

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
CAMPUS DI CESENA  
SCUOLA DI INGEGNERIA E ARCHITETTURA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE A CICLO UNICO IN  
ARCHITETTURA

ARCHITETTURA E ARCHEOLOGIA

La Via dei Fori Imperiali, un'idea di valorizzazione e musealizzazione  
dell'area archeologica

Tesi in  
Composizione Architettonica e Urbana

Relatore

Prof. Arch. Francesco Saverio Fera

Correlatori

Ing. Marco Foglieri  
Prof. Arch. Sandro Pittini  
Prof. Filippo Piva

Presentata da

Gianmarco Casoli  
Antonio Giaconia  
Alessandro Mengacci  
Silvia Profita  
Arianna Talevi

Sessione III  
Anno Accademico 2015/2016



# Indice

<b>Introduzione</b> .....	7
---------------------------	---

## Parte I

### I Fori Imperiali attraverso i secoli

<b>I.1 Roma Arcaica</b> .....	11
<i>Antonio Giaconia</i>	
<b>I.2.1 Inquadramento storico</b> .....	17
<i>Silvia Profita</i>	
<b>I.2.2 Le tipologie architettoniche</b> .....	25
<i>Silvia Profita</i>	
<b>I.2.3 Il Foro Romano</b> .....	29
<i>Silvia Profita</i>	
<b>I.2.4 I Fori Imperiali</b> .....	61
<i>Silvia Profita</i>	
<b>I.3 Roma Paleocristiana</b> .....	81
<i>Gianmarco Casoli</i>	
<b>I.4 Roma Rinascimentale</b> .....	99
<i>Gianmarco Casoli</i>	
<b>I.5 Roma Barocca</b> .....	123
<i>Alessandro Mengacci</i>	
<b>I.6 Roma e l'Unità d'Italia</b> .....	133
<i>Antonio Giaconia</i>	
<b>I.7 Dal Fascismo ad oggi</b> .....	147
<i>Alessandro Mengacci</i>	

## Parte II

### Progettare il Museo

<b>II.1 Musealizzare</b> .....	179
<i>Arianna Talevi</i>	

Parte III

## **L'Area Archeologica Centrale di Roma**

<b>III.1 Lo stato di fatto .....</b>	<b>211</b>
--------------------------------------	------------

*Arianna Talevi*

Parte IV

## **Il Contesto dei Fori Imperiali**

<b>IV.1 La Città Contemporanea .....</b>	<b>221</b>
--	------------

*Arianna Talevi*

<b>IV.2 La Città Archeologica .....</b>	<b>225</b>
---	------------

*Silvia Profita*

Parte V

## **Strategie d'intervento**

<b>V.1 Verso un progetto unitario .....</b>	<b>233</b>
---	------------

*Silvia Profita*

Parte VI

## **Le tematiche progettuali**

<b>VI.1 La passeggiata per la città.....</b>	<b>243</b>
--	------------

*Arianna Talevi*

<b>VI.2 Le piazze come luoghi di connessione .....</b>	<b>247</b>
--	------------

*Arianna Talevi*

<b>VI.3 Le Soglie. Dal contemporaneo all'Imperiale.....</b>	<b>251</b>
---	------------

*Silvia Profita*

<b>VI.4 La passeggiata per l'archeologia .....</b>	<b>257</b>
--	------------

*Silvia Profita*

<b>VI.5 La musealizzazione dei Fori Imperiali.....</b>	<b>261</b>
--	------------

*Silvia Profita*

Parte VII

**Il Progetto Architettonico**

<b>VII.1 La Via a quota contemporanea .....</b>	<b>269</b>
<i>Arianna Talevi</i>	
<b>VII.2 Il Paesaggio dei Fori Imperiali.....</b>	<b>273</b>
<i>Gianmarco Casoli</i>	
<b>VII.3 La Via a quota archeologica.....</b>	<b>277</b>
<i>Arianna Talevi</i>	
<b>VII.4 Le strutture .....</b>	<b>281</b>
<i>Gianmarco Casoli</i>	
<b>VII.5 Il sistema di facciata.....</b>	<b>285</b>
<i>Arianna Talevi</i>	
<b>VII.6 L'atrio orientale.....</b>	<b>289</b>
<i>Silvia Profita</i>	
<b>VII.7 L'atrio occidentale.....</b>	<b>293</b>
<i>Alessandro Mengacci</i>	
<b>VII.8 I Fori Imperiali .....</b>	<b>297</b>
<i>Antonio Giaconia</i>	

Parte VIII

**Il Progetto Museografico**

<b>VIII.1 Musealizzare l'Area Archeologica dei Fori Imperiali .....</b>	<b>301</b>
<i>Antonio Giaconia</i>	

Parte IX

<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>311</b>
<b>RINGRAZIAMENTI .....</b>	<b>323</b>
<b>ALLEGATI .....</b>	<b>341</b>



## Introduzione

La tesi qui presentata ha come oggetto l'Area Archeologica Centrale di Roma, nello specifico affronta l'annosa questione della sistemazione di Via dei Fori Imperiali. Il progetto recepisce il lavoro svolto durante il Laboratorio di Laurea in Archeologia e Progetto di Architettura nell'anno accademico 2015-2016 che ha visto gli studenti del detto laboratorio fare parte del gruppo di progettazione dell'Università di Bologna per la Call Internazionale per Via dei Fori Imperiali a Roma, indetta dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia.

Il gruppo interdisciplinare composto dai docenti Prof. Arch. Francesco Saverio Fera, Prof. Arch. Francisco José Barata Fernandes, Prof. Arch. Adalberto Da Rocha Goncalves Dias, Prof. Ing. Lucio Nobile, Arch. Antonio Esposito, Arch. Sandro Pittini, Dott. Filippo Piva, Arch. Carla Tisselli, Dott. Emanuele Brienza; e dai tutors Arch. Andrea Andreani, Arch. Silvia Biagini, Arch. Alice Buroni, Arch. Valerio Conti, Arch. Carlotta Piraccini; ha consentito di avere una visione ad ampio respiro sull'area. A partire da questi contributi e dai risultati della Call Internazionale<sup>1</sup> è stata elaborata la soluzione progettuale da noi qui proposta.

---

<sup>1</sup> I risultati della Call Internazionali sono pubblicati in, Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì (a cura di), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Nuova Via dei Fori Imperiali*, Firenze, Aion Edizioni, 2017





*Parte I*

## **I Fori Imperiali attraverso i secoli**



## I.1 Roma Arcaica

Antonio Giaconia

Le origini della città di Roma affondano nel mito; tuttavia, sia le testimonianze scritte, sia le rilevanze archeologiche, sembrano concordare su un dato la cui rilevanza non è trascurabile. Ovvero che, per ricercare la genesi della città di Roma e di quello che poi sarebbe divenuto il suo immenso impero, bisogna indagare un luogo ben preciso che, per le sue particolari condizioni, ha dato origine a tutto ciò. Il luogo in questione, che evidentemente possiede una propria interiorità, ovvero l'*anima del luogo*<sup>1</sup>, come dice James Hillman<sup>2</sup>, è l'area pianeggiante compresa fra i tre colli Palatino, Capitolino ed Esquilino. Questa valle, scelta dagli abitanti dei colli stessi come il centro dei loro affari e dei loro mercati, venne chiamata *Forum*<sup>3</sup>. Ovviamente le condizioni morfologiche dell'area suddetta la rendevano paludosa e inabitabile, per questo il re Tarquinio Prisco promuove la costruzione della Cloaca Massima, una delle più antiche condotte fognarie giunte fino ai giorni nostri. Quest'opera che attraversa tutta la valle da nord-est a sud-ovest per poi immettersi nel Tevere segna l'inizio della vita del Foro Romano o *Forum Magnum*, come lo chiamavano gli antichi.<sup>4</sup> Questo per distinguerlo dagli altri Fori della città che hanno rivestito una rilevanza assai minore: il Foro Boario, il Foro Suario, il Foro Piscario ed il Foro Olitorio, rispettivamente destinati al commercio dei buoi, dei suini, dei pesci e degli erbaggi.<sup>5</sup>

Le più antiche testimonianze di quello che sarebbe poi divenuto il centro politico, religioso e commerciale della città di Roma risalgono alla media-tarda età del bronzo. Infatti li sono stati trovati resti di insediamenti risalenti all'XI secolo a.C. e corredi funerari risalenti al X secolo a.C.

---

1 Chiaro è il riferimento a quello che i latini chiamavano *genius loci*, ovvero lo spirito del luogo.

2 James Hillman, *L'anima dei Luoghi*, Rizzoli, 2004, p. 91

3 Giuseppe Lugli, *Foro Romano Palatino*, Roma, Bardi Editore, 1962, p. 5

4 *Ibid*

5 *Ibid*

Invero nei pressi del guado del Tevere si formò a poco a poco una struttura emporica (*orrea*) di scambio e approvvigionamento, sotto la protezione dell'Ercole italico, protettore del bestiame transumante.<sup>6</sup> Alla fase proto laziale, invece, appartengono i resti di una necropoli, risalente al X secolo a.C., ed i resti di insediamenti del IX secolo a.C. rinvenuti sul colle Palatino.<sup>7</sup>

Dal punto di vista letterario le più antiche testimonianze della storia di Roma arcaica risalgono al periodo compreso tra il IV e il III secolo a.C., con un processo di continuo arricchimento che culmina in età augustea con le opere di Tito Livio e Dionigi di Alicarnasso.<sup>8</sup> Entrambi rielaborano il medesimo materiale messo a disposizione dall'annalistica romana, seppur con un diverso programma storiografico. Gran parte della narrazione dionisiana, oltre a fornire un'iniziale etnografia del popolo romano, descrive alcuni episodi storici, ritenuti di valore epocale, allra ricerca di una verosimiglianza che finisce per finire per diventare verità nonostante le testimonianze storiche. Questo processo storiografico, talvolta definito erroneamente come retorico, risponde invece alla concezione di un ripetersi della storia per la costante coerenza della natura umana.<sup>9</sup> Perciò viene ritenuta probabile e possibile la ricostruzione del passato sull'esperienza della realtà del presente. Di conseguenza, non solo la possibilità di ritrovare nel passato problemi politici contemporanei, ma anche di immaginare lo stesso passato e di ricostruirlo concretamente. Fondamento di questa continuità e coerenza storiografica e politica è la concezione di uno sviluppo lineare della vicenda storica romana. La visione lineare del tempo e della storia, che contraddistingue ancora oggi il pensiero occidentale, ci porta a considerare i resti archeologici unici, irripetibili e di esempio per il presente.

Si trova un generale accordo nel ritenere che la prima storiografia romana risalga alla fine del III secolo a.C.<sup>10</sup> con chiari intenti politici, dimostrati dall'utilizzo della lingua greca, rivolti al mondo magno greco e greco, in vista di un accoglimento di Roma in una comunità culturale e politica riconosciuta superiore. Anche lo stesso scrittore romano Quinto Fabio Pittore non esita ad utilizzare fonti greche, e a citarle, per la stessa storia di Roma arcaica.<sup>11</sup>

Questa esigenza di avvicinamento della storiografia romana al mondo greco cresce fino alla

---

6 Filippo Coarelli, *I santuari, il fiume, gli empori*, in «Storia dei Greci e dei Romani», vol.13, Einaudi, 2008, pp.135-136

7 Renato Peroni, *Comunità e insediamento in Italia fra età del bronzo e prima età del ferro*, in «Storia dei Greci e dei Romani», vol. 13, Einaudi, 2008, p. 11 ss.

8 Emilio Gabba, *Introduzione alla storia di Roma*, Milano, Led, 2013, p. 13

9 *Ivi*, p. 14

10 *Ivi*, p. 15

11 Quinto Fabio Pittore, *Annales*, III secolo a.C.



Fig. 1 - Urna cineraria a capanna, detta dell'Osteria, prima metà dell'VIII secolo a.C. Lamina di bronzo incisa e sbalzata, altezza 28,5 cm. Da Vulci (Viterbo). Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. (Foto di Antonio Giaconia)

metà del II secolo a.C. Infatti, come nelle *Origines* di Catone<sup>12</sup>, pur ponendo particolare attenzione alle vicende delle origini e alla presenza di fattori nobilitanti di grecità, la storiografia inizia a rivolgere i propri interessi ai problemi della politica interna della città.

La più antica annalistica romana è così descritta da Dionigi, che, parlando di Fabio Pittore e Cincio Alimento<sup>13</sup>, dice: «l'uno e l'altro di costoro, gli avvenimenti ai quali essi stessi parteciparono, narrarono con precisione per la conoscenza diretta che ne avevano, ma i fatti antichi, quelli accaduti posteriormente alla fondazione della città, li scorsero per sommi capi».<sup>14</sup> Pertanto si evince che la più antica storiografia romana che aveva trattato la storia della città dopo la sua fondazione, l'aveva fatto solo per sommi capi. Si può inoltre dedurre che essa si dilungasse maggiormente sull'età preromulea, per la quale si poteva reperire maggiore materiale grazie alle fonti greche.<sup>15</sup> Si può pertanto ipotizzare che per il periodo delle origini ed anche per quello della monarchia vi sia stato già nella storiografia greca, a partire dalla fine del IV secolo a.C., un diretto interesse a rievocare la storia di Roma all'interno di quella greca. Durante il processo culturale legato alla colonizzazione greca in Italia, i coloni greci vengono in contatto

---

12 Marco Porcio Catone, *Origines*, dopo il 174 a.C.

13 Lucio Cincio Alimento (249 a.C. - ...) è stato uno storico e politico romano, la sua unica opera furono gli *Annales* in lingua greca.

14 Dionigi d'Alicarnasso, 1.6.2

15 Emilio Gabba, *Dionigi e la storia di Roma arcaica*, Bari, Edipuglia, 1996, p. 140



Fig. 2 - Topografia di Roma nel 750 a.C.

con le popolazioni locali, per lo più etruschi. Pertanto la localizzazione in occidente di miti greci, soprattutto ricollegati al ritorno degli eroi dalla guerra di Troia, è perlopiù opera di mercanti e coloni greci e rappresenta per essi un fattore legittimante e nobilitante. Si crea così un patrimonio comune di miti e leggende. Non è chiaro in quali circostanze le origini di Roma vengano ricollegate alla fuga di Enea e dei suoi Troiani in Occidente. Certamente, nel IV secolo a.C., l'accettazione del mito da ambo le parti, greca e romana, è da attribuire alla crescita dei rapporti tra Roma ed il mondo sud italico, a scapito del ruolo dell'Etruria che costituiva la principale opposizione all'egemonia di Roma. Tuttavia l'accoglimento del mito eneico crea complicati problemi cronologici, pertanto, per colmare lo iato tra l'arrivo di Enea e la "fondazione" della città, viene introdotta la serie dei re Albani, già noti alla storiografia greca. Ancora più singolare è l'accoglimento a Roma della leggenda di Romolo e Remo, di probabile origine locale, viene rielaborata nel IV secolo.

Con l'avanzata dei Romani in Italia e nel Mediterraneo il mondo greco comincia, con Timeo<sup>16</sup>, ad

---

16 Timeo di Tauromenio (Tauromenion, 350 a.C. circa - Siracusa, 260 a.C. circa) è stato uno storico siceliota.

interessarsi seriamente a Roma. L'attenzione si rivolge, non tanto alla storia arcaica della città, ma piuttosto alle sue istituzioni politiche e militari, nelle quali vengono riconosciute le ragioni della superiorità romana. Questa attenzione si conclude con il VI libro delle *Storie*<sup>17</sup> di Polibio.<sup>18</sup>

Varie sono le ipotesi che si possono enucleare riguardo all'organizzazione e radicamento della tradizione, tuttavia alla base è sicuramente presente l'idea di uno svolgimento lineare e progressivo dello stato romano. Questa visione che si vedrà anche in seguito, nonostante con Catone<sup>19</sup> si ammetta uno sviluppo costituzionale con successivi apporti di generazioni, porta come punto di arrivo alla "costituzione" di Romolo. L'idea di "statalità" sembra così assumere concretezza con la proiezione nell'età regia di istituti politici e giuridici affinché acquistino, con la vetustà, una maggiore legittimazione e avvalorino l'idea di uno stato già precisamente organizzato sin dalle origini.

Tuttavia la storiografia moderna, per di più sulla base di comparazioni antropologiche, ha elaborato il concetto di *formazione*, applicandolo non soltanto alla composizione dei gruppi etnici, ma anche allo svolgimento vitale della comunità. Infatti, essa, solamente attraverso un lungo e lento processo approderà alla costituzione della città, ovvero quell'organizzazione cittadina, sociale e politica integrata, che nella prassi e nel pensiero politico antico appare come il momento più alto della convivenza civile.<sup>20</sup>

Partendo dalle evidenze archeologiche, sul piano della struttura urbana, si ipotizza nell'area laziale un fenomeno di *sinecismo*<sup>21</sup>, ovvero quel processo aggregativo che porta, nell'area laziale, insediamenti dispersi o villaggi ad associarsi, ad accentrarsi e a gravitare su un centro politico e religioso. Su queste fondamenta potrebbe poi essere sorta la città-stato. Dal punto di vista degli aspetti economici questo lungo processo ammette influenze esterne, come per esempio i rapporti commerciali con il mondo greco che potrebbero aver favorito indirettamente dall'interno questo processo aggregativo. Pertanto la città di Roma nasce dalla fusione di villaggi sorti sui colli prospicienti il guado sul fiume Tevere, nei pressi dell'isola Tiberina. In questo punto si intersecano il fiume navigabile, rotta del commercio del sale, e la direttrice terrestre che collega l'Etruria con la Campania. Per questa particolare condizione geografica il primitivo insediamento viene a configurarsi come luogo di incontro, favorendo quel processo di integrazione e assimilazione

---

17 Opera storiografica risalente al II secolo a.C. dell'autore greco Polibio di Megalopoli.

18 Emilio Gabba, *Introduzione alla storia di Roma*, Milano, Led, 2013, pp. 16-21

19 Secondo la citazione di Cicerone, *De re pubblica*, 2.2

20 Emilio Gabba, *Introduzione alla storia di Roma*, Milano, Led, 2013, pp. 27-28

21 Dal latino tardo *synoecismus* che è dal greco *synoikismós*, composto di *syn* - con, insieme - e *oikèo* - abitare, vivere.

che sarà poi caratteristico di tutta la storia di Roma.<sup>22</sup>

Dal punto di vista sociologico, invece, nel periodo arcaico la storia di Roma è caratterizzata dalla presenza di una comunità prestatale, dominata da gruppi gentilizi, distribuiti sul territorio, legati fra loro da vincoli di parentela e più genericamente di solidarietà. Questi gruppi, caratterizzati anche da culti propri, controllano le attività economiche che si svolgono nelle aree di pertinenza e per questo hanno alle loro dipendenze i clienti, elementi inferiori della popolazione. Ne consegue che i territori appartenessero alle *gentes*. Infatti sarà solo con l'affermarsi di un potere statale che si formerà il concetto di *ager publicus*, ovvero terreni pubblici, frutto delle conquiste, poi assegnati a cittadini che ne erano privi: da qui la crescita della proprietà privata.<sup>23</sup>

---

22 *Ivi*, p. 28

23 *Ivi*, p. 29



## I.2.1 Inquadramento storico

Silvia Profita

### Nascita della città di Roma

La nascita della città di Roma risulta ancora oggi un tema di dibattito aperto. Roma, come entità urbana nasce attorno i secoli XI - X a.C., nell'ultima fase dell'età del bronzo come una sintesi, un *sinecismo* dei vari villaggi presenti nelle aree limitrofe della Roma moderna. I primi insediamenti nascono verso il mare Tirreno, a est della città di Roma, con gli spostamenti delle popolazioni elleniche e successivamente la fondazione delle prime città etrusche. Altro elemento naturale che ha favorito lo sviluppo insediativo nell'area era la presenza del fiume *Rumon, Albula o Tiberis*, il quale permetteva un facile collegamento tra la costiera e l'entroterra. Tra le città latine a sud-est e quelle etrusche a nord-ovest si fonda il primo agglomerato urbano sul Palatino, attorno alle valle di quello che sarà il Foro Romano. Tali insediamenti erano simili alle città-villaggi dell'epoca del Ferro presenti in tutta la Penisola, organizzati come piccole comunità attorno alla struttura primitiva della capanna con un sistema difensivo come una prima forma di fortificazione. Dopo il VIII secolo a.C. con la crescita demografica si distingue la città dei vivi dalla città dei morti, con lo spostamento della necropoli dalla valle del futuro *forum* sull'Esquilino. Durante questo periodo si definisce per la prima volta il nome della città *Roma*, che secondo alcune ipotesi deriva dalla parola greca "ῥώμη" che significa "forza".

### L'età regia

Secondo la tradizione, Romolo, il primo dei Re di Roma, fonda la città il 21 aprile del 753 a.C. dopo aver ucciso il fratello Remo. La leggenda narra che Rea Silvia, sacerdotessa delle vestali e figlia del Re Numitore, discendente di Enea, ha concepito con il dio Marte due gemelli, Romolo e Remo. Dopo la nascita, il Re Amulio incaricò un servo di uccidere i due gemelli; egli non potendo eseguire l'ordine del Re, abbandonò la cesta sul fiume Tevere.

La tradizione vuole che la cesta fu ritrovata da una lupa sulla zona del Velabro, tra i colli del



Fig. 1 - Roma in epoca regia - 750 a.C.

Campidoglio e del Palatino, nell'area nota come *Cermalus*. Romolo e Remo, salvati dalla lupa, sono stati allevati nei pressi del Palatino dal pastore Faustolo e la moglie.

Da adulti, avendo scoperto la propria identità, fanno ritorno ad Alba Longa, luogo natale, dove uccisero il Re Amulio e rimisero nel trono il nonno, Re Numetore. Dopo aver ottenuto il permesso di fondare una nuova città, i gemelli ritornano nel luogo dove sono cresciuti; Romolo scelse come posto il colle del Palatino per fondare la città, dandoli il nome *Roma*, mentre Remolo scelse l'Avertino e il nome *Remora*.

Come narra Plutarco i due fratelli si scontrarono per la fondazione di questa nuova città. Alla fine ha vinto Romolo, il quale dopo aver sepolto il fratello gemello, fondò *Roma* intorno al luogo consacrato del *Comitium*, nel futuro Foro Romano.

Con Romolo come primo e unico Re di Roma si segna l'inizio dell'età Regia, dal 753 al 509 a.C. con la successione dei sette re - Romolo, Numa Pompilio, Tullo Ostilio, Anco Marzio, Tarquinio Prisco, ServioTullio e Tarquinio il Superbo.

### **L'età repubblicana**

Con la fine dell'età regia finisce la fase monarchica dei Sette Re di Roma con le guerre civili che segnano il termine della componente etrusca nella zona. Durante questo periodo, in particolare tra il 509 a.C. e il 27 a.C. con l'ascesa di Augusto, la città è governata da un oligarchia



Fig. 2 - Roma in epoca repubblicana - I secolo a.C.

repubblicana. La trasformazione subita in questo lungo periodo altera il carattere della città che si presenta non più come un piccolo villaggio, città-stato, ma si fondano le basi per diventare la grande capitale dell'Impero Romano in età imperiale.

Durante la fase repubblicana l'attività edilizia fiorisce a Roma. Con l'aumento demografico la città si espande e nella valle presente sui piedi del Palatino si sviluppa il nuovo centro: il Foro Romano o *Forum Magnum*. Questo spazio di forma trapezoidale, con limiti ben definiti sia nella parte nord che in quella sud, sarà il luogo del potere dove si costruiranno tanti edifici pubblici, civili e religiosi, luogo di propaganda e di commercio, fino allo sviluppo degli Fori cosiddetti Imperiali costruiti a partire della fine del I secolo a.C.

### L'età imperiale

Osservando la pianta dell'antica città di Roma si può notare che a differenza con le città provinciali che erano sviluppate secondo gli assi principali, il *cardo* e il *decumano*, presentando un impianto ben preciso e regolare, a Roma mancava questa chiara definizione degli spazi urbani. Con il Principato di Augusto alla fine del I secolo a.C. nasce la figura dell'Imperatore; egli non era un monarca assoluto ma la figura di riferimento in un sistema di "Repubblica restaurata". Durante l'epoca repubblicana furono i consoli le persone che avevano il dovere di occuparsi della sistemazione della viabilità, l'organizzazione degli spazi pubblici e l'allestimento dei ludi durante le festività. Questa eredità venne trasmessa agli Imperatori, condottieri vittoriosi, che



Fig. 3 - Roma in epoca imperiale - III secolo d.C.

finanziavano i lavori pubblici usando i bottini delle guerre. Queste opere donate ai cittadini di Roma erano una dimostrazione del potere dell'Imperatore, che con la sua generosità offriva questi regali al popolo. Oltre tutto in questi manufatti veniva raccontata la storia di ogni Imperatore e le vittoriose battaglie che hanno stabilito il potere dell'Impero sotto forma di propaganda; dopo tutto la figura dell'Imperatore restava sempre legata al magistrato eletto in età repubblicana ma nello stesso tempo espresso come futura divinità statale - il *divo*.

Augusto fu il primo Imperatore. Egli ha rigenerato l'aspetto dell'*Urbe*. Collegandosi all'opera costruita da Cesare nella parte settentrionale del Foro Romano e seguendo questo nuovo orientamento, Augusto fa costruire il proprio foro con il grandioso Tempio di Marte Ultore. Altri Imperatori in seguito avrebbero costruito i propri fori, generando così una serie di spazi pubblici conosciuti come *Fori Imperiali*. Questi ambienti divennero il nuovo centro di potere, della vita politica, sociale ed intellettuale, lasciando così in secondo piano il Foro Romano.

Oltre ai nuovi Fori, gli Imperatori costruirono molti altri edifici pubblici di carattere monumentale; edifici dedicati alla cura del corpo, le cosiddette Terme Imperiali, edifici per i ludi, tra i principali il Colosseo, il Teatro di Marcello e il Circo Massimo, ma anche infrastrutture come acquedotti, nuove vie basolate e il *Portus* di Traiano. Durante il periodo imperiale Roma ha conosciuto una fioritura. La popolazione si è quasi quadruplicata, raggiungendo quasi un milione di abitanti. Queste opere pubbliche, aperte ai cittadini divennero così il luoghi quotidiani frequentati da tutti.



Fig. 4 - I sette colli ed il sistema delle acque.

## IL TERRITORIO ROMANO

### Morfologia e Idrografia

La città di Roma sorge in una posizione della zona centrale della penisola molto favorevole. La vicinanza con il mare verso ovest e la presenza del principale fiume, il Tevere, hanno permesso un ampio sviluppo demografico della città a partire dal X secolo a.C. con i primi insediamenti. Infatti questo fiume costituiva in epoca antica proprio il confine naturale tra i due diversi insediamenti; quello dei *Latini* verso la parte est e quello degli *Etruschi* verso la parte nord. Oltre al Tevere, Roma è ancora oggi attraversata da un'altro fiume, l'Aniene, che parte dalla zona di Tivoli e si unisce al Tevere.

In particolare il centro della città di Roma, dalla sua fondazione fino alla fine dell'Impero Romano, è stata la zona circoscritta dai sette colli presenti, ovvero il Palatino, il Campidoglio, il Quirinale, il Viminale, l'Esquilino, il Celio e l'Aventino. Tale posizione permetteva di avere il controllo del territorio circostante.



Fig. 4 - Schema delle Mura Severiane - Foto delle Mura Serviane presso la stazione Termini (Foto di Salvatore Falco, Creative Commons)

## LE MURA DELLA CITTÀ DI ROMA

### Il Pomerio

A partire dalla mitica fondazione della città di Roma nel 753 a.C. si fa riferimento alla necessità di definire i confini dell'insediamento urbano. Il primo tipo di mura, oggi scomparso, fa riferimento al Pomerio - in latino *pomerium* - ossia il confine sacro della città di Roma tracciato da Romolo stesso.

Il contorno del Pomerio racchiudeva in sé il luogo sacro, probabilmente l'area tra il Palatino e il Campidoglio, dentro al quale esisteva Roma. Le aree lasciate al di fuori non facendo parte della città antica, per le quali si faceva riferimento come *extra pomerium*.

Il *pomerium* era costituito da un recinto probabilmente in pietre bianche. La sua presenza aveva un significato religioso e legale, il confine di un luogo consacrato dal fondatore della città e non era inteso come un elemento difensivo come le mura di Roma costruiti nei prossimi secoli.

### Le Mura Serviane

Le prime mura della città di Roma risalgono al VI secolo a.C. Si tratta del primo sistema difensivo, come descrive Livio, nato per rafforzare la capacità difensiva della città, adattandosi al sistema

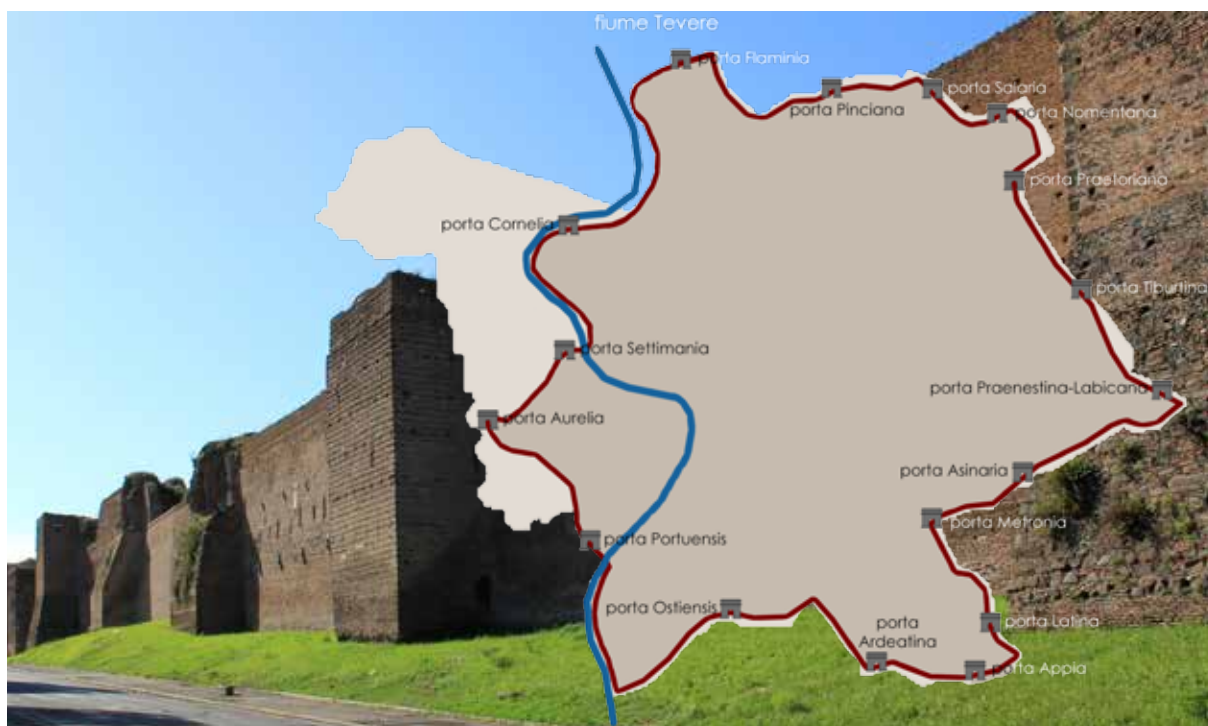


Fig. 5 - Schema delle Mura Aureliane - Foto delle Mura Aureliane presso la Porta di San Sebastiano.

di colli naturali che la racchiudevano. Costruite in epoca arcaica, nel VI secolo a.C., dal Re Tarquinio Prisco, racchiudevano l'area del Pomerio aggiungendo le parte verso il Quirinale, il Viminale e l'Esquilino.

Le mura furono ricostruite e ampliate con l'aggiunta di un fossato, durante il regno di Servio Tullio, del quale portano il nome. Le mura serviane hanno protetto Roma per oltre 150 anni. Vennero successivamente ricostruite in parte, durante l'epoca repubblicana nel IV secolo a.C. seguendo l'antico tracciato. Ancora oggi rimangono visibili alcuni tratti delle antiche mura, con i blocchi di tufo della ricostruzione repubblicana, nel cuore della città moderna.

### **Le Mura Aureliane**

Le mura Aureliane risalgono nell'epoca imperiale. Furono costruite dall'imperatore Aurelio nel 275 d.C. per proteggere la città di Roma. Durante il III secolo d.C. la città di Roma, capitale del vasto Impero Romano si trova in pericolo a causa della crisi che ha caratterizzato quel periodo. La città, che presentava come sistema differivo le antiche mura serviane ricostruite durante la Repubblica, si era espansa nel corso dei secoli al di fuori di esse. La necessità dunque di difendere la città dalle invasioni barbariche, comuni per quell'epoca, ha portato l'Imperatore ha costruire le nuove mura. La cinta muraria imperiale correva lungo il perimetro della città per quasi 19 chilometri. Oggi, dopo molte ricostruzioni nei secoli successivi si trovano ancora in buono stato di conservazione, arricchendo con la loro presenza la città odierna.



Fig. 6 - Il sistema delle acque.

### **Gli acquedotti di Roma**

A partire dall'epoca antica la città di Roma presentava un vantaggio in confronto alle altre città romane: la presenza di acqua pulita. Grazie alla presenza dei tre principali percorsi d'acqua, ovvero il Tevere, l'Aniene e l'Arnone, e alle eccellenti capacità costruttive che hanno permesso ai Romani di realizzare grandi infrastrutture, gli acquedotti, Roma presentava una qualità di vita elevata per i suoi cittadini. Questo ha contribuito all'espansione della città durante l'età repubblicana, diventando la capitale dell'Impero Romano nell'età imperiale.

In particolare, gli acquedotti erano gestiti dallo Stato, in epoca repubblicana dai Censori, mentre costruiti su ordine degli imperatori. La città di Roma presentava undici grandi acquedotti, ovvero: *Aqua Appia*, *Anio Vetus*, *Aqua Marcia*, *Aqua Tepula*, *Aqua Iulia*, *Aqua Vergine*, *Aqua Alsietina*, *Aqua Claudia*, *Anio Novus*, *Aqua Traiana*, *Aqua Alexandrina*.

Dopo la fine dell'Impero alcuni degli acquedotti romani vennero abbandonati e successivamente bloccati, mentre furono costruiti cinque nuovi in epoca rinascimentale per alimentare le fontane presenti nel cuore della città.



## I.2.2 Le tipologie architettoniche

Silvia Profita

### Il foro

Il foro rappresenta per eccellenza il luogo della comunità. È lo spazio che raccoglie tutti gli edifici religiosi e amministrativi, ma anche i monumenti celebrativi. Costituisce il centro della vita sociale e politica della città; un “luogo di memoria”.

In generale, nella maggior parte delle città romane, il foro sorgeva nell'intersezione dei due assi principali, il *cardo* in direzione nord-sud e il *decumano* in direzione est-ovest, che caratterizzavano il tessuto urbano. Esso veniva costruito negli spazi liberi della città e diventava il cuore della vita sociale, un luogo pubblico aperto a tutti i cittadini.

Riprendendo il concetto delle *agorai* dell'architettura greca, il foro non era un edificio, ma un luogo ben definito, costituito da un insieme di edifici, i quali delimitavano una piazza, chiusa a se stessa. Vitruvio nel suo libro *De architectura*, parlando del foro romano, descriveva le proporzioni dello spazio, riportando il rapporto fra lunghezza e larghezza di 3 a 2, ovvero con una forma più allungata rispetto l'agorà greca.

Dalla tarda età repubblicana in poi, il foro si presentava nella sua forma più completa, come una piazza rettangolare racchiusa, da un sistema di portici, con il tempio posto lungo uno dei due lati corti, in posizione dominante e di solito una basilica nel lato opposto. Lo schema compositivo del foro, definito come “blocco foro” o “foro tripartito”, presentava moltissime varianti; senza dubbio però questo luogo riuniva sempre tutti gli spazi civici e religiosi in un unico punto, dove convergeva la popolazione urbana, un “*locus celeberrimus*”.

Il foro, conservando la propria identità di spazio augurale, ossia *templum augurale*, veniva nella maggior parte dei casi, circondato da alberi o da pali. Questi elementi erano posti al perimetro del foro per definire lo spazio “inaugurato”, mediante una linea simbolica, come testimoniano gli esempi di antichi fori italici a Cosa, oppure anche nel Foro Romano; esso era il luogo dove

i cittadini di Roma svolgevano funzioni elettorali in epoca antica, successivamente trasferite nel Campo Marzio in età imperiale.

## **Il Foro Romano**

In epoca antica la valle del Foro veniva usata, come luogo di sepoltura dai popoli abitanti sul Palatino. Nell'VIII secolo a.C., con la crescita demografica della città, la necropoli si trasferì sull'Esquilino, lasciando la parte della palude centrale libera. Dopo la bonifica dell'area già in età regia, sorsero le prime istituzioni religiose.

Dagli studi condotti sul Foro Romano, si pensa che esso, sia sempre stato, un luogo centrale nella struttura della città, a partire dalla leggendaria fondazione di Roma da Romolo e Remo.

In epoca repubblicana iniziava la costruzione di portici, intorno alle piazze del foro come nell'architettura greca le *stoài*, che racchiudevano l'*agorà*; la sistemazione dei luoghi chiusi intorno a se stessi, veniva accentuata con l'utilizzo di *iani*, ossia archi nei punti di ingresso.

A Roma, l'elemento che ha caratterizzato l'unità spaziale del Foro Romano è stato il *Comitium*; questo edificio era il luogo riservato per le unioni elettorali. Inizialmente di forma rettangolare, è stato successivamente ricostruito in pianta circolare nello stesso punto, adiacente alla *Curia Senatus*, ovvero il luogo dove si riuniva il Senato. Questi due edifici formavano il centro della vita politica, all'interno del Foro, nel settore nord-occidentale, fino al II secolo a.C.

Nel 123 a.C. si segnò il cambiamento di prospettiva, nel Foro Romano con il gesto simbolico del tribuno Caio Gracco; egli fu il primo, durante il suo comizio al popolo a voltarsi non più verso il *Comitium* e la *Curia*, ma "verso l'esterno", come riporta lo scrittore greco Plutarco, intendendo l'area libera, ossia la Piazza del Foro. Questo cambiamento nell'assetto del Foro, coincide con il passaggio dallo Stato Aristocratico a quello Democratico.

Tra la fine dell'età repubblicana e l'inizio dell'età imperiale, si segnò in modo evidente, il cambiamento dell'asse dell'area centrale della città di Roma; Nel 51 a.C. Gaio Giulio Cesare fece ampliare il Foro in direzione nord-est con la costruzione del suo foro, *forum Caesaris*. Con l'ascesa di Cesare al potere, si ebbe una svolta politica nella storia, non solo della città di Roma, ma anche in tutto l'Impero Romano.

Già la crisi degli ultimi anni dell'età repubblicana, con guerre civili e avvenimenti politici, aveva lasciato Roma quasi senza leggi. Proprio in questi primi anni, dell'età cesariano - augustea si nota un cambio di scala, nella forma urbana; le forme, già sperimentate in età repubblicana di matrice ellenistica, si trasformarono in chiave monumentale. Anche gli edifici religiosi vennero trasformati, con l'introduzione di nuovi elementi, creando così nuove tipologie edilizie, per favorire il consolidamento del potere del Principato.

## Il portico

Uno degli elementi principali, che hanno caratterizzato qualsiasi tipo di struttura monumentale, dalla nascita delle prime città ellenistiche fino ai complessi impianti imperiali, è il portico. Tale elemento nacque come forma di collegamento, fra le varie parti di un sistema organico ma molto articolato, ma nello stesso tempo anche di chiusura. Diventò una delle caratteristiche formali, sia in pianta con la distribuzione degli assi, sia in alzato con la funzione attribuita di facciata. Presentato con molteplici varianti, a partire dalla fine dell'età classica nelle zone della Grecia e dell'Asia Minore, trovò la sua espressione massima nell'area centrale di Roma, dall'inizio del II secolo a.C., dando risposta ai problemi legati alla topografia dei luoghi e alla necessità di delimitarli, conferendo a loro un carattere monumentale.

Il portico romano sviluppato, a partire dalla fine dell'età repubblicana, contrariamente a quello che accadde nell'architettura greca, non venne concepito come un edificio isolato; esso era parte di un sistema di spazi concatenati. I monumenti urbani vennero caratterizzati, da questo "effetto conico della prospettiva", creato dalla ripetizione "quasi all'infinito" delle colonne verticali. Evidente l'importanza, che attribuirono i romani alle viste; infatti la percezione degli ordini architettonici cambiò a seconda dei punti di visione, a favore del ritmo dei singoli elementi fortemente ripetuti. È così che il portico diventò uno degli aspetti caratteristici dello spazio urbano, considerato secondo Vitruvio, con la stessa dignità e importanza come qualsiasi altro luogo civile.

Con il termine portico, nella definizione che riguarda l'archeologia, viene indicato qualsiasi edificio, che presenta un lato lungo, dotato di un colonnato e un lato corto con la larghezza più piccola della lunghezza. Le caratteristiche tipologiche possono presentare un'infinità di varianti; dal tetto a un solo spiovente, nel caso si tratti di un'unica navata o a due spioventi se costituito da più navate, la presenza o meno di un lucernario nella navata centrale e l'organizzazione dei colonnati. Inoltre il portico può essere sviluppato in altezza, presentando due ordini sovrapposti e quindi con un secondo piano. È importante sottolineare il fatto, che le colonne dei portici presentano delle proporzioni "più slanciate" rispetto a quelle dei templi. A Roma, si pensa che i primi portici siano stati già presenti, nel II secolo a.C.; queste prime strutture lineari, probabilmente erano costruite in legno e circondavano le piazze pubbliche. Testimonianze di tutto ciò raccontano i resti nel *forum Boarium*, ma anche all'interno del Foro Romano presso la *basilica Aemilia*, chiamata nella sua prima fase *basilica Fulvia*. Il luogo, invece dove il portico monumentale ha trovato il culmine della sua espressione, si trovava nel Campo Marzio meridionale, da circa la metà del II secolo a.C. La *porticus Octavia* sarebbe l'edificio più antico di questo tipo costruito nella città, con una doppia fila di colonne, che però si sa lo sviluppo preciso in pianta. In generale in età repubblicana, durante il II e I secolo a.C., i quartieri di Roma, come i quartieri del Circo Flaminio e del Campo Marzio, vennero progressivamente dotati di questi spazi lineari pubblici, che a differenza di quelli precedenti, di matrice ellenistica, che erano aperti, essi si

presentarono come una concatenazione di “piazze chiuse, accessibili ai cittadini, solo attraverso cortine monumentali”. Invece con i primi Imperatori, già alla fine del periodo repubblicano e per tutta l’età imperiale, il portico diventò l’elemento di espressione di quel potere sacralizzato, che ha portato alla costruzione dello spazio noto, come Fori Imperiali, nel cuore della città, come espansione del tradizionale Foro Romano.

### **La basilica civile**

Già dal IV secolo a.C., il Foro Romano assumeva una importanza notevole nella vita pubblica e politica della città. L’aspetto formale del Foro trova va l’espressione progettuale massima, con la nuova tipologia che emergeva, ovvero la “Basilica”, spazio di origine ellenistica che probabilmente derivava dall’*atrium regium*, che significa portico del Re. Nella sua forma originale, la Basilica civile era un edificio rettangolare inizialmente di tre navate, successivamente con esempi anche di cinque navate, sviluppato su uno o due livelli. Tale edificio racchiudeva più funzioni pubbliche: a partire dal livello superiore era presente il *tribunal*, luogo di attività giudiziarie; le *tabernae*, ovvero botteghe di tipo commerciale, che erano disposte lungo i lati della basilica ,al piano terra; e infine lo spazio centrale, destinato alle riunioni pubbliche dei cittadini.

In piena età repubblicana le basiliche erano edifici bancari, con funzioni miste di giustizia e luoghi di riunioni, costruite per volere delle famiglie patrizie, secondo le intenzioni politiche. In età imperiale, le basiliche, mantenendo il ruolo di “portatrici di messaggi politici”, diventavano strumento per la propaganda degli Imperatori, come costruzioni di carattere monumentale. A partire dal II secolo a.C. la tipologia architettonica della basilica ha subito notevoli trasformazioni.

All’interno del Foro Romano erano presenti molte basiliche; nella parte ovest della *Curia Ostilia*, sorgeva la **Basilica Porcia**, che fu la prima, costruita nel 185 a.C. per volere del censore Marco Porcio Catone. L’edificio fu distrutto, durante un incendio, che ha devastato l’area intorno la Curia. Nel 179 a.C. iniziava la costruzione di una basilica di dimensioni ben più grandi, nella parte settentrionale del Foro, chiamata inizialmente **Fulvia-Aemilia** e poi **Aemilia**, iniziata in epoca repubblicana, che arriva oggi, in forma di rovine, con moltissime variazioni, subite in epoca imperiale. Un’altra basilica di età repubblicana è la cosiddetta **Basilica Sempronia**, costruita nel 170 a.C. per volere del censore Tiberio Sempronio Gracco. Venne distrutta durante un incendio nel I secolo a.C. La sua posizione nel lato meridionale del Foro, era tra il Tempio di Saturno e il Tempio dei Dioscuri, proprio nel posto della futura **Basilica Iulia**, costruita nel 54 a.C. per volere di Gaio Giulio Cesare. L’ultimo edificio di tale tipologia costruito in epoca repubblicana fu la **Basilica Opimia**, costruita nel 121 a.C., per volere di Lucio Opimio. La basilica sorgeva, al lato nord del Tempio della Concordia. Fu successivamente abbattuta, durante i lavori di espansione di quest’ultimo, da parte dell’Imperatore Tiberio.

## I.2.3 Il Foro Romano

Silvia Profita

La parola latina *forum* deriva dal sostantivo *foris-is* che significa porta e della parola avverbiale *foris* che significa fuori, ovvero uno spazio esterno, concluso.

A Roma, come *forum* a partire dall'età repubblicana, veniva chiamata l'area compresa tra il Campidoglio e il Palatino, proprio nella posizione dalla antica necropoli presente durante l'età regia, tra la collina della Velia e l'Esquilino. Proprio questo punto diventerà nei prossimi secoli il centro della città di Roma, luogo di ritrovo e commercio, ma anche luogo di potere.

A partire dal VI secolo a.C. si ottiene la bonifica dell'area e si trasforma un corso d'acqua naturale in canale di drenaggio a cielo aperto. Questo canale, sarà successivamente trasformato in età tardo-repubblicana nella famosa *Cloaca Maxima*, un condotto sotterraneo voltato in tufo che si collegava direttamente con il Tevere.

La fondazione del Foro Romano parte, dopo la fine dell'età monarchica, nel V secolo a.C., con l'inizio dell'età repubblicana, nel luogo dove secondo la tradizione, Romolo stipula la pace con Tito Tazio con l'unione dei villaggi, ai piedi del Campidoglio. Tutta l'area assume un carattere sacro, quasi un *templum* e viene chiamata *Forum Magnum* o *Forum Romanum*. A breve tutta la valle del Foro verrà riempita di edifici o spazi aperti di carattere pubblico, religioso e di rappresentanza.

### Il settore nord - occidentale

L'edificio più antico presente all'interno del Foro Romano è un basamento di forma quadrata, di materiale tufaceo di Grotta Oscura, che risale circa al VI - V secolo a.C, adiacente all'*Umbilicus Urbis Romae* ai piedi del Campidoglio, tra il Tempio della Concordia e il posto del futuro Arco di Settimio Severo. Questo basamento si trova sotto il cosiddetto **Lapis Niger**, il quale era una pavimentazione in marmo nero, da cui deriva il nome, di epoca tardo-repubblicana, agli inizi



Fig. 1 - Vista della parte ovest del Foro con il Tabularium come sfondo. (Foto di Francesco Rinaldi)

*Hostilia* oggi si trovano sotto la Chiesa barocca dei SS. Luca e Martina. L'asse dell'edificio era posto in direzione nord-sud. La grande aula rettangolare era il primo luogo di ritrovo del Senato in età repubblicana.

Nella parte sud - ovest della Curia, proprio ai piedi del Campidoglio si trovano i **Rostra**. Questo luogo ospitava le prue delle navi nemiche, dette *rostrum*, da cui deriva il nome, catturate durante la battaglia dell'Anzio nel 338 a.C., quando Roma ha assicurato il dominio sul mar Tirreno. Era un punto privilegiato, dove le tribune hanno caratterizzato l'immagine del Foro Romano con i grandi eventi. Oggi dei *Rostra* rimane solo il basamento con l'arco, tra il pavimento del *Lapis Niger* e la *Curia Iulia*, in quanto vennero demoliti durante la costruzione del Foro di Cesare.

