole cercare un legame, in particolare con gli elementi del paesaggio urbano che più determinano la storia del luogo.

La rampa-promenade

La conformazione della rampa esistente per collegare via Masini con la Montagnola rimane pressoché invariata, se non per il muro di contenimento, a sinistra mentre si sta salendo, che si integra al quadrato del museo proseguendone la sua direttrice.

Il coronamento della rotonda e il loggiato dalla Montagnola

Una volta saliti sopra la Montagnola, si può ammirare il prospetto ovest del museo, che risulta svuotato, come accade allo stesso dell'attacco a terra, nel suo secondo piano, dove emergono solamente le torrette strutturali al livello della Montagnola stessa. Questo permette una sorta di apertura, da parte del museo, verso il parco, dove ci si potrà sporgere per ammirarne l'interno.



In corrispondenza di una dei due piloni di sostegno emergenti si innesta in camminamento sospeso che si collega al coronamento della rotonda d'ingresso, che a sua volta, tramite un altro camminamento sospeso ortogonale al precedente, si collega con la galleria del secondo piano.

Fig. 101: Il progetto sull'area del Parco della Montagnola.
 1. La rampa-promenade
 2. Il Parco delle colline
 3. La rotonda e il loggiato dalla Montagnola

Il parco delle colline

L'oggetto in questione, che costituisce l'elemento più riconoscibile e identitario dopo il quadrato, crea un collegamento compositivo tra la città e la corte tramite la sua forte direzionalità. Si tratta di una lingua verde che mette in relazione diretta il livello della Montagnola e la corte a piano terra attraverso il disegno sinuoso di colline artificiali che vogliono ricordare metaforicamente le colline della Valle di Josafat e del Monte degli Ulivi di San Petronio. È composta da due grandi fasce, una all'interno e una all'esterno della corte, che creano una continuità nel disegno in alzato tramite un punto di minimo della curva posto a terra; proseguendo con la fascia esterna si sale fino a livello +11 metri percorrendo le sue onde. La lingua si infrange verso sud dove si raccorda a livello +5 metri con il piazzale rialzato

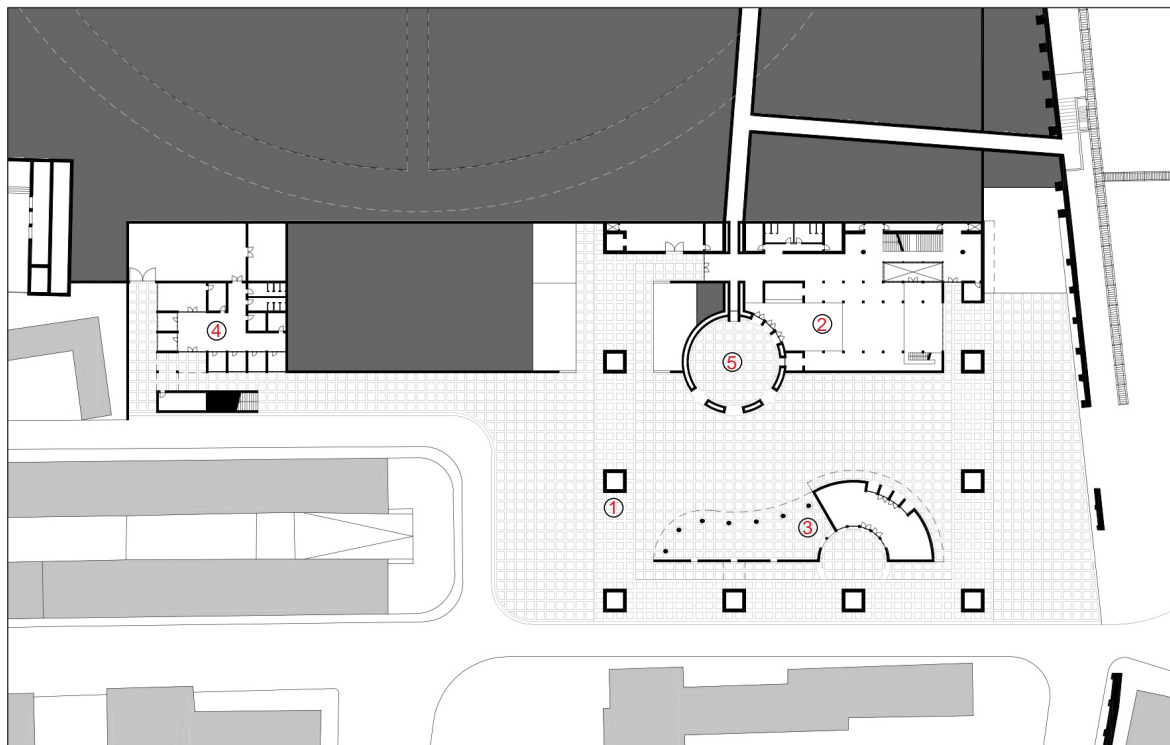


Fig. 102: L'attacco a terra
1. Piloni strutturali
2. Il foyer
3. Il padiglione espositivo
4. Gli uffici e il magazzino
5. La rotonda

della Sferisterio. In corrispondenza degli uffici e del magazzino, posti a sud del progetto, sotto l'ultimo tratto della fascia verde, abbiamo l'innesto di due scalinate, interrotte anch'esse dal livello dello Sferisterio, che portano direttamente a livello +11 metri.