### **Il Tabularium, le sostruzioni e i templi sottostanti**

L'edificio noto come **Tabularium**, ovvero l'archivio di stato dove erano conservate le *tabulae bronzeae* da cui deriva anche il nome, funge ancora oggi da sfondo per la piazza del Foro Romano. Presente già in età repubblicana, con una struttura monumentale tipica delle grandi opere dell'epoca, la sua facciata ad archi chiudeva la prospettiva indirizzata dalla disposizione degli edifici, come la basilica Aemilia e la Sempronia. La struttura bassa, descritta nelle trascrizioni medievali come "*da sostruzione*", probabilmente aveva funzione di sostegno del pendio collinare retrostante, lasciando solo il piano superiore libero per ospitare l'archivio, mentre la parte

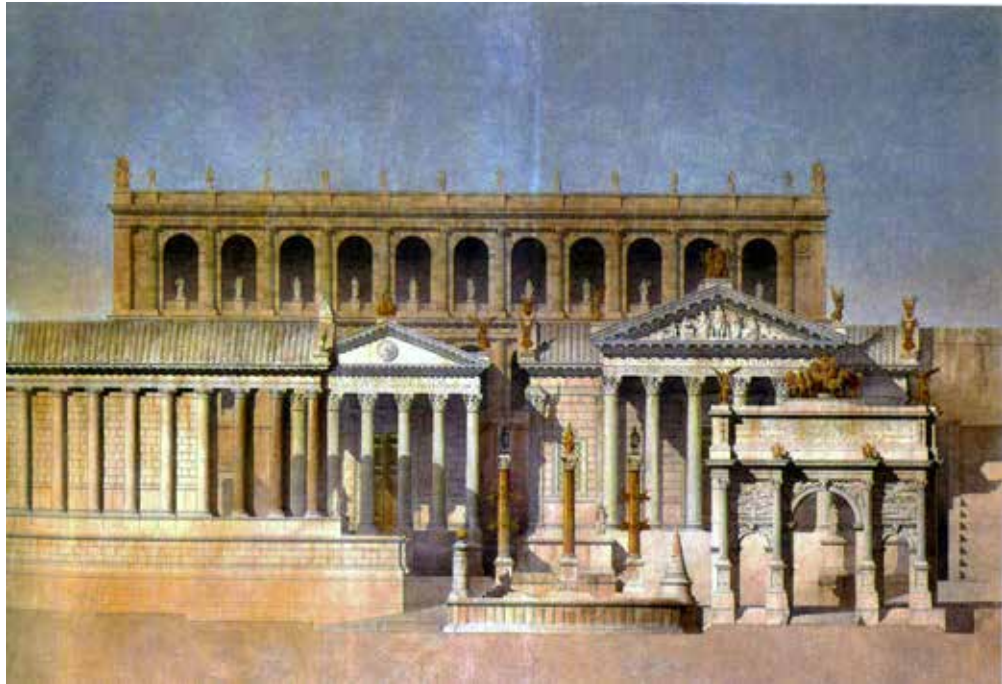


Fig. 2 - Ricostruzione della parte ovest del Foro con al centro i Rostra. Disegno di C. Moyaux, inchiostro di china e acquerello, 1866.

basamentale poteva contenere templi e piccoli santuari repubblicani.

La disposizione dell'edificio sistemava la zona chiamata *Asylum*, corrispondente all'attuale Piazza del Campidoglio, che in epoca antica era la sella che univa il colle *Arx* e il colle *Capitolium*, dove sorgeva il Tempio di Giove Capitolino. La costruzione attuale si data all'inizio del I secolo a.C., circa nel 78 a.C., ad opera dell'architetto Quinto Lutazio Catulo. Egli si pensa che sia stato incaricato di ricostruire un edificio più antico, distrutto durante l'incendio del 83 a.C. Oggi il basamento originario di epoca repubblicana, lungo 73,60 metri, costruito in blocchi di tufo dell'Aniene e di peperino, sostiene il Palazzo Senatorio di Michelangelo, costruito nel Rinascimento, odierna sede del Comune di Roma.

Appoggiato sulla sostruzione del *Tabularium*, sulla parte occidentale del Foro Romano, era situato il Tempio della Concordia, l'**Aedes Concordiae**. Il tempio dedicato ad una personificazione, la Concordia, e non ad una divinità, venne costruito per volere di Lucio Furio Camillo nel 367 a.C. per commemorare la riconciliazione tra i *patrizi* e i *plebei*, la gente comune della città. Nel 121 a.C. venne ricostruito da Lucio Opimio dopo l'omicidio dei Gracchi e in epoca augustea, tra il 7 a.C. e il 10 d.C. restaurato da Tiberio. Oggi in stato di rudere è presente solo il basamento del tempio in tufo, parte del podio e della soglia della cella formata da marmi preziosi.

Adiacente al Tempio della Concordia sorge il **Tempio del Divo Vespasiano** o Tempio di Vespasiano e Tito. L'edificio fu iniziato dal figlio Tito e dopo la sua morte completato dal fratello Domiziano per divinizzare il padre, Imperatore Vespasiano. La zona che occupa si trova tra



Fig. 3 - Ricostruzione del Tempio della Concordia. (Disegno di Christian Hülsen, 1892)



Fig. 4 - Resti del Tempio del Divo Vespasiano. (Foto di Antonio Giaconia)

il Tempio della Concordia e il Portico dei Dei Consenti ed è delimitato nella parte retrostante dal Tabularium e nella parte antistante dal percorso del Clivo Capitolino. Il tempio era prostilo esastilo, ovvero con un colonnato frontale composto da sei colonne di ordine corinzio. Poggiava su una piattaforma cementizia dove sorgeva un alto podio, accessibile tramite una scalinata centrale, anch'esso cementizio, ricoperto da blocchi di travertino e ricche decorazioni in marmo. Parti di queste modanature dello zoccolo sono ancora oggi sul posto. Della ricca decorazione, sia interna della cella che esterna del tempio, oggi rimangono solo le tre colonne d'angolo che reggono parte della ricchissima trabeazione di età flavia.

Nel lato occidentale del Tempio di Vespasiano nei pressi del Tabularium si trova il Portico dei Dei Consenti, in latino **Porticus deorum consentium**. È composto da due ali di colonne di ordine corinzio che formano un angolo ottuso, il quale accompagna la morfologia del Colle Capitolino e il percorso del Clivo Capitolino. La costruzione originaria probabilmente è di epoca repubblicana, tra il III e il II secolo a.C. L'architrave sorretta dalle colonne e i capitelli di esse risalgono alla fase di ricostruzione in età flavia. Nella parte retrostante, incassate nel pendio dove appoggia il portico si trovano sette celle, le *tabernae*. Testimonianze di Varrone, scrittore, letterato e militare romano, raccontano che all'interno del Foro erano presenti dodici statue degli *Dei Consentes*, la versione romana che *dodakatheon* della Grecia Antica. Si pensa che fu proprio questo edificio scoperto nel 1834, alle pendici del Campidoglio, con questa forma inconsueta, ad ospitare le statue degli Dei. Separati dal percorso del *Clivus Capitolinus*, una strada antica in salita che univa il Foro Romano con il *Capitolium*, si trovano i resti del Tempio di Saturno e la base del





Fig. 5 - Portico dei Consenti. (Foto di Antonio Giaconia)



Fig. 6 - Resti del Tempio di Saturno nel Foro Romano. (Foto di Giacomo Gresleri)

#### Miliario Aureo.

Il **Miliarium Aureum** era una colonna in marmo rivestita in bronzo dorato eretta dall'Imperatore Augusto nel 20 a.C. La posizione della colonna era simmetrica all'*Umbilicus Urbis*, l'equivalente romano dell'*omphalos* greco, rispetto i *Rostra*. Oggi rimane solo parte del basamento in muratura, al di sopra del quale sarebbe sorta la colonna in marmo. Alcuni dei frammenti in marmo ritrovati nei pressi dell'area alla fine dell'Ottocento, in particolare uno zoccolo e un fregio decorato, sono stati ricollocati sopra il basamento.

Dietro il Miliario Aureo, verso sud, si trova il **Tempio di Saturno**. L'edificio costruito originariamente all'inizio dell'età repubblicana, ha subito numerosi restauri e ricostruzioni fino la fine dell'Impero. Questo tempio è uno dei luoghi sacri più antichi presenti al Foro Romano, dopo il Tempio di Vesta e il Tempio di Giove, consacrato nel 497 a.C. da Aulo Sempronio Atratino e Marco Minucio Augurino. All'interno del tempio era posizionata la statua di Saturno. Inoltre in questa posizione si trovava un altare dedicato a Saturno, il quale secondo la tradizione fu il mitico fondatore della città sul Campidoglio. A confermare la leggenda esistono dei resti di un villaggio protostorico sul colle, con testimonianze del culto saturnino. Le festività dedicate a Saturno, i cosiddetti Saturnali, venivano svolte proprio in questa zona con una durata di sette giorni ed erano tra i più famosi eventi della Roma Antica. Il tempio aveva una funzione pubblica e giudiziaria oltre a quella religiosa. All'interno del tempio veniva conservato il tesoro dello stato, l'*aerarium*, successivamente trasferito agli archivi statali del *Tabularium*, mentre alle pareti dell'alto podio venivano collocate leggi e documenti pubblici. Una prima ricostruzione del tempio avvenne il 42



Fig. 7 - Ricostruzione della Via Sacra. (Tratto da <http://members.xoom.virgilio.it/catadepa/cenobitico/Roma/Foro.htm>)

a.C. sotto il consolato di Lucio Munazio Planco. Nel tardo III secolo, dopo l'incendio del 283 d.C., è stato necessario un ulteriore restauro. Oggi è visibile parte della ristrutturazione di Planco, ovvero il podio del tempio in cemento con un rivestimento in travertino e la scalinata frontale d'ingresso con la soglia della porta posta ad est. Rimane ancora in piedi parte del portico frontale, risalente all'ultima fase di ricostruzione, con le colonne in granito grigio e rosa e la trabeazione costituita da materiale di reimpiego.

### **La Via Sacra**

Lungo il fondo valle di Foro Romano si trova ancora oggi la antica strada, la cosiddetta Via Sacra. Attualmente la Via parte dall'Arco di Tito e congiunge alcune delle più importanti rovine all'interno del Foro. Inizialmente il percorso, che corre lungo la direzione nord - sud, si trovava all'esterno del *pomerium*, termine che indicava il confine sacro della città di Roma, in quanto era posto al di fuori del Palatino.

L'assetto originario della strada è oggetto di disputa fra gli archeologi. Ci sono due ipotesi per quanto riguarda il percorso della Via; la prima individua il sentiero che costeggia la posizione attuale della *Basilica Giulia*. La seconda, più sostenuta, è quella che individua il percorso che costeggia la *Basilica Aemilia*, nella parte nord del Foro.

Secondo la tradizione il nome della Via "Sacra" deriva dal gesto riappacificante di Romolo e Tito Tazio con la stipulazione della pace e la sacrificio in onore degli Dei. Durante tutta la sua storia la Via mantenne il suo ruolo cerimoniale come percorso augurale come portava all'Arx.



Fig. 8 - Vista dell'area centrale del Foro Romano verso il Palatino. (Foto di Francesco Rinaldi)

Questo asse, trasformato durante i secoli, era presente già dall'età regia, fin dal VI secolo a.C. Collegava la *Regia*, ovvero la dimora dei Re, con l'*Arx*, ai piedi del Campidoglio. In età imperiale la Via venne monumentalizzata e ripavimentata più volte a causa di numerosi incendi e inglobata all'interno della città. L'attuale pavimentazione di età augustea si trova ad una quota rialzata rispetto a quella di età repubblicana. Proprio durante l'epoca imperiale la Via assunse un carattere più pubblico; originariamente lungo il percorso si affacciavano le proprie abitazioni dei Re, come quelle di Tarquinio il Superbo, Numa Pompilio e Anco Marzio. Anche in età repubblicana sulla Via Sacra si trovavano le residenze di *gentes* importanti, come gli Scipioni, i Domizi, i Valeri e gli Ottavi. In epoca imperiale la funzione residenziale lungo la Via si è persa dando spazio a quella commerciale e successivamente a quella monumentale, con l'affaccio degli edifici più importanti, come il Tempio di Divo Romolo, il Tempio della Pace, la Basilica di Massenzio, il Tempio di Venere e Roma e altri templi posti lungo il percorso.

### **L'area centrale**

Nella parte centrale della valle del Foro Romano sorgeva uno degli edifici più antichi, la **Regia**. La sua posizione nella prima fase di costruzione del Foro chiudeva il lato corto verso sud - est della Piazza, dove all'inizio dell'età imperiale è stato costruito il Tempio di Divo Giulio. L'edificio costruito circa nella seconda metà del VII secolo a.C. doveva essere una struttura assai complessa che si espandeva in gran parte all'interno del Foro, con funzione residenziale. Purtroppo oggi rimane visibile solo la parte dedicata all'abitazione del Re durante l'età regia. In epoca repubblicana, circa un secolo dopo la sua costruzione, l'edificio venne sacralizzato, e



Fig. 9 - Resti del Tempio di Vesta. (Foto di Antonio Giaconia)

fu ampliato con l'aggiunta di un tempio nella parte est. Durante la metà del VI secolo a.C. fu devastato da un incendio e successivamente ricostruito nella forma in cui venne conosciuto per tutto il periodo imperiale, ruotato a novanta gradi rispetto l'impianto originale. Nel 148 a.C. venne danneggiata da un altro incendio e successivamente restaurata. Nel 36 a.C. venne di nuovo ricostruita, dopo essere stata bruciata, ma questa volta in marmo. Questi restauri non hanno modificato la disposizione dell'edificio in pianta, in quanto era considerata di forma sacra. L'edificio fu distrutto definitivamente durante il grande incendio del 64 d.C. I pochi resti che sono attualmente visibili sono stati ritrovati durante gli scavi eseguiti da Giacomo Boni nel 1899.

Alle spalle della Regia era situato il **Tempio di Vesta**, un piccolo tempio di forma circolare sulla Via Sacra, che insieme alla Casa delle Vestali costituiva il complesso religioso noto come *Atrium Vestae*. Il tempio è tra le più antiche costruzioni presenti nel Foro Romano, costruito secondo la tradizione da Numa Pompilio, secondo Re di Roma. All'interno del tempio rotondo bruciava il *sacro fuoco*, che rappresentava il focolare dello stato. La sorveglianza del fuoco era affidata alle sacerdotesse della dea, chiamate Vestali, con la pena di morte quando il fuoco veniva spento. Le fonti antiche testimoniano molte ricostruzioni a partire dall'età regia in poi, a causa dei numerosi incendi.

La forma dell'edificio però è rimasta invariata durante i secoli. Dopo gli incendi del 241 a.C. e del 210 a.C. venne restaurato sia il Tempio che l'adiacente Casa delle Vestali. In questa fase risale la fondazione circolare del tempio in opera cementizia con una fossa centrale per contenere le ceneri del fuoco sacro. Databili invece ad una ricostruzione del I secolo a.C.



Fig. 10 - Ricostruzione del cortile interno della Casa delle Vestali. (Tratto da <http://members.xoom.virgilio.it/catadepa/cenobitico/Roma/Foro.htm>)

sono i resti dell'alto podio realizzato in blocchi di tufo provenienti dall'Aniene. Dopo il grande incendio del 64 d.C. il Tempio venne completamente ricostruito in età flavia. Durante l'epoca traianea l'edificio presentava le colonne di ordine ionico, secondo una raffigurazione conservata oggi alla Galleria degli Uffizi a Firenze. In epoca severiana, dopo l'incendio del 191 d.C. venne ricostruito nella forma che si presenta ancora oggi, per volere di Giulia Domna, moglie del futuro Imperatore Settimio Severo, conservando la parte bassa del podio e i piedistalli delle colonne della fase precedente. Nel 391 d.C. con l'abolizione dei culti pagani da parte dell'Imperatore Teodosio I venne spento il fuoco sacro e l'edificio perse la sua funzione religiosa. È stato conservato secondo le testimonianze fino al cinquecento, ma poi distrutto completamente. La scoperta dei resti ancora oggi visibili risale agli scavi ottocenteschi.

Parte dell'*Atrium Vestae*, oltre al Tempio di Vesta, era la sede del collegio sacerdotale delle Vestali, noto come **Casa delle Vestali**. La costruzione della residenza è databile solo nel II secolo a.C. nell'area limitrofa del tempio, dove sorgevano varie strutture dedicate al culto della dea, nella zona incastrata tra la Regia, la *Domus Publica* e le pendici del Palatino. Nel 12 a.C. Augusto ha donato alle Vestali la *Domus Publica*, ampliando così la residenza. Dopo l'incendio del 64 d.C. insieme al Tempio di Vesta, venne ricostruita ad un livello più alto e ampliata la Casa seguendo l'orientamento dei nuovi edifici costruiti nel Foro. Dopo l'incendio del 191 d.C. per volere di Giulia Domna, futura imperatrice come moglie di Settimio Severo, come citato precedentemente, è stata ricostruita l'ala occidentale.

La disposizione interna presentava le stanze, disposte almeno su due piani come è visibile



Fig. 11 - Ricostruzione del Tempio di Cesare, al centro e del Tempio dei Dioscuri, a destra. (Tratto da <http://members.xoom.virgilio.it/catadepa/cenobitico/Roma/Foro.htm>)

ancora oggi nella parte sud. Il complesso era articolato attorno un grande cortile porticato. Il cortile composto da *peristilion*, presentava una serie di fontane poste al centro, ricoperte con pavimentazioni in epoca constantiniana. Sotto il portico erano situate le statue delle Vestali rinvenute nel XV secolo, oggi presenti nella loro posizione originale dentro il cortile. Sul lato rivolto ad est è presente un ambiente coperto, di dimensioni notevoli, il quale si pensa che fosse il *Tablinum*, ovvero la stanza di ricevimento della domus romana. Dopo il 391 d.C. con l'abolizione dei culti pagani, l'ordine delle Vestali si è sciolto e la Casa abbandonata. Successivamente gli ambienti sono stati recuperati dalla corte imperiale e poi da quella papale. Le rovine presenti oggi, rinvenute alla luce dopo gli scavi di Lanciani e di Giacomo Boni tra la fine dell'ottocento e l'inizio del novecento, sono attribuiti, grazie alla presenza dei bolli laterizi, principalmente all'epoca traianea.

Nella parte nord - occidentale dell'*Atrium Vestae* sorgeva il Tempio dei Dioscuri, il **templum Castoris** o come venne riportato nelle fonti antiche *aedes Castorum* o *aedes Castoris et Pollucis*, posto nell'angolo sud - orientale della Piazza del Foro. Il tempio fu costruito su ordine del dittatore Aulo Postumio Albo Regillense circa nel 496 a.C. e inaugurato il 484 a.C. dal figlio. Era dedicato ai Dioscuri, considerato il primo tempio dedicato a divinità della mitologia greca antica, che secondo la leggenda sono apparsi durante la battaglia vittoriosa del lago Regillo. Dopo la vittoria, la tradizione narra che Castore e Polluce hanno abbeverato i loro cavalli presso la *Fonte di Giuturna*, proprio all'interno del Foro Romano.

L'edificio fu legato maggiormente alla vita politica come edificio pubblico più che di carattere

religioso. Dal 160 a.C. in poi fu il luogo delle riunioni del senato, mentre per tutto il I secolo a.C. ha svolto la funzione di tribunale. Il podio del tempio veniva usato spesso come tribuna durante comizi legislativi, che si tenevano nella Piazza del Foro. Già in epoca repubblicana ha subito due restauri; il primo nel 117 a.C. ad opera di Lucio Cecilio Metello Dalmatico e il secondo nel 74 a.C. dal pretore Gaio Verre. Nel 6 d.C. è stato ricostruito dall'Imperatore Tiberio, il quale l'ha dedicato a nome suo e del fratello Druso. Il suo successore, Caligola, ha modificato l'aspetto del tempio utilizzandolo come vestibolo d'ingresso per il palazzo imperiale posto sul Palatino. Successivamente è stato restaurato sotto l'Imperatore Claudio nella sua forma originaria. Oggi i resti del tempio raccontano la sequenza delle ricostruzioni subite; l'aspetto originario del tempio è riconoscibile grazie alle rovine presenti delle murature di cappellaccio del V secolo a.C. La struttura era tipica di un tempio di tipo *italico*, con tre celle dotato di pronao. Durante i lavori del II secolo a.C., probabilmente legati alla trasformazione funzionale dell'edificio, fu cambiato l'ambiente del pronao che è stato reso meno profondo. Inoltre è stata aggiunta la pavimentazione in peperino del podio per essere utilizzato come tribunale. Nel 117 a.C. vennero svolti ulteriori lavori. Durante questa fase il podio venne sostituito da tre strutture cementizie, le quali vennero inglobate nella successiva trasformazione tiberiana. I muri antichi, costruiti in materiale tufaceo proveniente dall'Aniene, vennero usati come base per le nuove colonne poste ai lati. Sia queste colonne che la trabeazione erano probabilmente di travertino rivestito di stucchi. All'interno, la pavimentazione originaria in mosaico bianco, con un bordo decorato in meandro policromo, venne sostituita da un pavimento marmoreo in *opus sectile*.

La maggior parte dei resti attuali risalgono alla fase di ricostruzione tiberiana dell'edificio; restano in piedi ancora oggi le tre colonne di ordine corinzio nel lato orientale e parte del podio ampliato in opera cementizia. Durante il rinascimento gran parte dei materiali preziosi del tempio sono stati asportati e reimpiegati; un esempio è anche la statua equestre di Marco Aurelio, posta da Michelangelo nella Piazza del Campidoglio, che usa come base un blocco di marmo del tempio.

Antistante al Tempio dei Dioscuri sorgeva il Tempio di Divo Giulio, ***aedes Divi Iulii***, dedicato a Gaio Giulio Cesare dopo la sua morte. Cesare fu il primo romano ad essere divinizzato dopo Romolo, il mitico fondatore della città. La decisione per la costruzione del tempio fu decretata dal Senato nel 42 a.C. proprio nel luogo posto nella parte orientale della Piazza del Foro, vicino la Regia, che all'epoca cesarea era la residenza del dittatore, dove fu trasportato il corpo di Cesare per la cremazione.

L'edificio fu dedicato il 28 agosto del 29 a.C. dal figlio adottivo di Cesare, Ottaviano. Il tempio fu eretto sui resti di fondazione di materiale tufaceo di Grotta Oscura appartenenti ad una struttura repubblicana, per la quale non ci sono informazioni relative. Si trattava di un tempio prostilo esastilo, cioè con sei colonne nel fronte principale. Gli scritti di Vitruvio testimoniano la



Fig. 12 - Tempio del Divo Romolo, oggi inglobato nella chiesa dei SS. Cosma e Damiano. (Foto di Antonio Giaconia)

somiglianza di questo edificio con il Tempio di Venere Genitrice eretto all'interno del Foro di Cesare. Entrambi gli edifici erano di tipo picnostilo - ovvero con lo spazio libero tra le colonne pari appena di un diametro e mezzo del fusto. Il tempio era di ordine corinzio, con il fronte principale decorato con i *rostra* delle navi catturate durante la battaglia di Azio, dove Ottaviano è uscito vincitore. La decorazione marmorea in ordine corinzio e le trabeazioni ornate con figure ellenistiche sono un primo esempio di applicazione in edifici monumentali; tali elementi verranno sviluppati lungo tutto il periodo augusteo e perfezionati nel Foro di Augusto.

I resti del tempio furono portati alla luce inizialmente con gli scavi condotti alla fine dell'ottocento e successivamente gli scavi eseguiti da Giacomo Boni nel novecento. Oggi è visibile parte del podio in opera cementizia; originariamente esso fu rivestito con blocchi di tufo in opera quadrata e ricoperto con lastre di travertino, le quali furono asportate nel XV secolo. Sono visibili alcune parti del rivestimento in marmo lunense dello zoccolo e blocchi appartenenti al coronamento. Inoltre è visibile l'edera di forma semicircolare, rivestita in materiale tufaceo proveniente dall'Aniene e di peperino, che contiene i resti di altare circolare cementizio, probabilmente il punto dove si svolsero i funerali del dittatore. In questo punto ancora oggi vengono lasciati dei fiori da parte dei visitatori come omaggio a Cesare.

Un altro tempio situato nella parte centrale del Foro, di fronte al cosiddetto *carcer* di epoca repubblicana, è il **Tempio di Divo Romolo**. Sorge sulla Sacra Via Summa, il tratto della Via Sacra che connetteva la Regia con la collina della Velia, tra il Tempio di Antonino e Faustina e la Basilica di Massenzio.





Fig. 13 - Tempio di Antonino e Faustina, oggi inglobato dalla chiesa di San Lorenzo in Miranda. (Foto di Antonio Giaconia)

L'edificio originale fu costruito nel 75 d.C. come vestibolo d'ingresso al Tempio della Pace (o Tempio di Vespasiano). La sua forma circolare favoriva la connessione tra la Via Sacra, proprio nel punto tra l'Arco di Tito e la Piazza del Foro Romano e il nuovo complesso imperiale, che seguiva una inclinazione ben diversa. Dopo l'abbandono del Tempio della Pace, agli inizi del IV secolo d.C., probabilmente nel 309, l'Imperatore Massenzio ordinò il recupero dell'edificio e lo dedicò al figlio Romolo, scomparso e divinizzato. In questa fase venne attribuito il nuovo portale affiancato da due colonne di porfido rosso, a loro volta racchiuse da due ali di muro che formavano una esedra riccamente decorata, aperta sulla Via Sacra.

Nel 527 d.C. il Tempio di Romolo venne unito con due delle sale del Tempio della Pace su ordine del papa Felice IV, formando così la Basilica dei Santi Cosma e Damiano. Questi due ambienti conservano ancora oggi la pavimentazione originale in marmo del Tempio della Pace e il muro sul quale era appesa la *Forma Urbis Romae* in epoca severiana, composta da oltre centocinquanta lastre di marmo. Nel seicento, su ordine del papa Urbano VIII, furono avviati dei lavori di restauro, con il rialzamento del pavimento della chiesa di sette metri, ma non quello del tempio, in modo da evitare allagamenti dovuti alle acque piovane provenienti dal Campo Vaccino. Durante questi lavori fu realizzato il nuovo portale d'ingresso nella parte nord della chiesa, spostando il portale in bronzo originale, che oggi ritroviamo nella sua posizione iniziale.

Attualmente l'edificio risulta sopraelevato rispetto alla quota della Sacra Via Summa a causa della rimozione errata del primo strato della pavimentazione di età tardo - imperiale, che fu scambiata come una aggiunta medievale, durante la sistemazione dell'area archeologica nel



Fig. 14 - Ricostruzione della Basilica Aemilia. (Tratto da <http://members.xoom.virgilio.it/catadepa/cenobitico/Roma/Foro.htm>)

XIX secolo. Tale operazione ha lasciato scoperte le fondazioni di molti edifici imperiali, come l'Arco di Tito, la Basilica di Massenzio e lo stesso Tempio del Divo Romolo.

Sul lato sinistro di quest'ultimo, nello spazio tra esso e la basilica *Aemilia*, si trova il **Tempio di Antonino e Faustina**. L'edificio risale all'epoca tarda - imperiale. Fu eretto nel 141 d.C. dopo la morte dell'Imperatrice e nel 161 d.C., dopo la scomparsa dell'Imperatore, fu dedicato ad entrambi su decisione del Senato.

Il tempio sorgeva sopra un alto podio, costruito in blocchi di tufo rivestiti di marmo. La scalinata frontale d'ingresso fu ricostruita recentemente in mattoni quando l'edificio fu riportato nella quota di pavimentazione originale. Il fronte principale in parte conservato, era dotato di un pronao di tipo esastilo con colonne in marmo cipollino, alte diciassette metri di ordine corinzio. All'interno il tempio era ad una cella, costruita con blocchi di peperino in opera quadrata e dotata di un altare realizzato in mattoni rivestito in marmo.

Nel XV secolo, il papa Martino V inizia la trasformazione del tempio romano in chiesa cristiana, dedicata a San Lorenzo in Miranda, dalla parola *mirare*, grazie alla bella vista che offriva la posizione verso il Foro Romano. Durante questa fase vennero aggiunte delle cappelle laterali, successivamente rimosse nel restauro del XVI secolo, in quanto alteravano l'immagine originale. Nel 1602 a causa del rialzamento del terreno del Campo Vaccino, la chiesa è stata ricostruita ad opera di Orazio Torriani, seguendo principi barocchi. Il pavimento della chiesa fu rialzato di sei metri, riportato nella quota originale dell'edificio imperiale, solo durante gli scavi dell'ottocento.

## **Le basiliche**

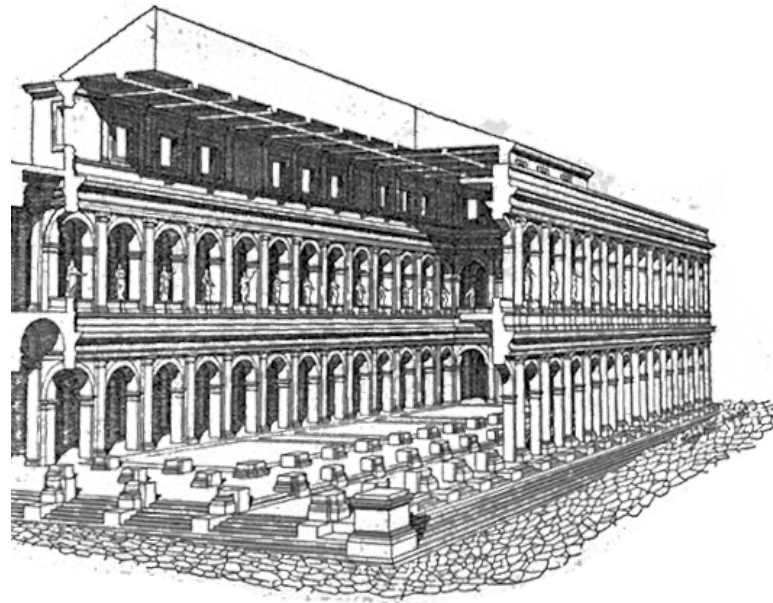


Fig. 15 - Ricostruzione della Basilica Iulia. (Tratta da: [http://community.middlebury.edu/~slides/HA220/views/aoc052\\_view.html](http://community.middlebury.edu/~slides/HA220/views/aoc052_view.html))

Una delle basiliche più antiche situata nel limite nord del Foro Romano, tra il tempio di Antonino e Faustina e la Curia Iulia è la **Basilica Aemilia**. L'edificio nella sua forma originale, fu costruito nel 179 a.C., in piena età repubblicana, per volere dei censori Marco Emilio Lepido e Marco Fulvio Nobiliore.

Inizialmente presentava una grande aula centrale a un piano, di dimensioni 70 x 29 metri, divisa in tre navate con colonne in marmo prezioso, con una superficie totale di 110 x 50 metri. L'asse lungo la basilica era orientato secondo la piazza del Foro, delimitando così la parte nord-est di esso. Il fronte meridionale era costituito da una fila di *tabernae*, ovvero botteghe commerciali, probabilmente preesistenti alla basilica. Nel I secolo a.C. si aggiunse un secondo piano, ampliando così il volume dell'edificio, con la necessaria aggiunta di un sistema di scale poste nel lato orientale, le quali permettevano l'accesso al piano superiore mediante una terrazza sui portici.

Nel 14 a.C. la basilica venne devastata da un incendio. La struttura venne completamente rinnovata in età augustea, basandosi sulla forma originaria, ma con materiale completamente diverso: il marmo, policromo per l'ornamento dell'aula centrale e bianco per la pavimentazione e le navate laterali, a differenza dei materiali originali: il tufo e il travertino.

Negli stessi anni risale anche l'aggiunta del **Portico di Gaio e Lucio Cesari**. Si tratta di una galleria porticata, presente davanti la facciata meridionale della basilica. Costruita da Augusto, fu dedicata ai due nipoti che avrebbero dovuto succedergli al trono, ma morirono in giovane età. Oggi tra le rovine appaiono ancora resti delle iscrizioni dedicatorie. Nel 283 d.C. l'edificio

fu gravemente danneggiato da un altro incendio. Durante la ricostruzione, il lato meridionale è stato sostituito da blocchi di laterizio, i blocchi di marmo di età augustea sono stati utilizzati per il restauro.

Nel 410 d.C. un altro incendio colpisce la basilica, che però mantiene il suo carattere lussuoso e la propria funzione di edificio bancario e giudiziario, fino al VII secolo d.C., percorrendo così una vita di quasi novecento anni all'interno del Foro.

Un altro edificio della stessa tipologia costruito alla fine della repubblica, è la **Basilica Iulia**. Originariamente nella stessa posizione, ovvero sul lato sud-ovest del Foro, di fronte alla basilica Aemilia, tra il Tempio di Saturno a ovest e il Tempio dei Dioscuri a est, sorgeva la basilica Sempronia di epoca tardo - repubblicana. Questo edificio aveva le stesse dimensioni della futura basilica Iulia.

Nel 54 a.C. Giulio Cesare fa costruire la nuova basilica, dandole il nome di *Iulia*. La struttura doveva poggiare su una piattaforma artificiale formata da alte sostruzioni, la quale permetteva all'intero edificio di alzarsi al di sopra del livello della piazza del Foro, raggiungendo una altezza maggiore rispetto alla basilica Aemilia che sorgeva di fronte. La superficie di 107 x 51 metri veniva organizzata con cinque navate, coperte da un tetto a doppio spiovente. L'aula centrale di dimensioni 75 x 16 metri raggiungeva un'altezza massima di 30 metri, superando così le navate laterali che erano alte solo di due piani. La doppia disposizione di colonne sul lato sud-orientale si conserva ancora oggi. Il carattere monumentale dell'edificio veniva ulteriormente accentuato dall'utilizzo di tipi pregiati di marmo.

La costruzione fu ultimata durante l'epoca Augustea. Già però nel 12 d.C. veniva parzialmente ricostruita dopo l'incendio del 12 a.C. con la sistemazione delle pavimentazioni e delle colonne in marmo, in conformità con l'immagine della basilica Aemilia. Dopo l'incendio del 410 d.C., quando si sono danneggiati molti edifici del Foro compresa la basilica Aemilia, la basilica Iulia riesce a mantenere anch'essa la sua funzione e il suo alto valore dovuto anche alla sua posizione pregiata.

## **I monumenti onorari nel Foro Romano**

All'interno del Foro Romano sorgevano una serie di monumenti commemorativi e statue celebrative. Attualmente sono presenti i resti, soprattutto le basi, principalmente nella zona della Piazza del Foro, compresa tra la *Basilica Aemilia*, l'Arco di Settimio Severo e la *Basilica Iulia*.

A partire dall'età repubblicana ci sono testimonianze di due colonne erette: la prima dedicata a **Gaio Duilio**, situata vicino a *Rostra*, nel lato verso il *Volcanal*. Era una colonna rostrata costruita per commemorare la vittoriosa battaglia navale di Milazzo nel 260 a.C. contro i Cartaginesi. Una copia della base della colonna di epoca augustea, si trova oggi nei Musei Capitolini.



Fig. 16 - Ricostruzione della Piazza del Foro Romano. (Tratto da <http://members.xoom.virgilio.it/catadepa/cenobitico/Roma/Foro.htm>)



Fig. 17 - Colonna di Foca nel Foro Romano. (Foto di Antonio Giaconia)

La seconda colonna di età repubblicana era la **Columna Maenia**, probabilmente dedicata al console Gaio Menio, da cui deriva anche il nome. Era collocata nei pressi del *Comitium*, davanti la zona del tribunale e dei *Rostra*, secondo la citazione negli scritti di Cicerone. Si pensa che fu distrutta con la sistemazione dell'area durante la costruzione del Foro di Cesare.

La statua equestre di epoca imperiale dedicata all'**Imperatore Domiziano** in occasione della vittoria contro i Germani fu eretta nel 91 d.C. al centro della Piazza del Foro. Oggi purtroppo rimane solo la cavità di forma rettangolare che ne testimonia la presenza, in quanto la statua quasi certamente è stata distrutta dopo luccisione dell'Imperatore. I resti del basamento si limitano in tre blocchi di travertino incastrati ad un blocco cementizio.

Nei pressi del *Lapis Niger*, nella Piazza del Foro, si trovano i resti di una base marmorea che sosteneva una colonna onoraria dedicata da **Massenzio** "a Marte e ai fondatori dell'*Urbe Eterna*". Dopo la sconfitta dell'Imperatore da parte di Costantino I venne scalpellato via il nome.

Restando all'interno della Piazza del Foro troviamo ancora oggi il basamento in marmo, inciso sui quattro lati, che sosteneva la colonna onoraria eretta in occasione dei **Decennalia** - l'anniversario dei dieci anni - della *Tetrarchia* di Constanzo Cloro. Le decorazioni della parte basamentale, visibili ancora oggi, presentano una plasticità tipica della fase tardo - antica, che si manifesta in pieno nelle decorazioni dell'Arco di Costantino eretto pochi anni dopo.

Sempre dello stesso periodo risale il basamento della statua dedicata all'Imperatore **Costanzo**



Fig. 18 - Ricostruzione dell'Arco di Augusto nel Foro Romano. (Tratto da <http://members.xoom.virgilio.it/catadepa/cenobitico/Roma/Foro.htm>)

Il da parte del Senato, dopo la vittoria sull'usurpatore Magnenzio. La posizione si trova tra l'Arco di Settimio Severo e la Curia.

Sul lato sud della Piazza, si trovano sette grandi basamenti in laterizio, che sostenevano colonne onorarie databili, grazie alla presenza dei bolli laterizi, nell'epoca della *Tetrarchia* - inizio del IV secolo d.C. Nei pressi dell'Arco di Settimio Severo, si trovano anche i resti della colonna commemorativa della **Vittoria sui Goti**, dedicata ad Arcadio, Onorio e Teodosio I, eretta dal Senato all'inizio del V secolo d.C.

L'ultimo monumento onorario eretto nel Foro Romano fu la **Colonna di Foca**, costruita nel 608 d.C. Dedicata all'Imperatore bizantino, da cui prese il nome, la colonna sorgeva nella zona antistante i *Rostra*. La colonna corinzia risale al II secolo a.C., quando originariamente reggeva la statua dedicata a Diocleziano. Il fusto di essa è realizzato in marmo bianco proconnesio e sormontato da un capitello sempre di ordine corinzio di epoca traianea. Posta sopra un basamento marmoreo di forma quadrata, raggiunge l'altezza di 13,6 metri. La parte della fondazione anch'essa quadrata, ma realizzata in mattoni che risulta oggi visibile, in epoca tardo - antica era ricoperta di terreno, in quanto la quota attuale presente all'interno del Foro è ben più bassa e fa riferimento alla pavimentazione di epoca augustea, riportata alla luce durante gli scavi del XIX secolo. Testimonianze di questo cambiamento della quota del pavimento sono le vedute e le incisioni di Giovanni Battista Piranesi e Giuseppe Vasi. Entrambi raffigurano la Colonna di Foca, che rimane *in situ*, come punto di riferimento isolato tra le rovine all'interno del Campo Vaccino.



Fig. 19 - Arco di Tito. (Foto di Antonio Giaconia)

### **Gli archi trionfali**

Per commemorare le vittoriose battaglie a partire dalla tarda età repubblicana, vennero eretti all'interno del Foro Romano, gli archi di trionfo, costruzioni di notevoli dimensioni, solitamente con la funzione di porta d'ingresso monumentale.

Tra i più antichi archi trionfali era il **Fornix Fabianus**, che sorgeva lungo la Via Sacra, tra la Regia e la Casa delle Vestali. Costruito nel 121 a.C. in onore di Quinto Fabio Massimo Allobrogo in occasione della vittoria sugli Allobrogi. Citato negli scritti di Cicerone, l'arco fu successivamente abbattuto. Durante gli scavi del XVI secolo sono stati ritrovati frammenti della struttura nella zona limitrofa.

Poco distante, nell'area tra il Tempio di Divo Giulio e il Portico di Gaio e Lucio Cesari, antistante la Basilica Aemilia, in posizione simmetrica sorgeva l'**Arco di Augusto**. Con questa disposizione scenografica l'arco chiudeva la prospettiva verso la parte est della Piazza del Foro, lasciando così separati dalla vista gli edifici più antichi lungo la Via Sacra. L'arco trionfale conosciuto come "arco aziazo" fu eretto nel 29 a.C. in occasione della vittoriosa battaglia di Azio e della successiva conquista dell'Egitto, da parte di Ottaviano, proprio nell'anno di consacrazione dell'adiacente Tempio di Divo Giulio. Nel XVI secolo fu ritrovato un frammento dell'iscrizione originaria, che riporta la data e il nome. Una raffigurazione dell'arco si trova in una moneta di età augustea, dove l'arco viene rappresentato ad un solo fornice, con una ricca decorazione dell'attico. Secondo testimonianze di fonti antiche, erano due gli archi dedicati ad Augusto presenti nel Foro Romano, in posizioni vicine. Il secondo arco, noto come "arco partico", fu eretto nel 19 a.C. dopo la vittoria dei Parti contro Crasso e la riconsegna delle insegne dell'esercito. I



Fig. 20 - Arco di Settimio Severo nel Foro Romano. (Foto di Antonio Giaconia)

resti della struttura di fondazione sono oggi visibile, nell'area intorno il Tempio di Divo Giulio. La forma dell'arco può essere ricostruita, seguendo i frammenti ritrovati e la raffigurazione riportata in una moneta di epoca tardo - augustea; era un arco a tre fornici, con la fornice centrale più bassa, voltata, mentre le due laterali dedicate ai Parti più alte. L'attico era riccamente decorato con la *Quadrige di Augusto trionfatore*.

Nella parte est del Tempio di Saturno, nel punto di incrocio con il *Vicus Iugarius*, strada antica che univa il Foro Romano con il porto fluviale, si concludeva la Via Sacra. Proprio in questo punto, prima dell'incrocio delle strade, sorgeva l'**Arco di Tiberio**, eretto dall'Imperatore nel 16 d.C. per commemorare le battaglie vittoriose del figlio adottivo Germanico. Dell'arco oggi scomparso, rimangono solo testimonianze negli scritti antichi.

All'inizio della Via Sacra, sulle pendici nord del Palatino, sorge ancora oggi l'**Arco di Tito**. Fu eretto dal Senato circa nell'90 d.C., dopo la morte e la divinizzazione dell'Imperatore, come evidente dall'iscrizione presente nell'attico, nella parte ovest rivolta verso il Foro, per commemorare la fine della guerra giudaica. Questo arco di trionfo, rappresenta il primo esempio di uso dell'ordine composito, nella città di Roma. Il suo carattere, robusto e compatto, si differenzia dai precedenti archi di epoca augustea di gusto ellenistico. Avente un unico fornice, è costruito ad opera cementizia, con la parte in elevazione rivestita con blocchi di marmo bianco pentelico in opera quadrata. La parte superiore dell'attico è invece rivestita in marmo lunense, distaccandosi con un zoccolo in travertino.

Durante tutto il medioevo l'arco venne inglobato nella fortificazione dei Frangipane, costituendo l'entrata principale, con l'aggiunta di merlature medievali nella parte superiore. Nel XVI





Fig. 21 - Arco di Costantino. (Foto di Antonio Giaconia)

secolo, sotto il papa Paolo II e dopo Sisto IV, iniziarono i primi lavori di restauro dell'arco, con l'abbattimento di alcuni edifici nella parte sud. In quegli anni, con l'ampliamento del convegno di Santa Francesca Romana, precedentemente chiesa di Santa Maria Nova, l'arco venne inglobato nelle nuove strutture. Solo nell'ottocento l'arco verrà liberato definitivamente con i restauri di Rafaele Stern e Giuseppe Valadier. Oggi l'aspetto dell'arco è ben diverso rispetto all'immagine originaria; le parti dell'elevato sono state integrate, con i restauri ottocenteschi, in travertino. Inoltre risultano visibili e scoperte le fondazioni dell'arco, a causa dell'abbassamento di quota della Via Sacra al livello augusteo, avvenuto durante gli scavi del XIX secolo.

Nell'inizio del III secolo d.C., nella tarda epoca imperiale, venne costruito l'**Arco di Settimio Severo** tra il 202 e il 203 d.C. È stato eretto dal Senato in onore dell'Imperatore e dei suoi due figli, Caracalla e Geta, in occasione della vittoria ottenuta contro i Parti. Si trova alla fine della Via Sacra. Insieme all'Arco di Augusto, quello di Tiberio e il Portico di Gaio e Lucio Cesare costituiva uno dei quattro accessi monumentali alla Piazza del Foro. Si tratta di un arco a tre fornici, realizzato in marmo, con le colonne libere di ordine composito. La quota del monumento risulta abbassata, come l'Arco di Tito ed altre opere presenti al Foro, dopo la sistemazione dell'area archeologica.

Nella Piazza del Colosseo sorge, ancora oggi l'**Arco di Costantino**. Collocato sull'antico "percorso dei trionfi", l'arco fu eretto attorno al 315 d.C., dal Senato e fu dedicato all'Imperatore Costantino I, dopo la vittoria su Massenzio. Anch'esso costituito da tre fornici e un ricco attico, è realizzato in opera quadrata di blocchi di marmo di diverse qualità. Gran parte delle decorazioni sono materiali reimpiegati di varie epoche; le figure richiamano i "buoni Imperatori"



Fig. 22 - Tempio di Venere e Roma. (Foto di Antonio Giaconia)

del passato, come il fregio e i daci, che si trovano nella parte superiore e sono riconducibili all'epoca traianea, mentre gli elementi tondi collocati sopra le fornici laterali, sono di epoca adrianea. I nuovi rilievi narrano la storia di Costantino e le proprie vittorie. L'arco oggi risulta isolato dopo la sistemazione della piazza durante i lavori del XIX secolo.

### **L'area sud - orientale**

L'ingresso della Via Sacra al Foro Romano, parte attualmente dalla posizione delle rovine della **Meta Sudans**, una fontana monumentale di età flavia, costruita probabilmente per volere di Tito intorno all'80 d.C. vicino al Colosseo. Lungo il percorso della Via, in questa prima parte sud, a sinistra si trovano le rovine di una residenza di età repubblicana, mentre invece sul lato destro, proprio sopra l'inizio della collina della Velia, si trovano i resti e la cella del Tempio di Venere e Roma, costruito dall'Imperatore Adriano nel II secolo d.C.

Conosciuto nella tarda antichità come *Templum Urbis*, il **Templum Veneris et Romae** era il più grande tempio di tutta l'epoca antica. Occupa tutt'ora oggi tutta la parte orientale del Foro, ovvero lo spazio tra la Basilica di Massenzio e il Colosseo. In epoca neroniana la zona fu occupata dall'atrio della *Domus Aurea*, dove sorgeva il colosso dell'Imperatore. Nel 121 d.C., Adriano inizia i lavori per la costruzione dell'imponente edificio dedicato a *Venus Felix* -Venere portatrice di buona sorte- e *Roma Aeterna*. La tradizione vuole che fu proprio lo stesso Imperatore Adriano a progettare il tempio, la disposizione del quale fu fortemente criticata dall'architetto imperiale Apollodoro di Damasco, che pagò con la sua vita questa audacia. Il tempio di dimensioni impressionanti, era posto su un podio che misurava 145 metri in lunghezza e 100 metri in larghezza. Il peristilio del tempio, oggi purtroppo quasi del tutto scomparso, era composto da 10 x 21 colonne in granito. L'area sacra, definita da dei propilei posti al centro, era racchiusa all'interno di due doppi colonnati lungo i lati lunghi. L'impianto dell'edificio seguiva



Fig. 23 - Tempio di Venere e Roma, particolare dell'abside orientale. (Foto di Antonio Giaconia)

lo schema tipico del tempio *diptero*, con l'aggiunta di quattro colonne davanti il pronao sui lati corti. Sia la disposizione, che gli elementi del porticato - come per esempio lo stilobate delle colonne - seguivano uno stile greco, coerente al gusto ellenistico dell'Imperatore. Nel centro del tempio si trovano le due *cellae*, originariamente senza absidi, con una copertura piana sostenuta da travi lignee. Le celle sono tutt'oggi simmetriche, rivolte verso l'esterno. In ognuna di esse si trovava la statua di una dea; la prima quella di Venere, come fondatrice dalla *gens Iulia* e la seconda di Roma, come dea personificata dello Stato Romano. Le attuali absidi furono aggiunte durante i lavori di restauro fatti da Massenzio dopo il dannoso incendio del 307 d.C.

L'edificio mantenne la sua funzione durante tutto il periodo tardo - imperiale, ma anche dopo nel periodo tardo - antico con la funzione di collegio sacerdotale. Nel 625 d.C., sotto il papa Onorio I inizia la rovina dell'edificio, con la rimozione del tetto per recuperare i preziosi materiali antichi e riutilizzarli nella basilica di S. Pietro in Vaticano. La situazione fu aggravata dal dannoso terremoto del IX secolo, che ha quasi del tutto distrutto il tempio. La cella nord, conservata in condizioni migliori rispetto all'altra orientale, è stata inglobata nella nuova basilica di Santa Maria Nova, costruita nel IX secolo, nota dal XV secolo in poi come Santa Francesca Romana. Durante i lavori per l'apertura della Via dell'Impero, oggi Via dei Fori Imperiali, nella prima metà del novecento, furono ritrovate e restaurate nella posizione iniziale le colonne del peristilio, oggi visibili.



Fig. 24 - Basilica di Massenzio. (Foto di Antonio Giaconia)

Sempre sulla Via Sacra, adiacente al Tempio di Venere e Roma verso la parte ovest, si trova la **Basilica di Massenzio**, o come era nota in epoca antica *Basilica Nova* o *Basilica Constantini*. La basilica sorge nel tratto originario della *Sacra Via Summa*, antica via che portava dal Foro Romano alla collina della Veila, della quale oggi rimane solo un piccolo tratto.

L'edificio è stato costruito per volere dell'Imperatore Massenzio agli inizi del IV secolo d.C., nella posizione in cui precedentemente si trovava l'*Horrea Piperiana*, un complesso commerciale di epoca Domiziana, ovvero i magazzini delle spezie e del pepe. Con la sua facciata definiva il fronte settentrionale della Via Sacra, ampliando il Foro verso la parte orientale, dove era già presente il tempio adrianeo di Venere e Roma, restaurato anch'esso negli stessi anni da Massenzio.

L'edificio monumentale che sorgeva su una piattaforma di 100 metri per 65 per compensare il dislivello nella parte nord - ovest, presentava la forma tipica delle basiliche della fase tardo imperiale. Alta 35 metri la Basilica era composta da tre navate, con quella centrale più grande e larga rispetto a quelle laterali e divisa con file di colonne in marmo proconnesio, che formano tre nicchie laterali coperte da volte a botte decorate con cassettoni. Esse erano collegate fra di loro con una serie di strette aperture ad arco come è evidente nella parte settentrionale, la quale è l'unica che rimane in piedi ancora oggi, raccontando la monumentalità della costruzione antica. La navata centrale era composta da tre volte a crociera, realizzate in *opus caementicium*



Fig. 25 - Ricostruzione dell'interno della Basilica di Massenzio. (Tratto da <http://members.xoom.virgilio.it/catadepa/cenobitico/Roma/Foro.htm>)

appoggiate sui grossi muri laterali e le colonne in marmo.

L'ingresso originario era posto lungo il lato corto orientale con di fronte l'abside della parte occidentale che conteneva all'inizio la statua di Massenzio, sostituita da quella di Costantino dopo la sua vittoria sull'usurpatore. L'impianto generale della basilica si è conservato pressochè inalterato, costituendo una forma tipica ripresa nella costruzione delle prime basiliche cristiane, tranne l'apertura di un nuovo ingresso sul lato meridionale. Venne così modificata la facciata sulla Via Sacra con l'inserimento di un portico tetrastilo, costituito da quattro colonne in porfido e di una nuova scalinata di ingresso per colmare il dislivello con la via antistante. Durante gli stessi lavori è stata costruita anche l'abside sul lato lungo settentrionale, probabilmente anche per risolvere problemi statici dovuti ai pesi delle masse monumentali. Le nicchie della parte rivolta a nord erano decorate con statue su due ordini. Oggi la basilica nonostante le parti mancanti, rimane una presenza forte all'interno del Foro Romano, che testimonia la grandiosità delle architetture romane.

## Colosseo

Il Colosseo, o *Amphitheatrum Flavium*, come era conosciuto in epoca imperiale, è stato costruito dall'imperatore Vespasiano nel 72 d.C. e inaugurato nel 80 d.C. dal figlio, l'imperatore Tito.



Fig. 26 - Anfiteatro Flavio o Colosseo. (Foto di Antonio Giaconia)

L'edificio sorge all'inizio della Via Sacra costituisce il confine verso est del Foro Romano. In epoca neroniana tale luogo era occupato dalla *Domus Aurea*, villa residenziale di Nerone. In particolare era presente il bacino d'acqua, la grande vasca della villa, con il Colosso di Nerone posto all'ingresso di essa verso il Colle Oppio. Dopo la morte dell'imperatore e il periodo di guerre civili che lo perseguirono, l'area risultava essere molto degradata. Con l'inizio della dinastia Flavia e l'instaurazione della pace, Roma tornò ad essere il centro dell'attenzione dell'Impero con le nuove costruzioni che la interessarono dopo l'incendio del 64 d.C.

L'imperatore Vespasiano, tra i lavori della sua propaganda politica, ha fatto costruire l'Anfiteatro usando i bottini della guerra di Gerusalemme. Sul luogo dove sorgeva la villa privata di Nerone, l'imperatore precedente odiato dal popolo, ha fatto erigere una grande opera pubblica a favore degli spettacoli.

L'Anfiteatro Flavio fu il primo grande anfiteatro stabile della città di Roma. Si tratta di un'ellisse di perimetro totale di 527 metri, con un'altezza originaria di 52 metri, oggi ridotti a 48,5 metri circa. La sua costruzione esprime le capacità costruttive romane del primo periodo imperiale. Una serie di archi e volte uniti intorno alla grande ellisse, che esprimono con chiarezza il principio costruttivo dell'edificio, sviluppato su tre ordini.

All'interno si svolgevano i spettacoli per il pubblico; spettacoli di gladiatori, di caccia e rievocazioni di battaglie. Durante i primi anni, fino agli interventi di Domiziano con la realizzazione della struttura lineare dell'arena e degli spazi ipogei, nel Colosseo si svolgevano pure le naumachie, utilizzando i canali d'acqua della precedente Vasca di Nerone.



Fig. 27 - Modello dell'Antica Roma di Italo Gismondi, Roma, Museo della Civiltà Romana (Foto di seier+seier, Creative Commons)

Durante tutto il periodo imperiale, a partire dal 80 d.C., anno di sua inaugurazione da parte di Tito, l'Anfiteatro ha costituito un punto centrale nella vita pubblica e sociale di Roma. La sua struttura è stata oggetto di numerosi restauri e sistemazioni. A partire dai lavori effettuati da Domiziano, ci sono stati in seguito quelli di Nerva e di Traiano e il restauro da parte di Antonino Pio nel III secolo d.C. Nel tardo periodo imperiale, dopo il sacco di Roma del 410 d.C. altri lavori interessarono l'edificio. Dopo la caduta dell'Impero Romano il Colosseo venne abbandonato.

Durante il periodo medievale la struttura venne aggravata a causa di terremoti che hanno interessato l'area. Usato nei primi anni come luogo di sepoltura e successivamente come Castello, il Colosseo rimase come uno simbolo presente nella città anche se pesantemente degradato.

In epoca rinascimentale, i blocchi di travertino che rivestivano la struttura vennero asportati per la realizzazione di opere commissionati dai Papi, come il vicino Palazzo Barberini. Nel 1765, durante i lavori del Giubileo, il Colosseo venne proclamato come chiesa dedicata a Cristo e ai martiri cristiani, un luogo sacro di memoria.

Nell'ottocento, dopo anni di abbandono e riutilizzo sotto varie forme, il Colosseo venne interessato da due ampie campagne di scavo dirette da Carlo Fea e Pietro Rosa, nel 1811 e 1812 rispettivamente. La struttura fortemente aggravata venne restaurata durante i primi anni dell'ottocento, in particolare il consolidamento del terzo anello dell'edificio. Si tratta degli interventi sui due speroni opposti della struttura: il primo, quello verso est, da parte di Raffaele Stern nel 1807 e il secondo, verso ovest, di Giuseppe Valadier nel 1815. L'intera area del Colosseo fu oggetto di sistemazioni durante il resto dell'ottocento, a partire degli anni trenta con

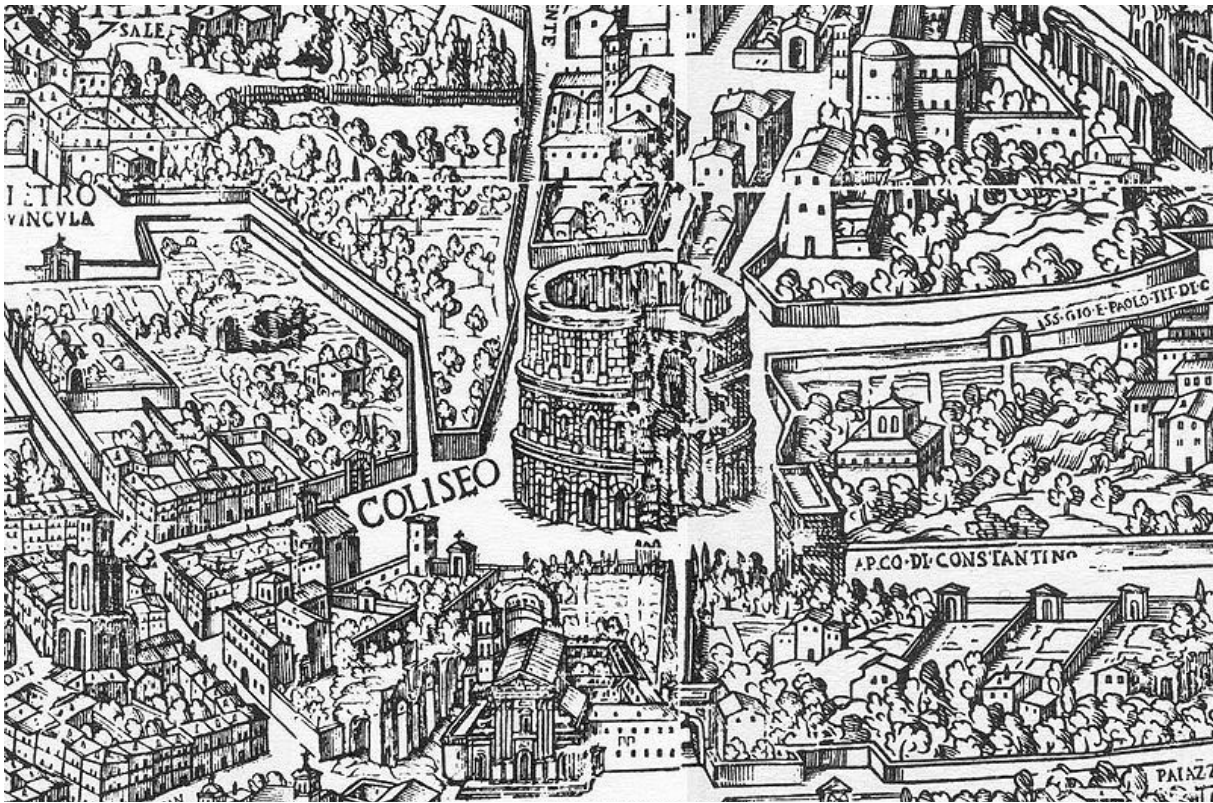


Fig. 28 - Il Colosseo in una mappa della Roma medievale



Fig. 29 - Jean-Achille Benouville, *Il Colosseo visto dal Colle Palatino*, olio su tela, 1870, Parigi, Museo d'Orsay

Gaspere Salvi e Luigi Canina, e per tutto il novecento.

Oggi il Colosseo risulta essere il simbolo della città di Roma e costituisce il più grande anfiteatro al mondo.





Fig. 30 - Ludus Magnus con Colosseo sullo sfondo. (Tratto da [http://www.sovraintendenzaroma.it/i\\_luoghi/roma\\_antica/monumenti/ludus\\_magnus](http://www.sovraintendenzaroma.it/i_luoghi/roma_antica/monumenti/ludus_magnus))

### **Ludus Magnus**

Il *Ludus Magnus* fu una delle più grandi palestre per l'addestramento dei gladiatori di Roma e non solo, fu costruito sott'ordine dell'imperatore Domiziano (81-96 d.C.) situato nella valle tra il colle Esquilino ed il colle Celio, in un'area già previamente occupata da strutture di epoca repubblicana e augustea.

I resti che sono attualmente visibili purtroppo non appartengono all'epoca dell'imperatore Domiziano, ma derivano da una seconda fase del monumento, attribuita all'imperatore Traiano (98-117 d.C.), in cui si attuò un rialzo del piano del Ludus di circa un metro e mezzo.

Le rovine del sito archeologico furono scoperte solo nel 1937, ma rimasero inesplorate per lungo tempo, solo una ventina d'anni dopo, finita la seconda guerra mondiale, fu possibile completarne l'esplorazione.

Del *Ludus Magnus* si conoscevano già allora il nome e l'epoca della costruzione, e grazie all'analisi delle scoperte antiche limitrofe nonché l'analisi attenta della grande planimetria marmorea che rappresentava la città di Roma, la *Forma Urbis* realizzata in età severiana (agli inizi III sec. d.C.), si riconobbe anche la sua pianta, nonostante esistevano grosse incertezze circa la sua collocazione nella topografia generale di Roma antica; tanto da individuarlo come un edificio ancora visibile in piazza Iside.

Il Ludus Magnus ebbe questa particolare collocazione topografica poiché costruito in funzione



Fig. 27 - Ludus magnus e Colosseo nel modello dell'Antica Roma di Italo Gismondi, Roma, Museo della Civiltà Romana. (Tratto da <https://it.pinterest.com/pin/569001734144984201/>)

delle apparizioni dei gladiatori agli spettacoli tenutisi nell'Anfiteatro Flavio, ovvero il Colosseo. Per rendere il collegamento più veloce e semplice tra i due monumenti, i romani costruirono una galleria che comunicasse tra le due fabbriche in modo che essi fossero in diretta comunicazione tra di loro, tale galleria partendo dai sotterranei dell'Anfiteatro, con un accesso largo 2,20 m, raggiungeva il Ludus Magnus nei pressi dell'angolo sud-ovest dell'odierno quartiere.

Nella mezzeria del sistema funzionale dell'impianto del *Ludus Magnus*, che trovava il suo sviluppo verticale su almeno due piani, c'era un'arena a forma ellissoidale nella quale erano soliti esercitarsi i gladiatori, in vista degli spettacoli tenutisi all'interno del Colosseo.

Quest'arena era circondata da alcune gradinate in una piccola cavea, destinata perlopiù a contenere un piccolo numero limitato di spettatori, questa cavea era inserita in un grande quadriportico che aveva il lato maggiore di circa 100m, dai ritrovamenti si evince la presenza di un colonnato con colonne in travertino su cui si aprivano tutta una serie di ambienti perimetrali, questi erano destinati all'alloggio dei gladiatori ed agli eventuali servizi per gli spettacoli.

Purtroppo ad oggi del colonnato rimangono solo pochi resti del colonnato in travertino, poiché

l'area è stata oggetto di depredazione sin dalla caduta dell'impero romano d'occidente.

Nell'angolo opposto alla galleria di collegamento con l'anfiteatro Flavio, ovvero quello nord-occidentale del quadriportico è stata restaurata una delle quattro piccole fontane triangolari, che si inserivano negli spazio dove si intersecavano il muro curvo della cavea ed il colonnato, di cui ci resta solamente un parziale frammento del nucleo di calcestruzzo fra due pareti a cortina convergenti ad angolo acuto. La maggior parte, o tutte, le strutture in opera laterizia erano originariamente rivestite con grandi lastre marmoree delle quali, in seguito alla caduta dell'impero, vennero depredate.

Le entrate all'area del *Ludus Magnus* si situavano sugli assi principali, la parte vicina a via Labicana, al centro del lato nord dell'edificio antistante il Ludus, era probabilmente riservato ai personaggi più autoritari perché, nulla cavea, in corrispondenza di quest'ingresso, si installava una tribuna d'onore, diversa dalle altre e riconoscibile dalle decorazioni.

La vita del *Ludus Magnus* ebbe il suo tramonto assieme a quella dell'Anfiteatro Flavio e con la cessazione di tutti gli spettacoli dei gladiatori; verso la prima della metà del VI sec.si terminò con ogni tipologia di manutenzione dell'area e via via con lo scorrere degli anni, sorsero sempre più numerose le chiese e la città medievale avviò il suo sviluppo verso nord-ovest, mentre nel frattempo la città antica si spopolava sempre di più e diventava la periferia di Roma.



## I.2.4 I Fori Imperiali

Silvia Profita

Con l'ascesa di Cesare al potere alla fine del I secolo a.C. inizia la fine della repubblica. Proclamato dittatore, Cesare segna non solo la svolta politica della città ma anche lo sviluppo di una nuova tipologia architettonica, il Foro definito Imperiale. Con Augusto dopo di lui, incoronato come primo imperatore, continua la costruzione di questi spazi monumentali, realizzati per volere e a costi personali di ogni Imperatore fino alla tarda età imperiale. Questi luoghi introversi, chiusi a se stessi da grandiosi portici divennero il nuovo centro della vita quotidiana della città, formando una passeggiata coperta e articolata intorno a spazi civili e religiosi. Il carattere colossale di questi centri veniva accentuato non solo dalle dimensioni ma grazie anche all'uso di materiali preziosi, come il marmo, provenienti da ogni parte dell'Impero.

I Fori Imperiali, i cui resti sorgono ancora oggi, furono eretti nella zona nord - est del preesistente Foro Romano. Come testimoniano resti archeologici trovati nell'area, tale comparto di città era costruito fin dall'epoca protostorica; inizialmente facendo parte dell'antica necropoli del VIII secolo a.C., quest'area è stata bonificata insieme all'area del Foro Romano, ma sviluppata in modo diverso come quartiere commerciale. L'antica via nota come *Argiletum*, toponimo di questo agglomerato urbano, univa il quartiere della Suburra con il Foro Romano. Questa zona nel giro di centocinquanta anni, dell'epoca di Cesare al regno di Traiano, avrebbe visto uno sviluppo edilizio senza paragone con la realizzazione di cinque ricchi complessi, conosciuti comunemente oggi come Fori Imperiali.

A differenza con l'impianto del Foro Romano, la cui forma fu alterata durante i secoli senza mai avere una progettazione programmatica, i Fori degli Imperatori nascono come un unico complesso di matrice italica e tardo ellenistica. Si tratta di un impianto tipicamente rettangolare, racchiuso da portici con un edificio di culto, tempio o basilica, incassato nel centro di uno dei lati corti. Ricordano le *agorai* della architettura greca, non solo come disposizione architettonica ma anche come funzione di centro commerciale e culturale della città.

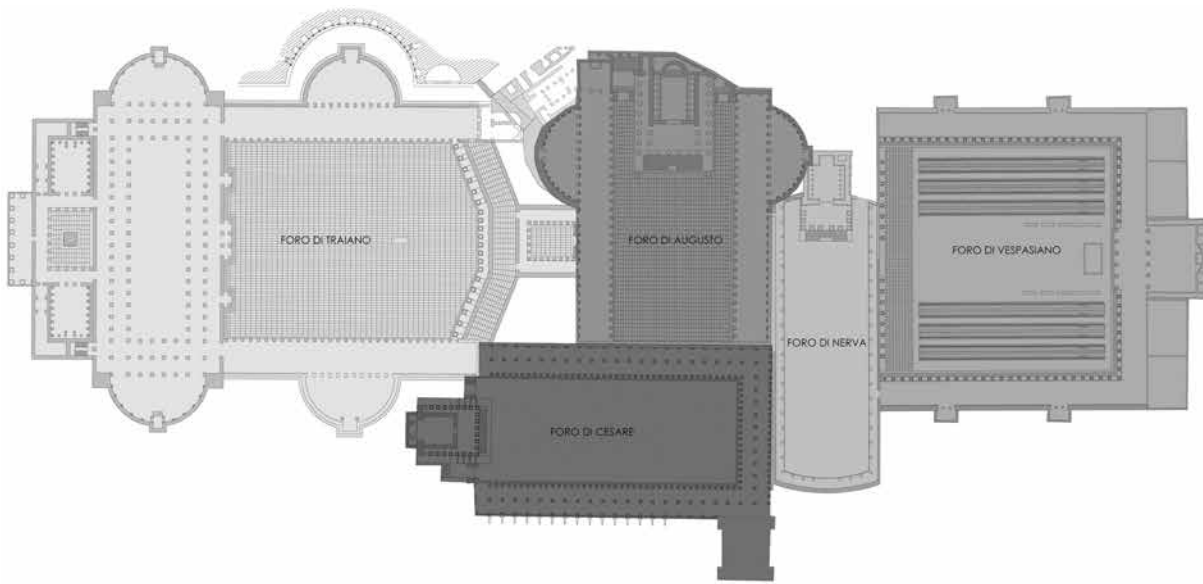


Fig. 1 - Ricostruzione dei cinque Fori Imperiali.

## Foro di Cesare

Il Foro di Cesare, immaginato e costruito a spese proprie da Gaio Giulio Cesare è il primo Foro definito Imperiale, che segna una svolta sia politica, che architettonica nella storia della città di Roma.

È stato votato nel 54 a.C. come un ampliamento del Foro Romano e inaugurato nel 46 a.C. Sorgeva nella parte nord - est del Foro Romano, sui piedi del Campidoglio, punto che segnava la separazione fisica tra la città e la piana del Campo Marzio. La progettazione del Foro si pensa che comprendeva due possibili soluzioni, alterate da avvenimenti politici che hanno caratterizzato quel periodo.

Il primo edificio votato nel 48 a.C. che faceva parte del complesso del nuovo Foro è stato proprio tempio, il cosiddetto Tempio di Venere Genitrice, con il quale, dopo la vittoria contro Pompeo a Farsalo, Cesare ha divinizzato la *gens Iulia*, influenzando così per tante generazioni il futuro del mondo occidentale. Questo edificio, collocato in posizione dominante nel *Forum Iulium*, era in tutti gli effetti un santuario di famiglia, consacrato all'antenata mitica dei Giuli.

Secondo recenti dimostrazioni, il Tempio era addossato allo sperone naturale che univa il Quirinale al Campidoglio e sorgeva su un podio di 5 metri. L'abside, chiamata (*h*)*apsis, tribunal, exedra* o *cella peculiaris* dagli storici di età imperiale, generalmente veniva inserita in asse di fronte all'ingresso, con la statua di culto al fondo della cella. L'area sacra del tempio era raggiungibile da due scalinate laterali che conducevano in un piazzale. Era da lì che partiva l'ultima scalinata a una rampa che conduceva al pronao ottastilo di "ritmo picnostilo" come lo



Fig. 2 - Ricostruzione Foro di Cesare. (Tratta da: <http://members.xoom.virgilio.it/catadepa/cenobitico/Roma/Foro.htm>)

chiama Vitruvio, ovvero con un rapporto uguale o inferiore di  $1/1,5$  fra il diametro di base delle colonne e l'intercolonnio. L'edificio di tipo periptero *sine postico*, che era rivestito in marmo di Carrara, presentava una facciata di carattere monumentale, esprimendo così il valore politico - religioso di Cesare e della dinastia Giulia. Questo particolare significato che Cesare attribuisce all'architettura, ossia "concepita per l'esibizione sacralizzante del potere", sarà uno degli aspetti che ha caratterizzato tutta l'età imperiale.

Il tempio fu parzialmente distrutto dagli incendi che hanno interessato l'area del Foro Romano e ricostruito integralmente in età domiziana e traianea. Inoltre negli stessi anni, quando fu scavata la montuosa tra Campidoglio e Quirinale per la realizzazione del nuovo Foro di Traiano, è stato necessario operare dei lavori nella parte retrostante del tempio, che in origine era incastrato nel pendio naturale. Questi lavori hanno alterato l'assetto compositivo del tempio, soprattutto nella parte dell'abside. La cella che era originariamente concepita come una nicchia per contenere la statua di culto, veniva trasformata con l'aggiunta di larghi pilastri laterali probabilmente anche per ragioni strutturali.

Originariamente nella parte sud - occidentale del Foro si affacciavano le *tabernae*, ambienti dedicati ad uso commerciale, realizzate in opera quadrata di tufo e rivestite in travertino. Attualmente all'interno del Foro nella parte sud - ovest dei resti del Tempio di Venere Genitrice, si trovano i resti di una struttura di epoca traianea, la cosiddetta Basilica Argentaria. L'edificio, citato solo in fonti di epoca tardo - antica, risale alla sistemazione dell'area durante i lavori commissionati da Traiano per l'apertura dell'area collinare tra il Campidoglio e il Quirinale.



Fig. 3 - Foro di Cesare. (Foto di Antonio Giaconia)

La basilica sostanzialmente era costituita da un portico di secondo ordine, composto da due file di colonne in blocchi di tufo ricoperte da volte a botte ed era rialzata rispetto al livello della Piazza del Foro di Cesare. L'impianto risulta molto irregolare a causa dei stretti limiti che presentava l'area interessata. Si pensa che la funzione dell'edificio fu didattica, probabilmente parte di una scuola, citata in fonti antiche, collegata tramite strutture porticate alla parte sud - occidentale del Foro di Traiano, al di fuori dell'attuale area archeologica.

La piazza del foro presentava delle dimensioni monumentali, ovvero 160 metri in lunghezza e 75 metri in larghezza. Era circondata da portici sui tre dei quattro lati, riprendono così lo schema dell'agorà di matrice ellenistica, mentre nel lato corto della parte settentrionale era posto il tempio, come descritto precedentemente. I portici che circoscrivono ancora oggi in parte la piazza del Foro erano dei portici doppi, larghi tredici metri e alti quattordici, chiamati *porticus duplex*, costituiti da due file di colonne di marmo bianco di Luni, posti su podi rialzati rispetto alla quota della piazza di tre gradini. La fila interna presentava un intercolunnio doppio rispetto a quello della facciata. Nel centro della piazza doveva sorgere la statua equestre di Cesare in bronzo, l'*Equus Caesaris*, nominata in molti scritti, per la quale si pensa che probabilmente è stata riutilizzata la statua di Bucefalo realizzato da Lisippo per Alessandro Magno. Originariamente il lato corto verso la parte sud - orientale si ipotizza che fosse chiuso con un muro alto, in modo da dividere la piazza del Foro dalla via dell'Argiletto. In epoca augustea, durante la sistemazione e ampliamento della piazza si pensa che fu aperto un ingresso diretto dall'Argiletto, costituito da un colonnato monumentale. Negli stessi anni fu realizzato anche il collegamento tra la piazza del Foro e il *Clivus Lautumiarum*, costituito da una ripida scala nel lato sud - occidentale.





Fig. 4 - Curia Iulia. (Foto di Antonio Giaconia)

L'altro edificio presente nel foro di Cesare è la *Curia Iulia*; questo edificio fu costruito da Cesare in modo da accentuare il carattere monumentale del Foro. Dopo la distruzione della vecchia *curia Hostilia* da un incendio nel 52 a.C., Cesare nel 44 a.C. è riuscito a ottenere la votazione della costruzione di una nuova curia; purtroppo dopo la sua morte i lavori sono stati rallentati e l'edificio è stato inaugurato solo nel 29 a.C. da Ottaviano. La posizione della Curia è strategica rispetto l'assetto complessivo dell'area, in quanto si affacciava nel vecchio foro ma comunque apparteneva al nuovo Foro di Cesare, nella parte retrostante del portico meridionale. All'interno, circondata da colonne addossate o applicate, la grande sala, chiamata *aula*, si pensa che potesse cogliere dai 300 ai 465 partecipanti. L'edificio nella sua forma originale romana è rimasto in piedi durante tutta l'età imperiale. Dopo l'incendio del 283 d.C., è stato ricostruito dall'Imperatore Diocleziano rispettando però le misure e le proporzioni dell'impianto originario, ovvero l'altezza complessiva di 15,40 metri e 24,80 metri di larghezza. Negli stessi anni è stata aggiunta invece la pavimentazione in *opus sectile*. Questa versione si conserva pressoché inalterata fino ai giorni nostri grazie alla trasformazione dell'edificio in chiesa di S. Adriano durante il VI secolo d.C.

L'architettura utilizzata nel Foro di Cesare, ovvero il far convergere gli assi visivi, prospettici verso il santuario sottolineava nel miglior modo la volontà di esprimere il carattere assoluto e il potere del dittatore. Nasce così una nuova concezione dello spazio, con il senso netto di *chiusura*; questo sistema di piazza ben definita e circoscritta dai portici, con un unico ingresso, entrava in forte contrasto all'idea del sistema aperto del Foro tradizionale. Per questo motivo la piazza concepita da Cesare si intende come il primo Foro Imperiale nel termine formale.



Fig. 5 - Ricostruzione del Tempio di Marte Ultore nel Foro di Augusto. (Tratta da: <http://members.xoom.virgilio.it/catadepa/cenobitico/Roma/Foro.htm>)

## Foro di Augusto

La tradizione vuole che nel 42 a.C., Gaio Ottaviano, futuro imperatore Augusto, alla vigilia della battaglia di Filippi, promise la costruzione di un Tempio dedicato al Dio Marte, Dio della guerra. Durante questo avvenimento il giovane Ottaviano insieme al suo futuro rivale Marco Anotnio riuscirono a vendicare la morte di Cesare. Nel 29 a.C. dopo la vittoria di Anzio contro Marco Antonio, Ottaviano venne proclamato il primo Imperatore, ottendo il potere completo dal Senato. Il principato di Augusto venne caratterizzato da uno stile uniforme che mancava in tutta l'epoca repubblicana. L'architettura augustea si basava sui principi dell'architettura ellenistica con una mescolanza di idee e forme italiche. Durante gli ultimi secoli della repubblica si erano sviluppate tecniche costruttive nuove che hanno formato la base di conoscenza per la formazione della nuova immagine dell'Impero. Il materiale che ha caratterizzato quest'immagine è stato il marmo. I primi anni dell'età augustea furono caratterizzati da una continua attività edilizia. Seguendo il paradigma del padre adottivo, Cesare, Augusto ha stabilito il proprio potere realizzando opere pubbliche di carattere monumentale. La costruzione del proprio Foro, inaugurato nel 2 a.C., fu legata alla propaganda politica del nuovo Imperatore. La funzione del Foro era principalmente legata alla giustizia, a caratteri amministrativi, militari e politici, costituendo il nuovo centro di potere.

Il nuovo Foro di Augusto era immediatamente collegato con quello di Cesare, seguendo la stessa inclinazione ma posto ortogonalmente rispetto all'asse principale della Piazza del Foro preesistente, posto nell'area tra il Foro di Cesare ed il quartiere popolare della Suburra. Questo



Fig. 6 - Resti del Tempio di Marte Ultore nel Foro di Augusto. (Foto di Antonio Giaconia)

nuovo assetto urbano, con un'inclinazione ben diversa da quella del Foro Romano, sarà elemento caratteristico per tutti i successivi Fori Imperiali.

La composizione del Foro dominava il maestoso Tempio di Marte Ultore, posto nel centro del lato settentrionale. Mantenendo la promessa, Augusto ha fatto erigere questo edificio contro un alto muro conservato fino ai giorni nostri, che delimitava l'area sacra del Foro dal quartiere caotico della *Suburra*, possedendo due porte d'ingresso poste nella parte nord - est che permettevano il collegamento con questo quartiere. Tra le due esedre simmetriche poste nei portici, sorgeva il tempio sopra un alto podio, innalzato di circa tre metri e mezzo dalla quota della piazza, accessibile tramite un'ampia scalinata centrale. L'edificio era ottastilo, periptero *sine postico*, cioè senza colonne nel lato posteriore, riprendendo lo schema architettonico del Tempio di Venere Genitrice del Foro di Cesare. Le fondazioni erano realizzate in opera cementizia con l'ausilio di blocchi di tufo e travertino per i punti di scarico delle forze, dove appoggiavano le colonne sovrastanti. Sia il podio che la scalinata, costituita da diciassette gradini, erano rivestiti con blocchi di marmo bianco di Luni. Le colonne di ordine corinzio erano realizzate secondo i principi greci con *entasis*, rendendo così l'edificio ancora più slanciato. La cella, racchiusa con un doppio ordine di colonne, terminava con una grande abside rialzata dal piano di calpestio del podio su un'altezza pari alla quota dei colonnati laterali, dove si trovava la statua di Marte Ultore insieme a quella di Venere. Il grande muro di fondo del tempio era costruito in *opus quadratum* con blocchi di tufo di Grottaoscura e peperino, seguendo una forma irregolare, definita dall'andamento della via della Suburra e il sistema fognario preesistente. Ancora oggi sono evidenti le linee di marcapiano in travertino e il coronamento finale sempre nello stesso



Fig. 7 - Pavimentazione esistente del portico di Augusto. (Foto di Antonio Giaconia)

materiale.

Dal muro settentrionale di chiusura partivano due portici nei lati lunghi arricchiti con esedre. Originariamente le esedre erano quattro; durante la costruzione dei Fori limitrofi, prima quello di Nerva a est e successivamente quello di Traiano a ovest, furono obliterate le due esedre più piccole verso la parte sud. Questi ambienti emiciclici, riccamente decorati con statue rappresentanti figure divine e mitologiche legate alla storia della *gens Iulia*, ovvero in una nicchia la statua di Enea e nell'altra quella di Romolo, dovrebbero essere attribuiti a tribunali.

I portici erano rialzati di tre gradini rispetto alla Piazza del Foro ed ognuno di essi era costituito da ventinove colonne di marmo cipollino policromo, sormontante da un attico ricco di decorazioni di matrice ellenistica che ricordavano le figure classiche dell'Eretteo sull'Acropoli di Atene. Ancora oggi si ipotizza l'impianto originario del Foro, ovvero se il portico presentava anche un terzo braccio sul lato corto, oggi sepolto sotto la struttura della Via dei Fori Imperiali, oppure terminava con un muro decorato.

La piazza circoscritta da queste imponenti strutture porticate, che riprendevano la stoà ellenistica, era di forma rettangolare e di dimensioni relativamente ridotte di 50 metri in larghezza e 70 metri in lunghezza. Al centro di essa probabilmente sorgeva la statua monumentale dedicata dal Senato all'Imperatore, raffigurato sulla quadriga trionfale, con la dedica del titolo "*Padre della Patria*". Il collegamento della piazza del Foro con l'adiacente complesso cesariano si ipotizza che avvenisse tramite cinque passaggi di dimensioni monumentali; uno principale in asse con il Tempio di Marte Ultore e due in ogni lato posti simmetricamente in corrispondenza con i due portici del Foro.



Fig. 8 - Ricostruzione del Foro di Vespasiano. (Tratto da Roberto Meneghini, Riccardo Santangeli Valenzani, *I fori imperiali. Gli scavi del comune di Roma (1991-2007)*, Viviani, 2007, illustrazione di InKlink)

Il complesso del Foro di Augusto risulta quello meglio conservato tra gli altri Fori Imperiali, anche se purtroppo gran parte del lato sud - occidentale dei portici laterali e della piazza rimangono sepolti sotto le strutture di Via Alessandrina e di Via dei Fori Imperiali.

### **Foro di Vespasiano o Tempio della Pace**

Il terzo Foro eretto in ordine cronologico è il Foro di Vespasiano o come è meglio conosciuto Tempio della Pace. Questo spazio definito da Plinio come una delle meraviglie del mondo è stato costruito nel 75 d.C. per volere dell'Imperatore Vespasiano per commemorare la conquista di Gerusalemme e dedicato alla *Pax Augusta*, ripristinata a tutto l'Impero dalla dinastia Flavia dopo molti anni di guerre civili. Venne posizionato originariamente nell'area adiacente alla collina della Velia verso la parte occidentale, separato dai Fori Imperiali di Cesare e Augusto dalla via dell'Argiletto. Durante tutta la fase imperiale venne conosciuto come *Templum Pacis*, senza essere considerato uno dei Fori Imperiali, cosa che succederà invece in epoca tardo - antica con l'attribuzione della termine "Foro".

L'impianto del complesso era ben diverso rispetto agli altri Fori definiti Imperiali sia per la sua forma che per le attività svolte, soprattutto l'assenza della funzione giudiziaria. Esso infatti risultava essere un grande museo, oltre che a un ambiente sacro, di culto e di studio. Nel 192 d.C. l'intero complesso del Foro fu distrutto durante un incendio e successivamente restaurato sotto l'Imperatore Settimio Severo. L'aspetto originario del Foro di età Flavia risulta dunque molto difficile da ricostruire.



Fig. 9 - Anastilosi di alcune colonne del portico del Foro di Vespasiano (Foto di Antonio Giaconia)

Dagli studi sull'area si ipotizza che sin dall'origine il Foro era costituito da un'ampia piazza di forma quadrata trattata a giardino, ricoperta di terra battuta, con l'inserimento di sei vasche d'acqua, tre verso la parte nord, simmetriche rispetto al tempio posto nel portico orientale, e altre tre verso sud. Inoltre erano piantate delle essenze arboree terapeutiche. L'unica pavimentazione trattata con lastre di marmo di Luni era presente lungo una striscia centrale che conduceva al Tempio. Nella parte centrale, ovvero la Piazza del Foro erano presenti delle statue commemorative, probabilmente di epoca neroniana recuperate dalla Domus Aurea, che inquadrando perfettamente la vista verso la sala del tempio.

Lo spazio centrale era circondato da tre portici laterali, larghi tre metri, composti da nicchie e organizzati in perfetta simmetria rispetto la sala centrale del tempio. I due portici laterali della piazza presentavano un tetto a doppia falda, ricoperti con tegole di marmo lunense. Il prospetto principale era costituito da colonne in marmo formando un peristilio con le aule distribuite sempre seguendo il principio di simmetria dell'intero complesso.

La sala centrale costituiva il Tempio, con un pronao esastilo con colonne di ordine corinzio in granito rosa di dimensioni impressionanti; alte cinquanta piedi romani formavano l'ingresso al proprio Tempio, seguite da un'altra fila di colonne analoghe. Un'altra ipotesi, dopo studi recenti, vuole che il prospetto dell'*aedes* - ovvero del tempio - presentasse quattro colonne centrali e due pilastri posti alle due estremità; questo per consentire una migliore connessione con i due portici minori delle sale laterali. Tale soluzione è presente anche nella *Porticus Octaviae*, restaurata anch'essa come il Tempio della Pace sotto l'Imperatore Settimio Severo. All'interno si trovava la statua di culto di *Pax*, posta sull'abside semicircolare. La pace, rappresentata come una



Fig. 10 - Muro del Tempio della Pace su cui era applicata la Forma Urbis Severiana, ora parte della Basilica dei Santi Cosma e Damiano. (Foto di Antonio Giaconia)

dea, era seduta sul trono, ritrovato tra le rovine; si pensa che era realizzata in oro e avorio. Le due sale di forma rettangolare poste ai lati dell'aula di culto erano riccamente decorate con materiale di spoglio proveniente dal sacco di Gerusalemme.

L'ambiente verso la Via Sacra, ovvero la sala occidentale, restaurata da Settimio Severo, ospitava la famosa pianta della città di Roma Imperiale, la cosiddetta *Forma Urbis Romae*, incisa su lastre marmoree. Nella parete originaria, oggi inglobata nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano, sono presenti ancora le staffe metalliche che reggevano i frammenti di marmo. Questa sala fu successivamente trasformata nel VI secolo dal Papa Felice IV nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano, conservando nella cripta tra i muri moderni della chiesa frammenti degli ambienti e della pavimentazione originale dell'edificio imperiale. Invece la sala orientale la quale ospitava la *biblioteca Pacis* è coperta ancora oggi dalla Via dei Fori Imperiali.

Nella parte opposta al Tempio si alzava il muro di divisione tra il Foro di Vespasiano e il Foro di Nerva; costruito probabilmente in epoca successiva rispetto al complesso Flavio, il muro dovrebbe essere ornato da una fila di colonne sormontate da un attico riccamente decorato, simile a quello presente nel Foro di Nerva.

Al presente, il complesso del Tempio della Pace risulta coperto dalla struttura della Via dell'Impero e dal Largo Corrado Ricci nell'incrocio con via Cavour. Gli unici resti che testimoniano la presenza sono evidenti nella parte sud verso il Foro Romano, oltre alle strutture imperiali inglobate nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano.



Fig. 11 - Ricostruzione del Foro di Nerva. (Tratto da Roberto Meneghini, Riccardo Santangeli Valenzani, *I fori imperiali. Gli scavi del comune di Roma (1991-2007)*, Viviani, 2007, illustrazione di Inklink)

### **Foro di Nerva o Foro Transitorio**

Nell'area libera racchiusa tra i Fori di Cesare, Augusto e Vespasiano, fu inaugurato nel 97 d.C. dall'Imperatore Nerva il quarto Foro definito imperiale, conosciuto come Foro Transitorio o Foro di Nerva.

Già in epoca domiziana erano iniziati i lavori per la costruzione di un foro proprio nel punto dove l'antica via dell'*Argiletum* si univa con il Foro Romano, di fronte la facciata settentrionale della *Basilica Aemilia*. L'assetto particolare dell'area, stretto e lungo, ha caratterizzato la geometria di questo foro che si presentava come una "cerniera", ovvero il punto di unione tra i tre fori esistenti, oltre che tra il Foro Romano e il quartiere popolare della Subura.

La forma di questo Foro, fortemente condizionata dalle caratteristiche dello spazio libero, costituisce un'eccezione rispetto all'impianto degli altri fori; esso non presentava portici laterali ma due file di colonne aggettanti, poste lungo i due muri laterali, che reggevano una trabeazione sporgente e ricca di decorazioni. Oggi rimangono ancora in piedi due di queste colonne, conosciute come *le colonnacce*, insieme a una parte del fregio, come le uniche testimonianze della bellezza e monumentalità di questo spazio di passaggio.

Nel lato corto orientale della Piazza del Foro sorgeva il Tempio di Minerva, in posizione eccentrica rispetto l'intero complesso stretto e lungo, secondo lo schema compositivo canonico del foro. La posizione del tempio era particolare in quanto solo il pronao si affacciava direttamente sulla piazza. Del resto, l'edificio era nascosto dai due muri concavi laterali; quello di sinistra serviva per nascondere l'essedra orientale del Foro di Augusto sulla quale si addossava il





Fig. 12 - Colonnacce del Foro di Nerva. (Foto di Antonio Giaconia)

tempio, mentre quello verso destra schermava l'ingresso sulla *porticus absidata*, ovvero la nicchia nel lato settentrionale che costituiva l'ingresso dal quartiere della Subura. Da studi recenti si ipotizza che sull'abside della *porticus absidata* erano presenti due aperture che permettevano il collegamento con l'adiacente portico nord - orientale del Foro di Vespasiano.

Il lato meridionale del Foro presentava anch'esso un muro curvilineo come il rispettivo muro del lato settentrionale. Un ipotesi vuole che in questo punto esisteva un collegamento con il portico del Foro di Cesare e la *basilica Aemilia*. Inoltre, in questo punto si ipotizza che sorgeva un arco monumentale, conosciuto come *Arcus Nervae* citato nelle fonti antiche, che formava l'ingresso dell'Argiletto. I muri laterali di tutto il complesso erano costituiti da blocchi di perperino ricoperti di marmo bianco.

Oggi il Foro risulta tagliato quasi a metà e coperto dalla Via dei Fori Imperiali. Nella parte nord sorgono ancora le due colonne che testimoniano l'altezza e la qualità architettonica dei porticati, le cosiddette *colonnacce*, e resti del podio del Tempio di Minerva. Invece verso il lato sud - occidentale poche strutture di epoca imperiale testimoniano ancora la presenza del porticato del Foro; si tratta principalmente di frammenti dei muri del Foro mischiati con strutture medievali che hanno occupato questo settore urbano in epoche successive.



Fig. 13 - Ricostruzione del Foro di Traiano, vista dalla Basilica Ulpia. (Tratto da Roberto Meneghini, Riccardo Santangeli Valenzani, *I fori imperiali. Gli scavi del comune di Roma (1991-2007)*, Viviani, 2007, illustrazione di Inklink)

## Foro di Traiano

L'ultimo dei cinque Fori cosiddetti Imperiali è il Foro di Traiano costruito dall'imperatore dopo l'eliminazione del declivio naturale presente tra il colle del Quirinale e quello del Campidoglio. Grazie alla sua grandiosità fu considerato come una delle meraviglie del mondo.

Tra il 95 e 105 d.C., con la fine dell'epoca domiziana e l'inizio del regno di Traiano iniziarono i lavori per ottenere un area pianeggiante sul quale fu ampliato il complesso costituito dai Fori Imperiali. Il nuovo Foro che racchiudeva in sé funzioni amministrative e giudiziarie, fu progettato dall'architetto Apollodoro di Damasco e finanziato dall'imperatore Traiano con i bottini delle guerre daciche. Fu inaugurato nel 112 d.C.

Il complesso del Foro che si sviluppava parallelamente al Foro di Cesare, era costituito da una grande piazza rettangolare alberata con la statua equestre dell'Imperatore in bronzo spostata verso sud, in prossimità del quadriportico di ingresso nel lato verso il Foro di Augusto. Circondata da profondi portici, la piazza aveva dimensioni impressionanti; misurava infatti 300 metri in lunghezza e 185 metri in larghezza e la tradizione vuole che fosse pavimentata con quasi tremila lastre di marmo. Il lato nord - occidentale si concludeva con la facciata monumentale della Basilica Ulpia. Nella parte occidentale della Basilica si trovava il cortile delle biblioteche e in posizione centrale rispetto ad esse la Colonna dedicata alle guerre vittoriose dell'imperatore. Tutti gli edifici presenti nel Foro erano rivestiti di marmi preziosi e ornati con statue e pitture parietali.



Fig. 14 - Ricostruzione del portico del Foro di Traiano. (Tratto da Roberto Meneghini, Riccardo Santangeli Valenzani, *I fori imperiali. Gli scavi del comune di Roma (1991-2007)*, Viviani, 2007, illustrazione di Inklink)

La piazza del Foro, come quelle degli altri Fori Imperiali, risultava essere affiancata da portici riccamente decorati, rialzati di alcuni gradini rispetto alla quota della piazza. Tali strutture di ordine gigante creavano lo sfondo nei due lati del vuoto centrale ed erano sormontate da statue che narravano le vittorie dell'Imperatore sui daci. I portici erano costituiti da due file di colonne di ordine corinzio, coperte da un tetto a doppia falda, nascosto dall'attico, decorato con le figure di daci prigionieri. A metà di ogni portico laterale era presente un esedra semicircolare riprendendo così l'impianto augusteo. Le esedre erano divise dai portici con una fila di pilastri e probabilmente erano riccamente decorate con opere d'arte, ricordando sempre quelle del Foro di Augusto. La pavimentazione era costituita da un splendido disegno di quadrati e cerchi in marmo giallo e pavonazzetto, di cui alcuni frammenti sono stati ritrovati e conservati in situ.

Il lato sud - orientale del Foro presentava sempre un portico di forma convessa verso l'esterno. La piazza del Foro si concludeva così in questo lato verso il Foro di Augusto con un muro realizzato in blocchi di perperino e rivestito in marmo, decorato da colonne di marmo giallo e cipollino, che secondo i resti presentavano un diametro di 1,50 metri, e lesene che riprendevano l'ordine corinzio delle colonne dei portici laterali. Questo fronte costituiva la quinta scenica della statua equestre dell'Imperatore presente nella piazza del Foro. Secondo alcune ipotesi, l'ingresso principale al Foro avveniva proprio da questo lato tramite un quadriportico posto nel centro; altre invece riprendono l'idea dell'esistenza di un arco trionfale, basandosi sulle raffigurazioni delle monete di età traianea. Tale arco era probabilmente dedicato dal Senato all'Imperatore per commemorare le numerose vittorie in Oriente. Collegata al lato sud - orientale è presente in forma di rovine ancora oggi una sala, proprio a ridosso del Foro di Augusto, dove sono stati



Fig. 15 - Il Foro di Traiano e i Mercati Traianei. (Foto di Antonio Giaconia)

rinvenuti resti di un'iscrizione dedicata all'imperatore Traiano. La funzione di questo cortile rimane incerta.

Sul lato opposto, ovvero quello nord - occidentale, la piazza del Foro si concludeva con la maestosa facciata della Basilica Ulpia. L'edificio costituiva la più grande basilica costruita nella Roma Antica ed era dedicata, come testimonia il nome, alla gens dell'Imperatore. Rialzata da tre gradini rispetto alla quota della piazza, la basilica aveva delle dimensioni impressionanti; misurava 170 metri secondo il lato lungo e 60 metri su quello corto. La facciata lunga verso la piazza che presentava un doppio ordine di colonne, ancora oggi presenti in parte, era sormontata da un attico anch'esso decorato con statue raffiguranti la sconfitta dei Daci e l'iscrizione onoraria delle legioni romane guidate da Traiano alla vittoria. Sui due fronti lunghi, l'edificio presentava tre avancorpi che sporgevano; quelli laterali dotati di due colonne, mentre quello centrale di quattro, il tutto rivestito di marmo bianco di Luni. La basilica era divisa in cinque navate, due laterali più piccole in ogni lato, divise da due file di colonne in granito e una ampia centrale, costituita da un doppio ordine. I lati corti dell'edificio si concludevano con due absidi, simmetriche rispetto all'asse principale del Foro. Attualmente la forma della Basilica risulta essere incomprensibile e sacrificata dalle costruzioni successive che hanno alterato l'assetto originario. Gran parte dell'edificio e le due absidi laterali sono coperte, mentre l'unica testimonianza è costituita dalla presenza delle due file di colonne interne in granito che caratterizzano l'area sistemata da Antonio Muñoz negli anni trenta, durante l'apertura della Via dei Fori Imperiali.