Attacco a terra: piloni strutturali

Come già detto in precedenza, l'attacco a terra del quadrato della corte costituisce un fattore chiave all'interno del carattere generale del museo; infatti, qui troviamo una grande permeabilità dello spazio, che consente la formazione di una corte interna di grande valenza urbana, accessibile in tutte le direzioni. I piloni strutturali, due per lato più le quattro angolari, sono modulate rispetto alla dimensione dell'edificio e si trovano a una distanza di 19 metri l'una dall'altra. Dovendo sorreggere grandi luci dei quadrati solidi di lato 4 metri e sono collegate tra loro con delle travi prefabbricate in calcestruzzo armato di altezza di circa 2 metri.

La rotonda: l'ingresso del museo

All'interno della grande corte abbiamo il cilindro d'ingresso, che crea a sua volta un cortile circolare dove collidono le

tracce del luogo in cui si innesta. Avremo quindi tre portali d'ingresso verso l'esterno, un'ulteriore porta tripartita che segna l'ingresso al foyer interno, una porta di servizio, e, un'arcata che conduce ad un piccolo passaggio voltato a botte che marca la presenza delle stesse gallerie dei rifugi antiaerei che iniziano in direzione con questo. Il disegno del cilindro, in prospettiva, ha tre bucaure a piano terra, simmetriche, e una fascia di bucaure di dimensione più ridotta a livello intermedio.

Il padiglione espositivo

A concludere la composizione planimetrica all'interno della corte troviamo un oggetto composto da due elementi, a sinistra un colonnato sinuoso e un muro di divisione che sorreggono un grande volume vetrato al piano primo e a destra un altro volume, a forma di ventaglio in pianta, creato per bilanciare il peso del cilindro d'ingresso posizionato all'altro estremo del quadrato. Quest'ultimo è chiuso a piano terra e ci si accede mediante in ingresso quadripartito. Il "ventaglio", che nella sua interezza è composto da due piani, costituisce una variazione, poiché presenta una facciata obliqua, che si rastrema allargandosi di circa 2 metri rispetto il suo disegno di terra. È inoltre il risultato di una sottrazione circolare, che si contrappone all'addizione di un altro cilindro nel lato speculare della corte, e da origine una sorta di esedra che crea uno spiazzo sul versante est. Il disegno delle seguenti forme crea una sorta di ambiente urbano fatto di piazze, piazzette, slarghi e strettoie proprie del carattere urbano della città storica.

Gli uffici e il magazzino

A sud del progetto, fuori dal quadrato e sotto il parco delle colline sono collocati i locali di servizio. Gli uffici, che si conformano in un rettangolo con doppio affaccio verso l'esterno, e un magazzino prospiciente con un ampio ingresso idoneo ai mezzi di servizio. Sono presenti altri locali come una sala riunioni e un archivio.

La galleria: livello I

Costituisce uno dei punti più importanti del progetto. È una galleria che crea gli spazi principali del museo e cerca di combinare tipologicamente galleria museale e successione di stanze separate: in planimetria l'oggetto nella sua completezza



Fig. 104: Immagine del plastico al 500: dettaglio planimetrico dell'attacco a terra e del parco delle colline in alzato

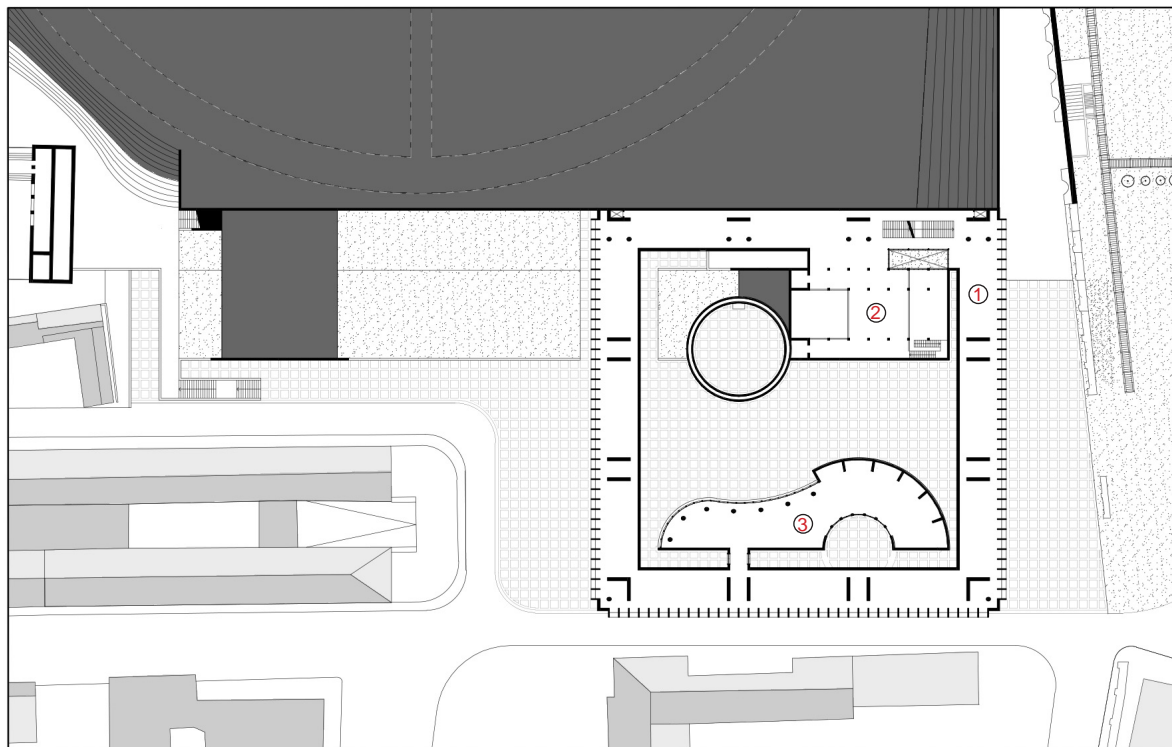
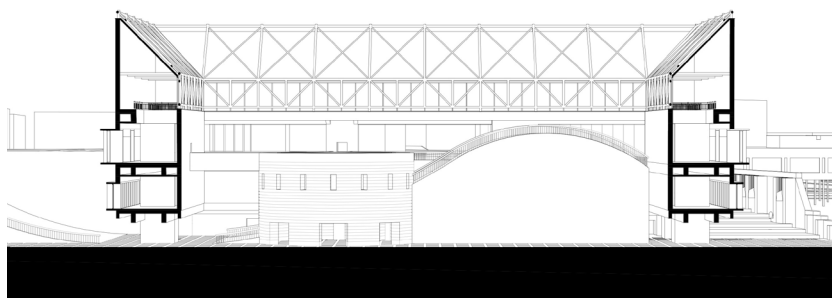


Fig. 105: Il Piano Primo
 1. La galleria
 2. La sala lettura
 3. Il ventaglio e il loggiato

si configura come una grande galleria, ma con l'innesto della struttura di piloni al suo interno, che rompe la pianta libera, si forma una successione di stanze comunicanti tra loro tramite la scomposizione delle torrette stesse, attraverso pareti lineari o addirittura grandi colonne poste agli estremi interni dell'edificio. Le due pareti perimetrali hanno caratteristiche opposte: una, quella verso l'interno del quadrato rimane piena, mentre quella esterna, della facciata, è scandita da una successione ritmica di bucatre tutte uguali, estruse verso l'esterno di 2 metri.

Il loggiato e il padiglione: livello I

Proseguendo lungo la galleria, sul lato est abbiamo un ponte, chiuso, che spezza il percorso museale in una grande sala unica, composta però da due momenti: il primo è quello di un grande loggiato, vetrato, dove la scansione interna dei pilastri ne definisce il ritmo e la parete piena frontale ad essi ne definisce lo spazio museale; il secondo è quello del volume a ventaglio, scandito in questo caso da dei setti murari che, posti davanti ad una parete curva obliqua piena, definiscono delle nicchie da cui arriva luce zenitale.



La galleria: livello II

Analogamente alla galleria del livello I, la galleria del livello II, da cui vi si accede dalle scale principali sopra il foyer, sul lato ovest, si conforma allo stesso modo in termini di divisione spaziale in pianta, ma con la differenza che, aprendosi il volume del quadrato nel lato ovest, la galleria si configurerà come una sorta di ferro di cavallo, in cui a fine percorso ci saranno un ascensore e delle scale, analoghe alle precedenti, che permetteranno la risalita fino al livello III. Guardando la galleria del livello II in sezione notiamo delle differenze come innanzitutto la sua dimensione, che, essendo maggiore rispetto a quella del livello I, in altezza, la domina. Inoltre, le bucatore sul lato esterno diventano anch'esse più alte e costituiscono una variazione formale determinante in facciata: sono composte dall'alternanza di grandi bucatore quadrate, di dimensione modulare di 4 metri, e da delle altre sporgenze in facciata, una sorta di bow window doppio modulari da cui, analogamente a quelle del volume a ventaglio, portano verso l'interno la luce zenitale. In questo caso, il solaio che la divide con il livello III è anch'esso bucato modularmente, permettendo una sorta di permeabilità visiva tra i due piani e creando a maggior ragione un ambiente più ampio e importante da cui la galleria del livello I si subordina.