Il Foro si concludeva con lo spazio al retro della Basilica Ulpia dedicato alle Biblioteche, due



Fig. 16 - Anastilosi delle colonne della Basilica Ulpia. (Foto di Antonio Giaconia)

ambienti posti simmetricamente rispetto il cortile della Colonna Traiana. La Colonna fu eretta dall'Imperatore per far ricordare a tutti la presenza della massa montuosa, ovvero il Colle tra il Campidoglio e il Quirinale che è stato demolito per costruire il Foro. Questo monumento funerario e commemorativo, legato alla politica propagandistica dell'Imperatore, fu probabilmente progettato da Apollodoro di Damasco per raccontare tramite le incisioni lungo il fusto della Colonna, la storia della guerra vittoriosa e la conquista della Dacia. La Colonna Traiana risultava parzialmente schermata dalla facciata della Basilica verso il centro del Foro. Era circondata da portici stretti su tutti i lati, costituiti da colonne in marmo pavonazzetto.

Nei due lati del cortile erano presenti due aule simmetriche dedicate alle Biblioteche del complesso traiano. Tali ambienti erano costituiti da un doppio ordine di colonne e ricche decorazioni parietali. Le due biblioteche, una greca e l'altra latina, oggi purtroppo risultano essere coperte dalla quota contemporanea della città. Dopo la morte dell'Imperatore Traiano, Adriano, figlio adottivo e nuovo Imperatore ha completato il complesso urbanistico, probabilmente seguendo le guide del progettista e architetto di Traiano, Apollodoro di Damasco.

In epoca Adrianea infatti risale la costruzione del Tempio dei Divi Traiano e Plotina che concludeva verso nord il complesso del Foro. L'edificio sorgeva in una piazza semicircolare di dimensioni molto ridotte nella parte nord dell'intero complesso imperiale. Un muro alto separava questo nuovo limite dall'adiacente quartiere residenziale della città. Invece per l'interno della piazza si ipotizza la presenza di un colonnato simile a quello della Biblioteca di Adriano ad Atene. Il Tempio dei Divi dovrebbe essere posizionato nel centro della piazza, ricordando la



Fig. 17 - Colonna Traiana. (Foto di Antonio Giaconia)

struttura del Tempio di Antonino e Faustina al Foro Romano; il podio era composto da ambienti voltati, necessariamente foderati da blocchi per regere il colonnato e i muri della struttura sovrastante. Il pronao, ricordando sempre il modello del Tempio di Antonino e Faustina, era probabilmente esastilo, sorretto da un alto podio e costituito da colonne di ordine gigante; secondo i ritrovamenti nelle cantine del cinquecentesco, adiacente all'area, Palazzo Valentini, le colonne avevano dei fusti larghi 1,88 metri ed erano alte 50 piedi romani (l'altezza di quasi 15 metri). Nella parte ovest del muro della piazza adrianea, sempre della stessa epoca sotto l'imperatore Adriano, fu eretto il complesso degli *auditoria* dell'*Athenaeum*. Questi ambienti erano collegati con gli ambienti delle biblioteche di Traiano e costituivano il centro intellettuale della Roma Imperiale.

Il complesso imperiale del Foro di Traiano è considerato unico per il valore architettonico nella storia della città di Roma. I 55.000 metri quadri complessivi dell'area del Foro sono stati oggetto di numerosi scavi e sistemazioni durante gli anni. Il primo scavo dell'area risale in epoca napoleonica durante la sistemazione dell'area nel 1811, che ha riportato alla luce la parte centrale della Basilica Ulpia e gli ambienti limitrofi alla Colonna Traiana con rovine appartenenti alle ricche decorazioni del complesso. Nei primi anni del novecento, prima con Giacomo Boni e successivamente agli anni trenta con l'apertura della Via dell'Impero, furono effettuati scavi a larga scala che hanno portato alla luce le due file di colonne della basilica, la parte orientale del portico laterale con l'edicola e la via basolata che divideva il portico dal complesso dei Mercati Traianei, ma anche numerosi frammenti preziosi di colonne, decorazioni e statue. Tra il 1930 e il 1931 sotto la direzione di Munoz fu sistemata a giardino l'area tra il Foro e l'inizio della Via dell'Impero; sotto la soletta moderna in cemento armato sono ancora oggi presenti parte dell'abside occidentale della Basilica e resti dell'ambiente della biblioteca occidentale, attualmente utilizzati come deposito dei frammenti ritrovati. Negli ultimi anni, continui scavi e studi condotti sull'area hanno definito meglio la forma e geometria dell'intero Foro, soprattutto per la parte sud - orientale caratterizzata dalla presenza di strutture di epoca medievale verso il Foro di Augusto.





## I.3 Roma Paleocristiana

*Gianmarco Casoli*

### **L'architettura tardo-antica: paleocristiana e bizantina**

L'intero periodo imperiale, che va da Augusto sino a Costantino ed oltre, è stato segnato da un'intensa e plurima trasformazione religiosa e ideologica, con l'influenza proveniente da oriente si sono modificati e moltiplicati i nuovi culti ed i rituali, che si affacciano su Roma apportando inedite sensibilità e cognizioni, il pensiero classico viene infranto e una nuova ideologia si fa strada nella cultura romana, mettendo in primo piano le vicissitudini dell'individuo e il gioco dei sentimenti.

Ed è in questo panorama di cambiamento e incertezza che affonda le radici la cultura cristiana, che segnerà un netto cambiamento in architettura.

Allo spaesamento generale di ogni idealità la religione cristiana offre come antidoto un quadro di orientamento etico. Tra il III e il VII sec. troviamo che la caratteristica che domina le realizzazioni architettoniche si rivela nella fusione di tradizioni culturali tra le quali quella romana, ellenistica ed orientale, questo è il risultato di un travaglio interno, di una graduale nuova visione dello spazio, come elemento condizionante dell'esistenza la stessa architettura. In questo momento si avverte una decisa subordinazione dei fatti pittorici e scultorei alla grande concezione spaziale, questa sottomissione si rivelerà nell'uso del mosaico il quale ha la prevalente funzione di diminuire la pesantezza alle strutture, valorizzandone al massimo quelli che possiamo chiamare "fatti di luce".

La luce infatti diventa un elemento di primaria importanza nelle sue manifestazioni contrastanti di chiaro e scuro, di ombra e penombra, di luminosità accecante o di chiarore diffuso, questa sarà la grande protagonista dell'architettura dopo Costantino.

A cominciare dalla seconda metà del III sec. l'architettura a Roma segnerà le linee guida per lo sviluppo dell'architettura, fondamenta attorno alle quali poi si andrà ad elaborarsi la concezione dello spazio interno.

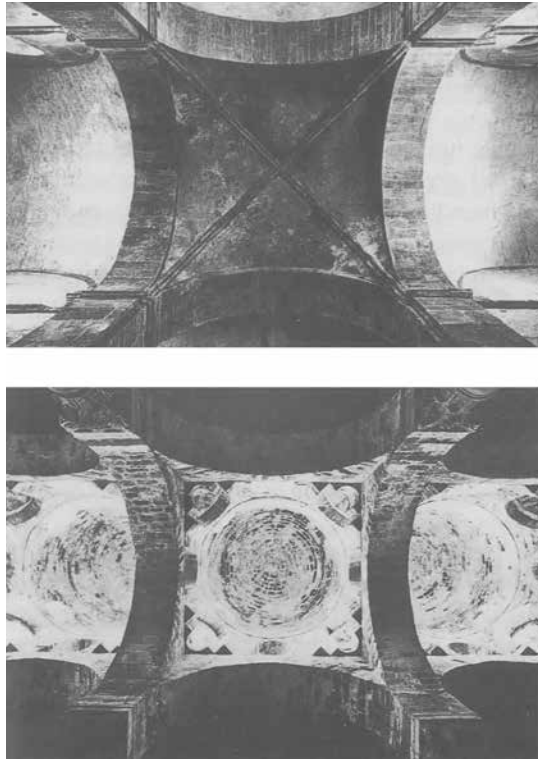


Fig. 1 - Tipologie di coperture romaniche, a crociera e a cupole multiple (Tratto da Carlo Bassi, *Percorsi nella storia della città e dell'Architettura: dalla Preistoria al 1750*)

A Roma si susseguono due direttrici collegate con la grande tradizione costruttiva romana. In questi anni di edificazione a Roma Santa Maria Maggiore, sulla linea della costruzione basilicale romana, la chiesa venne edificata da papa Liborio, rimane evidente nel manufatto il suo forte accento classicistico in quanto si riprendono tecniche costruttive di età augustea. Lo spazio interno, fortemente illuminato è colorato dalla grande varietà di mosaici al suo interno che trovano una trionfale conclusione nel grande arco d'ingresso al presbiterio.

Intorno all'anno 330 viene edificata la basilica San Pietro sulla tomba del principe degli apostoli, ad oggi ci pervengono solo alcuni scritti storici che fanno intuire che la basilica doveva essere di ispirazione orientale romana. Gli architetti dell'era di Costantino, i cui nomi purtroppo tutt'oggi ci rimangono perlopiù ignoti, conferirono una struttura alla liturgia ormai ben fissata e presente nel mondo romano, quindi essi furono coloro che permisero il passaggio dallo stile tardo-antico a quello paleocristiano. I loro obiettivi erano quelli di creare fabbriche che dessero asilo alle congregazioni di pellegrini, in modo da focalizzare l'attenzione sui luoghi sacri o sulle sante reliquie. Modellando così le forme e gli spazi intesi come sedi per le celebrazioni religiose, soprattutto per l'Eucarestia, quindi l'edificio romano della basilica fu individuato come archetipo per ospitare i reliquiari e le cerimonie religiose cristiane.

Finestre in sommità, pareti coperte da marmi policromi, soffitti piani e dorati, la basilica conclusa

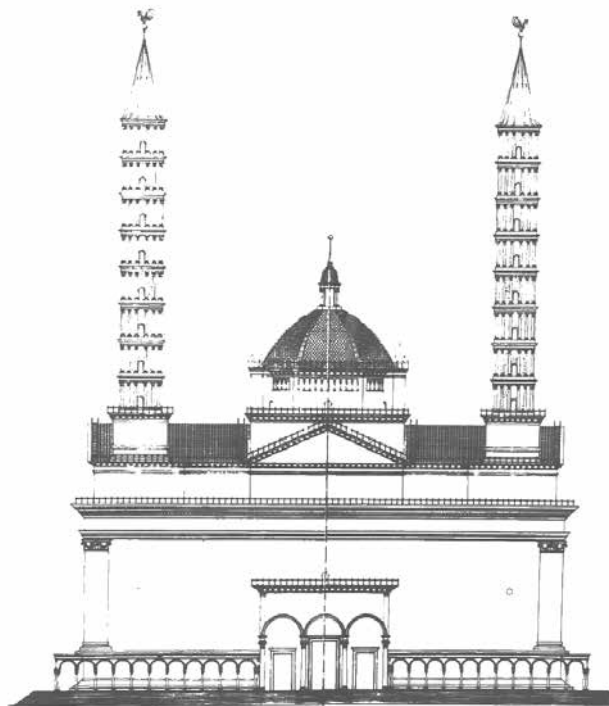


Fig. 2 - Progetto per il duomo di Sforzinda, ricostruzione di Liliana Grassi, dal Trattato del Filarete (Tratto da Carlo Bassi, *Percorsi nella storia della città e dell'Architettura: dalla Preistoria al 1750*)

da un transetto e da un abside, o un reliquiario e fiancheggiata da aperture che giungevano all'esterno. Qui sono enunciati tutti gli elementi dello stile paleocristiano. Ciascun elemento rimane indipendente, ma ognuno è tenuto insieme da una sequenza ritmica di parti luminose e parti scure.

Dietro l'organizzazione planimetrica fondamentale della basilica si trova un uso molto comune sia nelle ville che nei grandi palazzi romani, ovvero si ha una progressione dalle parti destinate a fini pubblici per poi proseguire la sequenza con quelle di uso più privato.

Costantino voleva proseguire la grande tradizione costruttiva romana, che in quel periodo si stava perdendo, perciò il suo intento era di lasciare lignaggio grandioso e magnifico, come i suoi predecessori. A Roma, la capitale che stava per abbandonare, si possono scrutare le sue opere costruttive, tra tutte spiccano per la loro gigantesca scala le sue chiese di San Pietro e di San Giovanni in Laterano a Roma. La Chiesa di San Giovanni in Laterano è tra le due la più antica, e dalle fonti pervenuteci molto probabilmente è la prima di tutte le chiese monumentali. Si trattava di questa grande basilica molto profonda, ove erano presenti cinque navate, dagli scavi si è sicuri che non avesse il transetto, ma culminava in un abside di assai scala ampia adatto al confronto con il resto della basilica. Non si trattava di un edificio commemorativo o di un santuario, ma di una vera e propria chiesa episcopale, visto che l'arcivescovo di allora risiedeva



Fig. 3 - Elementi del linguaggio romanico. Il muro può essere in mattoni di cotto, collocati ordinatamente o a blocchi sconnessi connessi con malta di calce, *opus spicatum* (Tratto da Carlo Bassi, *Percorsi nella storia della città e dell'Architettura: dalla Preistoria al 1750*)

in Laterano. Quindi con San Giovanni in Laterano abbiamo la più grande testimonianza del passaggio funzionale della basilica da luogo civile a luogo di culto. Il transetto nell'archetipo della basilica venne aggiunto per la realizzazione della basilica di San Pietro, l'antica chiesa non era soltanto per congregazione, ma era un santuario commemorativo, poiché costruito sul luogo in cui la leggenda riponeva la tomba dell'apostolo. San Pietro era una basilica che poteva fronteggiare la stessa scala di San Giovanni in Laterano, con un immenso transetto che secondo gli archeologi doveva essere di circa quindici metri per cento e che, in pianta sbarrava il lungo asse processionale e la prospettiva longitudinale dalla basilica. Nonostante questa interruzione visiva del transetto prospettive della navata trascorrevano sino al presbiterio e all'abside. L'altare maggiore in origine era posto in corrispondenza del transetto presso l'arco trionfale sopra l'apertura tra la navata e il transetto stesso al coro era riservato al reliquiario ed alla tomba, il tutto sormontato da un baldacchino.

L'intenzione era di creare uno spazio che concentrasse e focalizzasse su questo spazio, caratteristica architettonica che diventa propria della cristianità. Gli architetti di Costantino aprirono nuove vie e strade dove sperimentare l'assialità vera e propria, (longitudinale e del transetto) incrociata, con rotonde ed ottagoni che individuavano le absidi. In questo periodo però notiamo che le macchine strutturali delle fabbriche, per quanto la loro complessa e calcolata

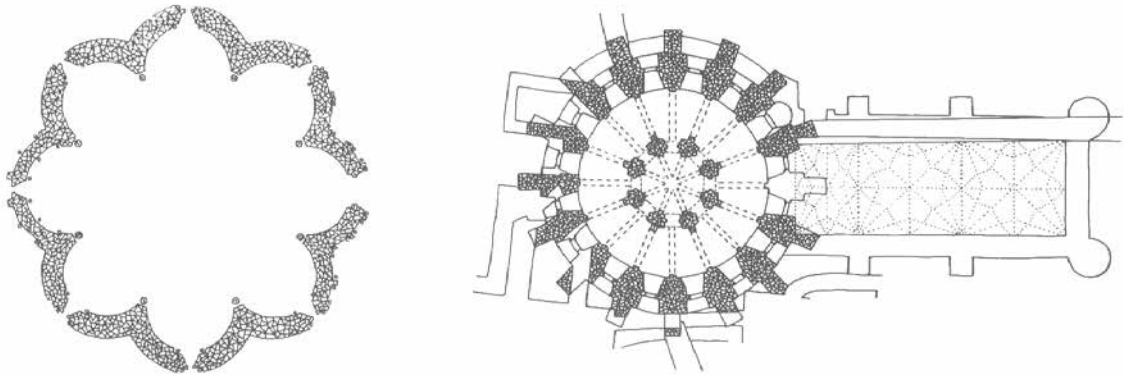


Fig. 4 - La concezione strutturale era spesso influenzata da intenti simbolici come nelle piante circolari (Tratto da Carlo Bassi, *Percorsi nella storia della città e dell'Architettura: dalla Preistoria al 1750*)

gerarchia formale prefiguravano l'architettura, passano da un sistema longitudinale ad uno centralizzato più complesso e meno massicci.

Da qui capiamo che in periodo costantiniano non è esistita un'unica scuola o linee di pensiero sulla quale fondare un stile di costruzione per le varie chiese e basiliche che si costruiscono. Infatti la forma basilicale venne trattata in molti modi diversi e da questo non possiamo definire uno stile comune che racchiude le realizzazioni del periodo in un'unica categoria. Molte delle fabbriche realizzate in questo periodo possedevano dei transetti altre no, in alcune si realizzavano delle gallerie sopra le navatelle in altre no, in alcune chiese le absidi erano scavate all'interno delle grandi pareti terminali, in altre aggettavano sotto di esse in forme ricurve o poligonali. Alcuni degli edifici centralizzati potevano venir architettati con una sequenza di anelli singoli o multipli di spazio, derivanti da alcune basiliche sia rotonde che poligonali.

Solo molto tempo dopo finalmente gli obiettivi dell'architettura paleocristiana vennero chiaramente definiti, siamo nella prima metà del IV sec. in seguito alle conquiste dell'epoca costantiniana, dove questo miasma di stili e varianti vennero ristudiati e risistemati. Quindi si instaurò il palinsesto generale dell'occidente latino, dove le gloriose basiliche romane meta dei pellegrinaggi, vennero prese come riferimento fermo e solido per le nuove edificazioni.

Mentre alcune innovazioni minori si registrano in questo periodo in Oriente, ellenizzato, nel quale invece l'importanza crescente della nuova capitale, la prossimità con i santuari più venerabili, le sempre più insistenti forze sperimentali dell'architettura orientale, permisero alcune variazioni riconoscibili su tutte le architetture di culto. Vi fu naturalmente un mutuo gioco di influenze, a volte con un significato decisamente considerevole, tra l'Oriente e l'Occidente, ed infatti esistono alcune fabbriche che possiamo definire sperimentali in Italia, mentre sono presenti alcune basiliche tradizionali di forma più o meno romana in oriente. Più in generale, col passare del tempo

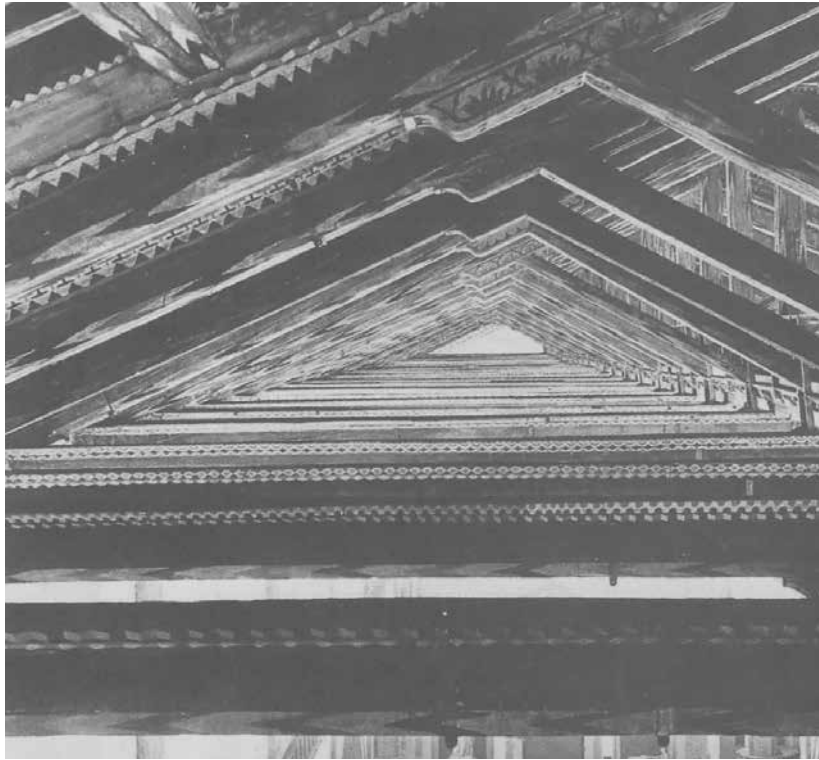


Fig. 5 - Copertura della Basilica di Santa Croce, realizzata con lunghe capriate ad elementi lignei (Tratto da Carlo Bassi, *Percorsi nella storia della città e dell'Architettura: dalla Preistoria al 1750*)

fu il vigile e sensibile talento greco delle lontane province orientali che riuscì a conformare l'architettura cristiana. Con l'unica straordinaria eccezione di Santa Costanza, purtroppo nessuno degli edifici costantiniani ci è rimasto se non solo parzialmente. Tra l'altro, quando alla fine del IV sec. il cristianesimo riuscì a divenire religione di stato, le chiese e le basiliche cominciarono a intravedersi in ogni dove, e il loro numero crebbe notevolmente. L'architettura della fine del IV sec. ci è in gran parte ignota, ma un gran numero di chiese del V e del VI sec. tutt'ora ci rimangono. Durante questo periodo si ebbe la tendenza di costruire in scala minore rispetto ad i secoli precedenti.

Nelle province, dove i parroci e l'episcopato non riuscivano a possedere un gran numero di risorse, i risultati furono fabbriche molto anguste e austere. L'edilizia sacra in quei secoli procedette in linea retta, senza quasi curarsi delle gravi crisi militari o delle controverse dogmatiche che dilaniavano il mondo civile ed ecclesiastico di allora. Solo all'inizio del VI sec. a Costantinopoli, si riuscirono a raccogliere alcuni risultati, riaprendo un periodo di relativa stabilità. Costantinopoli era la città detta: "brama del mondo".

Essa venne fondata da Costantino nel 330 dopo una preparazione durata sei anni, la città è costruita sul luogo dove sorgeva l'antica città greca di Bisanzio. Posta in un luogo strategico e di un'innata bellezza, presto dotata di difese insuperabili contro l'impero bizantino, ovviamente



Fig. 6 - Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore, una delle ultime basiliche erette prima della caduta dell'impero (Foto di Livioandronico2013, Creative Commons)

degne della capitale d'oriente. La città venne permeata da Costantino di immagini e costumi romani.

Inevitabilmente con velocità, la profonda cultura mussulmana del luogo in tutta la sua vastità, mutarono nel profondo gli usi e le idee antiche. Con il passare degli anni Costantinopoli divenne il nuovo centro del mondo bizantino e non solo, ad essa faceva capo anche la penisola greca. La città assorbiva tutto ciò che di più bello aveva prodotto la cultura greca, ma nel frattempo assimilava anche il diritto romano, e faceva propria la struttura e il sentimento della religione cristiana. Mentre nel contempo l'architettura delle province limitrofe subiva un processo complementare di transizione, un nuovo assetto strategico, la motivazione più forte di questa trasformazione era quella di riuscire a fondere le forme centralizzate con quelle longitudinali, le forme commemorative con quelle processionali. Gli sviluppi principali furono soprattutto nella Siria meridionale, dove si notano un certo numero di templi in pietra ed in legno ed alcuni edifici dell'amministrazione militare dell'epoca romana.

Solo nel V sec. le forme a padiglione, centralizzate e a volta, apparvero anche in Italia. Formalmente se ne può trattare la genealogia fino alla realizzazione del Tempio di Minerva Medica a Roma, dell'inizio del IV sec. evidentemente influenzato dalla cultura proveniente dall'oriente. Il significato principale di questi templi era primariamente simbolico e figurativo con



Fig. 7 - Spalato, Palazzo di Diocleziano, divenne una vera e propria città fortificata dopo la caduta dell'Impero (Tratto da Carlo Bassi, *Percorsi nella storia della città e dell'Architettura: dalla Preistoria al 1750*)

l'esterno estremamente spoglio, con semplici linee, arcatelle cieche, che tradisce la straordinaria natura dell'interno.

Possiamo concludere che l'architettura tardo antica è innanzi tutto un'architettura fatta dalla spazialità interna, ove tutti gli elementi strutturali, decorativi, scultorei sono fortemente condizionati dalla grande enfasi che assume quest'interno, come fosse un "vuoto modellato".

L'architettura tardo antica a Roma segnerà le fondamenta di sviluppo fondamentali sulle quali si elaborerà il concetto della spazialità interna, approfondendo due elementi fondamentali, quali l'organismo centrale, e quello della basilica, il luogo della vita pubblica romana per eccellenza.

Dopo il forte declino della potenza ed influenza di Roma, Ravenna diventa la capitale e influenza l'architettura romana con derivazioni bizantine.

Ci sono diversi e vari elementi architettonici che in questo periodo di transizione e rivoluzione assumono un valore dominante.

La classica colonna romana verrà semplicemente rimpiegata come materiale di risulta e non come fondamento per l'architettura, è in questo periodo che si iniziano a riutilizzare questi elementi, provenienti dalle spoliazioni di altri edifici. Nelle nuove architetture verranno accostati diversi pezzi realizzati con diversi materiali e che dunque dovranno essere costruite *ad hoc*, ovvero costituiti per una specifica fabbrica, quindi per essa si utilizzano materiali pregiati provenienti da diverse regioni, impiegando sia marmi africani che italiani, o alcuni importati dalla Grecia



e dall'Asia Minore. Un esempio di questa tecnica è Santa Sofia di Costantinopoli, che avrà le proprie colonne interne realizzate con marmi differenti, non solo nella loro composizione minerale ma anche nella loro cromia.

Invece per il capitello si comincia semplificare la sua forma e concezione decorativa; ci si avvia perciò all'introduzione del pulvino, un elemento architettonico inedito che per la prima volta compare in questo periodo di transizione della cultura architettonica occidentale.

Dunque seguendo questa ottica la si applica anche nel riutilizzo delle lastre di marmo per le superfici murarie.

I mastri artigiani, nonostante usassero materiali di spoglio derivanti da altri monumenti avevano la cortezza di rilevare e mettere sul disegno l'originale conformazione fisica del materiale lapideo in modo da aver uno spunto per le decorazioni che saranno determinate dalla policromia e dalla struttura fisica del materiale stesso, così da formare il maggior numero di tarsie marmoree il più raffinate possibile.

Un'altra importante modifica nell'architettura del periodo, è la scomparsa dell'architrave, a causa di questa perdita vediamo la trasformazione dei colonnati e delle arcate, che ora giungono in primo piano e diventano i giusti protagonisti nell'articolazione degli spazi interni. Le murature interne del periodo sono realizzate quasi tutte in mattoni, saranno perlopiù intonacate e su di esse si inizia, sempre più di frequente, ad adagiarsi il mosaico prendendosi superfici sempre più vaste, questo materiale decorativo composto da piccole tessere colorate fonda le sue radici nella cultura architettonica delle grandi terme romane.

Ma è in questi secoli che la tecnica del mosaico come rivestimento verticale raggiunge il massimo della sua lirica e del suo fulgore. Aumenta l'importanza della sua collocazione e delle sue dimensioni, attraverso forma e dimensione infatti i mosaicisti cercano di andare a catturare quanta più luce proveniente dalle aperture, il controllo di essa diventa importante e gli artisti graduano i mosaici a seconda di quanta luce serve intercettare e a seconda del momento del giorno, in modo da ottenere l'atmosfera giusta ai vari riti giornalieri.

Ora si individuano i più importanti risultati di queste due prospettive per lo sviluppo dello spazio architettonico. Partendo dalla tematica del mausoleo, nato con gli Etruschi, lo vediamo completamente assorbito dalla cultura cristiana, infatti con i *Martyria* (un luogo sacro consacrato ai martiri), con i Battisteri, e con la presenza di edifici dedicati al culto a pianta centrale, notiamo che sono in qualche modo una variante o un'evoluzione delle considerazioni fatte sullo spazio romano, ed esse trovano il fondamento prevalentemente condizionante nel Pantheon.

Quindi è ora che si apre la grande serie di edificazione dei più importanti templi della cristianità a pianta centrale, portando ad un altissimo livello la capacità romana della creazione di spazi

in tensione, dove troviamo una grande ricchezza di capacità espansiva.

Il secondo che abbiamo percorso, possiamo definirlo come il secolo della basilica. L'effetto luminoso della luce negli spazi mirabilmente proporzionati è un valore aggiunto che diventa la forma che prevarrà nell'architettura cristiana a partire dal IX sec. e tutti gli esempi più aulici del periodo riprendono questo schema compositivo.

### **La basilica cristiana**

Come approfondimento a commento delle molteplici motivazioni e ragioni per cui in questo periodo è prevalsa questa forma, nella evoluzione storica della spazialità dedicata al culto, è d'obbligo citare una delle ipotesi cui ha lavorato Sergio Bettini.

Secondo lo storico la forma basilicale cristiana non sarebbe derivante dall'organismo civile romano da noi conosciuto, ma bensì le sue fondamenta si sviluppano su una struttura estremamente povera, semplice legata alla vera e propria cultura cristiana, e derivante direttamente dalle manifestazioni pubbliche della fede in Cristo dopo la fine delle persecuzioni da parte dei romani sui cristiani e la loro uscita dalle catacombe.

Dopo un'analisi storica curata, non si può consentire di ritenere possibile che l'enorme eredità romana con il suo enorme tesoro di conoscenze architettoniche e l'esperienza della basilica romana, la sua concezione come organismo, spazio, le dimensioni e magnificenza venisse integralmente invertita, contestata a favore di scelte che basavano la loro filosofia sulla povertà, poiché così ci narrano i documenti e i reperti che derivano da quell'epoca, indugiamo su queste descrizioni, paradossali e immotivate la linea evolutiva di quest'architettura deve essere un'altra, deve affondare le radici in un altro punto di partenza.

L'avvio della formazione della basilica cristiana trova il suo momento iniziale con l'introduzione dell'unità dell'abside, un luogo sacro alla cristianità già con la propria definizione, e qui possiamo trovare le prime tracce del percorso di identificazione della forma della basilica.

La concezione dello spazio dell'abside risale alla memoria antica dei luoghi di sepoltura, una volta pagani poi convertiti a cristiani, conteneva la tomba sacra dedita a venerazione.

Questa memoria si evince anche nelle costruzioni cristiane più antiche, erette in luoghi pubblici dopo il periodo della *domus ecclesiae* solo successivo al periodo delle catacombe.

Quindi analizzando l'abside, detto anche cella-absidale, capiamo che era adibito a contenere la tomba, o l'altare, ed era completamente aperto nella parte frontale, qui i fedeli si riunivano durante i riti, stando dinnanzi ad essa entro quest'area che era completamente scoperta.

Molto presto però si capì la necessità di accogliere meglio i fedeli durante i riti, dunque essa venne recintata alla sommità, così facendo si determina un perimetro, seppur elementale nella

forma, con la parte conclusiva dell'abside coperta

Fra le grandi basiliche di fondazione costantiniana va assolutamente citata, come esempio portante, l'imponente basilica di San Giovanni in Laterale, la fondazione è la più lunga del periodo e la sua funzione di cattedrale di Roma è tutt'oggi. In origine a cinque navate, ha ricevuto manomissioni e rifacimenti nel corso dei secoli, quindi ad oggi perviene a noi non più leggibile com'era in periodo paleocristiano, la sua struttura originaria non si riesce più ad intravedere attraverso le molteplici modificazioni.

Nonostante ciò rimane forte il suo significativo e importante accento classicistico, infatti essa è configurata su supporti costituiti da una serie di colonne ed architravi, quest'ultimi ricordiamo caduti in disuso in questo periodo, la basilica riprende le grandi tradizioni tecniche e costruttive delle epoche precedenti come l'antica modalità di costruzione dell'epoca augustea, che addirittura rimanda a modalità operative provenienti dalla penisola greca.

Passando allo spazio interno, si ha una forte illuminazione proveniente da un ordine di finestre che si aprono sulle murature delle navate principali, l'ambiente risulta policromo dalla grande quantità di superfici coperte da mosaici, che accompagnano la navata verso la trionfale conclusione della basilica, presso l'arco di ingresso al presbiterio e all'abside.

Troviamo alcuni rimandi decorativi che hanno ispirazione originale, secondo gli storici, nell'oriente romano.

### **La città di Roma alla caduta dell'Impero**

Il momento più drammatico di questi secoli è appunto la caduta dell'impero romano d'occidente, quando non solo Roma ma tutto l'impero soffre dell'arrivo della decadenza dell'Impero, gli effetti furono devastanti per tutto ciò che si era prodotto sotto l'Impero, le grandi e geniali strutture di costruzione statale romana cedettero agli incessanti attacchi esterni, cadendo come muri di carta sotto una leggera brezza, non crollarono solo le fabbriche romane ma anche le ideologie che legittimavano l'esistenza stessa della romanità, è un periodo drammatico dove non si perdono solo grandi opere architettoniche, ma viene a mancare anche un'identità comune che non verrà più trovata. È un periodo di decadenza non solo materiale ma anche spirituale.

Alcuni storici e studiosi, anni dopo, hanno ipotizzato che questa decadenza che travolse Roma potrebbero addirittura aver condizionato e determinato un momento insolito di rottura nella continuità della vita urbana della città che è sembrato quasi un assioma.

Se pensiamo all'organismo-città, lo possiamo definire come una progressione di azioni e come una macchina in un perpetuo *loop* di un vitale cambiamento, un continuo avvicinarsi di eventi di cui non sia possibile ipotizzarne il risultato finale.

Nella definizione di questo concetto non si dovrebbe porre mai l'assoluta plausibilità di una frattura, uno strappo, una disarticolazione, una rottura nella ormai solida ed affermata continuità, poiché essa è considerata altamente improbabile in una grande macchina come la città che registra e immagazzina l'accezione stessa dell'essere uomo inserito nel mondo, dilaniando l'evoluzione stessa della specie.

La grande politica ed organizzazione romana era riuscita a creare un episodio di incredibile e forte ideologia urbana, essa era la conseguenza logica di un'organizzazione pragmatica di un vasto territorio conquistato e dominato tramite le opere pubbliche di urbanizzazione, quindi esso era tenuto assieme proprio da una rete di città, fondate allo scopo di controllarne l'area.

Purtroppo nei secoli che gli storici ci indicano, dal IV sec. al VII sec. tutta la grande organizzazione e le grandi opere urbanistiche romane entrano in una crisi profonda che le porterà verso la rovina, l'Impero non si riprenderà più.

Le continue scorrerie provenienti dal profondo nord, da parte delle popolazioni barbare come gli Andali, Unni, Visigoti lungo le linee periferiche dell'Impero, lungo le *limes*, che segnavano il confine tramite un vallo del grande organismo statale romano, avevano attuato una costruzione capillare di strutture appositamente studiate e pensate a difesa, differenti a seconda del popolo barbaro invasore e accuratamente concepite militarmente, vennero chiamate *oppida*. Queste grandi strutture ressero fino al loro limite e oltre, ma purtroppo furono travolte dalla marea e dalla furia delle molteplici popolazioni barbare in conflitto con Roma.

Tristemente la stessa Roma visse sulla propria pelle il tremendo saccheggio e la distruzione senza pietà derivante dal sacco. Nell'interno dei territori sotto l'Impero, il complesso sistema di installazioni urbane con le loro vie di comunicazione e collegamenti stradali, attuati dall'amministrazione del territorio romana, fu completamente dilaniato, spezzato e sconvolto da questa continua ed incessante furia distruttiva.

Alcune delle aree urbane più fiorenti e produttive vennero completamente cancellate e rase al suolo, perdendo addirittura la loro precisa funzione sul territorio romano, e dunque perdendo la loro vera ragione di esistenza, e creando una reazione a catena che mise in crisi tutto il sistema, distruggendolo e lasciandolo ad un cumulo di macerie, seguono anni bui in cui le città (quel poco che ne rimane) vengono abbandonate.

Ciò che successe in Europa all'epoca, fu un vero e proprio terremoto che lacerò profondamente tutte le regioni, gli effetti sulle città e conseguentemente sulla loro vita civile, furono drammatiche, almeno per quelle poche città che sopravvissero.

La stessa concezione di civiltà urbana, che è una delle migliori e maggiori conquiste dell'Impero romano, si trasformò da un incendio divampante a poco più della fiamma di un fiammifero

in procinto di spegnersi. Lo spirito di civiltà, l'iniziativa, le basi della stessa idea di città, la sua ideologia, si affievolisce enormemente. Una piccola parte della classe dirigente romana si rifugia nelle campagne, in luoghi difficilmente raggiungibili e facilmente difensibili, anche con l'uso di pochi uomini armati.

Tutto ciò fu vissuto da tutte le province romane in tutta Europa, ma in particolare questo trauma fu vissuto maggiormente dalle regioni d'Italia, ovviamente queste erano state maggiormente soggette alla furia degli attacchi da parte dei barbari, alcune tra le città più antiche e di secolare tradizione, caddero sotto quest'orda incontrollabile, annullate e distrutte completamente, nella loro accezione di città.

Solo poche comunità ebbero la forza di lasciare le città per cercare alcuni insediamenti più sicuri sulle montagne e lontani dalle grandi arterie di comunicazione, altre città invece vennero decimate a causa di epidemie portate dal nord, città come: Populonia, Bolsena, Altino, Cuma, Paestum, Miseno, questi sono solo alcuni nomi delle città famose in tutto il mondo, che in quel periodo storico cessarono di esistere.

Tra tutti è significativo il terribile destino di Aquileia, saccheggiata e data alle fiamme dagli Unni alla fine del V sec. la città si riprese tempo dopo, nel XII sec. ma solo per poi ricadere nell'oscurità.

In questa enorme crisi della "città" nel suo termine più ampio, la campagna venne suddivisa tra la classe dirigente in enormi appezzamenti di terreno, dislocati anche a grande distanza dal proprio centro di governo, che solitamente risiedeva in un castello oppure in un'abbazia.

Un elemento comune, che caratterizza i nuovi piccoli insediamenti sulle montagne o in campagna, è la cinta di difesa, ovvero le mura. Ridotte e contratte al minimo per necessità di velocità di erezione, le mura proteggevano i luoghi di comando, le chiese e quei pochi spazi destinati al commercio delle merci provenienti dalle campagne.

Molte delle antiche città che devono la loro fondazione all'epoca romana o preromana conservano tutt'oggi, anche se in stato di rovina, i molteplici segni della presenza dell'Impero romano, ed è proprio in quei luoghi che si rifugiarono le popolazioni braccate dagli invasori, questi edifici vennero convertiti a scopi perlopiù difensivi.

Infatti l'utilizzo di certi manufatti è tutt'oggi evidente, come il palazzo di Diocleziano o il Teatro Marcello, in un'ambiente di generale desolazione e rovina, si riuscirono a creare piccoli villaggi in campagna o in locazioni che avevano una solida protezione naturale, un ritorno ai centri della cultura presenti in altura e precedenti a Roma, ad esempio Orvieto, che determinò un'unificazione della conformazione del territorio, nella grande ruralizzazione per cui non si riescono più ad evincere le caratteristiche ben definite e chiare che mostrano il concetto di città e di campagna,

è una concezione diversa dell'organizzazione del territorio.

Le tipologie di costruzioni che sorgono in queste fattispecie di borghetti, sono modesti, senza una regola precisa, ove passa una fonte d'acqua o una particolare collina, o ancora una foresta, elementi che possono essere un motivo di sostentamento o più facilmente difensibili, tutto ciò sembra essere distante dalla grande tradizione dell'Impero, una tradizione del costruire che si perdeva sempre di più col passare degli anni.

Quindi in questi secoli chi edificava erano praticamente solo i popoli conquistatori, che però erano piuttosto incapaci nell'edificazione di edifici, soprattutto se paragonati alla grande architettura romana.

Perlopiù le popolazioni che si aggregavano in piccoli centri protetti e arroccati su luoghi facilmente difensivi che erano collegati con vie tortuose e strette in modo da essere più facilmente difendibili dagli assalitori, si limitavano a costruire lo stretto necessario per la protezione.

### **Le caratteristiche peculiari dell'architettura romanica**

L'architettura romanica è molto complessa, poiché andare a ricercare la sua particolare proliferazione tipologica, significherebbe andare ad indagare in una tipologia costruttiva che si è evoluta diversamente a seconda del suo paesaggio europeo di contorno, evoluzione che è stata sia religiosa che civile.

Tratteremo in tesi solo l'architettura romanica romana, sia per semplicità di esposizione sia per non rendere quest'argomento così complesso, banale.

Solo in Italia abbiamo tre principali varianti della tipologia architettonica che si può definire sotto la famiglia romanica.

Prima di tutto vanno fatte alcune considerazioni per alcuni elementi formali e costruttivi.

#### *Il muro*

Definiamo questo particolare tipologia di muro, poiché il muro romanico, quello considerato più semplice, è costituito da una doppia parete, quindi vengono edificate due cortine di materiale lapideo dove nella loro intercapedine viene gettato del materiale, che solitamente è pietrisco, che poi viene legato con un impasto di calce.

In sostanza è il "muro a sacco" derivante dalla tradizione costruttiva romana, rivisitato nella maniera in cui vengono edificate alcune aperture, che siano cieche o facenti la loro funzione, le arcate, e altri elementi analoghi.

Grazie alla grande sapienza con cui questi elementi andranno rielaborati dagli architetti romanici, le loro opere risulteranno piene di particolari effetti suggestionabili.

Il romanico è il trampolino di lancio per il gotico, infatti derivante dalla concezione delle modificazioni di questi elementi, essi diventano sostegno alla struttura forte propria dell'architettura romanica, dalla quale deriva l'architettura gotica, più leggera e chiara.

Il vero muro romanico non esiste in un linguaggio definito e uniforme in tutte le sue accezioni, ma esistono molteplici modi di realizzazione dello stesso.

A volte troviamo una spessa cortina di pietra ruvidamente lavorata dalle manovalanze dell'epoca, altre si vedono murature rivestite con preziosi marmi.

Questo si nota in particolare nelle facciate delle chiese, dove questi interventi sono destinati a definire meglio l'insieme della chiesa.

Alcuni di questi interventi sono atti a scavare le facciate dando profondità con luce e ombra, oppure si potrebbe trovare solo la pura geometria in facciata, liscia e compatta senza nessun significato strutturale questo è l'esempio emblematico del muro romanico ideale.

#### *Elementi di supporto*

Gli elementi che fungono da supporto nella tecnica costruttiva romanica, possono distinguersi tra due ordini specifici:

Alcuni fanno parte delle chiusure verticali sia esterne che interne, come ad esempio le lesene, i pilastri sporgenti, le mezze colonne o le nervature delle volte. Questi particolari elementi architettonici possono essere anche solo per pura decorazione, senza facente funzione strutturale, anche se così sembra. Essi servono per dare un ordine logico dell'insieme e dell'ordine architettonico.

Una quota parte di alcuni elementi di sostegno isolati, la cui funzione è prettamente strutturale, sono equiparabili a muri. La loro varietà formale è determinata dalla necessità delle varie fabbriche architettoniche. Questi supporti in genere sono comunque disegnati in corrispondenza dei punti di passaggio delle forze.

#### *Gli elementi di copertura*

L'innovazione più importante del romanico sta nella nuova tecnologia costruttiva delle coperture, in particolare si segnalano i costoloni per le volte e le cupole, nati in questo periodo ebbero un vasto e vario uso nei secoli che vennero.

I costoloni permettevano di alleggerire progressivamente la struttura delle volte, rendendole più solide e allo stesso tempo permettendo una maggiore corda.

Questa nuova tecnica non ha impedito comunque di costruirle con altri metodi.

Le volte a costoloni rimangono in ogni caso l'immagine più immediata delle chiese romaniche, consentono un grande slancio strutturale, permettendo la copertura di grandi ambienti, e con

possenti muri perimetrali si riescono a realizzare grandi altezze interne con aperture sommitali che creano giochi di luce.

Diverso è se parlassimo di coperture lignee, a capriate, che poggiano o su supporti isolati o su muri massicci, i quali sono una recezione un'evoluzione del romanico verso la basilica paleocristiana.

Queste coperture ci pervengono dall'area meridionale dell'Europa soprattutto in Italia, dato che la forte presenza del tipo architettonico della basilica ha condizionato la stessa concezione dell'architettura romanica.

La tecnologia lignea per le coperture resisterà a lungo nella penisola italiana, e occuperà un posto d'onore anche tra gli edifici che vengono considerati del gotico italiano.

La caratteristica che dona forza a questo sistema costruttivo è la campata, essa dona leggerezza alla copertura e nel contempo riesce a dar un maggior slancio agli ambienti, ambienti interni che sono un altro punto chiave dell'architettura romanica, infatti l'articolazione interna viene realizzata tramite la scansione delle campate.

Campata è anche intesa come una sezione dello spazio interno alla pianta della fabbrica, questa è generalmente quadrata con quattro piloni portanti agli angoli.

Ovviamente la sommatoria delle campate determina le navate, i piloni portanti nell'architettura romani di solito scaricano parte del peso della fabbrica su supporti laterali, questi reggono le campate minori, la loro somma costituisce le navate laterali dell'edificio, dimensionate usualmente sul modulo del quadrato, creano sotto-moduli del quadrato principale che è presente nella navata maggiore, eseguendo così una perfetta proporzione tra i moduli laterali e quello centrale delle basiliche. Come ad esempio succede nel celeberrimo esempio di Sant'Ambrogio a Milano.

La sequenza regolare, il loro ordine, l'aggregazione di questi moduli, che possiamo intendere addirittura sono cellule spaziali autonome nella loro ideazione, è una delle peculiarità costruttive concepita dalle maestranze romaniche del tempo. Si intuisce ciò che consegnerà a questa regolare scansione interna ripetuta per tutta la fabbrica, si riutilizzano intelligentemente i materiali a servizio del cantiere come le carpenterie ed i ponteggi, ne consegue un risparmio economico notevole e un'uniformità nell'esecuzione del fabbricato, l'organizzazione dell'interno che viene scandita dalla modulare dimensione delle campate.

La sapiente razionalità della struttura con sua geometrica locazione nella fabbrica rende la possibilità di un supporto laddove necessario per alleggerire le murature perimetrali, questo sarà anche la base della statica dell'architettura gotica. Poi vi è la possibilità di dare modularità agli edifici, costruendo geometrie complesse che non siano solo utili per la tipologia della chiesa o della basilica, ma anche ad altre tipologie di edifici con funzioni ben diverse.



## **L'architettura romanica in Italia**

Provare a definire la data dell'inizio dell'architettura romanica non è facile, intorno all'anno 1000 abbiamo la sua affermazione, o così ci perviene dagli scritti di alcuni monaci che scrivono in questo periodo, il periodo della "Grande Paura" l'anno 1000 e ciò che sarebbe dovuto succedere secondo le leggende impauriva gli uomini, quindi molti monaci si richiudevano nelle abbazie e scrivevano le memorie del tempo, sperando che non andassero perse.

Anni dopo la fatidica data ci fu una proliferazione della costruzione delle basiliche incredibile, soprattutto concentrate in Italia e in Francia, dopo un periodo spento dove tutto sembrava avvolto in un manto di grigia stasi, una leggera brezza d'innovazione e una rinnovata forza costruttiva si risvegliò, per la prima volta dall'età antica abbiamo una nuova spinta nell'architettura.

Ci fu un mutamento delle chiese vescovili e una costruzione capillare di piccole cappelle dedicate ai vari santi, nei minori borghi, è una diffusione rapidissima e a macchia d'olio quella dello stile romanico, che creò una nuova immagine dell'architettura.

L'architettura romanica forte delle maestranze che portavano novità in ogni parte dell'Italia crebbe, una cultura che come fondamento ha il costruire, utilizzando schemi statici e modulari come proprio linguaggio, come la propria grammatica, presto questo stile architettonico approderà nella sua logica conclusione, i passaggi per arrivare a questa conclusione tattica a questa innovazione senza precedenti, furono fatti nel corso degli anni, fino arrivare all'inesorabile punto di non ritorno, un cambiamento, una rinascita, non solo nell'architettura ma nella sua accezione più totale, qui ora, entriamo nell'età del Rinascimento Italiano.