Fig. 106: Sezione prospettica della corte

La galleria: livello III

Accedendovi internamente dalla galleria del livello II ed esternamente dalle stesse scale sopra il foyer, si arriva all'ultima galleria, quella sotto la copertura, che si presenta più ampia e radiosa delle altre. La motivazione principale è che in questo

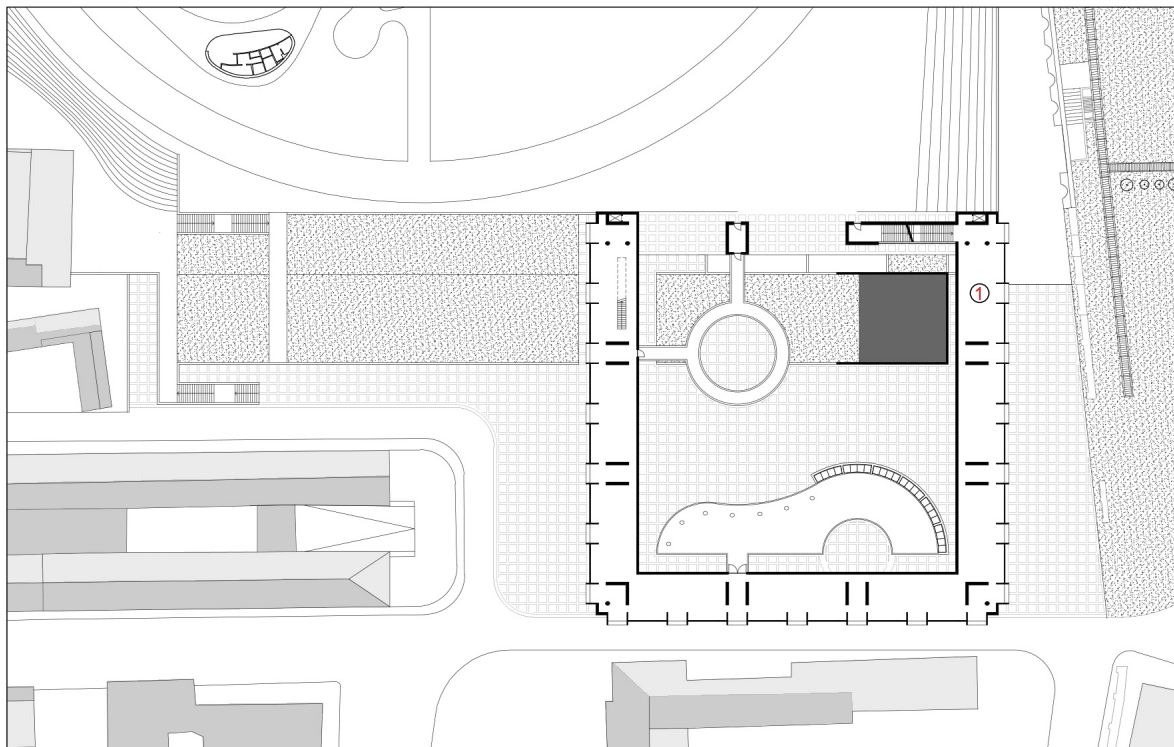
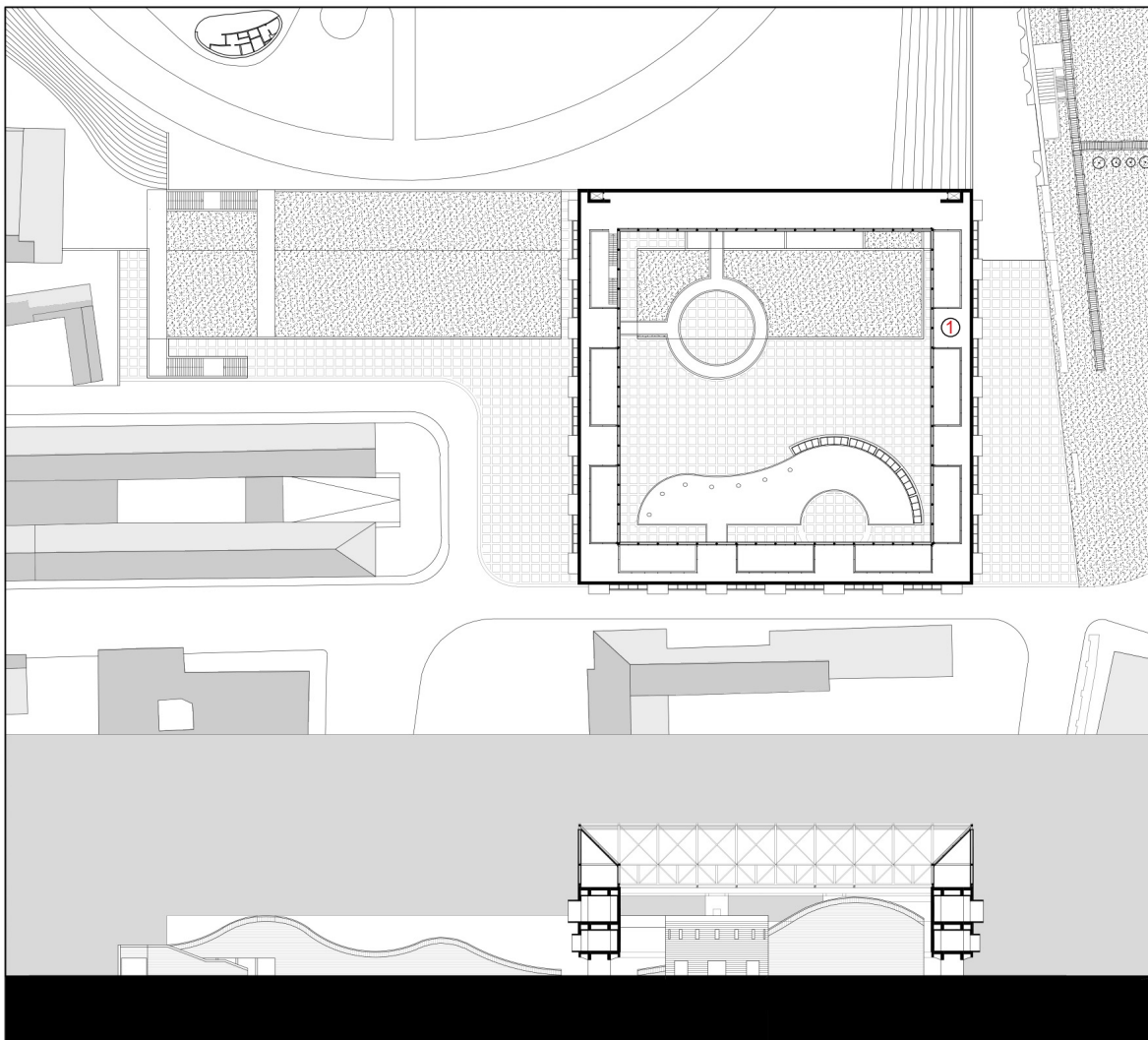


Fig. 107: Il Secondo piano
1. La galleria

piano avviene una variazione strutturale, nel quale appunto la struttura portante, divenuta una grande impalcatura reticolare, si sposta lungo il perimetro esterno dell'edificio, creando così una vera e propria galleria in cui la continuità visiva da piè a capo nel fa da padrone. La struttura reticolare è composta da due grandi reticoli paralleli in alzato di cui quello interno, vetrato a sua volta verso l'interno, compare in facciata e quello esterno nascosto da muratura interna e dal rivestimento in facciata esterna. Ne consegue poi la continuazione della struttura, da cui parte una grande conformazione a spiovente, di inclinazione 45 gradi, rivolta verso l'interno della corte, in cui ne esce in facciata la continuazione della struttura reticolare inferiore. La stessa struttura, verso l'esterno rimane sempre schermata dal rivestimento di facciata se non per un'ultima porzione del coronamento, in cui svettano le aste di collegamento sommitale, marcando anche dall'esterno la loro presenza. Il solaio, come già illustrato, non è tutto continuo come quello del piano primo, ma caratterizzato da delle bucaure che creano continuità visiva con il piano inferiore della galleria livello II e da dove arriva l'ulteriore luce zenitale proveniente in questo caso dall'anello interamente vetrato della reticolare che



svetta internamente alla corte. Infine, la copertura inclinata, verso l'interno, è agganciata alla struttura esterna che svetta e definisce internamente uno spazio più puro e semplice, non aperto, dove possono esserne ammirate le forme.

Fig. 108-109: Sopra: Il terzo piano
1. La galleria
Sotto: Sezione longitudinale (nord-sud)