## I.4 Roma Rinascimentale

*Gianmarco Casoli*

In questo periodo la zona dei fori imperiali risulta perimetrica per la città di Roma, infatti alla sua sommità vi si instaureranno quartieri popolari e poveri, pascoli per il bestiame e dunque ci concentreremo sull'evoluzione dell'architettura romana di quegli anni in modo da non perdere di vista il filo logico che poi portò alla trasformazione dell'area in epoche successive. Rispettivamente parliamo velocemente delle trasformazioni di ogni uno dei fori, prima di proseguire il discorso.

### **Il Foro di Cesare**

Le ultime informazioni pervenute sul Foro di Cesare, sono i nuovi lavori di sistemazione della piazza, che furono eseguiti da Diocleziano, in seguito all'incendio di Carino del 283, che distrusse anche la Curia e diversi edifici nel Foro Romano. La facciata del tempio venne inglobata in una parete laterizia di rinforzo, e successivamente collegata alle strutture che sorgevano a lato di esso per mezzo di archi, e i portici laterali della piazza vennero ricostruiti, con fusti di colonna in granito di reimpiego, più piccoli di quelli originari e innalzati su piedistalli per raggiungerne la medesima altezza.

### **Il Foro di Augusto**

Il Foro dovette essere abbandonato in età piuttosto precoce rispetto agli altri complessi imperiali a lui contigui, e il tempio doveva essere già in via di smantellamento nel VI secolo. Nel IX secolo sopra il podio del tempio venne costruita la chiesa di San Basilio. Nella chiesa dunque si insediarono a partire dal XIII secolo i cavalieri di San Giovanni e il complesso venne restaurato a più riprese nel Quattrocento. Nel foro venne rinvenuta nel Cinquecento la scenografica fontana del Marforio, oggi posta nei Musei Capitolini, era così chiamata a seguito del suo ritrovamento nel "Foro di Marte" nome che i rinascimentali al Foro di Augusto. Del tempio erano rimaste in piedi purtroppo, solo le tre colonne del fianco destro e parte della corrispondente parete della



Fig. 1 - Ricostruzione del Foro di Cesare in epoca Medievale. (Tratto da Roberto Meneghini, Riccardo Santangeli Valenzani, *I fori imperiali. Gli scavi del comune di Roma (1991-2007)*, Viviani, 2007, illustrazione di Inklink)



Fig. 2 - Ricostruzione del Foro di Nerva in epoca Medievale. (Tratto da Roberto Meneghini, Riccardo Santangeli Valenzani, *I fori imperiali. Gli scavi del comune di Roma (1991-2007)*, Viviani, 2007, illustrazione di Inklink)



Fig. 3 - Ricostruzione di una delle aule dell'Adrianeum in epoca Medievale. (Tratto da Roberto Meneghini, Riccardo Santangeli Valenzani, *I fori imperiali. Gli scavi del comune di Roma (1991-2007)*, Viviani, 2007, illustrazione di Inklink)

cella.

Il resto dei resti e le decorazioni superstiti del tempio e del complesso forense vennero studiati e rilevati da diversi architetti rinascimentali, tra i quali Baldassarre Peruzzi, Bramante, Andrea Palladio e i Da Sangallo. Nel 1568 papa Pio V incaricò il cardinale Michele Bonelli che si occupò dell'urbanizzazione dell'intera area, realizzando nel 1570 un riempimento di terre sul quale venne edificato un intero quartiere e una strada, la via Bonella che correva a fianco dei resti del tempio ed entrava nella suburra passando sotto l'arco dei Pantani.

### **Il Foro della Pace**

Il complesso perse precocemente la sua funzione pubblica e già nel IV secolo gli spazi furono adibiti ad attività produttive, spostate qui dal vicino sito nel quale venne edificata la basilica di Massenzio.

### **Il Foro di Nerva**

Il Foro di Nerva o Foro di passaggio, in epoca post-antica il complesso venne completamente abbandonato e ai lati di un nuovo percorso che riprese l'antica via dell'Argiletto, nel IX secolo



Fig. 4 - Roma, Illustrazione di fine Medioevo, rappresentazione dell'Area dei fori Imperiali. (Tratto da <http://www.mercatiditraiano.it>)

si insediarono sull'area che circoscriveva la piazza una serie di strutture abitative private e di carattere aristocratico, di cui restano due edifici a due piani. Le case vennero comunque abbandonate nel XII secolo, quando nell'area si ebbe un notevole rialzamento del terreno. Il tempio, parzialmente occupato da strutture abitative, rimase in piedi fino alla sua demolizione agli inizi del XVII secolo ad opera di papa Paolo V.

### **Il Foro di Traiano**

Il foro di Traiano, l'ultimo in linea temporale di costruzione, ancora nel VIII secolo questo complesso forense suscitava l'ammirazione dei contemporanei, ma a causa del tremendo terremoto dell'801, la maggior parte delle strutture rimaste crollarono, segnando la fine della sua integrità. Intorno alla metà del IX secolo le lastre della pavimentazione marmorea della piazza furono sistematicamente sottratte per essere riutilizzate in altri edifici o per la produzione di calce.

Le lastre sottratte, furono probabilmente condotte e riutilizzate per lastricare strade in ambito pubblico, i marmi ricavati dovettero essere utilizzati per farne calce di ottima qualità per qualche opera dell'epoca, nonostante la sua sistematica spogliazione lo spazio mantenne una funzione pubblica e fu ripristinata una pavimentazione più povera in acciottolato, mentre una parte del complesso cominciò a essere occupata da vigne e orti.

Altri problemi sorsero nell'area, come ad esempio, i problemi d'impantanamento di tutta l'area,



Fig. 5 - Quartiere Alessandrino, Giovanni Battista Falda, *Nuova pianta et alzata della città di Roma*, 1676.

causati dall'intasamento delle fognature romane, che quindi portarono a una serie di rialzamenti progressivi del terreno e, nel X secolo, a una prima occupazione con abitazioni sparse tra gli elevati degli edifici del foro, che dovevano essere ancora in gran parte conservati.

Nell'XI secolo il complesso fu trasformato in fortilizio dalla potente famiglia romana dei Frangipane.

La zona ospitò anche alcuni complessi religiosi: le chiese di San Lorenzo ai Monti, di Santa Maria in Campo Carleo e di San Niccolò de Columna. Quest'ultima, menzionata a partire dal 1032, fu costruita, come ricorda il nome, in addosso alla Colonna di Traiano, utilizzata come campanile.

La Basilica Ulpia e le due biblioteche rimasero in piedi fino al XV secolo, in parte scoperte, con la copertura in frantumi e derubate di molte decorazioni, mentre all'interno del foro cominciarono a insediarsi diverse abitazioni private e un piccolo mercato contadino.

Per quanto riguarda il lato meridionale del foro rimase, esso rimase in parte integro, almeno fino alla metà del XVI secolo, nonostante abbiamo notizie che già dal 1263 si fossero ad esso addossate prima la chiesa di Sant'Urbano e, dal 1432, quella di Santa Maria, totalmente restaurata.

Fra il XII e il XIV secolo i Mercati di Traiano furono trasformati in una struttura difensiva, nota con il nome di Castellum Miliciae, culminante nella Torre delle Milizie con funzione di mastio della struttura militare. A sud della colonna venne realizzato nel 1432 il Monastero dello Spirito Santo, mentre nel 1536 la chiesa addossata alla colonna fu abbattuta da papa Paolo III e la colonna

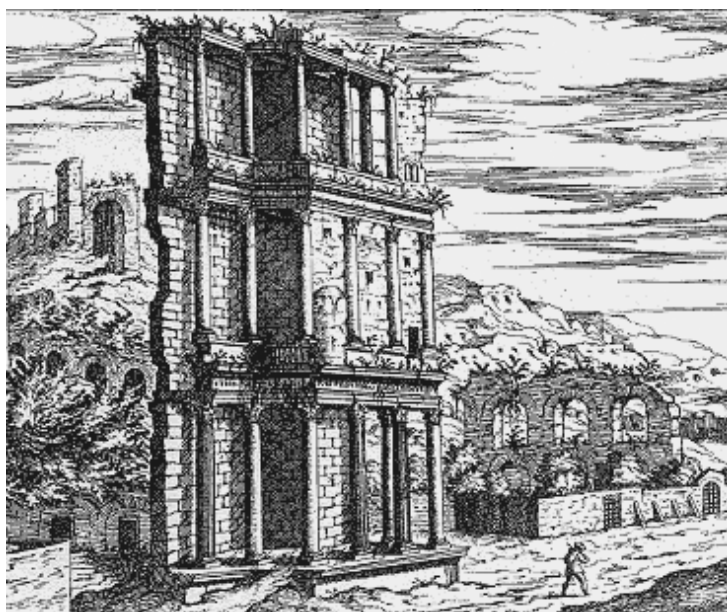


Fig. 6 - Il Septizodium in una incisione del 1580, in Stefano Du Perac, *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva*, Roma, Lorenzo della Vaccheria, 1575

privata della campana. Il complesso forense fu oggetto ancora per decenni di un'accanita attività di spoliazione da parte dei costruttori privati allo scopo di recuperare materiale edilizio da reimpiegare in altri edifici più moderni, in particolare interessavano sopra tutto i marmi.

Tra il 1567 ed il 1570 un consistente rialzamento del terreno a scopo di bonifica dovuto al cardinale Michele Bonelli permise la costruzione del quartiere detto Alessandrino, i cui edifici si impiantarono su quelli più antichi, utilizzati come cantine.

Si costruisce anche la Via Alessandrina che collega questo quartiere, ma che di fatto trancia in obliquo la geometria dei fori. L'icnografia di questo quartiere restò praticamente immutata sino alle demolizioni mussoliniane per l'apertura di via dei Fori Imperiali.

### **La città ideale nel Rinascimento**

Alla città medievale, cresciuta disordinatamente su se stessa, con gli edifici ammucchiati lungo le strade strette e tortuose, si vuole sostituire la nuova città pianificata secondo un disegno razionante.

È il punto in cui una società matura, si ripiega su se stessa, riflette sulle proprie opere e cerca nella lezione del passato un suggerimento per il futuro. Si è parla spesso in questo periodo, di un predominio di preoccupazioni estetiche, di un divorzio fra bellezza e funzionalità, di una sorta di prepotenza retorica su concrete esigenze economiche, politiche e sociali.

In realtà si tratta piuttosto di un modo di intendere e tradurre la funzionalità. Proprio



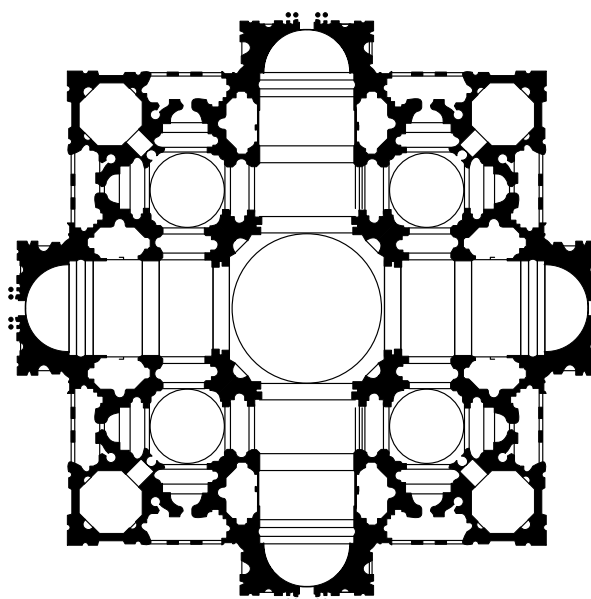


Fig. 7 - Roma, Pianta di San Pietro secondo Bramante.

perché la città deve essere di misura umana, proprio per questo gli edifici, le strade, i luoghi dovranno adeguarsi a tale natura. La città costruita secondo ragione a misura umana risponde perfettamente alla natura dell'uomo. I trattati di urbanistica diventano quasi trattati di politica, e accentuano la richiesta di una razionalizzazione della città sia sul piano legislativo che su quello architettonico. Questa razionalizzazione è a un'armonizzazione e ricerca di un equilibrio che risponde a una concezione della vita più libera e più bella. Quindi l'Architetto diventa così sinonimo di legislatore e coordinatore di tutte le attività cittadine. Dato ciò non si possono comprendere le concezioni politiche del Quattrocento prescindendo dai costruttori delle città, in questa atmosfera l'immagine più impressionante della città ideale è stata delineata proprio da un architetto.

Il Filarete, ossia di Antonio Averlino, nato a Firenze, completò i venticinque libri del suo Trattato d'Architettura nel 1464. In tutto questo era dominante la fiducia umanistica nell'uomo, nella sua ragione, nella sua capacità di edificare. Tuttavia, chi segue le scritture del Quattrocento è colpito da una crescente sfiducia nelle forze dell'uomo.

Il Quattrocento svela la sua ambiguità, oltre l'annuncio di un rinnovamento, la tristezza di un tramonto; e mentre le splendide città cadevano in un clima religioso di attesa, si chiedeva a un rinnovamento totale una condizione diversa dell'uomo, e la sua liberazione dalla schiavitù alla natura e alle sue leggi.

### **L'inizio del movimento del Rinascimento**

Donato Bramante, è uno dei protagonisti centrale dell'architettura quattro-cinquecentesca, ha un

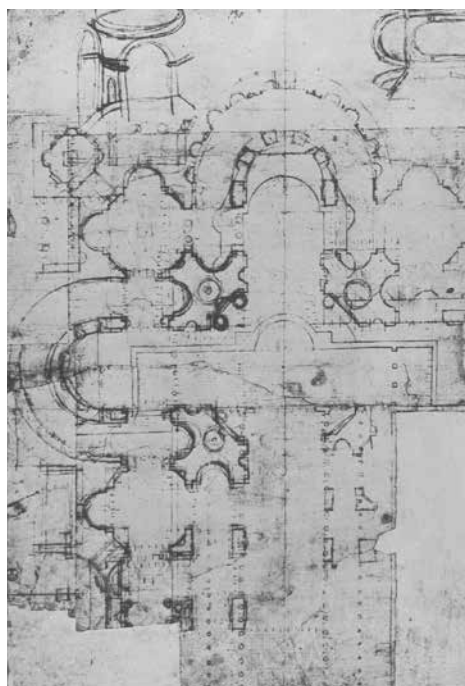


Fig. 8 - Roma, Disegno per il progetto della pianta di San Pietro, attribuito a Bramante.

grande e diffuso interesse per i problemi della matematica, della geometria e della prospettiva, gli architetti “prospettici”, si dedicavano alle architetture dipinte, alle rappresentazioni urbane, alle finzioni prospettiche di spazi architettonici, con notevole successo. La corte di Urbino, fra le altre corti italiane, utilizzò ampiamente questa specializzazione. Si assiste ad un avvio di un rapporto diretto e di uno scambio di operatività fra architetti e pittori proprio perché, per arrivare al tipo di pittura a cui abbiamo fatto cenno, era necessaria la preparazione e la messa a punto di un preciso progetto architettonico, tradurre in prospettiva un punto di vista dato. Piero della Francesca, altro egregio esponente di questo movimento scrive il: *De prospectiva pingendi*. Piero Della Francesca parla dell’eliminazione e superamento dei confini che dividevano il finto dal reale, quindi gli interventi pittorici che tendono a modificare, senza che ciò rechi più scandalo, la vera spazialità di un ambiente.

Si cita per tutti, ancora ad Urbino, l’intervento nello studio di Federico e in una sala della Biblioteca, ma andrebbe ricordato anche, come primo esempio di questa direzione, il dipinto della Trinità di Masaccio in Santa Maria Novella che pare abbia avuto la celeberrima consulenza di Filippo Brunelleschi. Queste sono solo alcune delle direzioni di sviluppo del pensiero rinascimentale in quegli anni, e Bramante queste sperimentazioni. Lavorò nel cantiere del palazzo Ducale di Urbino. Anni dopo lo ritroviamo a Milano, dove Bramante incontra Leonardo da Vinci, e il loro incontro, è un fatto determinante nella successiva elaborazione dell’opera di Bramante stesso e di tutto lo svolgimento dell’architettura italiana. Da qui proviamo a definire cos’è il Rinascimento. Le difficoltà incontrate da chi voglia proporre una definizione soddisfacente dell’architettura

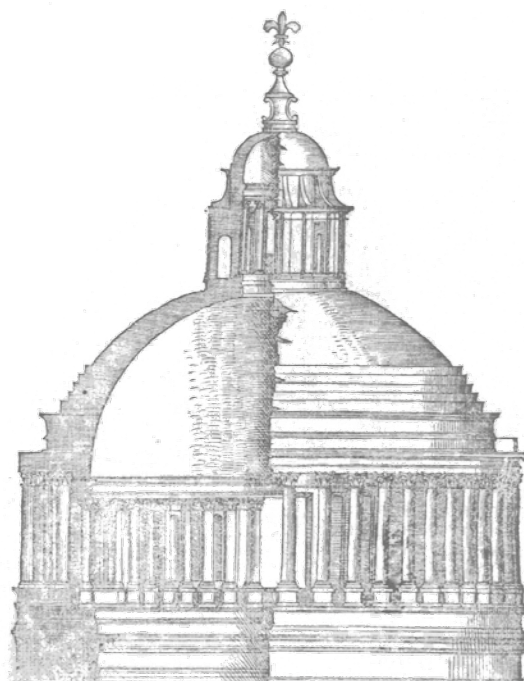


Fig. 9 - Roma, illustrazione attribuita a Bramante, rappresentazione del progetto per la cupola della basilica di San Pietro.

rinascimentale, o anzi del Rinascimento in generale, sono originate dalla usuale abitudine di considerarlo, in una prospettiva storica, come un fenomeno in sé concluso, e dalla nostra opinione che, alla sua massima fioritura ed alla sua fine, esso abbia avuto comunque un principio ed una fine.

Le fonti che ci pervengono da quel tempo rivelano chiaramente che quanti cercavano e prendevano parte all'ideazione del nuovo stile chiamato poi Rinascimento, ne erano pienamente coscienti della loro originalità e dovevano aver capito quindi, che per avrebbero creato qualcosa destinato ad avere un seguito e, con ogni probabilità, un termine, infatti, la stessa parola rinascita, del resto, reca implicita l'idea della morte. Profondamente consci di dar forma a uno stile architettonico, pittorico e scultorio diverso e migliore in confronto a quello tradizionale, di creare perciò un nuovo stile, non creano ex novo, bensì di ridanno vita ad uno stile praticato nel passato ma corrotto nel corso di un millennio. È ben noto che questo antico stile laboriosamente riproposto dalla loro opera era, per buona parte, frutto di ipotesi storiche arbitrarie. Molto di quanto oggi sappiamo sull'architettura dell'antica Roma non era noto nel Quattrocento, e quasi tutte le nostre nozioni di pittura antica erano allora ignote. Pare che la scultura antica fosse la sola arte sufficientemente conosciuta, attraverso gli originali, copie o persino copie di copie, o addirittura copie di copie di copie.

Nel caso dell'architettura il divario era colmato dalla sopravvivenza a stenti, nel XIV, XV e XVI secolo, di molti edifici caduti in seguito in rovina o persino distrutti interamente, a causa dei

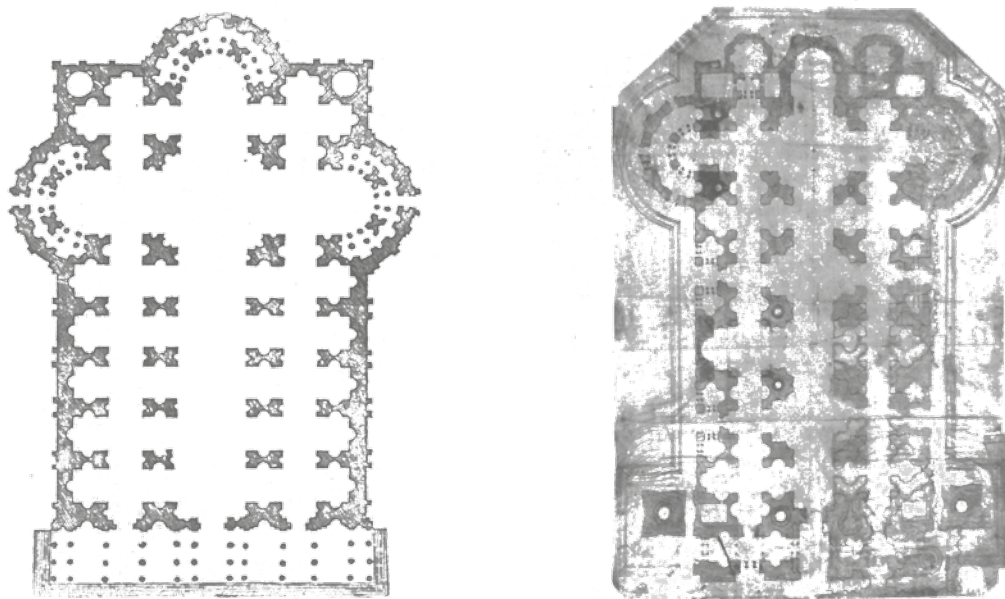


Fig. 10 - Roma, Raffaello, progetto per la basilica di San Pietro.

saccheggi e delle razzie senza controllo, come dimostrano fonti scritte, disegni e incisioni, ad esempio i disegni dell'olandese Marten van Heemskerck ci hanno tramandato l'aspetto di molte rovine romane, come se fossero state scattate delle istantanee, colte nello stato in cui si trovavano negli anni dopo il 1530, l'autore ovviamente si trovava a Roma, i suoi disegni del Septizonium sono i documenti principali che ce ne restituiscono l'aspetto. Disegni e incisioni del genere, erano più che rarissimi nel Quattrocento, ma con l'avvento del Cinquecento si moltiplicarono, grazie agli artisti e architetti che studiavano con interesse il passato romano per forgiare il loro presente, e queste incisioni rappresentano oggi una delle nostre fonti principali per la ricostruzione, non solo dell'aspetto originario dell'architettura antica romana ma sono anche delle preziosissime testimonianze di cui si poteva disporre nell'Rinascimento e dell'atteggiamento del tempo nei loro confronti. Dove si vogliono ricostruire fonti e materiale documentario, ci si poteva riferire ad un artista, il Brunelleschi.

L'analisi può valersi altresì degli scritti e dei progetti di contemporanei dell'Alberti, nonché dei documenti, delle fonti letterarie, dei disegni e delle incisioni dello stesso. Un altro autore importante da citare è sicuramente il Vasari, le sue idee critiche sull'architettura in generale e gli apprezzamenti dell'opera di singoli artisti gli valgono un posto d'onore tra i luminari del periodo. La competenza professionale del Vasari, la cui attività si situa intorno alla metà del XVI secolo, fa delle sue omissioni e dei suoi silenzi, non meno che delle sue preferenze, una testimonianza preziosa sullo sviluppo teorico e pratico dell'architettura tra il 1400 e il 1550.

L'idea fondamentale del Rinascimento, era quella della rinascita o del nuovo splendore delle arti. L'orientamento degli architetti fiorentini era mutato nella prima metà del Quattrocento

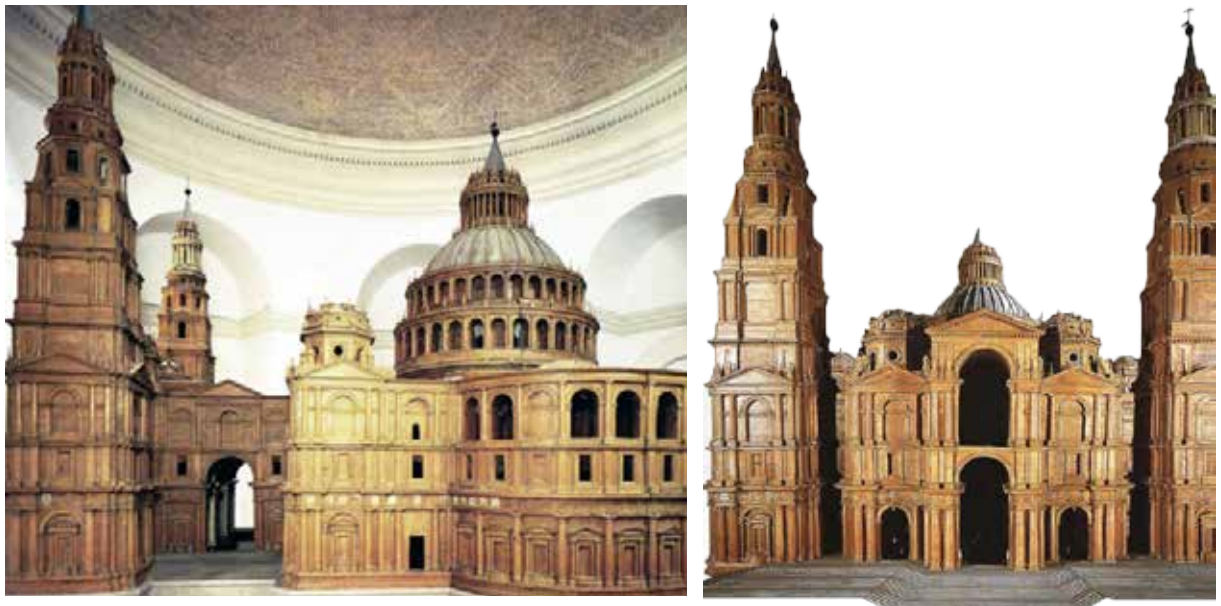


Fig. 11 - Roma, Modello ligneo di Sangallo per la realizzazione della fabbrica di San Pietro.

è fuori discussione, se non bastassero le testimonianze dei contemporanei, lo confermerebbe l'opera del Brunelleschi, di cui è evidente la differenza, qualitativa e non soltanto da quella dei suoi immediati predecessori. Non si può ragionevolmente mettere in dubbio che il Brunelleschi abbia studiato la scienza costruttiva dei Romani, adattandola alle condizioni del suo tempo, come ben riconobbero i suoi contemporanei. Il Brunelleschi, quale risuscitatore dell'architettura classica, doveva essere perfettamente in grado di fare tutto quello che potevano fare i suoi successori, e che pertanto, essendo l'Alberti in grado di distinguere gli ordini, fosse necessario per non sminuire la latinità del Brunelleschi affermare, anche a scapito della verità, che egli pure conoscesse in ogni particolare la sintassi architettonica. Va quindi qui ricordato che la prima generazione di umanisti, la quale conoscenza della letteratura classica non era necessariamente più vasta di quella posseduta da coloro che li avevano preceduti, a volte differiva da questi ultimi per un aspetto importante.

I grandi scolastici del tardo Medioevo leggevano ecletticamente, ma poiché si trattava di uomini di chiesa, monaci per la maggior parte, il loro interesse era teologico o filosofico, e tralasciavano gli aspetti più importanti dell'architettura e della scultura. La figura dell'umanista andò mano a mano delineandosi solo con lo sviluppo in Italia delle grandi città-stato e con la richiesta di una nuova classe laica di amministratori del mestiere, molti tra gli umanisti furono appunto solo semplicemente coloro che leggevano i classici, ma con intenti letterari, quindi tralasciando tutta una vastissima cultura del costruire, che stava al fondamento della grande romanità. Vivevano insegnando il latino o mettendo al servizio di un principe o di un Comune la loro conoscenza di quella lingua, le cui sottigliezze idiomatiche non si stancavano di indagare, versati nella

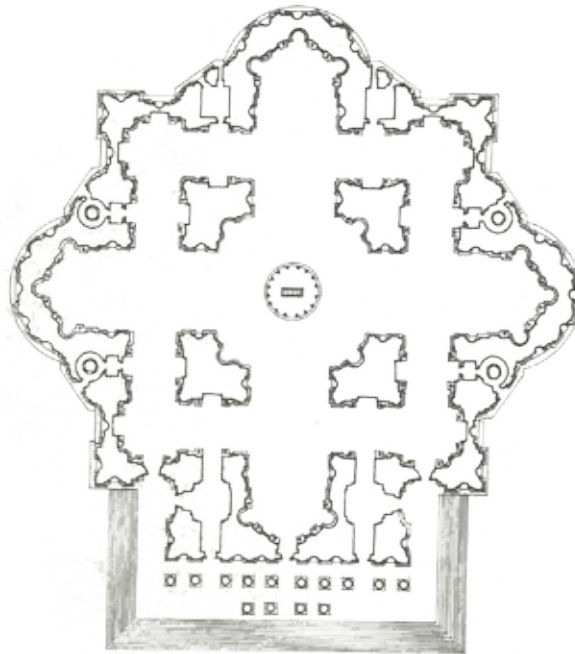


Fig. 12 - Roma, Pianta di San Pietro, progetto di Michelangelo

filologia, nella grammatica e nella retorica. Pareva loro ragionevole che l'Alberti, umanista anch'egli di professione, si preoccupasse di studiare le raffinatezze concernenti gli Ordini, di ciò che Summerson ha così bene definito come l'idioma classico dell'architettura. Non è difficile capire quindi l'idea di quanti credevano che, poiché l'Alberti, era un grande architetto, allora era anche portato allo studio di tali problemi, ma essi dovessero interessare il Brunelleschi, incontestabilmente anch'egli grande architetto.

Non vi è dunque alcun dubbio che negli anni immediatamente successivi alla metà del secolo questa concezione del nuovo stile fiorentino fosse oramai quella accolta dai cenacoli umanistici di tutta l'Italia, ma non ad opera, del solo Brunelleschi, poichè già negli anni successivi alla sua morte, avvenuta nel 1446, l'architettura dell'Alberti andava rivestendo forme ancora più rigorosamente romane e classiche. L'opinione che già a quella data relativamente precoce la nuova architettura fiorentina avesse conquistato una definitiva preminenza poggia sulla testimonianza tramandataci da un suggestivo documento stilato da uno dei più illuminati mecenati del tempo.

A Roma l'inizio del rinascimento fu sancito dall'avvio della Roma di Giulio II nel 1500. Il periodo del pontificato di Giulio II, tra il novembre 1503 ed il febbraio 1513, corrisponde al breve fulgore della piena Rinascenza; ma i primi monumenti della Roma rinascimentale vennero edificati dal Bramante negli anni compresi fra il suo arrivo a Roma, profugo da Milano, nell'inverno del 1499-1500, e l'elezione di Giulio II, al quale più che ad ogni altro spetta il merito di aver reso possibile la piena fioritura del Rinascimento con la scoperta del genio di Bramante, Raffaello e

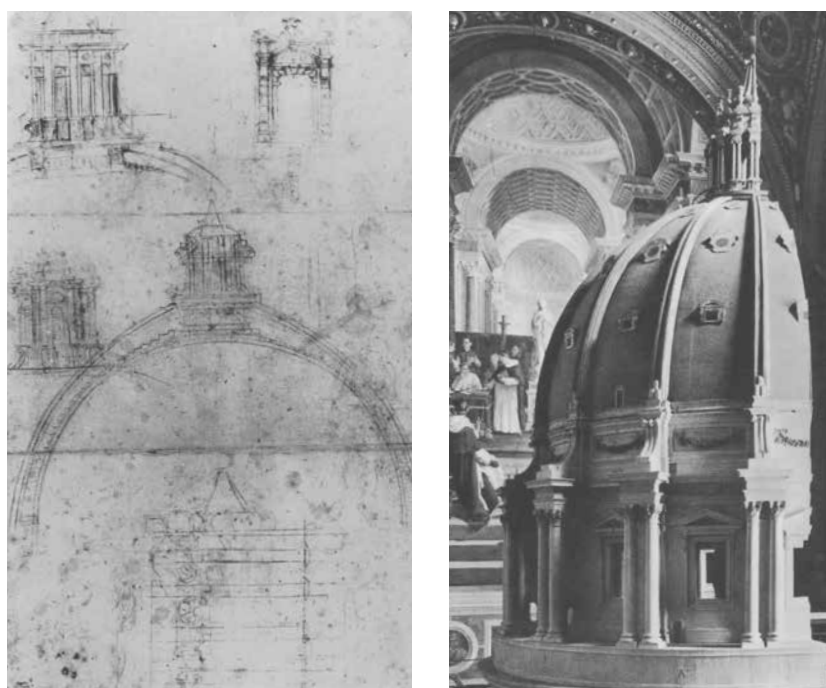


Fig. 13 - Roma, modello ligneo e pianta del progetto di San Pietro di Michelangelo. (Tratto da Peter Murray, *Architettura del Rinascimento*, Mario Valsecchi (trad. it. di), Milano, Electa, 1971)

Michelangelo e con lo stimolo a raggiungere i limiti delle loro possibilità, di per sé meravigliose. Quando giunge a Roma il Bramante, costretto a procurarsi nuovi mecenati, era relativamente vecchio, avendo circa 56 anni. Per sua fortuna non v'era una temibile concorrenza, perché l'unico architetto di grande valore cui Roma fosse familiare e che vi avesse relazioni ed appoggi era Giuliano da Sangallo, di qualche anno più anziano. Difficilmente Giuliano avrebbe potuto rappresentare per il Bramante un serio rivale: quale architetto del cardinale della Rovere, tuttavia, dopo l'elezione di questi a papa egli avrebbe ragionevolmente potuto attendersene importanti commissioni. Ma visto che Giuliano abbia dovuto essere amareggiato dalla preferenza accordata al Bramante, la posterità non può non avallare la decisione di Giulio II, e basterebbe già a giustificarla la capacità dimostrata dal Bramante negli anni fra il 1500 ed il 1503 nel dare forma ad una architettura la cui grandiosità e creatività andavano ben oltre le possibilità di Giuliano. A quanto ci racconta il Vasari, giunto a Roma il Bramante visse dei suoi risparmi, dedicandosi al rilevamento con schizzi «quotati» di tutti i ruderi di Roma e dell'Agro Pontino, spingendosi verso sud sino a Napoli ed includendovi Tivoli e la Villa Adriana. I suoi studi lo proposero all'attenzione del cardinale di Napoli, da cui ricevette l'incarico di costruire il chiostro di Santa Maria della Pace. Il resoconto del Vasari è certamente veritiero, poiché il Bramante è citato in un documento del 1500 ed il chiostro reca un'iscrizione in splendide lettere romane simile a quella conservata sul fregio di Urbino, con il nome del cardinale Carafa e la data del 1504. Paragoniamo direttamente il chiostro di Santa Maria della Pace con quello dorico di

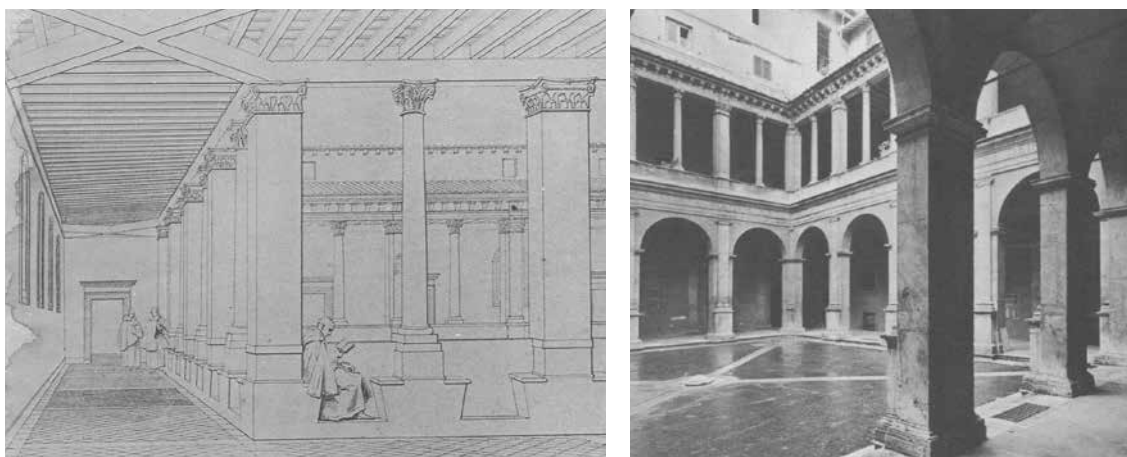


Fig. 14 - Roma, Santa Maria della Pace, elementi caratterizzanti dell'architettura Rinascimentale romana. (Tratto da Gabriele Morolli, *Le belle forme degli edifici antichi: Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma*, Firenze, Alinea, 1984)

Sant’Ambrogio a Milano, perché l’analisi delle loro differenze e delle loro somiglianze rivela la lezione tratta dal Bramante dalle sue meditazioni sulle rovine romane, assai più imponenti ed estese di qualsiasi altro complesso monumentale che avesse in precedenza potuto studiare. È possibile che avesse visitato Roma in altre occasioni, ma certo mai aveva potuto dedicarsi con continuità allo studio dei ruderi né, del resto, come starebbe ad indicare la conoscenza acquisita soltanto a Milano di Vitruvio. Nei suoi studi romani dovette innanzitutto prendere coscienza della dignità e della gravità inerenti alla migliore architettura antica e della necessità, per la conservazione di tali valori, di ridurre al minimo gli elementi decorativi. Nel chiostro di Santa Maria della Pace il Bramante mantenne la divisione in due piani quasi eguali, rinunciando però alle arcate superiori per introdurre invece una soluzione di una certa complessità nella quale al pilastro del pianterreno corrisponde un pilastro anteposto ad una sezione di muro. La discontinuità muraria così ottenuta rende ora possibile l’inserzione al centro dell’interspazio di una colonnetta che sostenga la trabeazione e contrasti, con la sua forma snella e cilindrica, le forme massicce del muro e del pilastro.

Contemporaneo del progetto del chiostro di Santa Maria della Pace è l’impegno in un’opera ancor più importante, il Tempietto di San Pietro in Montorio, edificio piccolo, e tuttavia adatto meglio di ogni altro alla valutazione degli ideali architettonici bramanteschi e del concetto globale del pieno Rinascimento romano, come riconobbero già nel Cinquecento il Serlio ed il Palladio. Secondo questi autori Bramante fu il primo a mettere in luce la buona, e bella Architettura, che dagli Antichi sin a quel tempo era stata nascosta. Sin dall’inizio il Tempietto venne concepito quale martyrium e progettato, sulla base di antichi templi peripteri, a pianta centrale. Costituisce uno degli edifici più antichi nei quali l’ordine dorico sia adottato rigorosamente, tra le fonti del Bramante v’è infatti il tempio di Vesta a Tivoli, il dorico doveva logicamente apparire l’ordine



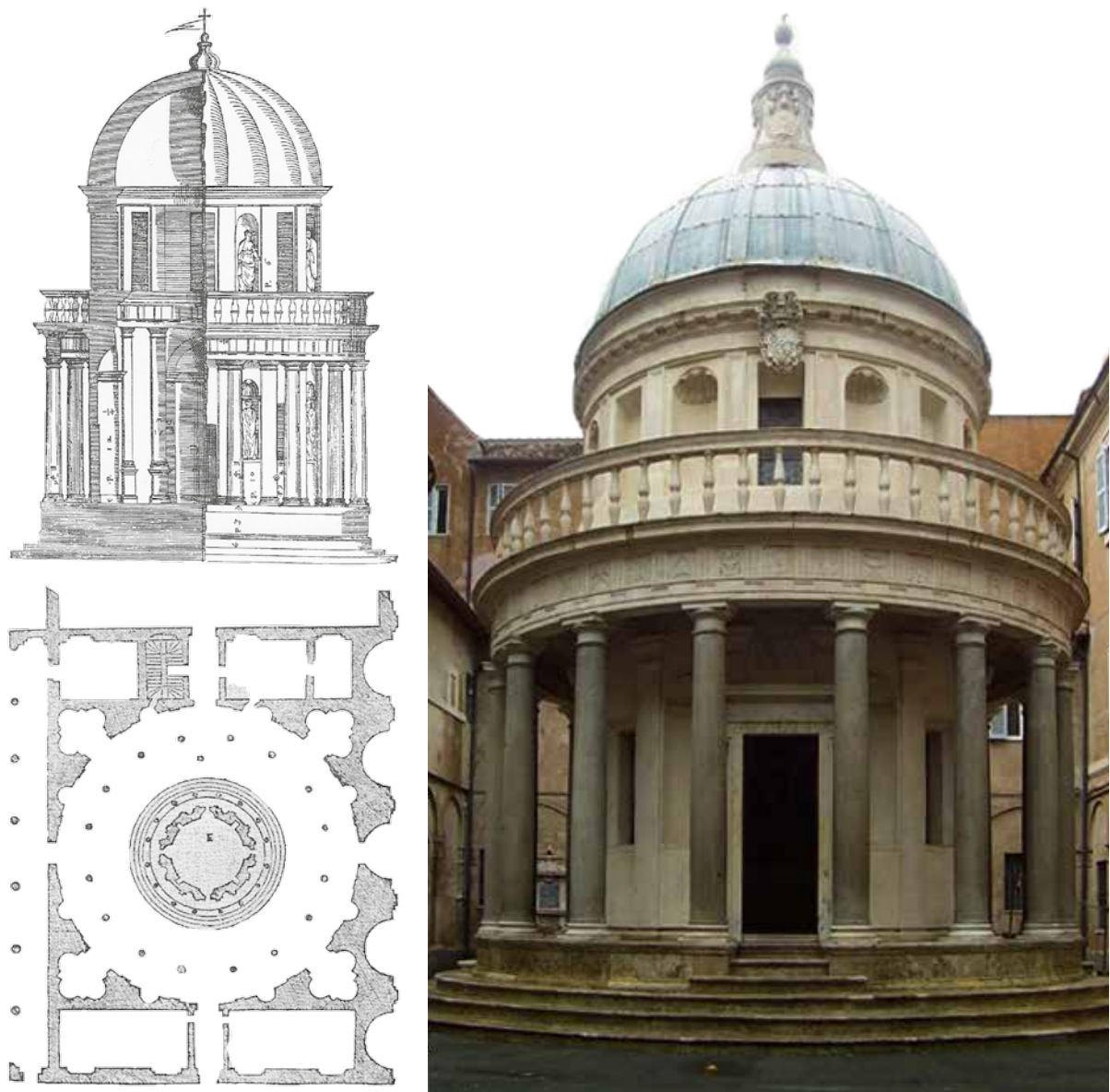


Fig. 15 - Roma, Tempietto di San Pietro in Montorio, elementi ricorrenti del nuovo stile chiamato Rinascimento.

Prospetto con sezione tratto da i *Quattro Libri dell'Architettura* di Andrea Palladio (1570)

Pianta tratta da *Regole generali di Architettura* di Sebastiano Serlio (1545)

adatto a San Pietro. Si trattò dunque di una scelta motivata non da esigenze estetiche bensì liturgiche, tale ricerca di equivalenti formali classici applicabili alle nuove esigenze iconografiche fece del Tempietto un edificio rivoluzionario, precursore della ricostruzione di San Pietro.

L'interpretazione dei progetti elaborati nel corso di otto anni che vanno dal 1505 al 1513, dedicati da Bramante a San Pietro pone problemi estremamente complessi. Ben pochi sono quindi i fatti accertati, sembra comunque che l'unica giustificazione attendibile che possa essere adottata per spiegare l'inefficienza che dell'impresa vada cercata nell'impazienza di Giulio II

di ottenere risultati tangibili.

La prima pietra della fabbrica venne posta il 1°8 aprile del 1506. Eletto papa il primo novembre del 1503, Giulio II ancora nel 1505 si preoccupava della propria tomba, da erigersi nel vecchio San Pietro, ma già verso la fine dell'estate o nell'autunno di quell'anno in lui nacque l'idea di dover restaurare quel tempio della cristianità. Al pari dell'antica, la nuova basilica venne costruita sulla tomba dell'apostolo costituendo così un martirio. A pari del vecchio San Pietro, la nuova basilica doveva rappresentare un complesso edilizio di forma sufficientemente ampia per accogliere le enormi folle presenti alle cerimonie più importanti, nel Seicento fu questa la ragione che indusse da ultimo ad adottare la croce latina. Il vecchio San Pietro non era l'unica sintesi di martirio e basilica, per quanto rara questa sia stata, ma i due altri esempi, fondati anch'essi da Costantino, il Santo Sepolcro e la Chiesa della Natività, entrambe in Terra Santa, erano nel Cinquecento in possesso degli ottomani, così come il più grande monumento della chiesa orientale, Santa Sofia di Costantinopoli. Il nuovo San Pietro doveva quindi rappresentare non solo un monumento al pontificato di Giulio II, bensì anche un simbolo, e se tale concezione 'politica' non risultò probabilmente chiara all'inizio, è lecito supporre però che essa si sia precisata nel corso degli anni, come dovettero del resto evolversi le soluzioni formali bramantesche ai diversi problemi della fabbrica. La pianta della Pergamena è attribuita al Bramante da un'iscrizione sul retro, di mano di Antonio da Sangallo il Giovane, assistente alla Fabbrica. Si tratta però di una mezza pianta, benché venga in genere riprodotta nella forma completa di un edificio a croce greca. Mentre perdurava la discussione sul progetto così orientato, il lavoro concreto procedeva nell'edificio, preparando risultati destinati ad assumere in seguito grandissima importanza. La cerimonia del 1°8 aprile 1506 determinò la posizione di uno dei grandi pilastri destinati a sorreggere la cupola.

Il Bramante riuscì a determinare la conformazione complessiva delle arcate cassettoni poste a sostegno della volta. Dal Serlio sappiamo che il Bramante lasciò un modello incompiuto lasciò non solamente la fabbrica imperfetta, ma ancora il modello rimase imperfetto in alcune parti. Alla morte del Bramante, due progetti principali per la basilica si contendevano il campo, l'uno a croce greca, derivato dalla pianta della Pergamena, modificato però per ottenere un sostegno maggiore, l'altro a croce latina, ove il progetto della pianta della Pergamena era stato giustapposto ad una croce latina. La confusione instauratasi alla morte del Bramante fu indubbiamente dovuta all'impiego sperimentale di tali forme diverse, ad opera del Bramante quanto di altri architetti a lui direttamente ispiratisi.

Il modello del Sangallo per San Pietro, costantemente disprezzato fin da quando Michelangelo vi alluse come ad un pascolo per buoi, rivela tuttavia almeno il tentativo di combinare dei campanili sul tipo di quelli del Bramante con una grande cupola, e propone una soluzione alle difficoltà poste dalla scelta di una croce greca o latina con l'aggiunta di un vestibolo alla

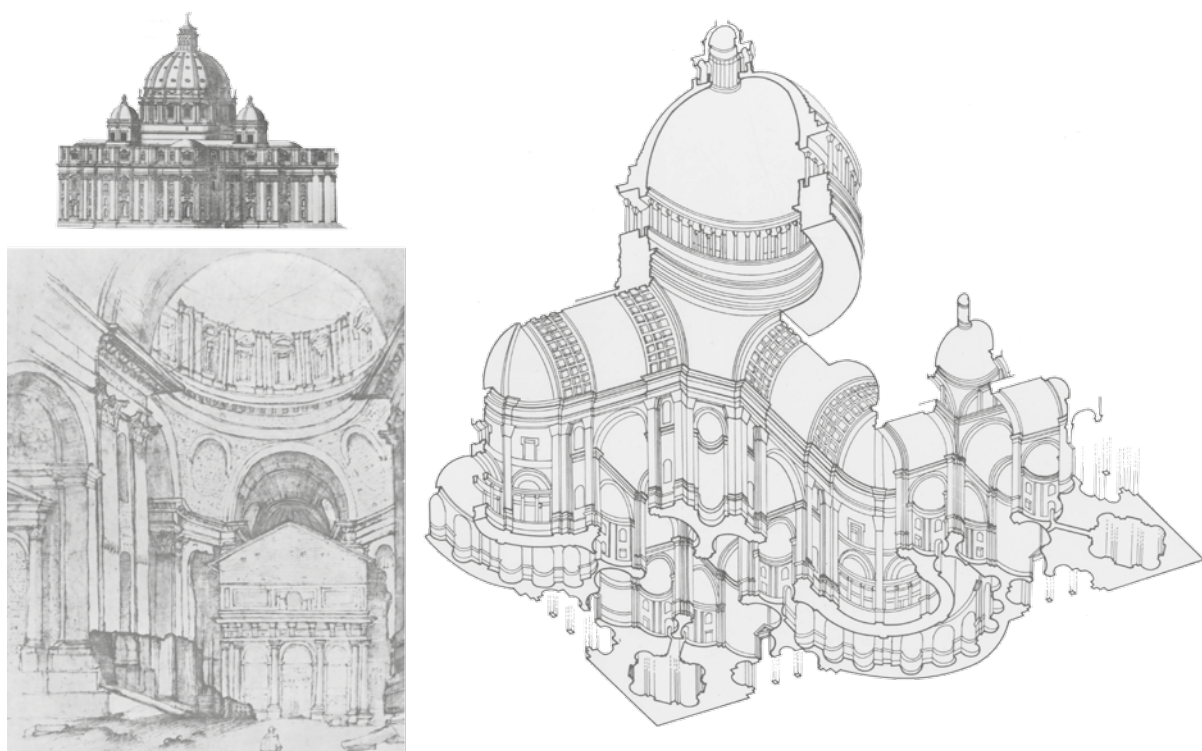


Fig. 16 - Roma, San Pietro. Prospetto, vista prospettica e assonometria.

croce greca, secondo quanto il Bramante aveva già indicato a titolo di possibile soluzione, Antonio non aveva frainteso la monumentalità del San Pietro bramantesco; ma nel 1546 i gusti erano cambiati, e Michelangelo aveva modificato l'intero repertorio delle forme architettoniche. L'abitudine invalsa negli ultimi cinquant'anni di far riferimento a quasi tutta l'architettura dell'ultimo Cinquecento definendola 'manieristica' induce a credere oggi che il Manierismo, come categoria stilistica, sia stato perfettamente definito, allo stesso modo del Rinascimento e del Barocco. Poiché, in tal modo, si va incontro a difficoltà di non sempre immediata evidenza, è forse tempo di compiere una revisione dell'uso del termine 'Manierismo' e di definire nuovamente, sulla scorta dell'esame delle opere d'arte stesse, le caratteristiche che distinguono un'opera manieristica da quelle antecedenti così come da quelle successive. Risulta evidente, prima di tutto, quando consideriamo la produzione artistica fuori dall'Italia, che è quasi impossibile accordare il concetto di Manierismo, come se fosse una elaborazione o reazione allo stile della piena Rinascenza. Con alcune configurazioni della Galleria di Francesco I a Fontainebleau oppure con i ritratti della Regina Elisabetta d'Inghilterra oppure ancora con le fantasiose divagazioni architettoniche di alcuni disegnatori fiamminghi o tedeschi, troviamo le differenze sostanziali tra il Manierismo e il Rinascimento.