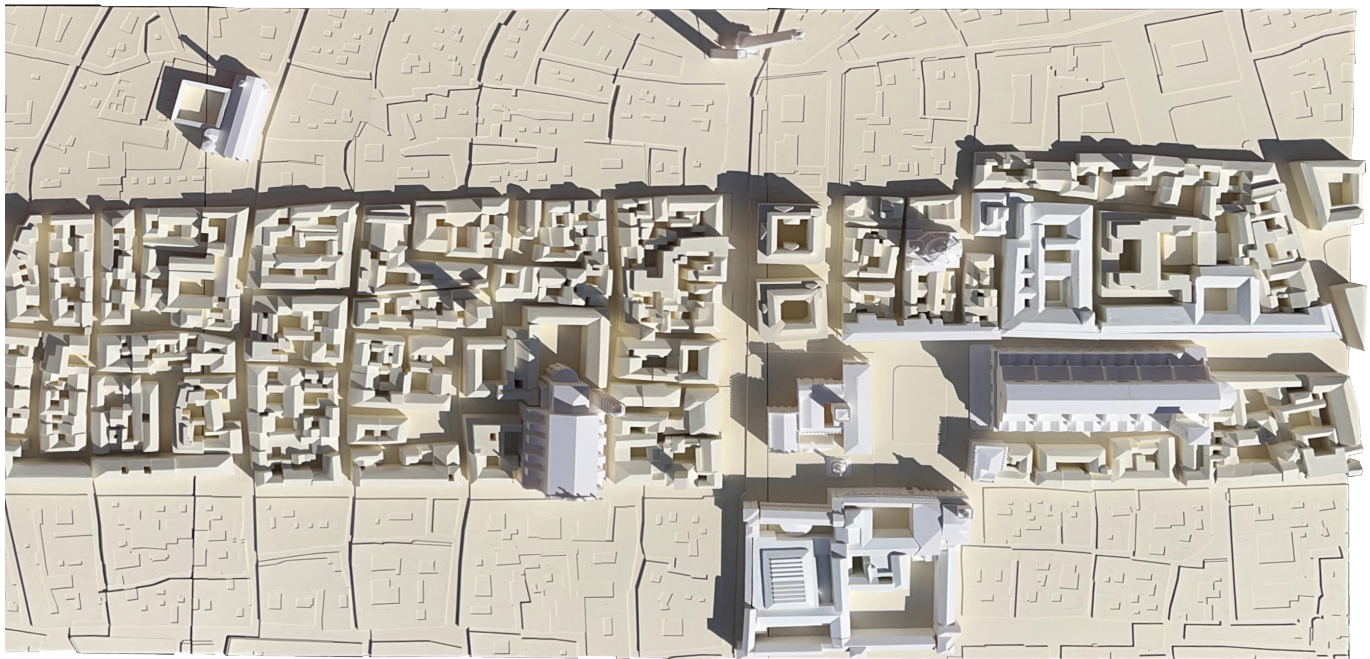


Fig. 110: Planimetria del plastico di Bologna da San Petronio ad area di progetto, con il progetto inserito
scala 1:500