Anche in Italia l'evoluzione stilistica non fu per niente lineare, alcuni artisti e architetti, come il Sansovino e il Palladio, hanno stili che difficilmente potrebbero definirsi manieristici nel senso più

lato del termine, facendo come riferimento ad uno dei suoi esponenti più illustri, che individuiamo a Giulio Romano, o ancora a Michelangelo. Occorre inoltre abbandonare la convinzione che le complicazioni del Manierismo, caratterizzanti ogni sua definizione, possano direttamente farsi risalire allo sconcerto in cui versava la politica italiana, perché non soltanto anche durante il Trecento ed il Quattrocento le rivoluzioni, guerre, pestilenze e carestie accompagnavano la vita di ogni giorno, ma è anche possibile mostrare come subito dopo il 1520, ma comunque diversi anni prima del Sacco di Roma, avesse già fatto la sua comparsa uno stile nuovo, completamente diverso da quello che aveva caratterizzato l'opera del Bramante, e di Raffaello. I due esponenti più importanti di questo stile furono Giulio Romano e Michelangelo per l'appunto, che per quanto ci è dato di conoscere, operarono ignorandosi a vicenda, infatti notiamo che se per Michelangelo l'elaborazione di uno stile nuovo attuata in San Lorenzo appare dettata dalla logica interna delle sue capacità creative, in Giulio Romano si può ragionevolmente dire che il suo lavoro risentiva di uno stimolo esterno, proporzionato alla misura in cui tentava deliberatamente e forzatamente di staccarsi dall'insegnamento delle ultime opere di Raffaello. In questo senso, quindi, il Manierismo è un fenomeno più estetico che sociale, anche se è senz'ombra di dubbio anche fenomeno sociale, nel senso che la produzione artistica si rivolgeva all'apprezzamento di un pubblico colto e sofisticato, così da giustificare la costante emergenza di quel virtuosismo che è fra le componenti essenziali, forse la più prominente nell'arte manieristica.

Quindi alla morte di Raffaello, nel 1520, appariva più che evidente, che il suo stile era destinato a tramontare per dar proseguimento a qualcosa di diverso. Seguito da un periodo di incertezza, la fabbrica di San Pietro doveva riprendere a funzionare, tutti gli architetti dell'epoca dichiararono la loro intenzione, nel voler portare a compimento il progetto seguendo il progetto bramantesco, al quale, tra le altre cose, mancava una vera e propria cognizione.

Gli anni immediatamente successivi al Sacco furono molto avari di commissioni per gli architetti romani ed inoltre Antonio da Sangallo aveva ottenuto per sé la maggior parte del lavoro disponibile. Il denaro occorrente veniva amministrato con molta parsimonia e, benché la vecchia affermazione che la riedificazione di San Pietro abbia avviato al movimento della Riforma non sia mai stata altro che una fantasia, è d'altro canto ben vero che la situazione della Chiesa in Germania ed altrove non avrebbe permesso facilmente le grandi spese occorrenti per portare innanzi il grandioso progetto del Bramante e di Giulio II.

Il sacco di Roma determinò un ristagno generale, cui si aggiunsero notevoli perplessità relative all'intero progetto, come dimostrano i corrispondenti piani riportati dal Serlio recanti i nomi del Peruzzi e di Raffaello. Se il piano del Peruzzi non appare altro che un rimaneggiamento del progetto bramantesco originale tanto che potrebbe essere tranquillamente attribuito al Bramante, mentre il piano di Raffaello guarda invece al progetto dell'antico San Pietro, presentando una grande basilica unita ad una tribuna eretta sulla tomba dell'apostolo, e riprendendo l'analogia

concezione introdotta dal Bramante a Santa Maria delle Grazie di Milano, e quindi destinata con ogni probabilità a fungere da edificio commemorativo degli Sforza. Tutto questo si trova implicito già nello schizzo leonardesco.

Negli anni successivi al 1530, Antonio da Sangallo volle riprendere la costruzione dell'edificio e provvedere una soluzione dei due grandi problemi fondamentali ancora irrisolti nella fabbrica, la progettazione della nuova cupola in modo che risultasse staticamente realizzabile e solida, dato che i progetti originari del Bramante erano praticamente inutilizzabili, la struttura non era realizzabile con le tecnologie del tempo, e l'esigenza liturgica di uno spazio più vasto e ampio, senza però rinunciare al simbolismo della pianta centrale. Antonio preparò così un mastodontico modello in legno tra il 1539 ed il, che non solo risultò estremamente costoso ma deve essere stato considerato anche dal punto di vista estetico un netto fallimento ma comunque è importante riconoscergli d'aver tentato, nei limiti imposti dalle esigenze pratiche, di conservare le forme bramantesche quanto più possibile. La debolezza maggiore del modello consiste nell'assenza di quel senso di magnificenza, di grandiosità più che romana, che ben fu invece il contrassegno di Giulio e del Bramante. Analogamente, per la modulazione delle pareti Antonio si limitò a proporre una soluzione che introduce diversi ordini con la aggiunta di attici per colmare le eventuali lacune. In realtà Antonio era ben lungi dall'essere sprovvisto d'un certo senso delle proporzioni nonché di vera sensibilità per la sobria grandiosità propria dell'architettura romana, come infatti si può notare nei suoi schizzi per Palazzo Farnese a Roma. Nessun altro architetto dell'epoca fosse meglio preparato di Antonio, ad eccezione di Michelangelo, che ebbe per questo a criticare il modello del Sangallo, definendolo "un pascolo per bovi".

Il Vasari riferisce che il papa accettò un progetto di Michelangelo per il cornicione del tetto che il Sangallo avrebbe dovuto eseguire, è tuttavia più probabile che l'elaborazione di questo progetto sia stata posteriore alla morte del Sangallo, avvenuta nell'ottobre del 1546. In ogni modo, assumendo la prosecuzione della basilica ancora incompiuta, Michelangelo corresse la forma ortodossa e piuttosto banale del progetto sangallesco sotto tre aspetti importanti.

In primo luogo rifece il finestrone principale del piano nobile, conferendogli una struttura non dissimile da quella della Sagrestia Nuova, dove agli elementi principali è impresso un rilievo negativo, portò poi il cornicione a dimensioni maggiori di quelle previste dal Sangallo, applicandovi un misto di motivi ornamentali. Alla morte del Sangallo, con la ripresa dell'attività nella fabbrica di San Pietro, si presentò subito il grande problema di chi dovesse succedergli nell'opera, risolto, a quanto pare, con la scelta di Giulio Romano una soluzione che risultava soltanto provvisoria visto questi morì nel novembre dello stesso anno, a distanza di poche settimane dal Sangallo.

Fu così che Michelangelo si trovò insediato nella carica di Capomastro, cosa che tra l'altro non

desiderava, avendo già 71 anni, anche se era nella sua qualità essere il maggior architetto vivente. Accettò quindi l'incarico con spirito di rassegnazione, affermando di volere contribuire alla gloria di Dio, e vi attese per il resto della sua lunghissima vita con tale dedizione ed energia da portare l'opera quasi a compimento. In una lettera che ci è pervenuta, scritta al momento della nomina, nel gennaio del 1547, chiarisce che si doveva al più possibile, mantenersi aderenti al progetto del suo vecchio rivale Bramante. Michelangelo ci tenne a mettere in rilievo il suo grande dissenso dal lavoro Sangallo preparando un modello della fabbrica, diametralmente opposto (oggi perduto) realizzato in modo molto spiccio ed economico. La pianta, che traduce al quanto più fedelmente le sue intenzioni, mostra che egli rifece da capo l'intero progetto dell'edificio.

Prevedendo una pianta centrale del tutto simile a quella bramantesca, se non fosse per l'idea, tipicamente manieristica, di situare l'ingresso principale in corrispondenza di un angolo anziché al centro di un lato. Le soluzioni che egli mise in campo per ovviare ai problemi costruttivi, le realizzò mediante la riduzione dell'intera area e l'accentramento delle pareti portanti esterne così da accostarle maggiormente ai pilastri ingigantiti, denotano la semplicità del genio. Furono quasi completamente rovesciati gli antichi rapporti tra gli elementi volumetrici di sostegno e gli spazi vuoti infatti l'edificio attuale non può rendere alcuna idea o percezione ideale delle sequenze spaziali bramantesche, ma reca del resto una traccia molto fiavele anche di quelle di Michelangelo. Il Bramante aveva finalmente trovato un degno successore, capace di concepire l'architettura in termini di pari grandiosità immaginativa, ancor meno di lui affetto da reverenza verso i predecessori solo perché tali.

Nella Roma papale, sede dell'amministrazione secolare della chiesa, come lo è tuttora, era nel Cinquecento ed è anche oggi il centro di Roma, e questa fabbrica parve ristabilirne l'importanza sia per motivi d'ordine politico sia per motivi di ordine religioso. Fin dal 1538 si compì il primo passo in tal senso, trasferendovi la statua dell'imperatore Marco Aurelio il cui grande monumento equestre, il solo superstite di un imperatore romano, a lungo confuso, per giunta, con quello di Costantino, primo degli imperatori cristiani, appariva il simbolo della continuità della stessa Roma. Michelangelo dovette accettare i vincoli imposti da un luogo poco adatto e dagli edifici già esistenti, in particolare il Palazzo Senatorio.

Alla morte di Michelangelo, il suo stile personale ed energico perse ben presto gran parte del favore di cui godeva, a causa non solo delle profonde divergenze del gusto coltivato da artisti come il Vignola o Giacomo Della Porta, ma anche dell'esiguità della schiera dei suoi seguaci. L'unico vero continuatore di Michelangelo, fra il 1570 ed il 1590, si trovò ad essere Giacomo del Duca che, prima di tornare, nel 1588, in Sicilia, sua patria d'origine, dove tutte le sue opere furono distrutte da terremoti, costruì a Roma una chiesa e ne rimaneggiò profondamente un'altra.



Fig. 17 - Roma, Palazzo Farnese. Nuovo archetipo del palazzo nel periodo Rinascimentale.

Verso la metà del secolo si verificò un grande cambiamento in quel di Roma grazie sopra tutto al Concilio di Trento, una ripresa delle attività costruttive quasi interrotte in conseguenza al Sacco ed alle relative complicazioni di ordine politico ed economico che tramortirono le attività a Roma in quel periodo, quindi si assistette così al crescente proliferare di nuove chiese, per lo più destinate a comunità dette 'nazionali' napoletani, lombardi, fiorentini, come pure francesi, dalmati o greci uniati. La maggior parte queste chiese sono importanti ma ben poche fra di esse presentano delle soluzioni elaborate o degne di nota. Il nuovo modello di chiesa controriformista che trova la sua più completa espressione nel progetto del Vignola per il Gesù, imposta una pianta già definita dall'esistente e nei limiti del suo compito, la realizzazione della chiesa consistette più essenzialmente nella costruzione delle strutture superiori, sopra ai bastioni, e della corte interna circolare.

Se è vero che le grandi ville del secolo successivo, a Frascati e a Tivoli, non debbono a Caprarola nulla più di quanto debbano alle ville del Palladio, le chiese del Vignola esercitarono invece un'influenza molto profonda e radicata in tutto il mondo sino al nostro secolo, soprattutto per quanto riguarda il progetto del Gesù, la chiesa-madre costruita per l'ordine dei Gesuiti, la cui attività missionaria comportò l'edificazione di chiese analoghe ovunque si divulgasse il loro operato missionario. Di grande importanza oltre alla chiesa del Gesù, furono anche molti degli altri progetti di chiese eseguiti poi dal Vignola, infatti in questo tempo gli si attribuiscono le quattro chiese, due con pianta a croce latina e due con pianta ovale, esse ebbero una rilevantissima influenza sulle generazioni successive. La pianta del Gesù, dovuta al Vignola, fu decisa verso il 1568 dall'architetto ma non senza avere inteso il parere del committente, ovvero il cardinale Farnese, e degli stessi Gesuiti. Quindi spettò al cardinale, che era anche il finanziatore della costruzione, ad esprimere assai esplicitamente i suoi desideri in una celebre lettera, poiché dopo la posa della prima pietra si era dimostrandosi preoccupato nel limitare la spesa, ma comunque il prelato risulta molto chiaro nell'illustrazione delle sue idee al proposito

di una chiesa adatta alla predicazione.

All'atto pratico, il compito per cui fu designato il Vignola, fu di rielaborare l'antico tipo di volta a botte già impiegato dall'Alberti nella chiesa mantovana di Sant'Andrea con la differenza che, per soddisfare la richiesta di un'intensa attività di predicazione rivolta ad un uditorio numeroso, e poi in aderenza con i nuovi principi messi in atto del concilio di Trento, il Vignola fu indotto a predisporre una navata relativamente più corta e più larga, questo ha la conseguenza di creare una chiesa più raccolta. Il progetto riportò un enorme successo, tale successo che consentì l'affermazione dell'archetipo della chiesa del Gesù, esso servì da modello ad un numero di chiese maggiore di quello ispirato a qualsiasi altro prototipo, benché sia opportuno sempre ricordare che l'interno era in origine decorato secondo criteri di austerità controriformista e che la ricca decorazione illusionistica della chiesa attuale, dovuta per una parte agli interventi ottocenteschi, sarebbe indubbiamente risultata sgradita al Vignola. Oltre ad aver creato il modello più largamente seguito di chiesa a pianta latina ed il più benvenuto, il Vignola progettò due chiese a pianta centrale, Sant'Andrea in via Flaminia e Sant'Anna dei Palafrenieri, entrambe a Roma, dovuta l'una al primo e l'altra all'ultimo periodo della sua attività, che, seppur in se stesse relativamente poco importanti, svolsero un ruolo notevole nell'evoluzione dell'architettura verso forme prettamente barocche.

Alla fine del secolo la pianta ovale introdotta dal Vignola era entrata definitivamente nell'uso ed erano state altresì esaurite tutte le possibili variazioni sul tema offerto dalla facciata del Gesù, rimanendo quindi il solo progetto del Della Porta per Sant'Atanasio molto probabilmente ispirato, con le sue torri gemelle, al primo progetto bramantesco per San Pietro, che era sempre una grande fonte di suggerimenti e spunti per la progettazione delle chiese non ancora pienamente esaurita. Tutti questi motivi sarebbero stati poi ripresi dal Borromini e dai suoi successori. I grandi laboratori dell'architettura cinquecentesca furono Roma e la Repubblica Veneta; ma innumerevoli città italiane ospitano almeno un dignitoso e rinomato edificio del XVI secolo, dovuto in genere a qualche architetto locale che era stato cresciuto e influenzato da un tirocinio tenutosi, in uno dei grandi centri, i quali architetti erano stati influenzati a loro volta dalla cerchia del Bramante, che aveva lavorato a Roma e collaborato, nella prima metà del secolo, alla costruzione di San Pietro. Esempi famosi di costruzioni del genere sono le chiese di Todi e di Montepulciano, ma non si contano ovviamente l'enorme numero degli edifici di minori ambizioni. Un'eccezione alla regola è rappresentata ovviamente da Firenze, nella quale i tre più importanti e rilevanti architetti del Cinquecento Ammannati, Vasari e Buontalenti avevano, ovviamente, tutti subito l'influenza di Michelangelo più di quella di ogni altro architetto, e forse più per l'influsso diretto delle sue opere fiorentine che non di quelle romane. Quindi seguendo questo senso la Biblioteca Laurenziana e la Cappella Medicea continuarono ad esercitare sino al Seicento più inoltrato un'influenza preminente e preponderante su tutta l'architettura toscana.





Fig. 18 - Roma, Villa Giulia, luogo d'incontro tra personalità di spicco nel Rinascimento. (Foto di Antonio Giaconia)

Nati entrambi nel 1511, l'Ammannati ed il Vasari iniziarono assieme il loro apprendistato verso la carriera architettonica nel 1550 in collaborazione con il Vignola, tenutosi nel suggestivo paesaggio della romana Villa Giulia. Al fiorentino Ammannati le prime impressioni d'architettura moderna dovettero venire, mentre egli era ancora adolescente, grazie in parte alla costruzione della Cappella Medicea, in quegli anni in pieno cantiere. L' Ammannati lavorò Venezia nella Libreria ed in altri cantieri prima di recarsi, nel 1550, a Loreto, e successivamente da lì passò poi a Roma. L'opera sua a Villa Giulia si stacca con una certa evidenza, quasi con violenza da quella dell'egregio Vignola, sopra tutto per l'importanza maggiore data all'arte della decorazione e per una certa tendenza ad uno spiccato interesse per gli elementi più scultorei, non dimentichiamo che come il Sansovino prima di lui, l'Ammannati era scultore oltre che architetto, questa prominenza per la scultura è molto più accentuata di quanto non si riscontri nelle austere forme strutturali del Vignola. Comunque sia, l'Ammannati conquistò di diritto e la costruzione della loggia e del suo cortile interno. I lavori di Villa Giulia erano sottoposti alla supervisione di Michelangelo, che vi operava in qualità di consulente artistico del pontefice, ed il Vasari cominciò a quanto pare la sua grande e fortunata carriera come sovrintendente alla Villa piuttosto che come addetto a qualche incarico che ne richiedesse l'uso di capacità creative. Quindi è chiaro come nella Villa compaiono chiaramente distinguibili due stili, non soltanto identificabili l'uno con quello dell'Ammannati, e l'altro con quello del Vignola, ma ben distinguibili anche grazie ai loro

promotori. Da qui in poi segue una fase di nuovo sviluppo che poi porterà alla definizione di un altro grande periodo artistico e architettonico, che come città protagonista avrà proprio Roma, ovvero il Barocco.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Peter Murray, *Architettura del Rinascimento*, Mario Valsecchi (trad. it. di), Milano, Electa, 1971

## I.5 Roma Barocca

*Alessandro Mengacci*

Il rapporto tra lo stile barocco e la città di Roma ha inizio negli anni 30 del Seicento, fin da subito la scintilla tra questo nuovo stile e le istituzioni di maggior valore, come la Chiesa Cattolica e le Monarchie, divampa in un incendio di progetti, come chiese, monasteri e palazzi sontuosi.

Nella storia è assai arduo trovare un periodo nel quale il modo di vivere si rispecchi in maniera così chiara e pulita nell'ambiente architettonico.

Questa corrispondenza, è da ricercarsi in una concezione del mondo assai particolare, esso infatti all'epoca veniva visto come un "centro semantico", un luogo in cui erano raccolti in maniera assiomatica i modi del buon vivere; il tutto era contemporaneamente organizzato in maniera geometrica e ordinata.

In rapporto con questo centro la vita dell'uomo divenne ricca di significato, questo si trasfigura spazialmente attraverso un sistema di movimenti possibili, o di "percorsi" che convergono a un centro

Verso la fine del sedicesimo secolo una importante risistemazione trasformò pesantemente la città di Roma, la ricerca della causa scatenante di questa metamorfosi urbanistica porta ad una delle istituzioni più forti dell'epoca, la Chiesa Cattolica, che cercò in questo modo così terreno un sostanziale ripristino della città laziale come centro del proprio mondo.

Nel 1585 fu papa Sisto V che diede il via ai lavori, affidandone la supervisione a Domenico Fontana, egli viene generalmente considerato un architetto privo d'immaginazione, ma nel fare ciò bisogna tener bene a mente che proprio dalla sua immaginazione scaturirono idee assai fertili a proposito del trattamento dello spazio.

Il programma affidatogli prevedeva di ricollegare, attraverso la realizzazione di ampie e rette strade poste in maniera rigida e schematica, i principali centri religiosi della città. Da notare è il fatto che questo coacervo di concatenazioni non sono subordinate e rese un intorno di nessun



Fig. 1 - Palazzo Valentini, facciata principale (Foto di Mario1952, Creative Commons)

nucleo.

Così come il singolo credente fa parte di un tutto a lui superiore da parte di una visione ecclesiastica, così anche il singolo edificio, nel sistema barocco, viene subordinato a un sistema più ampio, divenendo così un elemento costitutivo della totalità urbana.

La liberazione dalla tortuosità degli impianti medievali vanno a rendere la strada un perfetto palco per far sì che gli edifici possano rendere la loro performance artistica grandiosa nel gran teatro della città.

Il sistema urbanistico, seppur ben definito nelle sue generalità, non era ben definito nella sua definizione architettonica.

Quella trama diveniva parte della città per lo più nelle aree periferiche, dove si poteva ben notare come i muri di cinta andavano a separare in maniera netta e coerente lo spazio privato delle aree interne destinate all'edificazione da quello pubblico della strada o della piazza.

Ciò andava così a creare i luoghi ideali per far sì che i nuovi edifici barocchi andassero ad erigersi, ciò spiega in maniera alquanto eclatante come la città laziale sia considerata una delle capitali barocche europee. Al riguardo è stato acutamente osservato da Paolo Portoghesi come la grande scala dei nuovi rettifili produca un'espansione dello spazio urbano – congruente con quella «poetica della lontananza che permea di sé certa contemporanea pittura di paesaggio»



Fig. 2 - Fontana di Trevi (Foto di Livioandronico2013, Creative Commons)

– per veicolare, infine, una sorta di messa in scena dell’infinito cui «si collega strettamente l’assurgere di valori ottici a un ruolo strutturale nell’opera artistica»; nel nuovo contesto «il profilo sinusoidale che orienta la massa muraria lungo direttrici diagonali [...] diventa modulo determinante di una nuova scena urbana, in cui la strada si anima di episodi molteplici che ne contestano il valore di inerte corridoio compreso tra quinte complanari».<sup>1</sup>

Papi come Paolo V Borghese, Urbano VIII Barberini, Innocenzo X Pamphili, Alessandro VII Chigi, fino ai settecenteschi Clemente XII Corsini, Benedetto XIV Lambertini o anche Pio VI Braschi, ultimo dei pontefici del secolo deposto nel 1798 dall’armata francese, si impegnarono con successo nell’opera di completamento del piano sistino. L’impianto urbanistico così sviluppato dai pontefici divenne modello per la maggior parte dei regnanti dei Paesi europei, ai quali interessava celebrare in maniera grandiosa e sfarzosa il proprio potere sulla città, ma non solo, anche ad oggi un simile impianto urbano è apprezzato in maniera unanime dai maggiori teorici e storici architettonici.

Si prenda ad esempio il caso della città siciliana di Palermo in cui all’inizio del Seicento, dall’incrocio dell’antico asse del Cassato e della nuova via Maqueda, nasce il nuovo polo della

---

1 Paolo Portoghesi, *Roma barocca*, Editori Laterza, Roma, 1973, p.19

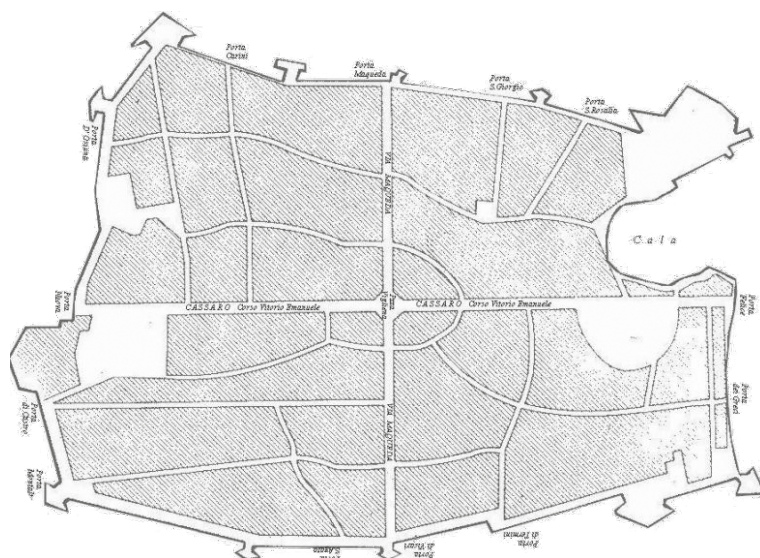


Fig. 3- Pianta di Palermo (Tratto da <http://www.palermoweb.com/sottopalermo/immagini/mappacentrostorico.jpg>)

piazza Vigliena o dei Quattro Canti, che diviene centro di gravità della città e da cui si può osservare e sfamare i propri occhi con la scenograficità delle quattro direzioni principali.

Straordinaria metafora cristiana che, nel rimodellare l'assetto viario della città in *modum crucis*, consentì di poter eliminare dall'intero complesso delle facciate sulla via le testimonianze delle facies precedenti, condizionata in maniera forte e radicata nel tempo dai modi dell'urbanistica islamica.

Il collegamento dei poli maggiori della città fece sì di ridare coerenza ad un'espansione che negli anni era diventata incontrollata e dissennata.

I nuovi tracciati stabiliti dal capo della Chiesa fecero sì, in maniera quasi involontaria, di strutturare e risaldare una parte della città che per secoli era rimasta in balia di sé stessa e che poteva essere vista come una vera e propria cesura, l'area compresa tra le mura aureliane e la città medioevale.

Vi è da dire poi che alcuni degli allacciamenti progettati non vennero mai attuati, come ad esempio la strada fra San Paolo fuori le mura e Giovanni in Laterano.

Dalle disposizioni papali di papa Sisto V le strade principali vennero demarcate attraverso l'erezione di obelischi, il cui scopo principale era anche quello di segnare il cambiamento dell'asse stradale, oltre che l'introduzione di una terza dimensione, quella verticale.

Il capo della chiesa diede anche disposizioni per la modificazione delle colonne romane di Marco Aurelio e Traiano, a cui vennero sovrapposte le statue di San Paolo e San Pietro

Degno di nota è il fatto che queste statue e questi obelischi, posti in determinati punti della



Fig. 4 - Piazza Navona (Tratto da [http://www.aromadiroma.it/1/images/670\\_0\\_2581985\\_412504.jpg](http://www.aromadiroma.it/1/images/670_0_2581985_412504.jpg))

città per le ragioni sopracitate divennero poi i punti focali per lo sviluppo di alcune piazze nel corso dei secoli successivi, come anche lo storico e critico di architettura Sigfried Giedion aveva giustamente notato.

Tema importante della cultura architettonica barocca è il palazzo, mentre l'architetto rinascimentale cercava la bellezza nella giusta proporzionalità delle parti dell'edificio, che quindi risultava gradevole all'occhio per il senso di armonia che suscitava.

Per riuscire nel suo scopo l'architetto rinascimentale, usava, come strumento progettuale, gli ordini architettonici, affidando ad essi anche la decorazione dell'edificio.

L'architetto barocco, invece, cercava di indurre nell'osservatore un forte senso di stupore, di grandiosa meraviglia, al fine di ottenere questoconcertamento egli ricorreva alla decorazione eccessiva e fantasiosa, che creasse così un effetto di ricchezza e preziosità.

Negli edifici barocchi, la struttura e l'aspetto dell'edificio erano considerati come momenti separati; il primo seguiva logiche sue proprie, il secondo invece veniva affidato alle decorazioni aggiunte con marmi e stucchi.

Queste decorazioni erano quasi una pelle dell'edificio, che poteva anche essere tolta, senza che la costruzione perdesse della sua staticità o della sua funzionalità, ma che sicuramente perdeva la sua bellezza. Tutto questo decorativismo finì per creare, in realtà, un effetto scenografico; le facciate degli edifici divennero le quinte di uno spazio scenico, che erano le vie e le piazze cittadine.

Proprio del periodo barocco è palazzo Valentini, che si affaccia incombente sul foro di Traiano, la cui costruzione fu fortemente voluta dal cardinale Michele Bonelli, nipote di Pio V. Il prelato



Fig. 5 - Colonna di Marco Aurelio, disegno di Antonio Acquaroni

cattolico acquistò un palazzo già eretto e situato in una delle estremità dell'allora piazza Santi Apostoli di proprietà di Giacomo Boncompagni, fu poi l'apertura dell'asse stradale Via Quattro Novembre a tranciare il palazzo e a separarlo dalla piazza, nell'ottenimento rientrò anche quella parte di terreno che era soprannominato il "Pantano", poiché altamente soggetto a impaludamenti, questo spazio urbano non edificato era proprio posto al di sopra dei resti del Foro Romano di Traiano e di Augusto.

Negli stessi anni il quartiere che sorgeva sui resti del Foro Romano fu sottoposto a un'opera di rialzamento e bonifica del terreno e ad una sistemazione urbanistica con la creazione di un quartiere. Questa nuova porzione di città fu battezzato come "quartiere Alessandrino" in onore dello stesso cardinale, soprannominato "cardinale Alessandrino" in quanto originario di Bosco Marengo, paese in provincia di Alessandria.

Fu il frate domenicano faentino Domenico Paganelli a definire l'impianto a pianta trapezoidale del palazzo e grazie ai cospicui finanziamenti da parte del cardinale, il palazzo venne completato in soli tre anni divenendo la dimora del cardinale.

La città barocca si arricchì grazie alla nuova influenza stilistica di nuovi poli urbani complessi e policentrici, come la Fontana di Trevi, il berniniano colonnato di San Pietro, esempio eclatante della subordinazione della scena architettonica e urbana alla mutevolezza di una percezione dinamica e alle leggi della obliquazione, e piazza Navona. Opere in cui la molteplicità





Fig. 6 - Colonna Traiana (Foto di Antonio Giaconia)

dei soggetti scultorei e delle superfici convesse, sostenute dalla severità della composizione architettonica, danno luogo a un'originalissima associazione di motivi complementari, misurati dal senso geometrico o, piuttosto, animati dalla naturalezza del gesto.

Tra le opere caratterizzanti di quest'epoca vi sono le fontane, di cui la più famosa è la fontana di Trevi, in cui si viene a trovare il perfetto punto di equilibrio di una bilancia alle cui estremità troviamo su un piatto le masse scolpite e sull'altro le masse d'acqua traboccante.

L'opera fu progettata da Nicola Salvi ma la sua realizzazione fu affidata a vari artisti, fra cui Giovanni Battista Maini, Pietro Bracci, Filippo Della Valle ed altri.

Il luogo in cui sorge quest'opera è eloquente, era infatti in questo punto che terminava dell'Acqua Virgo, il sesto acquedotto romano; uno degli stessi che fin dalla caduta dell'impero non riuscirono più ad assicurare alla città una disponibilità sufficiente d'acqua.

Papa Sisto V diede così ordine di realizzare un nuovo acquedotto, lo stesso che andò a dare alimentazione a ventisette fontane pubbliche. Altro elemento fondamentale del nuovo reticolato urbano furono le piazze che furono anche le prime risentire dello stile barocco, divenendo parte integrante di un sistema più ampio e non più singolo elemento dalla funzionalità pubblica e civica. La più grande di questi luoghi cittadini è assolutamente quella di San Pietro, in cui il Bernini modellò due ali di colonnati attorno a uno spazio ellittico, le quali raffiguravano le

braccia della chiesa propense all'accoglienza dei propri fedeli.

La prima soluzione ideata dal Bernini fu il progetto di una piazza trapezoidale, ma il progetto fu scartato in maniera rapida; così nel 1657 si ebbe la redazione di un secondo progetto con porticati liberi di archi su colonne a formare un'ampia piazza ovale e poco dopo con colonnati architravati.

Il Bernini nell'affrontare il progetto di sistemazione della piazza si trovò a dover conciliare diversi elementi architettonici, come la grande facciata della basilica, urbanistici, come l'eccentricità dell'asse alessandrino rispetto alla facciata, funzionali, come la necessità di dare ai pellegrini spazi di ricovero al di sotto di ampi portici, e liturgici, relativi alle rituali benedizioni papali. Altro sito della città di notevole importanza fu ed è tutt'oggi Piazza Navona, essa ai tempi dell'antica Roma era lo "Stadio di Domiziano" o "Circus Agonalis", che fu fatto costruire dall'omonimo imperatore tra l'85 e l'86 d.C.. Con delle dimensioni di un certo rilievo, esso infatti si estendeva per 276 metri in lunghezza e 106 in larghezza, riuscendo così a raggiungere la capacità massima di ben 30.000 spettatori. Lo stadio era sontuosamente decorato e vi erano presenti molteplici statue, una delle quali è quella di Pasquino, che può essere considerata la più celebre statua parlante della città di Roma, essa forse era una copia di un gruppo ellenistico pergameno che si presume rappresentante Menelao che sorregge il corpo di Patroclo, ora posizionato nell'omonima piazza di fianco a Piazza Navona.

Domiziano gradiva assai i giochi atletici greci e lo stadio fu eretto per potervi tenere queste manifestazioni sportive, che i Romani non amavano, considerandoli immorali.

Elementi architettonici e scultorei di Gian Lorenzo Bernini, come la Fontana dei Quattro Fiumi al centro della piazza, che rappresenta il Danubio, il Gange, il Nilo ed il Rio della Plata, i quattro angoli della Terra, di Francesco Borromini e Girolamo Rainaldi, la chiesa di Sant'Agnese in Agone, davanti alla fontana del Bernini, e di Pietro da Cortona, autore degli affreschi della galleria di Palazzo Pamphilj, hanno fatto sì di arricchire la piazza. Fu grazie all'opera di Gregorio XIII Boncompagni che la piazza fu migliorata, ornandola con ben tre monumenti acquatici ed un abbeveratoio, al servizio del mercato e degli animali da trasporto che vi affluivano. Scopo della piazza era di celebrare la grandezza del casato Pamphili, in una sorta di gara che vedeva come antagonisti i Farnese e i Barberini.

Fu papa Innocenzo X, divenuto ciò da Giovanni Battista Pamphilj a voler far sì che la piazza divenne uno dei luoghi più magnifici della città, facendola ornare con opere di cospicuo valore ed inoltre vi fece erigere l'omonimo palazzo. Il riassetto dell'area fu possibile attraverso la demolizione di alcuni isolati, mentre ardua e combattuta furono le gare per l'aggiudicazione delle commesse, nella quale i principali architetti non si tirarono indietro nell'uso di artifici.

Il ruolo della chiesa come centro urbano fu chiaramente riconosciuto durante il quindicesimo

e sedicesimo secolo che divenne il modello delle chiese dell'epoca. Nella chiesa del Gesù, il Vignola aveva soddisfatto il nuovo ideale di una chiesa "congregazionale", che permetteva ad un numero ingente di persone di partecipare alle funzioni liturgiche. La pianta mostra una disposizione longitudinale con un pronunciata integrazione spaziale. La facciata, costruita dal Della Porta, pone in rilievo l'asse principale e appare come un grande portale. L'edificio in questo modo diventa parte dello spazio esterno e partecipa come elemento attivo all'ambiente urbano. La cupola non è più simbolo di una astratta armonia cosmica, ma il suo asse verticale forma piuttosto un contrasto espressivo e didattico col movimento orizzontale. In questo modo la chiesa del Gesù dà un'interpretazione nuova "attiva", di due motivi tradizionali: la via della redenzione e la cupola celeste. La soluzione corrisponde alle esigenze dei gesuiti, e molti hanno sostenuto che l'Ordine la usò come modello generale. Studi posteriori hanno dimostrato che ciò non è vero; le chiese del movimento controriformista erano basate su una tipologia assai più complessa e comportavano varianti locali. La chiesa del Gesù contiene comunque molte delle intenzioni fondamentali delle chiese barocche; in primo luogo dimostra la propensione a una pronunciata integrazione degli schemi longitudinali e di quelli centralizzati, in secondo luogo il desiderio di rendere la chiesa parte di una totalità più ampia, cioè dello spazio urbano.



## I.6 Roma e l'Unità d'Italia

Antonio Giaconia

Nei primi anni dell'Ottocento si risvegliava a Roma l'interesse per quei ruderi che testimoniavano i fasti dell'antico Impero Romano. In questo periodo infatti si manifestava una nuova "sensibilità" per la rovina, dettata da un mutamento di tipo culturale. Difatti durante il Medioevo l'area dei Fori era stata occupata dal sorgere in maniera abbastanza disordinata di abitazioni, chiese e monasteri, in parte riorganizzati nei secoli successivi – solo per citare un esempio nel XVI secolo per volere del cardinale Michele Bonelli, nativo di Alessandria, venne realizzato il quartiere denominato "Alessandrino" – questo aveva dato luogo ad un ricco palinsesto di stili e di epoche diverse. Perciò, mentre nei secoli passati si era accettata la stratificazione, che comportava anche il reimpiego di frammenti dei layer più antichi in quelli nuovi nell'ottica di un recupero funzionale dei materiali; con l'aprirsi del XIX secolo iniziava a farsi sentire la pesantezza di tutti quegli strati che venivano considerati di minore rilevanza storico-artistica. Di conseguenza si assiste ad una sorta di *damnatio memoriae*<sup>1</sup> delle testimonianze successive alla caduta dell'Impero Romano. Molto eloquente è il pensiero di Madame de Staël la quale si dichiara infastidita dalle costruzioni moderne che si mescolano ai ruderi antichi<sup>2</sup>. In parallelo a questa diversa sensibilità per l'antico, nel 1803, iniziarono, sotto la direzione di Carlo Fea, restauri e scavi parziali, nello specifico viene rimesso in luce l'intero Arco di Settimio Severo. In tutta l'area del Foro – attraverso l'alternarsi di governi, per tutta l'età napoleonica – vennero condotti scavi nei quali non si proponeva di riportare in luce il livello antico, ogni monumento rimaneva scavato nella propria fossa. Fin dal Rinascimento gli scavi si erano proposti di studiare le architetture antiche, ricavando la pianta e ricostruendo quanto serviva alla cultura degli architetti, oppure

---

1 Locuzione in lingua latina che significa letteralmente condanna della memoria. Sorte capitata a Nerone e alla sua Domus Aurea.

2 E. e J. Garms, *Mito e realtà di Roma nella cultura europea*, in «Storia d'Italia, Annali», vol. V, Torino, Il Paesaggio, 1982, p. 629

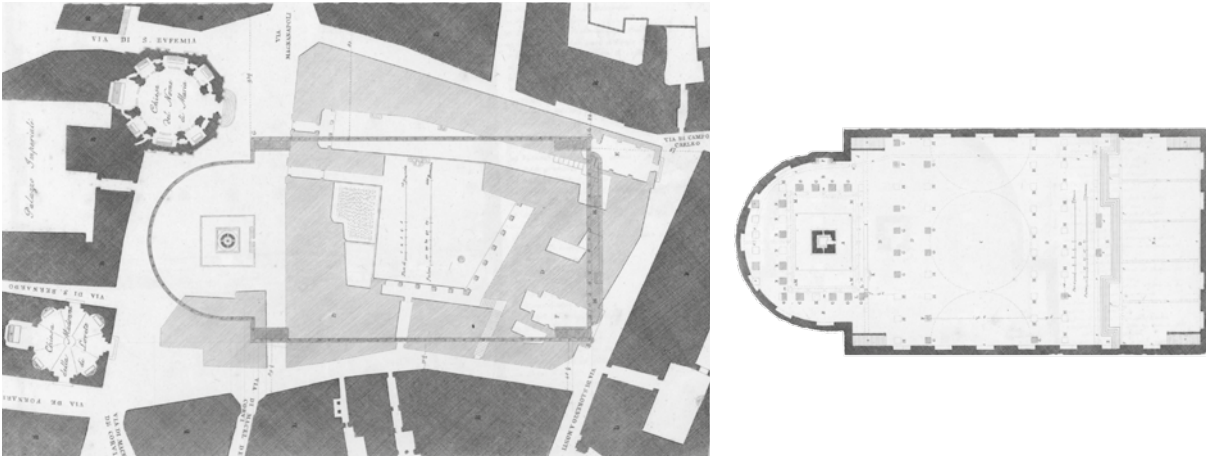


Fig. 1 - Gli scavi della Basilica Ulpia. (Tratto da: Angelo Uggeri, *Della Basilica Ulpia nel Foro di Traiano, Istoria e Ristaurazione agli amanti delle Antichità Romane*, Roma, 1830)

si recuperavano cimeli destinati alla collezione di chi finanziava lo scavo. Questa non era altro che la veste colta del vecchio recupero di materiali di riporto.<sup>3</sup>

Altro intervento degno di nota è sicuramente quello svolto nel 1806 da Raffaele Stern all'anello esterno del Colosseo. Il medesimo anno un terremoto aveva compromesso la staticità dell'edificio che necessitava di uno sperone per sostenere i conci pericolanti. L'intervento si limitò a mettere in sicurezza le arcate pericolanti, "congelando" semplicemente lo stato di fatto.

Il primo intervento volto a riportare in luce una porzione del cuore dell'Antica Roma risale al periodo dell'occupazione napoleonica. Nel 1813, su progetto di Pietro Bianchi, venne scavata una parte della Basilica Ulpia, antistante la Colonna Traiana. L'operazione fu resa possibile dalla coincidenza del sito con l'area occupata dai conventi soppressi di Sant'Eufemia e di Santo Spirito, che limitarono a zone marginali le spese di esproprio altrimenti assai onerose.<sup>4</sup> I lavori vennero poi portati a termine dopo la restaurazione pontificia, da Pio VII, come ricorda la lapide commemorativa.

Nonostante la restaurazione, di lì a poco, il potere temporale dei Papi avrebbe avuto vita breve. Il 20 Settembre 1870 con la breccia di Porta Pia venne sancita l'annessione di Roma al Regno d'Italia, decretando così la fine dello Stato Pontificio quale entità storico-politica. Solamente l'anno successivo, nel 1871, la capitale del Regno d'Italia venne definitivamente spostata da Firenze a Roma. Il nuovo assetto politico della città portò con sé una serie di cambiamenti che interessarono da vicino l'area archeologica centrale, cuore amministrativo e simbolico

3 Liliana Barroero (a cura di), *Via dei Fori imperiali: la zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Roma, Marsilio, 1983, p. 7

4 *Ivi*, p. 12

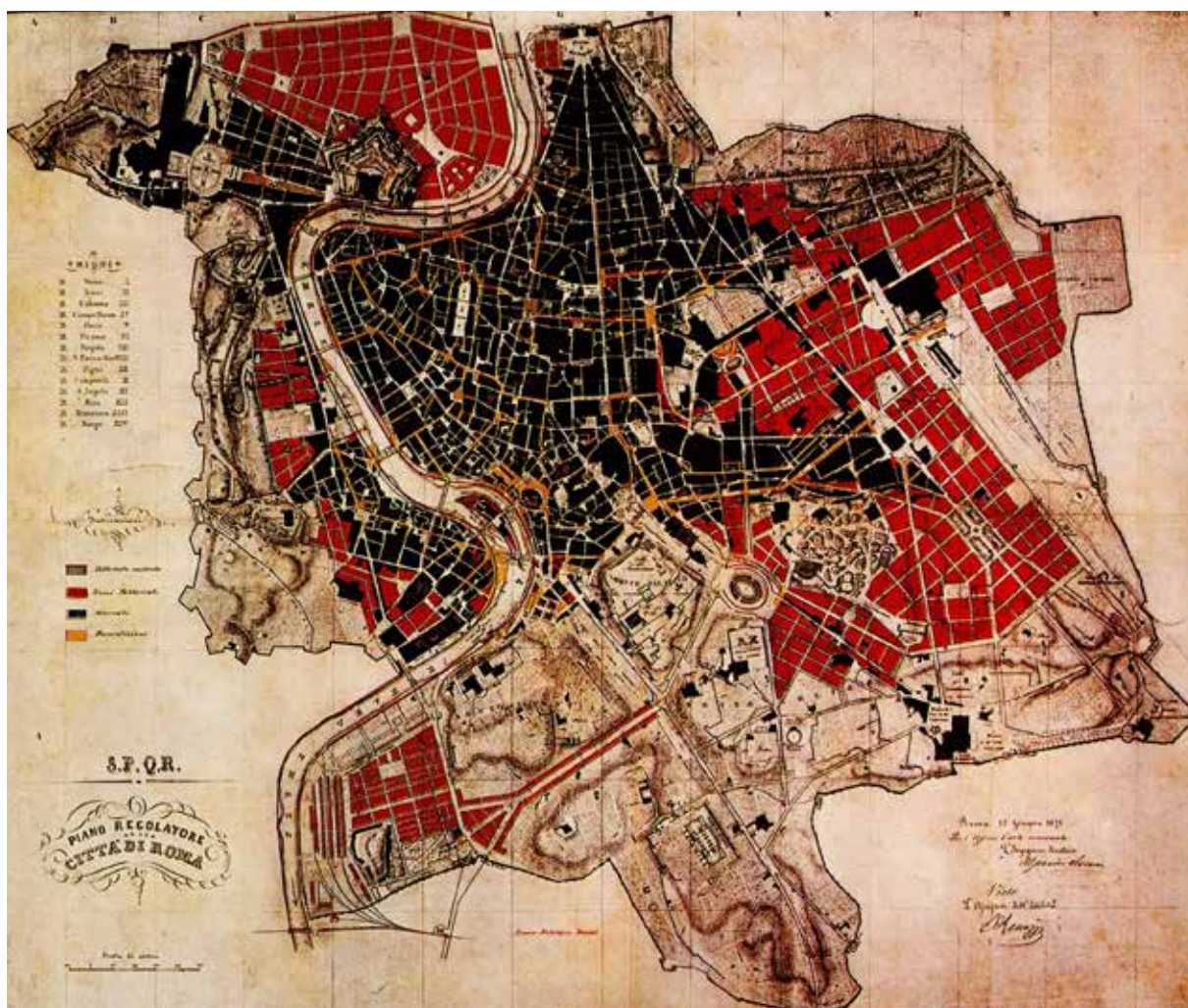


Fig. 2 - Piano Regolatore del 1873. La planimetria è allegata al verbale dell'adunanza tenuta dal Consiglio comunale il 9 luglio 1873, (datata 15 giugno 1873, firmata da Alessandro Viviani; ACR, «T. 54», 13302/1884)

della città stessa e della nazione intera. Uno dei cambiamenti più importanti fu sicuramente la necessità da parte dell'amministrazione di redigere un piano regolatore, strumento urbanistico di recente introduzione nell'ordinamento giuridico italiano.<sup>5</sup> Il primo piano regolatore venne adottato nel 1873 e prevedeva una serie di sventramenti utili, da un lato all'isolamento dei monumenti, dall'altro all'apertura o ampliamento di grandi viali sulla scia di quelli parigini del Barone di Haussmann. Nel piano si riscontra già l'intenzione di liberare il teatro Marcello e le pendici del Campidoglio, l'allargamento di via Cremona<sup>6</sup> e la costruzione di via Cavour, asse di collegamento tra la stazione Termini e i Fori Imperiali. Inoltre con un viadotto si ipotizzava di prolungare via Cavour, attraversando il Foro Romano in sopraelevata, ricollegandosi così alla

5 L'istituto del piano regolatore venne introdotto normativamente dalla legge 25 giugno 1865 n. 2359.

6 Parallela di via Alessandrina, che insisteva sul Foro di Cesare.

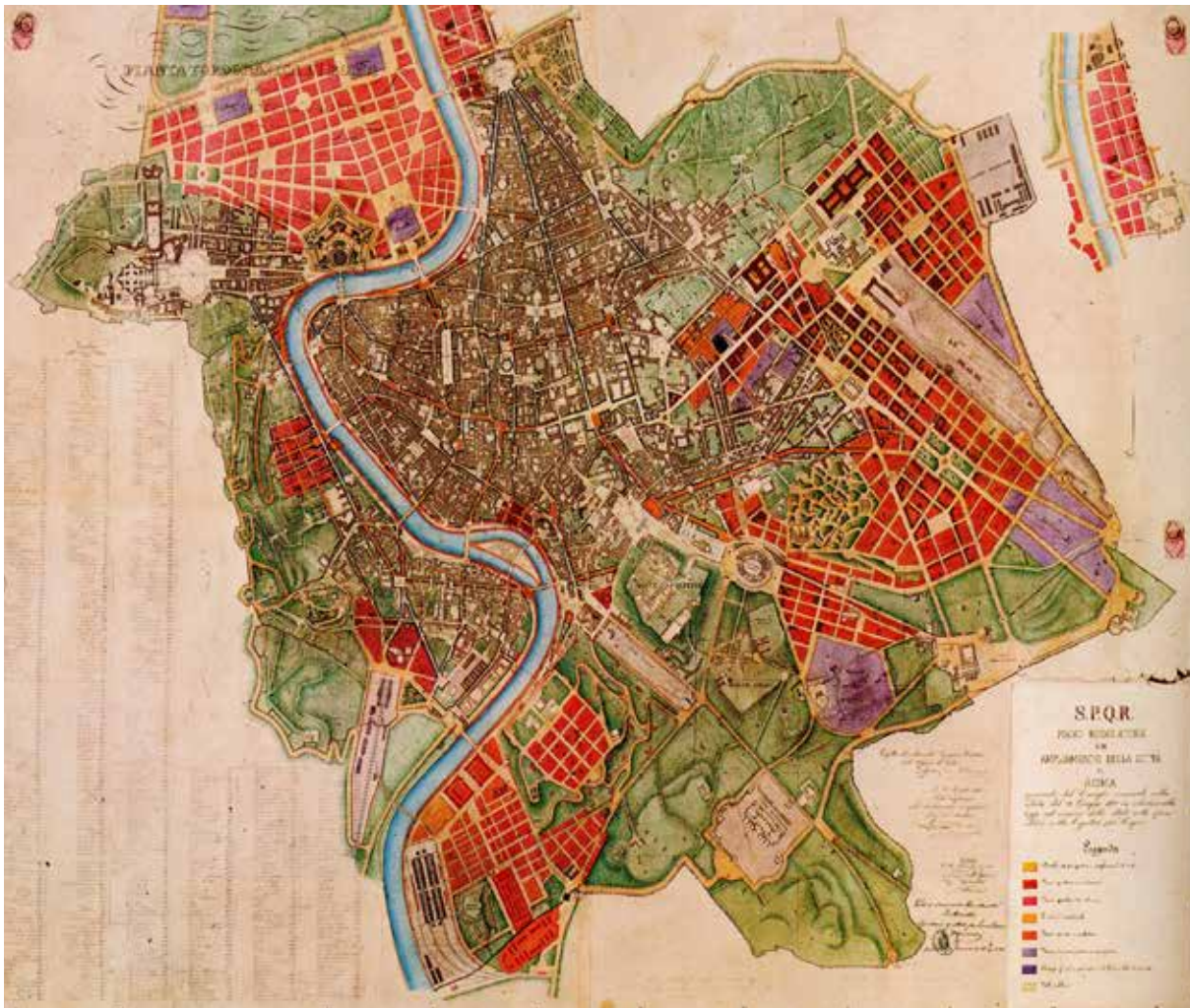


Fig. 3 - Piano Regolatore del 1883. La planimetria è redatta sulla base della pianta topografica di Roma della direzione generale del Censo del 1866 e riporta gli aggiornamenti al 1883. Vistato dal Consiglio superiore dei lavori pubblici il 23 settembre 1882 e approvato con regio decreto 8 marzo 1883 (ACR, «Fondo mappe»).