Fig. 111: Immagine lato ovest Plastico al 500

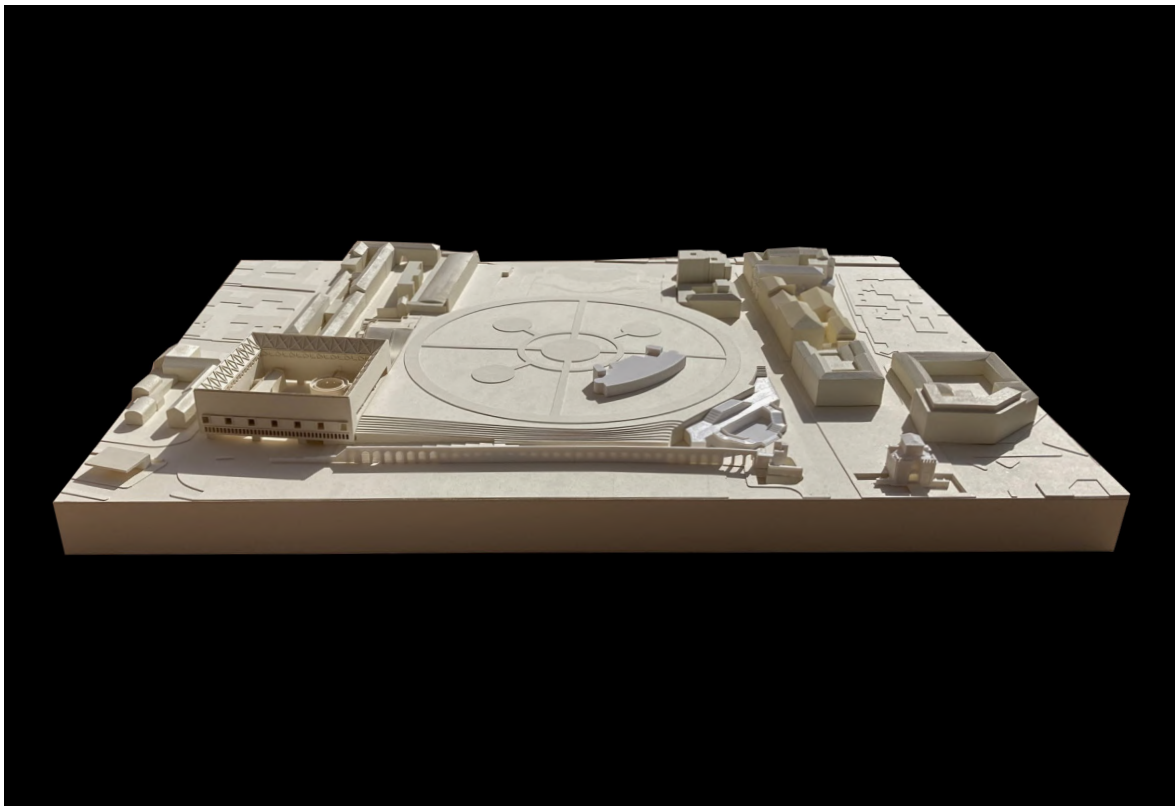


Fig. 112: Immagine lato nord Plastico al 500

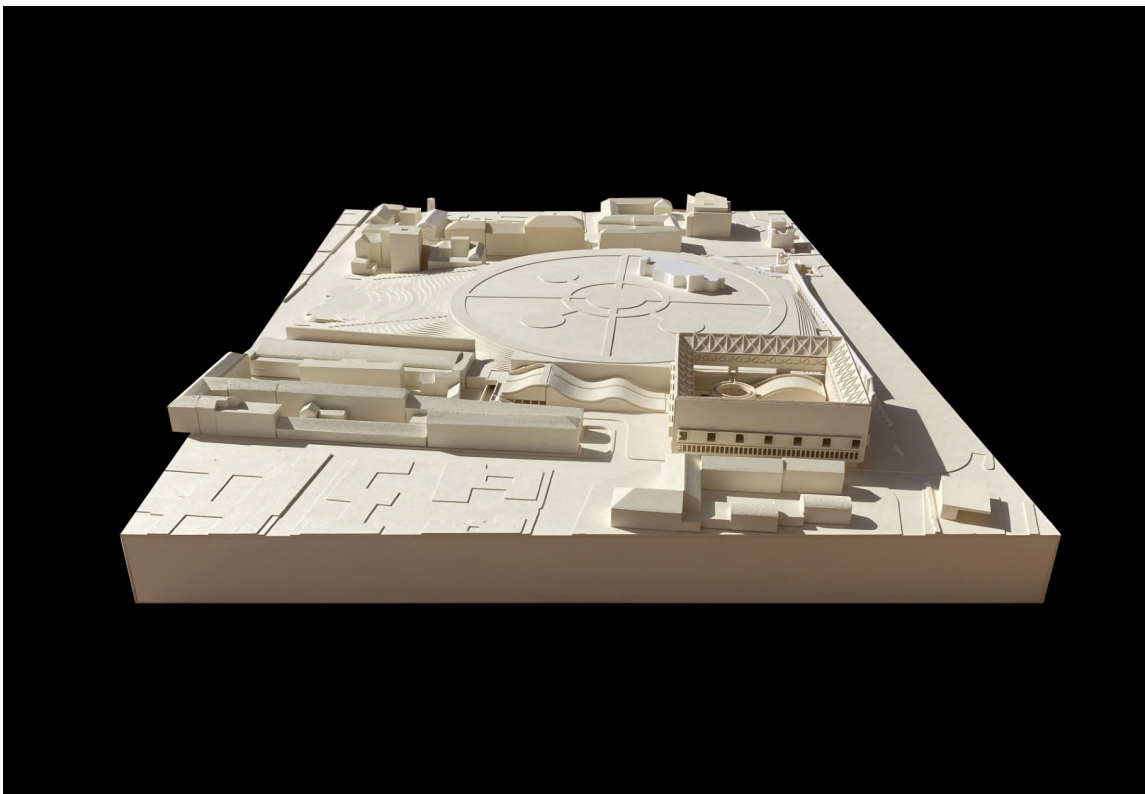


Fig. 113: Immagine lato est Plastico al 500

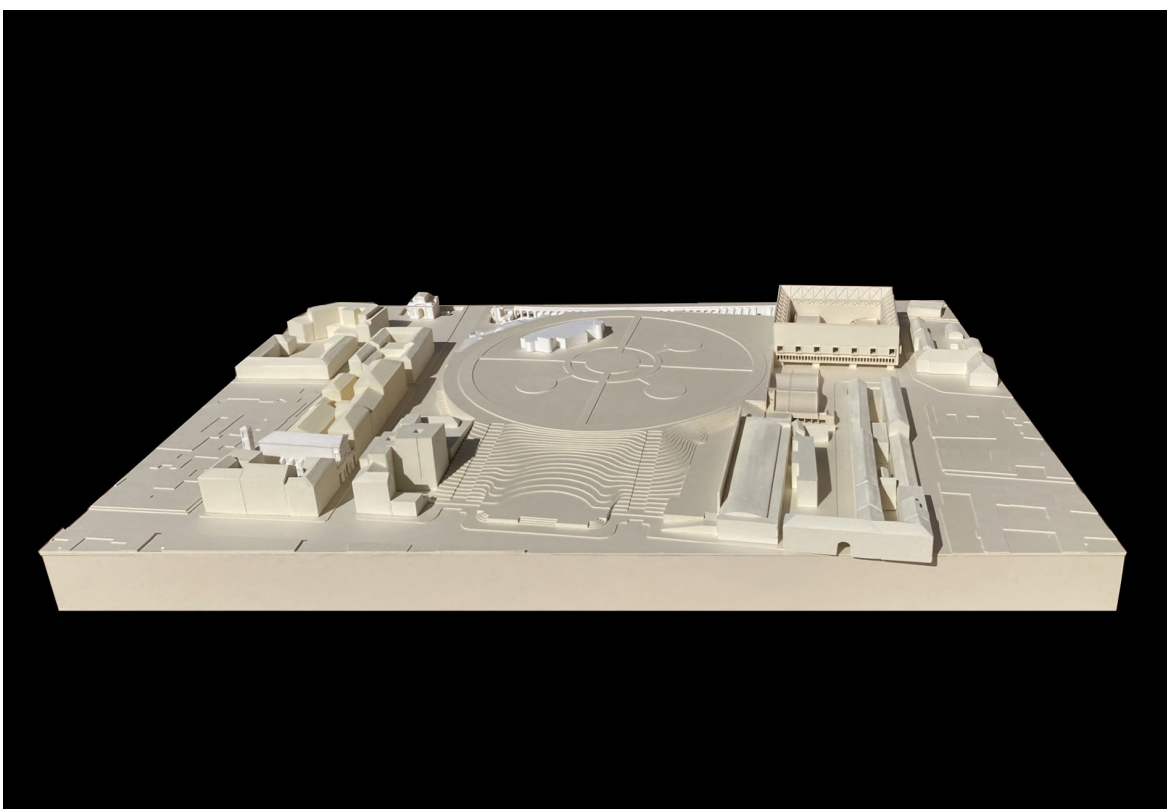