### Bocca della Verità e a Trastevere.

Il successivo piano regolatore del 1883 riconfermava gran parte delle demolizioni del piano precedente ed introduceva per la prima volta la necessità di collegare l'incrocio tra via Cremona e via Cavour con il Colosseo, con la conseguente distruzione del giardino di Villa Rivaldi. Nel medesimo anno venne fissato il termine ultimo per la presentazione dei progetti per il secondo concorso per la costruzione del monumento a Vittorio Emanuele II. Solamente l'anno precedente la commissione reale aveva deciso che la mole al primo re di Italia sarebbe dovuta sorgere alle pendici del colle Capitolino, in asse col prolungamento di via del Corso. Questa decisione portò all'inizio della distruzione del colle Capitolino e alla radicale trasformazione di Piazza Venezia con la demolizione del Palazzetto di Venezia, poi ricostruito tra piazza San Marco e via del Gesù, e Palazzo Torlonia, ricostruito dalla Società generale immobiliare riprendendo lo





Fig. 4 - Piano Regolatore del 1909, approvato con regio decreto 29 agosto 1910 (ACR, «Fondo mappe»).

stile di Palazzo Venezia in modo tale da essere degno di starne al confronto e non disturbare troppo il fondale del Monumento.<sup>7</sup> Sul colle, invece, gli edifici di maggior rilievo che vennero abbattuti sono il convento di Santa Maria in Aracoeli, solo la chiesa venne risparmiata, la Torre ed il Viadotto di Paolo III. Già il 17 aprile 1883 la commissione archeologica comunale aveva individuato con grande chiarezza i danni impliciti nella costruzione del monumento e li denunciò in una lettera al sindaco: nell'orto dell'Aracoeli, «le mura dell'arce che il programma condanna alla distruzione, sono il solo ed unico campione esistente di quelle primitive difese. [...] Sarebbero distrutti o nascosti gli scalpellamenti della rupe capitolina eseguiti nei primi tempi di Roma onde accrescere le difese del colle dalla parte di Campo Marzio»<sup>8</sup>. Nonostante ciò la prima pietra del monumento fu posta solennemente da Umberto I nel 1885. Il progetto

---

7 *Ivi*, p. 73

8 In «*Bullettino della Commissione Archeologica Comunale*», n. XI, 1883, pp. 133-136



Fig. 5 - «Variante generale», 1925-1926 al Piano Regolatore del 1909 adottata e mai resa operante (ACR, «Fondo mappe»).

di Giuseppe Sacconi si ispirava ai grandi santuari ellenistici, come l'altare di Pergamo e il Santuario della Fortuna Primigenia di Palestrina; fu ideato come un grande foro aperto ai cittadini, simbolo di un'Italia unita che si affiancava ai monumenti della Roma dei Cesari e dei Papi. Il Monumento nazionale a Vittorio Emanuele II, meglio noto con il nome di Vittoriano o Altare della Patria, realizzato interamente in marmo Botticino, venne inaugurato da Vittorio Emanuele III il 4 giugno 1911, in occasione dell'Esposizione internazionale per i cinquant'anni dell'Unità d'Italia. Questa operazione stravolse in maniera irreversibile anche l'assetto urbanistico della zona, condizionando inevitabilmente le scelte dei successivi piani regolatori.

Dopo una breve sospensione dei lavori dovuta all'esaurimento dell'ingente fondo stanziato, i lavori ripresero nel 1897 con un nuovo progetto per la sistemazione di Piazza Venezia, elaborato da Giuseppe Sacconi. Le previsioni di questo piano saranno poi riconfermate in tutti i piani successivi.

Il 15 maggio 1907 venne vistato dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici il nuovo piano regolatore, firmato da Koch, Giovenale, Moretti, Rocco e Pullini, senza discostarsi troppo dal piano Sacconi sarà fondamentale fino al 1922. Il piano prevede nuove demolizioni nei pressi del Carcere Mamertino e delle chiese dei Santi Luca e Martina e di Sant'Adriano, costruita sulla Curia lulia.

Il 22 ottobre 1908 Edmondo Sanjust di Teulada presentò al consiglio comunale il nuovo piano regolatore che venne approvato nel 1909. Questo piano avrà poi innumerevoli varianti per ambiti specifici come piazza Venezia. Il nuovo piano prevede la definitiva demolizione del Palazzetto Venezia e la demolizione di interi isolati adiacenti alle chiese dei Santi Luca e Martina e di Sant'Adriano.

Risale invece al 1925-1926 la variante generale al piano che proponeva ingenti demolizioni per liberare l'intera area dei Fori Imperiali fino al Colosseo.

Il successivo piano venne varato nel 1931 e non si discostava troppo dall'ultima variante, se non per una leggera variazione del percorso della strada che avrebbe dovuto collegare l'attuale largo Corrado Ricci con il Colosseo. Osservando le previsioni del piano si può agevolmente evincere che la futura Via dell'Impero verrà costruita in parziale difformità dallo stesso. Per questa ragione il Comune di Roma prenderà atto dell'apertura di Via dei Fori Imperiali al di fuori di ogni strumento urbanistico ed il 14 ottobre 1958 ratifica in sanatoria il piano particolareggiato 2/bis.

Di seguito si riportano le tavole di sintesi delle previsioni dei diversi strumenti urbanistici che hanno interessato l'Area Archeologica Centrale di Roma dal 1873 al 1932. Tutte le tavole hanno come base la trascrizione di un montaggio dei fogli del catasto Pio-Gregoriano del 1819-1824.<sup>9</sup>

---

9 Tutte le tavole sono tratte da: Liliana Barroero (a cura di), *Via dei Fori imperiali: la zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Roma, Marsilio, 1983, pp. 100-116

# Tavola 1 - Il Piano Regolatore del 1873







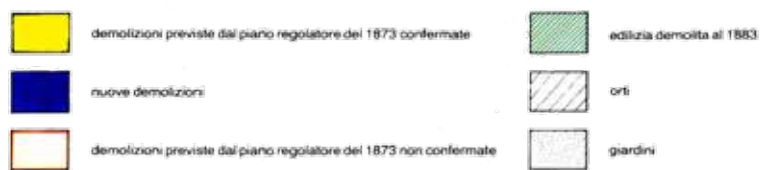
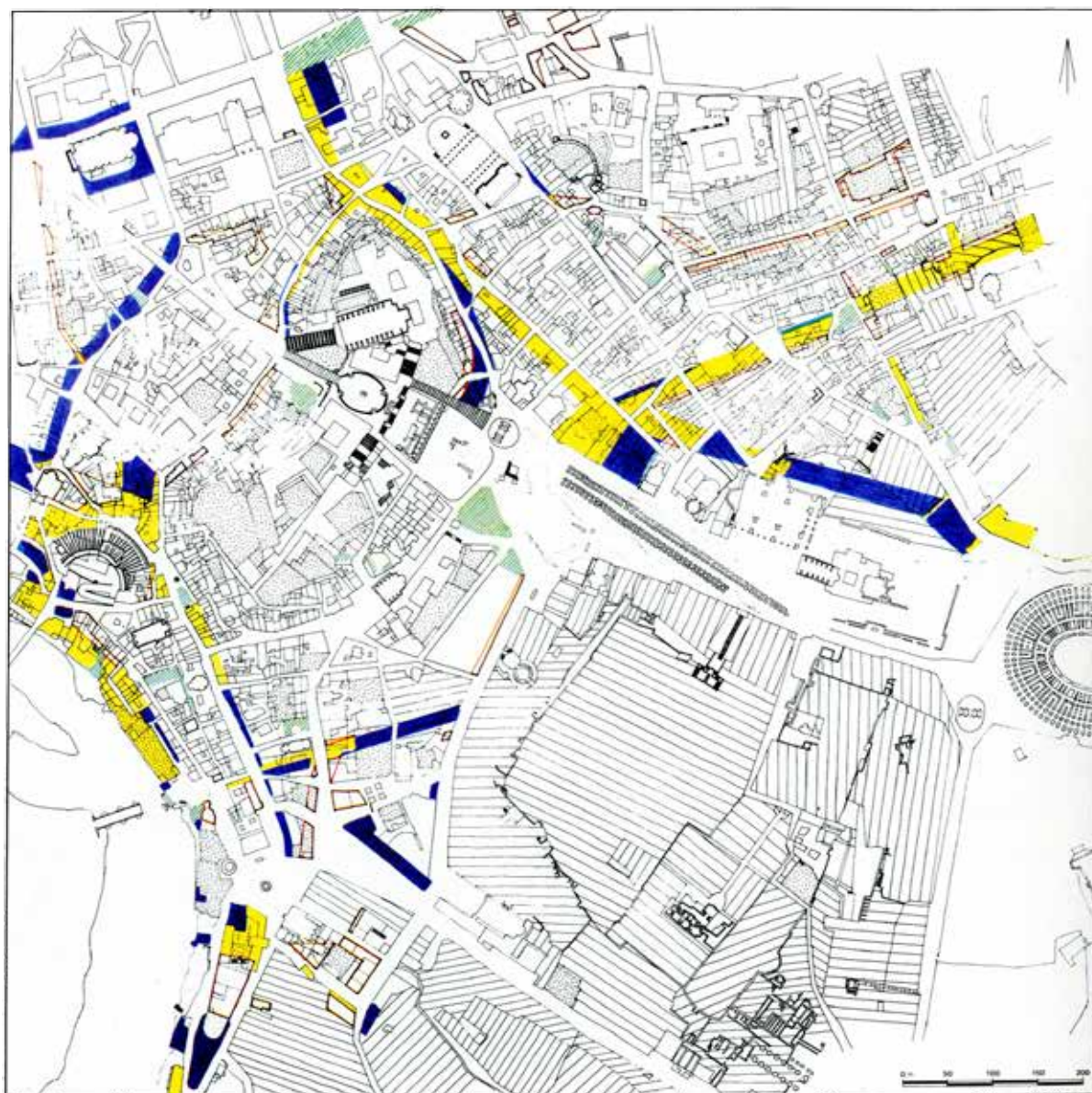






-  demolizioni previste
-  edilizia demolita al 1873
-  orti
-  giardini

Tavola 2 - Il Piano Regolatore del 1883

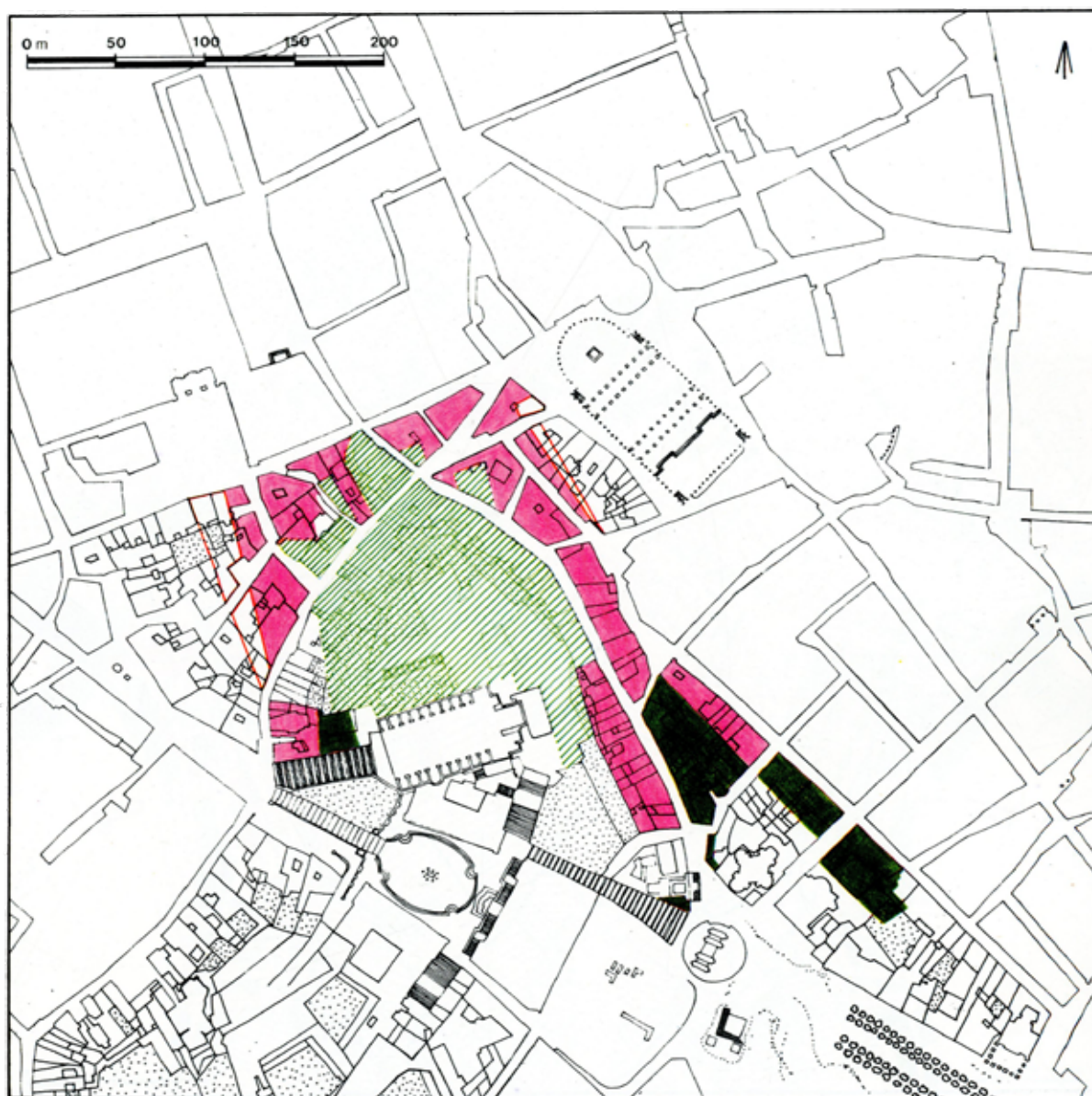


**Tavola 3 - Il Piano espropriazioni del 1883 per la costruzione del monumento a Vittorio Emanuele II**

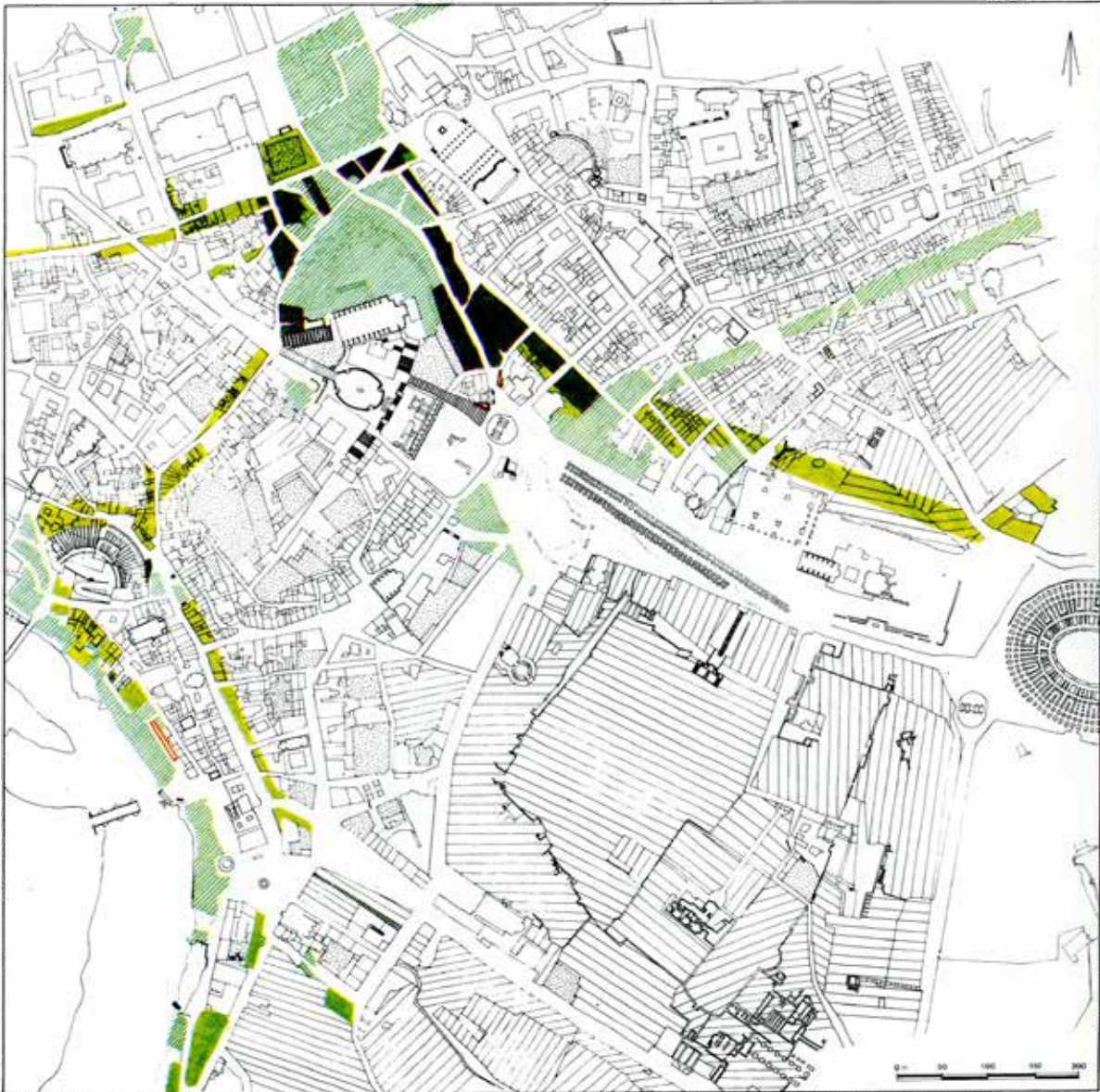





- |   |  |   |                           |
|---|--|---|---------------------------|
|  | nuove demolizioni  |  | edilizia demolita al 1897 |
|  | demolizioni previste dal piano di espropriazioni del 1883 per la costruzione del monumento a Vittorio Emanuele II confermate     |  | orti                      |
|  | demolizioni previste dal piano di espropriazioni del 1883 per la costruzione del monumento a Vittorio Emanuele II non confermate |  | giardini                  |

**Tavola 4 - Il Piano del 15 maggio 1907 per il prolungamento di via Cavour e la sistemazione delle adiacenze del monumento a Vittorio Emanuele II (piano Koch, Giovenale, Moretti, Rocco e Pullini)**



## Tavola 5 - Il Piano Regolatore del 1909 (piano Sanjust)

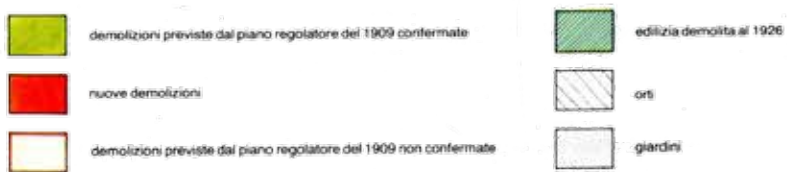
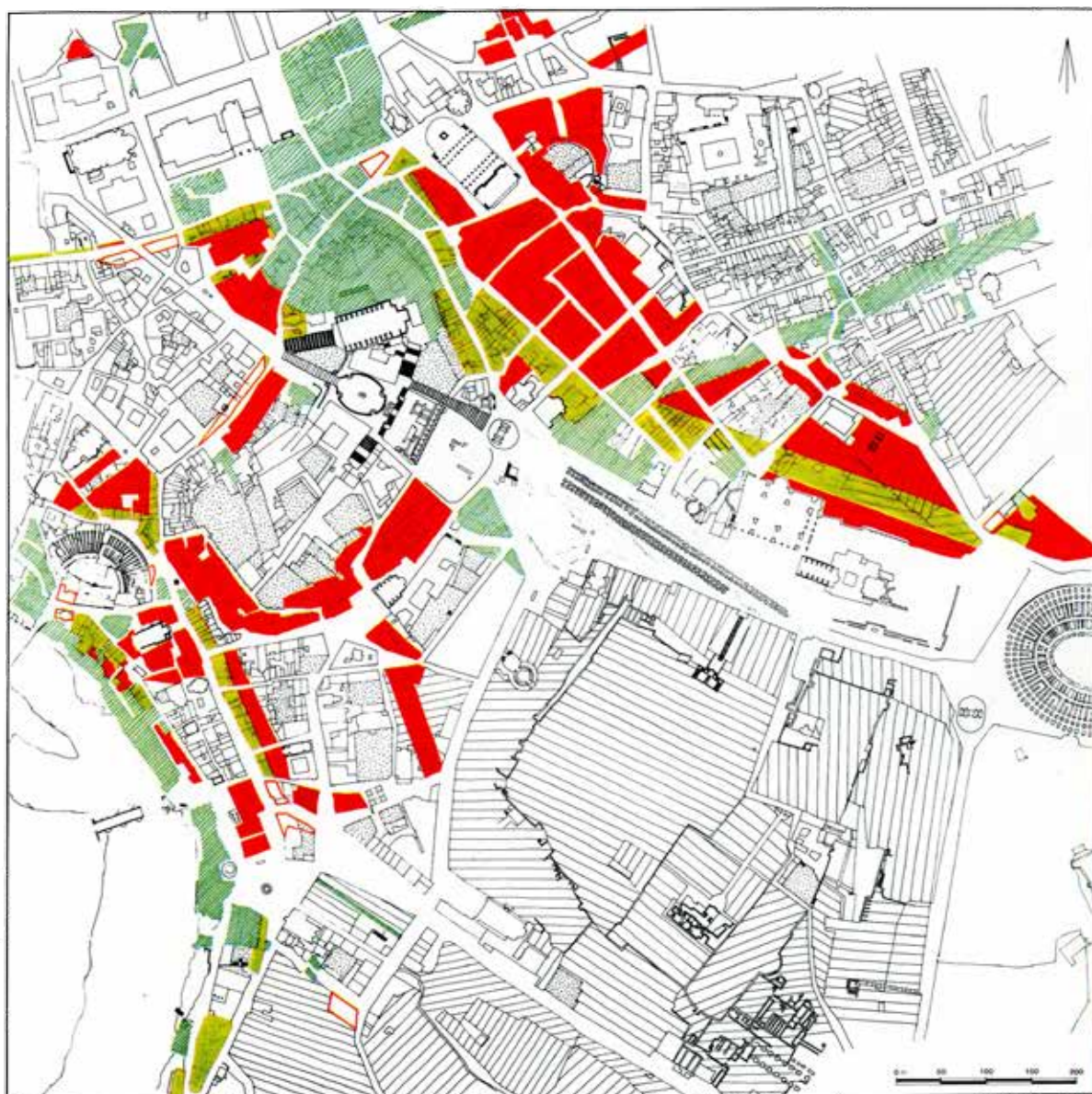


-  demolizioni previste dal piano del 15 maggio 1907 per il prolungamento di via Cavour e la sistemazione delle adiacenze del monumento a Vittorio Emanuele II confermate
-  nuove demolizioni
-  demolizioni previste dal piano del 15 maggio 1907 per il prolungamento di via Cavour e la sistemazione delle adiacenze del monumento a Vittorio Emanuele II non confermate

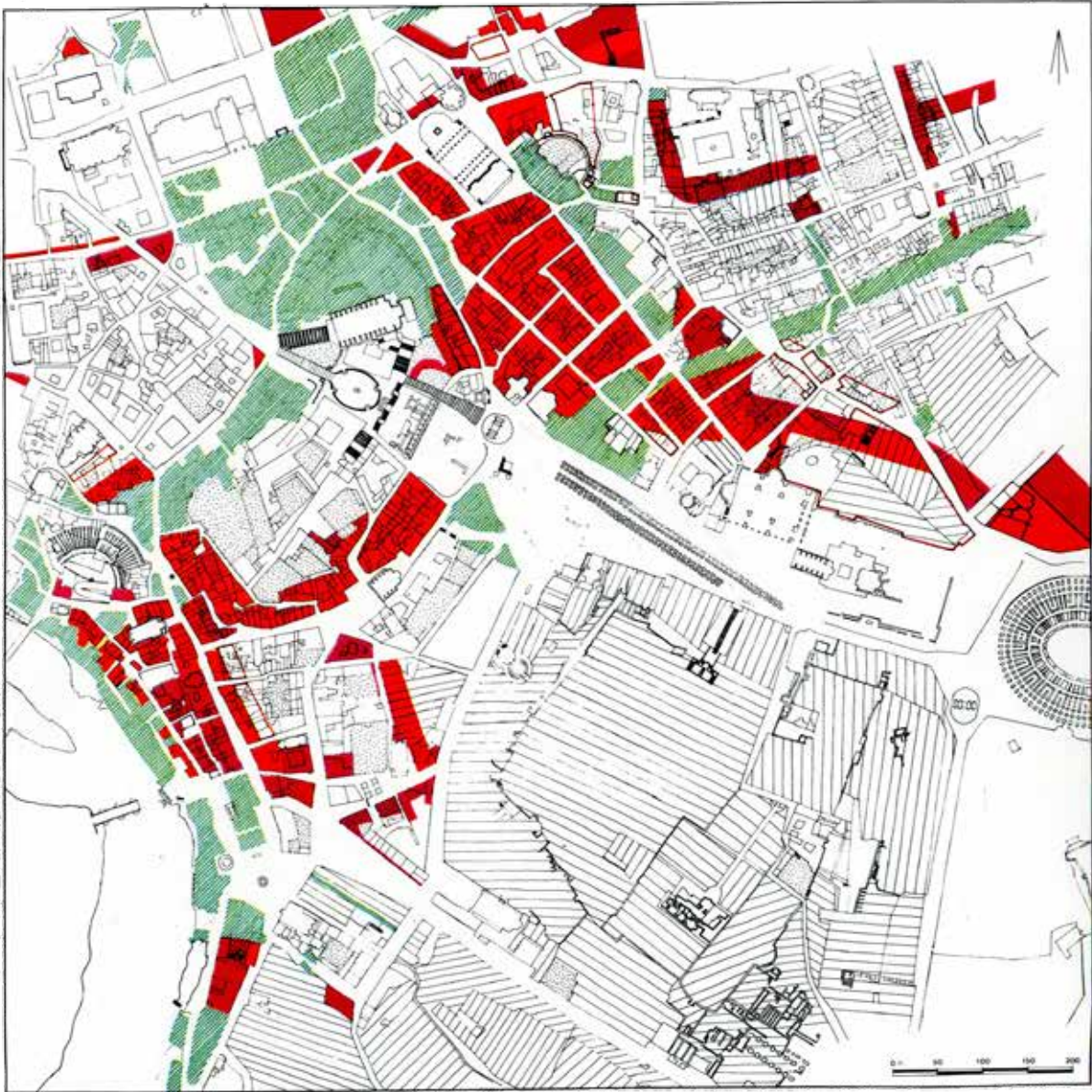
-  edilizia demolita al 1909
-  orti
-  giardini



Tavola 6 - La Variante generale del 1925-1926 al Piano Regolatore del 1909



## Tavola 7 - Il Piano Regolatore del 1931



## I.7 Dal Fascismo ad oggi

*Alessandro Mengacci*

Con il termine della grande guerra, l'Italia era in uno stato di forte instabilità politica e sociale. Fu proprio in questo periodo di grande debolezza dello stato che il politico forlivese Benito Amilcare Andrea Mussolini iniziò a spiccare nel Partito Socialista Italiano e come direttore della rivista «Avanti!». Cacciato dal partito a seguito della forte differenza di opinioni riguardo l'entrata in guerra della penisola mediterranea, diede vita dapprima ai Fasci Italiani di Combattimento (1919), che si trasformarono poi nel Partito Nazionale Fascista (1921), affacciandosi sulla scena politica con un programma politico nazionalistico e radicale. L'uso di metodi intimidatori e squadristi sulle istituzioni statali culminò con la marcia su Roma nell'Ottobre del 1922, Mussolini fu così demandato del potere di istituire una nuova squadra di governo. Il potere mussoliniano mostrò tutta la sua potenza con le elezioni politiche del 1924, il cosiddetto Listone Nazionale, formato da PNF, destra, liberal-nazionali, nazional-popolari, ottenne una vittoria schiacciante ottenendo il primo posto in ogni Regione. Nel gennaio 1925 venne instaurata la dittatura e negli anni successivi consolidò la nuova forma di governo, affermando la supremazia del potere esecutivo, trasformando il sistema amministrativo e inquadrando le masse nelle organizzazioni di partito.

Negli anni 20, terminato lo slancio delle idee futuristiche, presero piede in Italia due correnti contrapposte; quella razionalista più funzionale ed europeista e quella fascista più grandiosa e scenografica. Protagonista incontrastato del monumentalismo di regime nel trentennio 1910 - 1940 fu Marcello Piacentini, nominato anche membro dell'Accademia d'Italia, fucina dei migliori intellettuali italiani. Grazie alla sua capacità di sinterizzazione di uno stile architettonico generato dal neoclassicismo e dal razionalismo, l'architetto romano creò un neoclassicismo semplificato. Grazie ai numerosi demandi alla tradizione classica, soprattutto sulla fine del suo periodo più fiorente, egli contribuì alla creazione e alla fissazione dei punti cardine dello stile littorio, così caro a Mussolini e alle alte gerarchie fasciste.



Fig. 1 - Il Duce in posa davanti al Colosseo in un fotomontaggio realizzato per la propaganda di regime.  
(Tratto da [http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina\\_76.html](http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/pagine/mostre/pagina_76.html))

Mussolini decise di operare sulla grande e antica Roma per far risplendere e riecheggiare la potenza del regime, e per creare un confronto con uno dei più grandi imperi del passato. Fu così che le nuove tendenze architettoniche trovarono sfogo, anche nella rappresentazione statale, con il ridisegno del piano urbanistico romano. Questa idea di rimodernamento del disegno della città aspirava alla realizzazione di un tracciato che unisse i monumenti antichi e quelli contemporanei di Marcello Piacentini, come un filo rosso di commistione dell'antico e del moderno. Strade rettilinee, su ispirazione delle operazioni di papali e dei grandi boulevard parigini haussmanniani, che andassero a creare nuovi scorci prospettici sulle più grandi opere. Questo faraonico sistema di opere vide due modelli contrapporsi sulla corretta modalità d'intervento, quello de "La Burbera" e quello del GUR.

Il primo, guidato da Gustavo Giovannoni e formato da un gruppo di "accademici", si auspicava la realizzazione di una Roma che si basasse sul raddoppiamento dell'asse del Corso e che ne eviti la dispersione attraverso una grande circonvallazione.

Il secondo, formato dal Gruppo Urbanisti Romani in collaborazione con Luigi Piccinato e Marcello Piacentini, che al contrario prevedeva grandi aperture territoriali verso Tivoli e il mare con lo spostamento della Stazione Termini verso Est.

Concetto presente in entrambe le proposte è lo sgombero degli impedimenti limitrofi al Colosseo e agli altri monumenti storici, facilitandone la fruizione da parte dei veicoli. Proprio questa coadiuvanza tra movimento e stasi è uno dei principi fondanti del Futurismo esposti dal Manifesto



Fig. 2 - Antonio Munoz (Roma, 14 Marzo 1884 – Roma, 22 Febbraio 1960)

marinettiano, in cui furono redatte in forma scritta le idee di ricerca di una nuova metodologia espressiva idonea alla nuova civiltà delle macchine e imperniata sul dinamismo della nuova epoca.

Al termine del primo conflitto mondiale si ebbe la ripresa di una discussione nata già subito dopo l'istituzione dell'Unità D'Italia, la risoluzione del problema del traffico veicolare, soprattutto dopo l'apertura di Via Cavour. Il 5 Novembre 1924, il progetto d'isolamento dei Fori Imperiali fu approvato e affidato al senatore Corrado Ricci, che aveva fortemente lottato per la sua approvazione, come impresa di cognizione archeologico - monumentale. Dopo una prima fase di scavi conoscitivi delle archeologie relativi in particolar modo ai Fori di Augusto e Traiano, nel 1930 prende vita l'idea di creare una grande arteria viaria, mentre intanto Ricci divenne Direttore Generale della Ripartizione X – Antichità e Belle Arti del Governato. L'idea venne messa su carta l'anno successivo, nel 1931, con l'approvazione del Piano Regolatore, che diede il via alle demolizioni nelle aree nel Foro di Traiano, di Augusto e di Nerva. L'anno successivo Antonio Munoz su ordine di Benito Mussolini, lacerò profondamente la collina della Velia, dando origine alla Via dell'Impero.

Munoz, subentrato a Ricci alla direzione della Ripartizione X, spiega in maniera alquanto eloquente le priorità: «L'idea geniale di congiungere Piazza Venezia con il Colosseo e con la Via del Mare, per mezzo di due ampie strade, possibilmente tracciate secondo la linea più breve, non fu ispirata soltanto da ragioni estetiche, ma anche specialmente da ragioni pratiche. Una comunicazione diretta tra il centro e i quartieri del Celio, dell'Esquilino e del Laterano mancava finora, perché la maggiore arteria, la Via Cavour, andava a morire contro la barriera del Foro Romano, e si perdeva in un dedalo di viuzze [...] che insieme con questa necessità di ordine pratico, l'opportunità di aprire la nuova strada sia stata confermata da alte finalità di carattere



Fig. 3 - 28 ottobre 1932 Mussolini inaugura la via dell'Impero.

estetico ed archeologico, è un caso veramente fortuito»<sup>1</sup>

Nel piano regolatore sopracitato non era prevista né la realizzazione della Via né lo sventramento della collina, esso infatti prevedeva che la nuova Via avesse origine nel punto in cui Via Cavour raggiungeva Piazza Venezia, per poi estendersi verso il rione Monti. Fu solo nel 1931 che il tracciato venne proposto retto, andando a stretta aderenza con il Tempio di Venere e Roma e con la Basilica Nova, attraverso una variante del PRG. Venne dapprima tolto di mezzo il terrapieno rinascimentale sul retro della Basilica, creato come ricalzo per il sostegno della Villa Silvestri-Rivaldi e venne poi eseguito il taglio della collina. Questa operazione che si estende per oltre 200 m, raggiunge un'altezza che varia tra i 18 e i 25 metri e una profondità che varia anch'essa tra i 40 e i 60 metri, in cui vennero rimossi oltre 250000 m<sup>3</sup> di terra e roccia.

L'apertura venne inaugurata il 28 ottobre del 1932, in cui il tagliò del nastro inaugurale da parte del Duce in sella al cavallo fu accompagnato dalla sfilata dei mutilati della grande guerra, come ideale ricongiungimento dell'abnegazione patriottica moderna con il ricordo della potenza antica. A causa del poco tempo avuto a disposizione per la realizzazione dell'opera la sistemazione architettonica era alquanto semplice, quasi come se non fosse ancora quella definitiva. La spaccatura della collina venne tamponata ai lati con un alto muro in laterizio movimentato da nicchie, nel versante di Villa Rivaldi, anche nel lato opposto, nel versante della Basilica Nova, venne eretto un muro in laterizio. Proprio sulla parete di quest'ultimo vennero apposte cinque grandi mappe geografiche in ardesia e travertino esplicative dell'espansione

---

1 Capitolium, 8, 3; Roma; 1932, pp. 521-526



Fig. 4 - L'assenza della metà della piazza del Colosseo dopo le demolizioni del 1931. (Tratto da: Raffaele Panella, *Roma la città dei Fori. Progetto di sistemazione dell'area archeologica tra Piazza Venezia e il Colosseo*, Roma, Prospettive Edizioni, 2013)

dell'impero romano e dell'allora sviluppo dell'impero fascista, andando così a ricollegare ulteriormente la storia passata con quella attuale.

La velocità di realizzazione dello sventramento, unita al clima tirannico mussoliniano, fecero sì che la distruzione e la scomparsa di una parte territoriale importante della città laziale passò in sordina lasciando quasi attoniti nello sgomento le maggiori figure critiche dell'epoca. Ma il regime non si limitò a dar vita a una nuova via di dimensioni inaudite, il suo rapporto con l'antichità romana venne consolidato anche attraverso altre opere come ad esempio la risistemazione della zona attorno al grande anfiteatro Flavio.

La valle del Colosseo raggiunge il suo stato definitivo a seguito dell'apertura sia di Via dell'Impero, oggi Via dei Fori Imperiali, e della Via dei Trionfi, oggi Via di San Gregorio. Dopo la realizzazione delle due grandi vie di comunicazioni sopracitate il regime pose mano al raccordo tra le 2 novizie strade. Nella parte occidentale il piano di calpestio è ad un livello inferiore così da raggiungere la quota dello squarcio della Velia all'angolo Nord-Occidentale della piazza; mentre i lacerti che si sviluppano sulla terza dimensione della *Meta Sudans* e del basamento del Colosso vengono demoliti. La nuova pavimentazione andò così a dar memoria degli abbattimenti eseguiti, per il primo caso attraverso una corona circolare di lastre di travertino concentriche ad un cerchio di granito, in cui furono apposti nome del monumento e data della distruzione (1936). Per il secondo caso invece si ebbe una più semplice realizzazione del perimetro quadrato con listoni di travertino. Inoltre vennero realizzate anche altre opere come la completa ripermimetrazione di questo lato. Al Parco Archeologico del Palatino e al Foro



Fig. 5 - I lavori di spianamento della collina della Velia in una vista dal Colosseo, 17 Febbraio 1932. (Tratto da: Raffaele Panella, *Roma la città dei Fori. Progetto di sistemazione dell'area archeologica tra Piazza Venezia e il Colosseo*, Roma, Prospettive Edizioni, 2013)

Romano venne donata una nuova recinzione arretrata e quadrata rispetto alla precedente, fu completamente dissotterrato il podio del Tempio di Venere e Roma che fu anche dotato di due scalette realizzate per anastilosi dalle rimanenze di colonne a cui vennero affiancate siepi e arbusti ove le colonne non erano più presenti.

Il taglio della Velia fu dissimulato con un muraglione laterizio in cui vennero aperte diverse nicchie, proseguendo quello realizzato sulla Via dell'Impero, in cui fu poi posto l'ingresso alla linea metropolitana. Proprio durante la realizzazione di quest'ultima, attraverso scavi a cielo aperto che hanno distrutto, senza lasciarne alcuna documentazione, delle strutture esistenti. Si ebbe anche una sistemazione della viabilità che portò alla scoperta del passaggio di comodo che portava verso un luogo sconosciuto e fu solo in seguito che fu scoperto il *Ludus Magnus*, la palestra gladiatoria, munita anche di una piccola arena. La necessità di mantenere una via di comunicazione stradale fece sì che il passaggio non fu mai riportato alla luce del sole. Già solo due anni dopo dalla realizzazione di questa, la discussione riguardante l'indelebile opera ebbe fine e il dibattito migrò sulla necessità di procurare alla città un asse direzionale nord-sud. Questo avrebbe dovuto utilizzare la grande area archeologica dei Fori Imperiali come stampella, fondamento, andando a creare uno spazio consono per accogliere il sedimento di uno se non il più importante edificio del regime, la sede del Partito Nazionale Fascista. Il loco fu individuato in un'area triangolare, con l'angolo acuto rivolto verso il Colosseo, antistante all'abside della Basilica di Massenzio e assimilante in sé la Torre medievale delle Milizie, evidenziata nel PRG del 1931 come "zona a demolizioni".





Fig. 6 - La demolizione del quartiere dei Pantani e lo sbancamento della collina della Velia sono quasi del tutto completati. Il terreno sarà pronto per la realizzazione della Via dell'Impero. (Tratto da: Raffaele Panella, *Roma la città dei Fori. Progetto di sistemazione dell'area archeologica tra Piazza Venezia e il Colosseo*, Roma, Prospettive Edizioni, 2013)

Il concorso per il Palazzo del Littorio venne formulato nel 1922 e riuscì a unire in un'unica grande cerchia le cariche più autorevoli, il Governatore di Roma, la Regia dell'Accademia d'Italia e il PNF; sia per dare ragione di esistere alle grandi attese sia per fronteggiare le aspre polemiche della gente. La competizione divenne focolaio "del dibattito tra cultura e potere, architettura e fascismo e decretando la sconfitta del filone "moderno", coinvolgendo per anni tutti i maggiori protagonisti della progettazione architettonica italiana e perfino il Parlamento.

In realtà le esplicite ambizioni del regime erano quelle di riassumere in un edificio monumentale, che avrebbe dovuto "essere degno di tramandare ai posteri, con carattere duraturo e universale, l'epoca mussoliniana". Anzitutto bisognava ampliare e completare il vuoto dietro Piazza Venezia utilizzandolo come punto di partenza di due grandi arterie: la prima, che toccando alla sua destra il Teatro di Marcello e la sponda del Tevere, avrebbe dovuto ricollegare Roma al mare, mentre la seconda, alla sua sinistra, con il congiungimento al Colosseo e poi con l'allargamento delle Stradone di San Giovanni, avrebbe dovuto ricostruire la direttrice lungo la via Appia verso i Castelli.

Sul monumentale edificio si esposero Giuseppe Bottai, secondo il quale bisognava lasciarne la progettazione alla nuova generazione e bisognava esporvi all'interno la Mostra della rivoluzione fascista, e Pier Mara Bardi, che pubblicò su «Il Lavoro Fascista» nel dicembre 1933 un programma dell'edificio: «la Casa del fascismo dovrà essere un'opera modernissima, di acciaio e cemento armato, un monumento sgominatore di tutti i monumenti edili di Roma lì, su

via dell'Impero. E siccome il Fascismo è elevazione, è costruzione, è metodo, per celebrarne il decennale, bisogna fare una torre di dieci piani innestata proprio sul tempio di Nerva.»

Nel Palazzo come da bando si sarebbero dovuti prevedere diversi ambienti oltre, ovviamente, la sede del partito, come un sacrario, delle sale da dedicare alla Mostra per la Rivoluzione e l'arengario del duce; inoltre i corpi di fabbrica sarebbero dovuti essere arretrati di 25 metri rispetto al filo stradale.

Diverse furono le opinioni riguardanti la forma e lo stile che avrebbe dovuto avere, i direttori delle tre riviste di architettura più autorevoli dell'epoca avevano pensieri assai differenti, mentre per Piacentini il progetto doveva affermare l'architettura italiana a livello internazionale, per Pagano l'edificio non si sarebbe dovuto realizzare, poiché errato sia dal punto di vista urbanistico che dei contenuti; infine Bardi promosse il progetto, ma non si esprime ulteriormente.

Nel 1934 fu istituita una mostra per mostrare i settantadue progetti considerati meritevoli, ma le proposte furono molte di più, oltre duecento, molti dei quali risultati da un lavoro di gruppo o della collaborazione con artisti, soprattutto scultori. Infine si decise che l'area designata era troppo impegnativa e allo stesso non pienamente adatta alle funzioni che doveva contenere ed il concorso venne annullato. Fu così che venne pubblicato un nuovo bando, nel quale veniva proposta una nuova area di realizzazione, in cui vennero espresse l'avveniristica teatralità del progetto del gruppo di Terragni, l'espressionismo modernissimo e autenticamente disinvolto dal gruppo di Luigi Moretti, quello più asciutto e temprato del gruppo di Franco Petrucci e del gruppo GUF romano, quello scattante e frammentario di Umberto Nordio e Aldo Cerri, quello plastico e contenuto di Angelo Di Castro, e poi le figure stirate e visionarie di Giuseppe Samonà e Adalberto Libera.

### **Giuseppe Terragni**

Il progetto dell'architetto lombardo per la sede del PNF, o Palazzo del Littorio, cercava di ridefinire il quadro ideologico del fascismo italiano e dava il via alla ricerca di una forma, che riuscisse a mostrare al mondo la stabilità politica raggiunta.

Il sito scelto è quello adiacente alla Basilica di Massenzio e Costantino, con vista laterale sul Colosseo.