Fig. 114: Immagine lato sud Plastico al 500

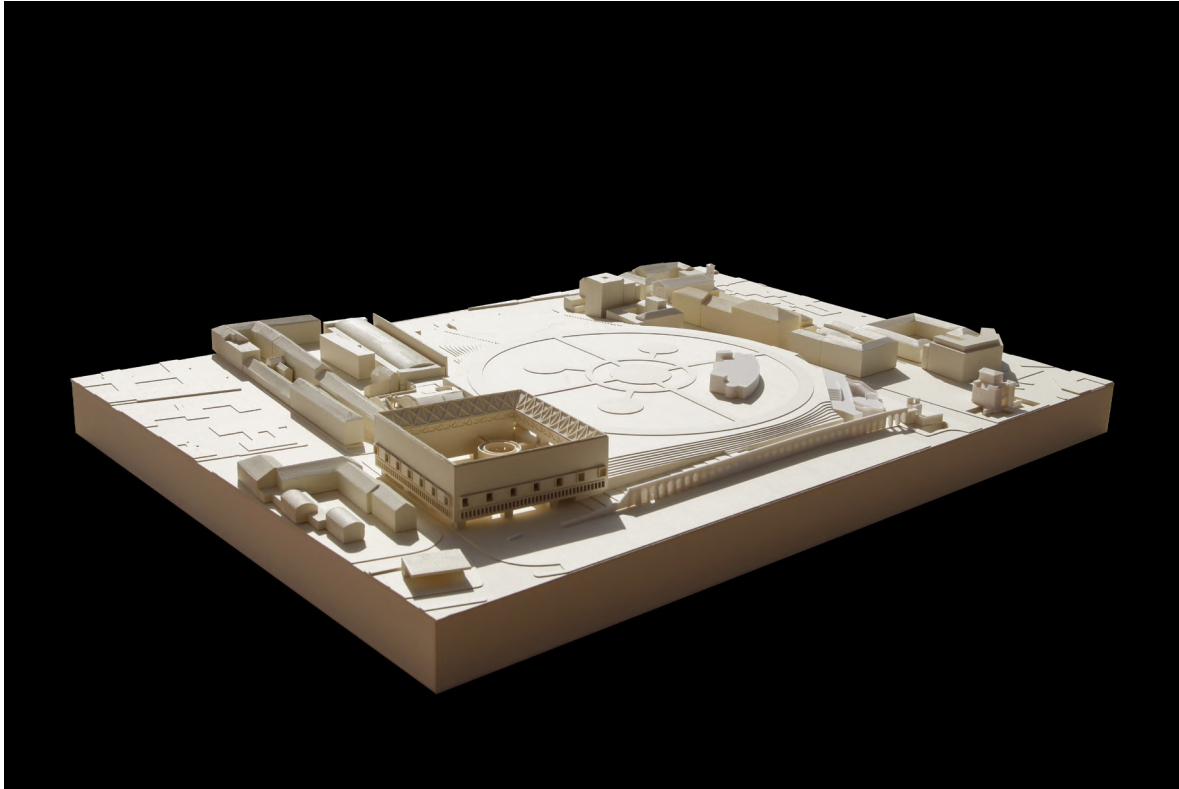


Fig. 115: Immagine angolare nord-ovest Plastico al 500



Fig. 116: Immagine angolare nord-est Plastico al 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.