«Si tratta di una facciata curva, di larghezza circa 80 metri, che si sollevava dal suolo e rivestita di lucido porfido rosso, aperta in alto da una tribuna dalla quale Mussolini sarebbe stato visto dalla folla sottostante. La facciata inoltre doveva smaterializzarsi attraverso la luce.»<sup>2</sup>

---

2 W. J. R. Curtis, *L'Architettura Moderna dal 1900*, Londra, Phaidon Press Limited, 2006, pp. 367-368

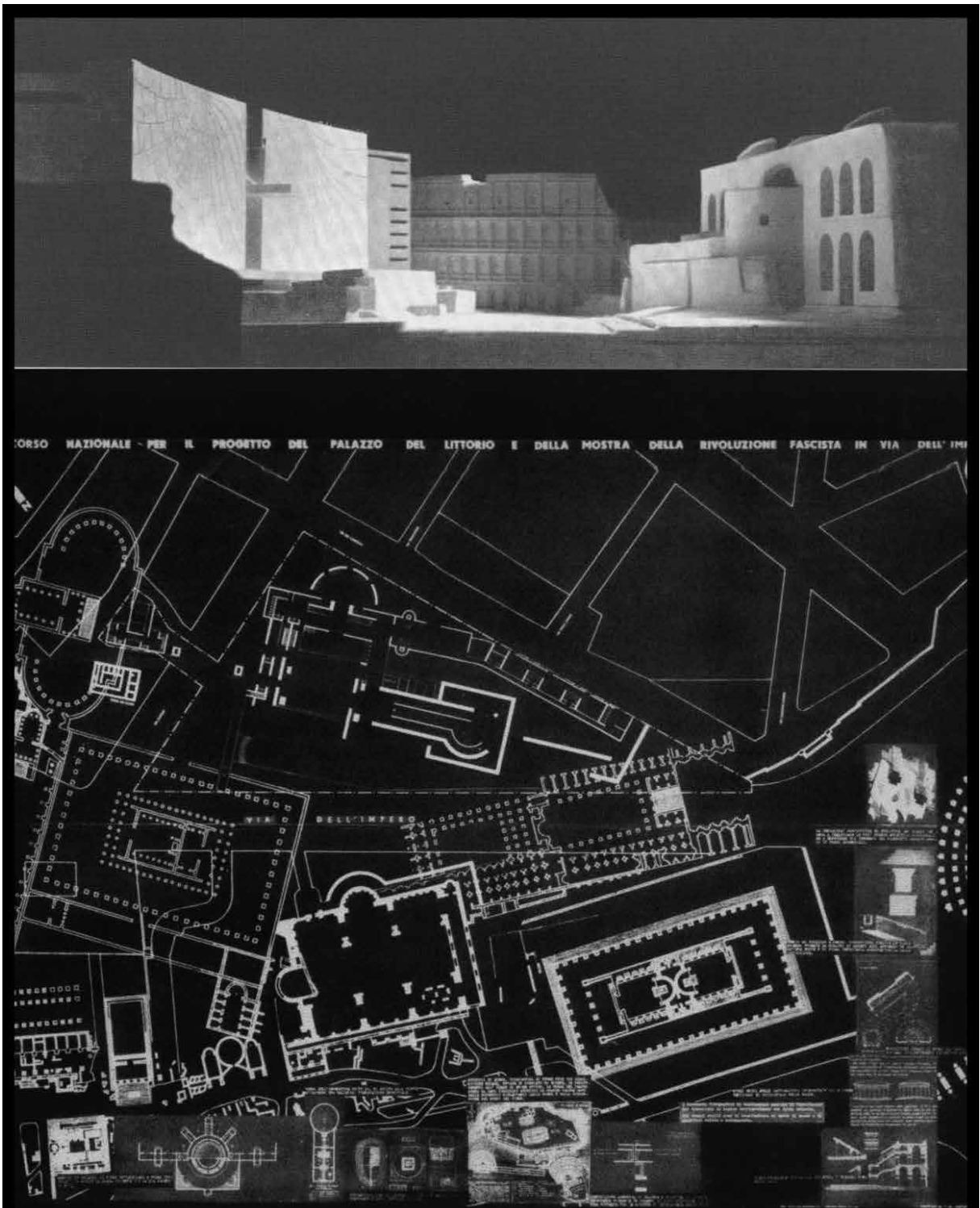


Fig. 7 - Progetto per il Palazzo Littorio di Giuseppe Terragni assieme ad Angelo Garminati, Pietro Lingeri, Ernesto Saliva, Luigi Vietti con Marcello Nizzoli e Mario Sironi. Soluzione A: vista del plastico e planimetria.

I due progetti presentati ai due concorsi, A e B, erano molto diversi come approccio e soluzione, tanto da sembrare ideati da personaggi completamente differenti, anche se il punto d'origine di entrambe fu comune.

## PROGETTO A (1934)

La prima soluzione proposta andava a creare un cono ottico, come richiesto dal bando, in cui dall'edificio si poteva ammirare il Foro di Augusto, il quale a sua volta aveva lo stesso rapporto con la strada che ha la Basilica di Massenzio.

La facciata rientrante dava origine ad una piazza, che avrebbe adempiuto al compito di teatro all'aperto.

La forma non rettilinea fu proposta per far sì che l'acustica fosse ottimale in occasione dei discorsi che abitualmente Mussolini teneva e avrebbe tenuto; inoltre la forma congeniata, oltre ad adeguarsi alle esigenze funzionali, andava a creare un forte legame con l'ambiente antico.

Il sacrario riproponeva l'abside della Basilica di Massenzio, mentre in pianta riprendeva alcune cappelle di antichi monumenti sacri. Le similitudini con la Basilica di Massenzio erano anche cromatiche, l'edificio infatti doveva essere rivestito di porfido rosso a pietra tagliata; tale rivestimento sarebbe stato sistemato su una grande lastra di ferro galvanizzato e avrebbe riportato sulla superficie le linee che indicavano le sollecitazioni, così come in epoca romana antica.

La struttura presentava quattro grandi pilastri in granito, mentre le travi erano in acciaio, l'intera opera risultava così staccata dal terreno, ciò oltre ad avere una funzione strutturale, avrebbe adempiuto agli aspetti simbolici richiesti dal programma.

Prospetticamente la rappresentazione di forza era indispensabile, per mostrare la potenza e l'importanza del nuovo monumento, mentre all'interno lo spazio alle spalle della facciata, era definito da una serie di volumi in vetro sospesi, sorretti da travature in acciaio.

Questo progetto però, osservando con attenzione le opere dell'architetto, non rispecchia a pieno i propri principi architettonici: questa prima soluzione per il Palazzo del Littorio, infatti era più vicina ai concetti di Luigi Vietti, mentre la seconda era maggiormente attribuibile a Terragni.

## PROGETTO B (1937)

Per questo progetto il gruppo di architetti si ispirò all'insieme dei fori, inteso come un insieme di spazi e di edifici e non come singoli monumenti.

L'edificio secondo questa seconda ipotesi, sarebbe dovuto essere eretto sulla via dell'Impero, senza prestare particolare attenzione, per la configurazione urbana presente, caratterizzata dalla Basilica di Massenzio e dal foro di Augusto.

Geometria e proporzione erano le parole d'ordine, genitrici del legame fra volumi e spazi antichi e volumi e spazi moderni.

Altro punto fondamentale è la "simmetrica dinamica" di Hambridge, basata sui rapporti tra

la sezione aurea e il rettangolo a base cinque, Terragni affermò che questa fosse la migliore tecnica, per garantire una continuità tra l'antico e il moderno.

Queste idee trovarono un'applicazione nel progetto B «in un linguaggio arcaico di pure geometrie e proporzioni, con volumi rettangolari sfasati sia in pianta che in sezione, che diventarono parte del tessuto dei templi, ordito con i fori preesistenti.»<sup>3</sup>

Nel 1938 Terragni affrontò per la seconda volta il progetto del Danteum: un edificio commemorativo del passato dell'Italia e di Dante, celebrando allo stesso tempo anche il fascismo. Come per il progetto per il palazzo del Littorio, anche questo progetto non si fondava direttamente sul contesto né sui monumenti antichi, ma affidava la contestualizzazione ad una astratta rappresentazione dei fori romani. L'edificio del Danteum aveva le stesse proporzioni della Basilica di Massenzio, con una pianta basata su sezioni auree sfalsate, che rappresentavano le origini di un linguaggio.

### **Luigi Moretti**

Il viale secondo quanto immaginato da Luigi Moretti, sarebbe dovuto essere usato, per commemorare i fasti dell'impero fascista, per parate militari e per raccogliere le folle.

Perseguendo la sua idea egli congegnò uno spazio suddiviso in due parti, quella centrale era posta su un livello più elevato, per consentire la sosta delle personalità di rango superiore del PNF.

Le parti al di sotto sarebbero invece state utilizzate, per la sfilata delle diverse forze militari, in questa parte egli progettò il posizionamento di una serie di lapidi marmoree, in cui vi sarebbero state sottoscritte frasi celebrative, dei momenti salienti della storia fascista.

Tre circonferenze, disposte lungo un asse, con due agli estremi aventi centro nell'obelisco e nella fontana della sfera, fungono da generatrici della proporzionalità del progetto. Fondamentale fu, assieme alla geometria anzidetta, la percezione dello spazio progettato, per chi avrebbe usufruito del viale.

L'architetto, per garantire una completa e facile osservazione di ogni lastra, la ruotò di circa due gradi, rispetto all'asse longitudinale del piazzale, inoltre le placche di sinistra sono leggermente meno elevate rispetto a quelle dell'altro lato, per marcare l'asse trasverso dell'intero viale.

Dai suoi studi, si può osservare come sia stata per lui fondamentale la pavimentazione lapidea e a mosaico da lui ideata. Uno dei grandi problemi che Moretti dovette affrontare, fu la

---

3 Giorgio Ciucci (a cura di), *Giuseppe Terragni*, Milano, Electa, 1996, pp. 437-442



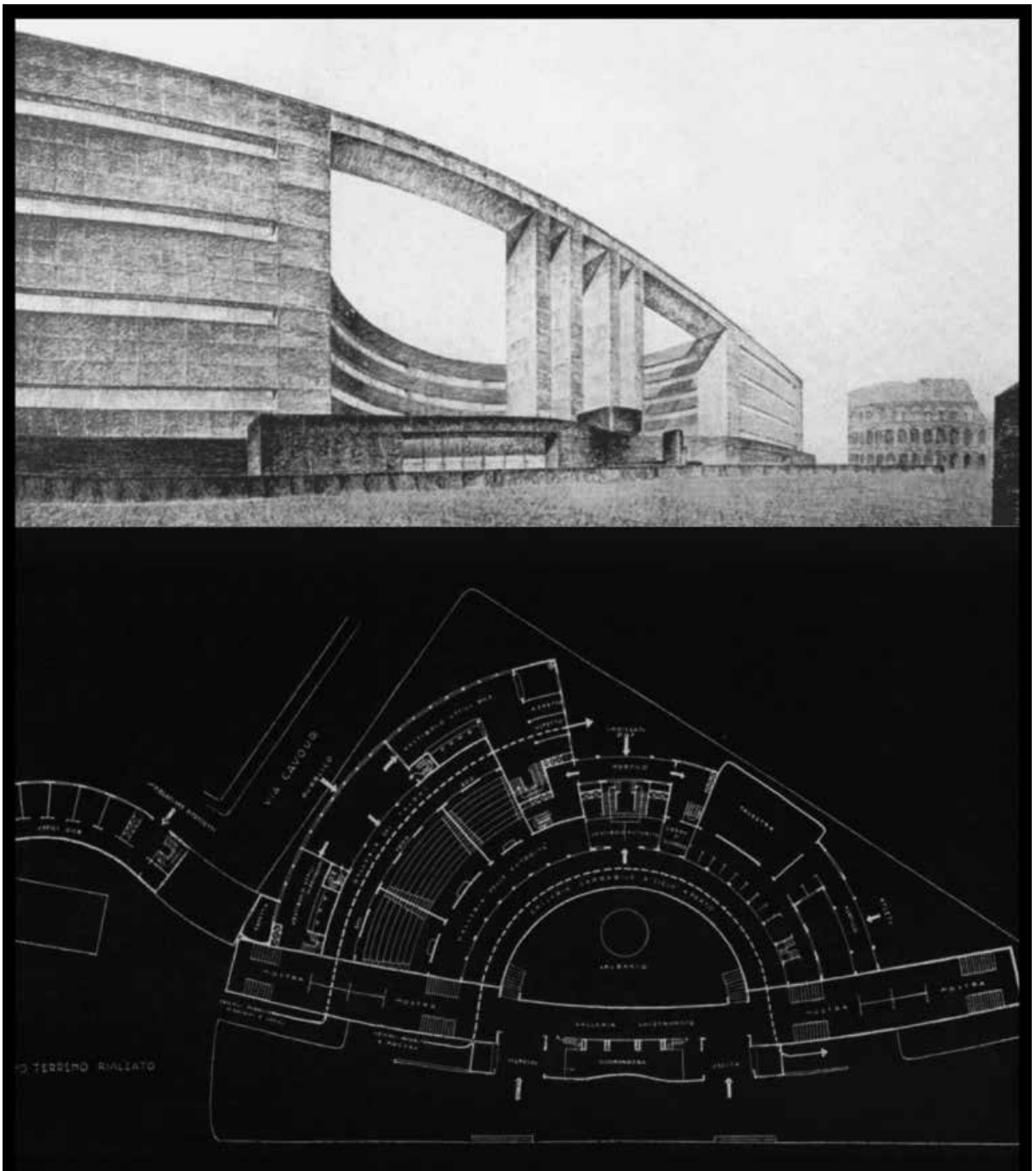


Fig. 9 - Progetto per il Palazzo Littorio di Giuseppe Samonà, vista prospettica, prospetto, pianta del piano terreno.

La sua forma ricurva, verso la via dell'Impero, andava a catturare al suo interno le forme del passato, andando a dare origine a quel nuovo dialogo con l'antichità, che in più architetti avevano ricercato.

Spettacolare e utopistico era poi la presenza di un ponte, viadotto che andava a congiungerne le due estremità interne, andando a dar vita a una passeggiata aerea, su una delle grandi valli

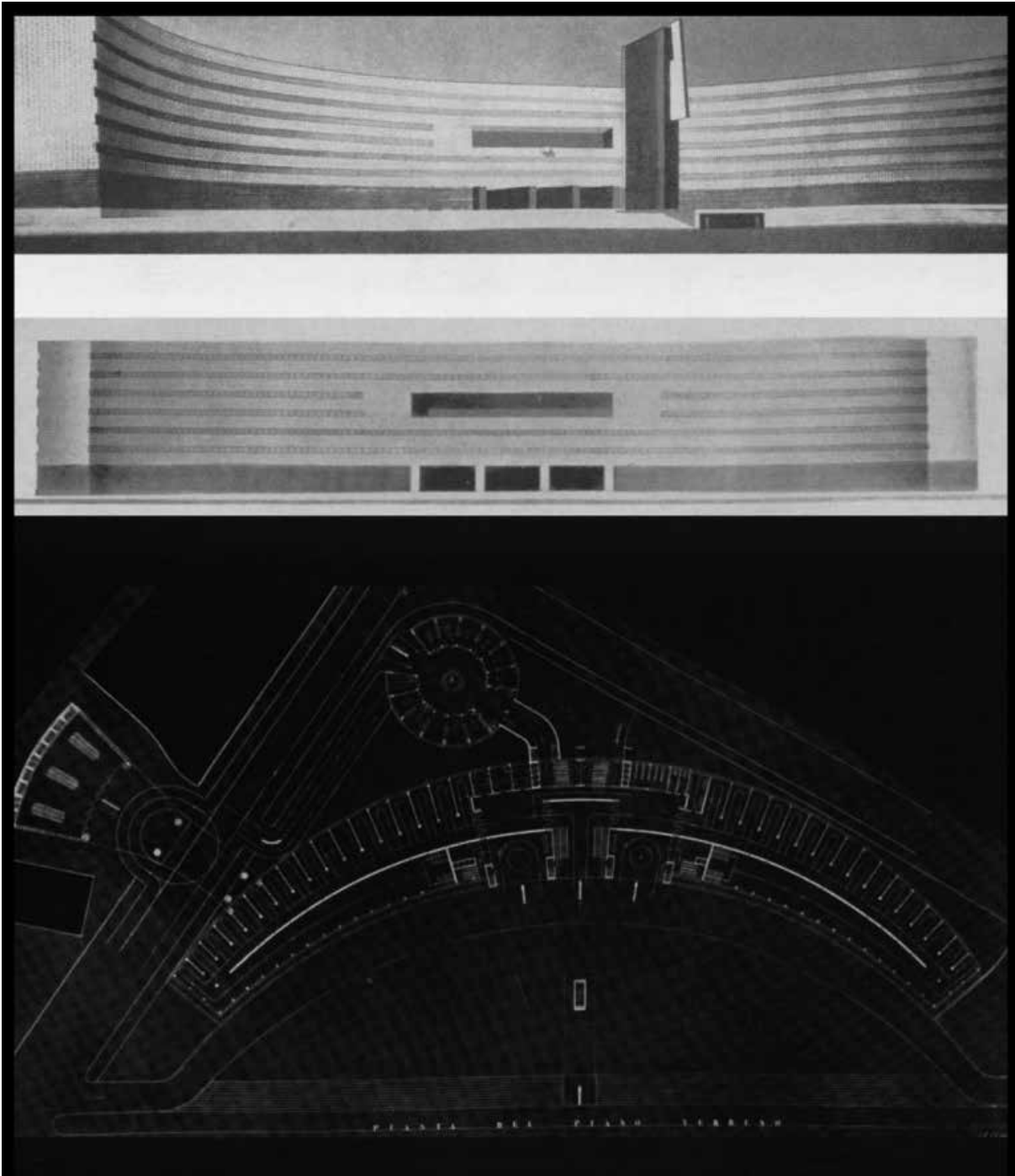


Fig. 10 - Progetto per il Palazzo Littorio di Adalberto Libera, vista prospettica, prospetto, pianta del piano terreno.

della storia dell'umanità. Questo collegamento aereo, non era altro che la punta di diamante di un edificio che al suo interno conteneva molteplici funzionalità, esso era infatti museo ed edificio di servizio, per la popolazione e per il PNF.



## **Adalberto Libera**

«Il Palazzo di Roma è segnato da grande dimensione, da uno spazio urbano rarefatto e monumentale, dall'aulicità del tema e dall'importanza dell'istituzione.»<sup>4</sup>

Libera con il suo progetto volle distaccarsi dalla classicità muraria, attraverso la dilatazione degli spazi, grazie all'uso di superfici trasparenti ed una levità strutturale. Le pareti vetrate della sala, sprovviste dei pilastri ai quattro angoli, fanno sì che la volta a crociera ad archi ribassati, postavi sopra, paia galleggiare. I due fronti apparentemente discordanti fra loro, derivano dalla differenza del contesto circostante. Il monumentale fronte principale presenta una grande esedra lapidea, così da porsi come terminale aulico del contesto, mentre il fronte posteriore riprende la dilatazione spaziale delle superfici vetrate, creando uno sfondo in continua mutazione per la sala espositiva.

Come già visto negli altri progetti analizzati, due furono le problematiche principali, che l'architetto trentino dovette affrontare, da una parte il rapporto con gli altri monumenti e la città stessa, dall'altro il raggiungimento di uno stile e una forma consoni agli obiettivi e alle specificità richieste dal bando. Libera decise così, di scovare un linguaggio tale, che il progetto possa, sì rapportarsi con la monumentalità delle architetture romane, prima su tutte la Basilica di Massenzio, ma anche non sovrastarle, così da mantenere quel rispetto di cui necessitano, affermando contemporaneamente il primato della Casa Littoria. Il grande fronte curvo, derivante dalla riproposizione della curva dei Mercati Traianei, riesce a creare uno spazio nel cui le folle possano adunarsi per assistere ai discorsi del Duce e far sì che la l'abside della Basilica di Massenzio venga quasi accolto.

Posteriormente al fronte, decise di sistemare, un insieme di rampe che avrebbe dovuto assicurare, un rapido deflusso delle persone che lavoravano nei numerosi piani. Le testate, in granito o peperino grigio, avrebbero incalzato la natura dell'edificio, inoltre, per mantenere ben saldo il filo d'Arianna, che collegava l'edificio con le preesistenze, si rifacevano alla Torre dei Conti, sia per la dimensione che per la scelta dei materiali.

## **Figini e Pollini**

I due progetti, per il palazzo del Littorio di Figini e Pollini dovevano riuscire a esprimere concretamente, l'idea stessa del fascismo, essendo stati situati su via dell'Impero e l'E42, punti cardini della nuova Roma fascista. La prima proposta progettuale era una rappresentazione fisica dell'ideologia del regime, essendo troppo astratta non venne contemplata e fu emarginata.

---

4 Marcello Rebecchini, *Architetti Italiani 1930-1990*, Roma, Officina Edizioni, 2002

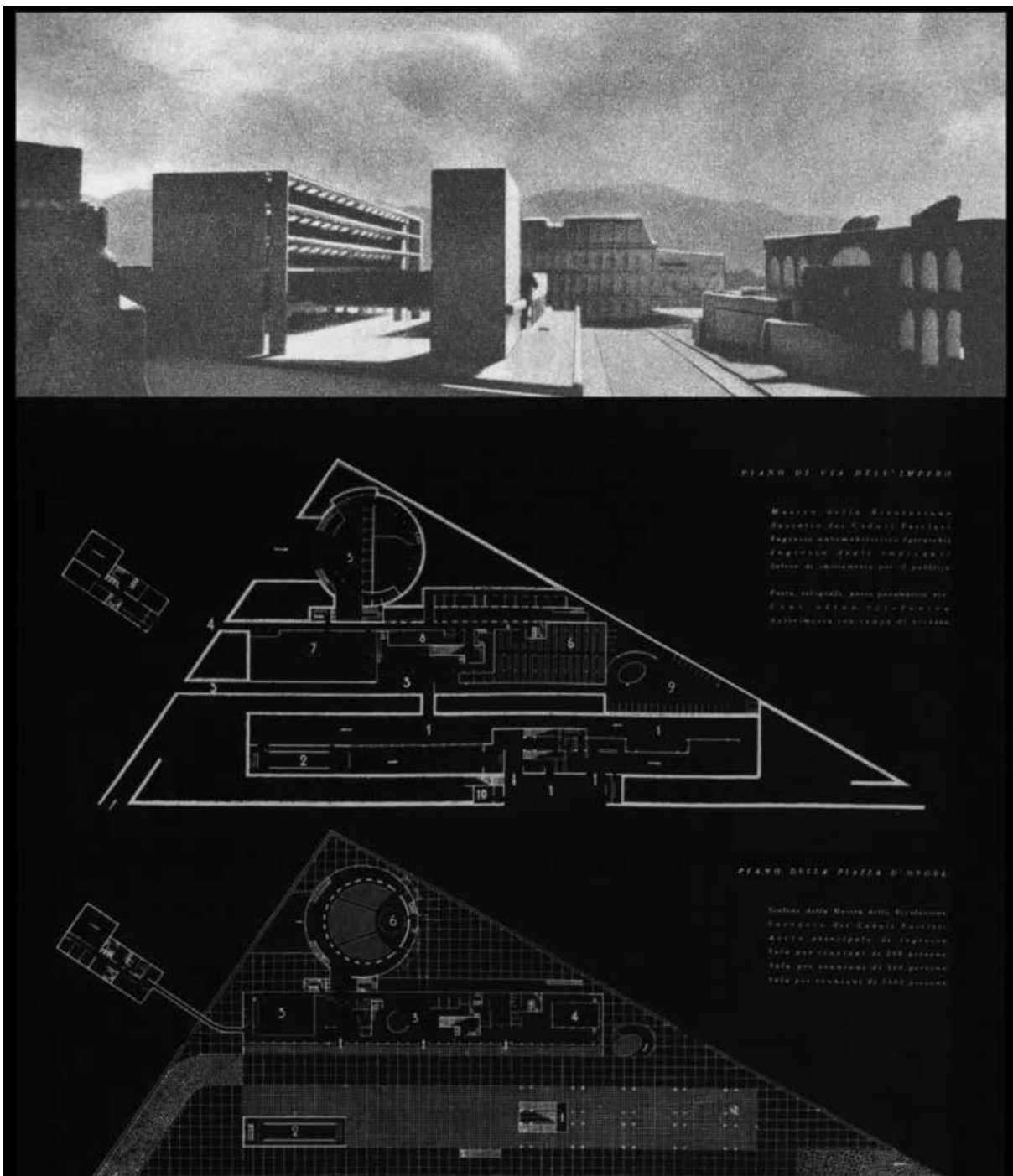


Fig. 11 - Progetto del Palazzo Littorio da parte dei BBPR assieme Arturo Danusso, Luigi Figini e Gino Pollini, vista del plastico e piante dei piani della via dell'Impero e della piazza d'onore.

Nella seconda proposta il duo, transigette una commistione delle proprie idee, con quelle più vicine ai canoni estetici dell'epoca, inserendovi un'istanza monumentale. Il progetto ideato venne realizzato, ma prima venne fortemente modificato da parte delle istituzioni, ciò portò Figini e Pollini a non riconoscere l'opera realizzata, poiché divenuta completamente discordante con il loro linguaggio architettonico.

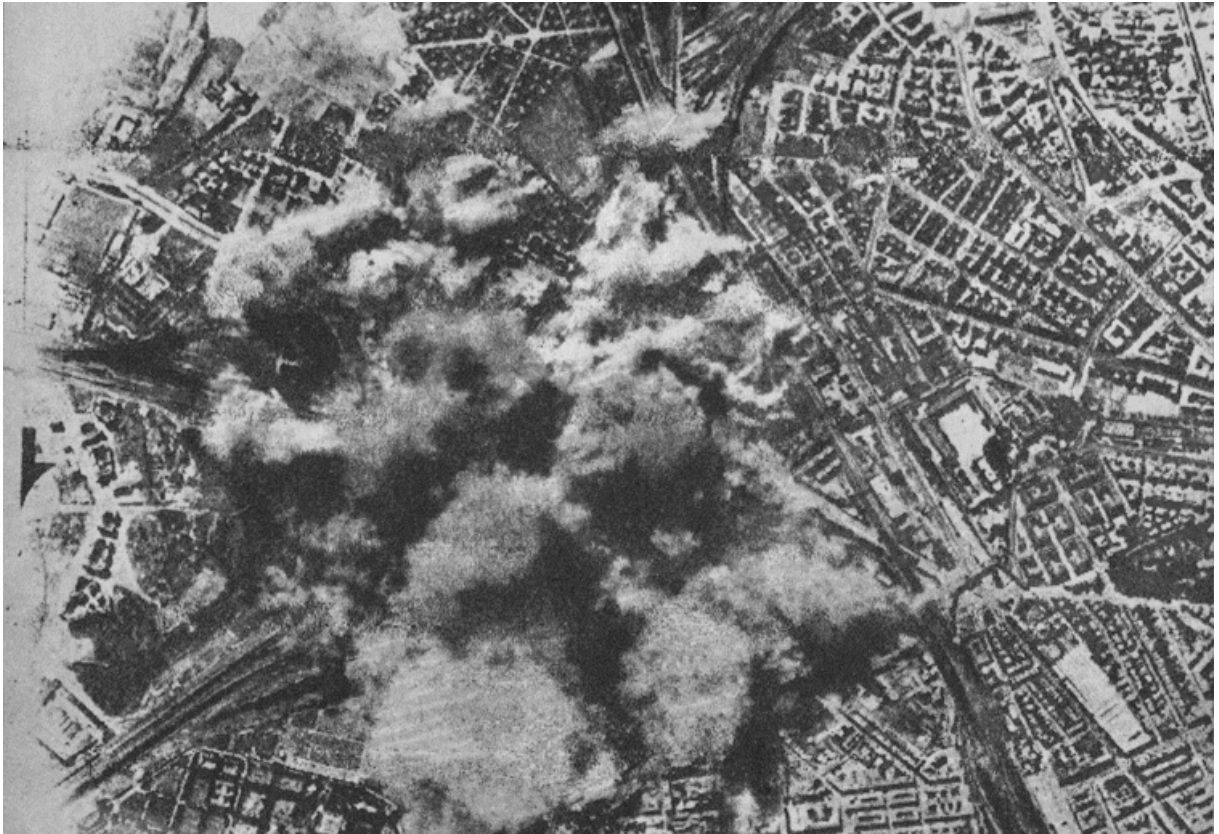


Fig. 12 - Foto aerea durante il bombardamento dell'operazione Crosspoint.

### **I bombardamenti sulla capitale**

Roma non poteva essere attaccata dal cielo, di ciò erano convinti, sia i gerarchi che i generali, che l'uomo che in quel assolato giorno di Luglio, solamente dal cocente sole cercava di ripararsi.

L'urbe, la città del Papa, la città patrimonio dell'umanità, non era una qualunque delle città italiane, "sacrificabili" per dare la stoccata finale, ad una nazione già fiacca, così darle un ultimo monito su ciò, che sarebbe potuto accadere se avessero continuato a combattere, al fianco dei tedeschi. Devastante è il bilancio finale dell'operazione "Crosspoint", 1.500 morti, 6.000 feriti, 10.000 case distrutte e inagibili, 40.000 senza tetto, assieme ad un'interruzione delle forniture di acqua, gas e luce.

Al suono della sirena Roma vide, il proprio cielo solcato dalla più grande flotta aerea di tutta la sua storia, 930 velivoli, 662 bombardieri dotati di ordigni da 500, 1.000 e 2.000 libbre ad alto potenziale, scortati da 268 caccia, che spesso scesero a bassa quota, in prossimità di grandi slarghi e piazze, mitragliando tutto ciò, che sfortunatamente si trovava a tiro della canna.

Una tale mobilitazione, decollata dalle basi tunisine, algerine e libiche, non poteva e non doveva attaccare quartieri così densamente popolati, come quelli di San Lorenzo, Tiburtino, Prenestino e Tuscolano. Venti angeli sopra Roma, scritto da Cesare De Simone, grazie alla ricchezza dei

dettagli e alle numerose testimonianze, riesce a proiettare la mente del lettore alle 11:02 di quel 13 Luglio 1943. Il primo raid colpì, con precisione quasi chirurgica i binari, i vagoni e il capannone dello scalo merci della stazione San Lorenzo. Questa precisione però non fu la caratteristica preponderante delle incursioni, che la susseguirono, ordigni colpirono terra fino a 600 metri di distanza dal loro bersaglio.

Le bombe colpirono, non solo obiettivi strategici alla guerra ma anche edifici come la “Casa dell’infanzia” di Maria Montessori, l’orfanotrofo statale, il carcere minorile. Fabbriche, come quella della birra Wührer e la sede romana della Fiat, ma anche i bassi e lunghi capannoni dei marmisti, lungo il muraglione del camposanto vengono rasi al suolo, uccidendo gli operai al loro interno. Ma le devastazioni maggiori si ebbero sul piazzale del Verano, i negozi dei marmisti, i banchi dei fiori, le persone, tutto fu spazzato via. I sampietrini del selciato romano decollarono, come proiettili lapidei impazziti, i binari si torsero, i fili dell’alta tensione penzolavano; fiori, carne e macerie divennero un unico grande e abominevole panorama. Anche gli edifici ecclesiastici furono colpiti, un’ala del Convento delle suore Concezioniste e persino la basilica patriarcale di San Lorenzo, il cuore pulsante del quartiere fu gravemente ferito; la facciata fu distrutta, il tetto squarciato e l’organo infranto.

Emblematica è l’immagine del papa, Pio XII, che per la prima volta dall’inizio della guerra, uscì dal Vaticano, si recò sul luogo del bombardamento, vi si inginocchiò, le vesti sporche di sangue e le braccia spalancate a cercare un’ultima disperata consolazione, mostrando al mondo il profondo legame tra Chiesa e città.

### **La liberazione e le alternanze politiche**

Il 25 Aprile 1945 fu una data cruciale per la storia italiana, gli alleati assieme ai Comitati di liberazione nazionale (Cln), avevano infatti liberato l’Italia dai nazifascisti. Importantissima fu la lotta partigiana, che aveva avuto la sua massima intensità nel nord, che si scontrò con la propensione monarchica di moderatezza e conservazione; che aveva mantenuto il suo ruolo fondamentale, nella parte sud della penisola, pur sotto la guida degli Alleati.

La fine della seconda grande guerra, lasciò gravemente ferito e devastata l’intera nazione, ma non solo, l’intera Europa aveva subito gravi perdite, sia in termini di vite umane che di danni ai mezzi di trasporto e alle abitazioni. Le linee ferroviarie erano dissestate, la produzione industriale dirottata verso la produzione di armi e affini, faticò a riprendersi: produceva un terzo di prima della guerra, l’agricoltura messa a dura prova, non riusciva a garantire cibo a sufficienza per tutti. Misericordia, fame e disoccupazione strinsero, in una morsa straziante la popolazione, la quale già decimata dai bombardamenti ininterrotti aveva visto padri, mariti e figli partire per il fronte, senza più far ritorno a casa. In questo clima postbellico le lacerazioni

mostrarono le diverse “anime” presenti nella società italiana, se da una parte vi era il meridione più tradizionalista, dall'altra vi erano il centro e il settentrione più reazionari. Al Sud la società infatti era rimasta inerte, proprio gli Alleati appoggiarono la vecchia classe borghese, che mantenne inalterato il proprio status politico e sociale; la camorra e la mafia trovarono un terreno fertile, nel quale radicarsi e far fiorire i propri affari, grazie al contrabbando e al mercato nero. Al Nord e al Centro gli speranzosi nel cambiamento, che avevano partecipato alla lotta armata (il cosiddetto “vento del nord”), non volevano che vi fosse un revival dell'Italia liberale prefascista, ma si auspicavano una democrazia più sensibile ai fabbisogni delle masse popolari. Il disaccordo era presente anche internamente agli stessi partiti sostenitori del Cln, compatti nella lotta contro il nazifascismo, avevano idee politiche assai differenti, riguardanti il sistema migliore per garantire il risorgimento del Paese, mentre le ali più a sinistra avevano una propensione più egualitaria, le ali cattoliche e liberali avvertivano con timore, la possibilità che la rivoluzione socialista avesse luogo anche in Italia.

Il primo governo, con a capo Ferruccio Parri, storico protagonista della lotta di resistenza, supportato dai principali partiti antifascisti, rispecchiava le attese di molti operai, contadini e borghesi; ma questa guida politica durò pochi mesi, a causa dei molti errori che compì. Il piano di epurazione, mirato a far vittime all'interno del corpo statale e del potere economico, maggiormente compromessi con il fascismo, assieme ai provvedimenti che aumentarono la tassazione per le grandi imprese, provocarono la reazione dei moderati, che ritirarono il loro supporto, facendo cadere il governo. Le grandi aspettative non ripagate, di una “rivoluzione” politica diedero luogo ad aspre lotte sociali, come ad esempio le lotte operaie al nord Italia o quelle dei braccianti al sud.

Nel frattempo che questo mutamento politico trovasse il suo punto di esclamazione nel popolo, si formò un governo di coalizione, che andava a mettere sotto lo stesso tetto tutte le forze antifasciste, quindi sia i partiti comunisti e socialisti, sia i partiti cattolici. Nel giorno 2 Giugno 1946 l'agognato referendum prese vita, dando così sfogo al profondo dissenso della pubblica collettività; i cittadini, sia uomini che donne, per la prima volta nella storia italiana, furono così chiamati, ad esprimersi su quale forma di governo fosse la migliore secondo loro. La vittoria dei sostenitori della repubblica fu netta, essi infatti ottennero il 54,3%, contro il 45,7 dei pro monarchici, la scissione già vista in precedenza fra le due parti del paese fu chiara, anche durante questo plebiscito. La parte meridionale del paese si esprime, infatti con un significativo 60% in favore del ritorno al potere della famiglia reale i Savoia, accusati, al contrario, dagli oppositori, di essersi compromessi con il fascismo. Enrico De Nicola il 1 Luglio 1946 fu così nominato, primo Presidente della Repubblica Italiana, mentre Alcide De Gasperi diventò la personalità politica più influente del periodo, guidando un governo di unità nazionale, formato dai tre principali partiti antifascisti del Comitato di Liberazione Nazionale.

## **L'associazione per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra**

L'associazione, istituita a poche settimane dalla liberazione, precisamente, il 30 Ottobre 1944, ebbe un ruolo centrale, nel far tornare al proprio splendore il nostro patrimonio artistico, se si pensa poi che questa lavorò in un periodo storico assai difficoltoso, della nostra penisola, fece davvero un operato straordinario. Il sistema politico e sociale si stava riordinando, da quello che fu uno dei massimi conflitti della storia, benché lo stato mise a disposizione un'ingente quantità di denaro, questa non fu abbastanza, bisogna ricordarsi che in Italia all'epoca, vi erano problemi sociali gravissimi, come la dilagante disoccupazione, l'inflazione a livelli mai visti, la mancanza di un tetto per tutti: stavano spolpando la popolazione.

Fu così che un manipolo di artisti, studiosi e cultori d'arte, promosse mostre fotografiche, film illustrativi e mirabili volumi al fine di ottenere, da parte di finanziatori, sovvenzioni, per poter recuperare il grande patrimonio artistico monumentale di cui il nostro paese è ricco, che con la guerra era stato danneggiato. La ricerca di denaro, dapprima fu limitata al solo territorio statale, la caccia di facoltosi esponenti della cultura e dell'arte poi, fu ampliata anche ai territori esteri, aiutata da grandi alleati esteri come la Direzione Generale della Belle Arti e il Comitato dell'America del Nord per i Monumenti Italiani danneggiati dalla Guerra.

Mirabile fu l'opera dell'archeologo e fondatore, già presidente della Croce Rossa Italiana, Zanotti Bianco, che nel 1955 andò fondando l'associazione nazionale Italia Nostra, primo partito ambientalista italiano, una sorta di figlio dell'associazione qui analizzata.

Ma egli non fu solo, si ebbero Urbano Barberini, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Elena Carandini, Giorgio Castelfranco, Aldo De Rinaldis, Valerio De Sanctis, Enrico Gagliardi Gabrielli, Luigi Grassi, Riccardo Gualino Bartolomeo Bogara, Federigo Hermanin, Giovanni Incisa della Rocchetta, Filippo Magi, Valerio Mariani, Bartolomeo Nogara, Giulio Emanuele Rizzo, Ruggero Schiff-Giorgini, Pietro Toesca, Emilio Lavagnino (segretario permanente), Alberto Terenzio Ettore Sestieri e molti altri.

In alcune delle sale di Palazzo Venezia vide la luce l'associazione, e fu proprio in questi ambienti che, nell'Aprile del 1945 fu istituita la prima grande mostra d'arte italiana, con dipinti gentilmente messi a disposizione da alcune collezioni private romane. Inoltre durante quest'evento, fu distribuito un catalogo di foto dei monumenti pre e post bellici, in cui vi furono annessi preventivi e segnalazioni, compilati dalle sovrintendenze o di altre istituzioni di tutta Italia.

«Scopi dell'associazione erano di:

diffondere, con ogni mezzo, la cognizione delle attuali condizioni del nostro patrimonio artistico, delle alte ragioni morali di riparare ai danni da esso sofferti, della utilità di risarcire i tesori della nostra arte, che possono e debbono considerarsi, vera materia prima della nazione;

raccogliere mezzi finanziari, promuovendo nel centro e dal centro, nelle stesse località danneggiate, ogni possibile iniziativa, dal singolo contributo di enti e di persone, alle offerte collettive, alle riunioni artistiche e culturali, alle esposizioni, che consentiranno alle opere d'arte integre di soccorrere quelle colpite;

fiancheggiare, potenziandola e non interferendo, l'opera delle Autorità competenti, collaborando a tutti quei casi, dalle Autorità stesse indicati, ai quali gli organi dello Stato non potesse direttamente provvedere;

curare, quando opportuno, in accordo con le Autorità a questo preposte, l'esecuzione dei singoli restauri.»

### **La ricostruzione post bellica**

La distruzione portata dal conflitto mondiale in tutta Europa, diede l'impulso decisivo agli interventi, che andarono a modificare in maniera drastica l'ambiente urbano europeo. Le teorie urbanistiche, dei grandi progettisti europei trovarono così un campo fertile, in cui passare dalla carta alla realtà, città come Francoforte, Berlino, Rotterdam e Coventry divennero veri e propri campi di sperimentazione, delle soluzioni tecniche e delle ipotesi di queste personalità. Le necessità di dare un'abitazione in tempi relativamente brevi alla popolazione, unica grande vittima innocente del conflitto, fece sì che le amministrazioni pubbliche misero in atto, programmi di ricostruzione basati su schemi insediativi e formule, derivanti dalla tradizione modernista.

In Italia, una delle maggiori personalità dell'architettura, Aldo Rossi, propose una metodologia completamente differente, che espresse nel suo libro *Architettura della città*. Il clima politico e popolare della penisola, disorientato e scisso, assieme all'egoismo della classe imprenditoriale, rispecchiano a pieno l'urbanistica romana sviluppata nel secondo dopoguerra. Il dibattito che interessò l'Italia, ma non solo, a Roma non ebbe alcun effetto, anzi sembrò quasi che la Roma postbellica si schermì da questi attraverso un'immaginaria cupola di vetro. La realizzazione di alloggi salubri, ben illuminati, arieggiati e con lo spazio necessario a garantire un buon tenore di vita; la strutturazione di luoghi lavorativi, in cui l'impiego sia considerabile come una naturale attività umana, la garanzia di zone adatte allo svago all'aria aperta e il determinare di una rete di collegamenti efficienti e idonei; sono le quattro necessità che l'urbanistica dovrebbe garantire.

Ma sorge spontaneo il dubbio, quali sono le motivazioni, che hanno fatto sì che lo sviluppo della città avvenne in maniera così incontrollata? Perché gli innumerevoli parchi disseminati, per la capitale furono così barbaramente annientati? Perché le condizioni, che l'urbanistica nel suo termine più accademico, ritiene i propri capisaldi, nella costruzione delle abitazioni romane non furono rispettati?

Vi è un'unica grande risposta a queste domande e alle loro mille declinazioni, ed è che il bene del singolo prevaricò, in maniera brutalmente ignobile, il bene della comunità e della cittadinanza. Ma accanto a questa responsabilità, vi è un altro movente, ma questo non fu colpa della singola persona ma al contrario, fu proprio l'incapacità di tutelare i beni pubblici da parte del potere. Pasolini, profondo conoscitore delle drammatiche condizioni, in cui vivevano le persone della borgata, essendovi cresciuto, nelle sue opere testimonia in maniera assai intensa ciò.

Testi come: *Ragazzi di vita* e soprattutto *Una vita violenta* hanno, la capacità di catapultare il lettore nel bel mezzo della borgata dell'epoca, facendogli provare a pieno, lo stato d'animo e psicologico degli abitanti. Pellicole come *Mamma Roma* o *Accattone* sono dei veri e propri documentari, al fine di dare vita ad una carica emotiva e di realismo, il regista romano, fece interpretare i ruoli, non ad attori professionisti, ma a persone "reali" della borgata.

Nel periodo subito posteriore, alla fine della seconda guerra mondiale, Roma vide accrescere in maniera incontrollabile la propria popolazione, la quale quasi raddoppiò; il repentino accrescimento degli abitanti fece sì, che si resero necessari quartieri e abitazioni per contenerli. Questo sviluppo dell'attività edilizia non ebbe alcun regista ad intradarlo, con una corretta pianificazione.

### **Il nuovo linguaggio dell'architettura per la collettività**

La celebrazione della rinascita della nazione fu celebrata, architettralmente parlando, attraverso l'indagine dei valori più genuini e autentici. Il gruppo formato da Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Forrentino e Giuseppe Perugini nel progetto, per il mausoleo delle Fosse Ardeatine, rievocarono uno spirito assolutamente nuovo e rinnovato, che si lasciasse alle spalle le forme magniloquenti del regime, assieme a tutto il suo sistema scenografico e simbolico che lo ha contraddistinto.

Il risorgimento populista dopo l'umiliazione e l'indigenza dovuti alla guerra, fu ben visibile, anche sulla produzione architettonica degli anni Quaranta e Cinquanta. Le amministrazioni di tutta la penisola prevedevano un piano assai vario di realizzazione di edifici ex novo, soprattutto vasti quartieri residenziali, per la popolazione, ubicati nella parte più periferica delle grandi città, anziché la riqualificazione di aree versanti in condizioni tutt'altro che levate, anziché il restauro e la riattivazione di strutture pubbliche e di servizio.

Il concorso del 1947, per la stazione ferroviaria di Roma Termini fu il manifesto ideale, per quest'ultimo macrogruppo di opere, il contrasto con la produzione edilizia passata per la celebrazione della collettività fu il filo conduttore di tutte le opere presentate. L'architetto Mario Ridolfi nel volume n°6 della rivista «La Casa», si espresse su come la produzione, anche se fortemente intradata su binari ben precisi, di personalità del calibro di Adalberto Libera e





Fig. 13 - Vista esterna della stazione negli anni Cinquanta (Foto archivio storico FS).

Figini & Pollini abbiano detto in maniera più o meno velata le loro idee architettoniche. Sull'onda dello stesso sentimento, Libera nel dopoguerra si dedicò al ruolo di dirigente dell'ufficio tecnico dell'istituto Ina-casa, per il quale redasse i libretti di Suggerimenti e norme, riducendo a pochissime ma salienti occasioni la sua progettazione, come nel caso de "l'unità di abitazione orizzontale del Tuscolano".

### **L'architettura organica e il dibattito sulla casa popolare e la forma della città**

L'Apao, Associazione per l'architettura organica, assieme alle riviste milanesi «Politecnico» e «Metron», si fecero portavoce della promulgazione in Italia dei principi dell'architettura organica, attraverso l'eminente personalità di Bruno Zevi.

Nonostante secondo la teorizzazione, il pensiero organico ricerchi «un'architettura sociale, tecnica e artistica allo stesso tempo [...] l'ambiente per una nuova civiltà democratica» ciò non rimase altro che semplici parole fluttuanti in aria. Della considerazione di andare scovando un'esperienza urbanistica completa, a trecentosessanta gradi, fu molto più semplice un'applicazione dei principi in una scala molto più ridotta, trovando nel singolo edificio un terreno per mettere in pratica ciò.

La legge Fanfani, del 28 Febbraio 1949 diede il via all'edificazione di grandi quartieri residenziali urbani, il programma Ina-casa, scopo della legge era quello di, sì dare un'abitazione alle famiglie con un reddito basso, ma anche di generare posti di lavoro così da diminuire la dilagante disoccupazione, generando un complessivo rilancio dell'attività edilizia. Fu grazie a questo programma, che la sperimentazione organica trovò uno sfogo alle proprie teorie, riscontrando in architetti come Mario Ridolfi e nel quartiere di case a torre in viale Etiopia a Roma (1949-1955) tester volontari. L'architetto romano aveva già intrapreso diversi studi, sulla forma e sulla dimensione degli spazi, a misura d'uomo negli anni Trenta, per la realizzazione di case e villette, si ricordi la Palazzina Rea a Roma; sfruttando queste conoscenze riacquisite per



Fig. 14 - Veduta della borgata romana di Tiburtino III, 1940 circa.

una migliore progettazione degli edifici fanfaniani.

### **L'architettura della casa popolare degli anni Cinquanta e Sessanta**

Nel progetto per il quartiere Tiburtino secondo, del 1949-1954 si ebbe il raggruppamento al gruppo del movimento organico, della parte più “estremista,” che era stata denigrata, nell’esperienza del piano Ina-casa.

«Sin dall’inizio della progettazione del quartiere fu accettata l’idea di superare una composizione di tipo razionalistico [...] per ottenere una unità, attraverso il sovrapporsi di prospettive sempre varianti, formata da una successione di spazi diversi, collegati da un ritrovato valore della strada. [...] Abbandonata ogni idea di ritmo planimetrico, di proporzioni astratte [...] senza eliminare, nonostante le apparenze, tutte le conquiste del funzionalismo» queste sono le parole dell’allora collaboratore al progetto Carlo Aymonino.

La sistemazione secondo una forma integrata ed “organica” di zone tipologicamente e con destinazioni d’uso differenti, erano i cardini su cui il progetto fondava, Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni sperimentarono una concezione rivoluzionaria, rispetto a quanto visto nei piani Ina-casa e dell’epoca.

Il formalismo dei materiali e dell’immagine architettonica subentrò, alla spinta organica, ciò non avvenne per ragioni di tipo stilistico o formale, ma per ragioni puramente economiche. Esempio di questa sostituzione è il Quartiere Cavedone di Bologna, progettato da Federico Gorio assieme a Marcello Vittorini e altri tra il 1955 e il 1964.

“Abbandonare lo spazio instabile dell’edilizia razionalista”, per richiamare alla mente uno spazio più identificabile, nella forma della città; fu questo il combustibile che mosse il progetto. La sperimentazione di questi anni, tuttavia segue direzioni assai diverse anche all’interno dello

stesso organismo, degno di nota è il progetto del quartiere San Giulian a Mestre (VE) ad opera di Giuseppe Samonà, per scopi miranti alla condizione sociale.

Di consueto allo IUAV, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, venivano svolte con regolarità indagini statistiche sulle aspettative e le abitudini residenziali della classe operaia dell'area industriale. L'architetto palermitano, progettando il quartiere si rifece alla propria esperienza didattica.

### **La ricerca del linguaggio architettonico degli anni Sessanta**

Lo studio di un gusto architettonico di questi anni può essere facilmente rappresentato dal risultato, a dir poco inusuale se non quasi assurdo, di 18 vincitori ad ex aequo, per il concorso dei nuovi uffici della Camera dei deputati, del 1966-1967.

Il tema dell'architettura fu analizzato e ripresentato in ogni sua sfaccettatura, un peregrinaggio, che partì dal rigore post-razionalista del gruppo Grau e del gruppo Stass, eco dell'ideologia kahaniana, s'immerse nel formalismo e nella qualità spaziale sacripantiana, per poi scalare l'analisi e l'approfondimento post-moderno di Paolo Portoghesi e le sperimentazioni lecorbusierane di Giuseppe Samonà; queste erano solo alcune delle facce dell'ottacaidecaedro di proposte.

Nicolini ad appena tre anni di distanza si esprime così su ciò che stava accadendo nel panorama architettonico italiano e in particolare sui risultati del concorso suddetto: «Occorre piuttosto determinare lo stato di acuto disorientamento rilevato dalla qualità stessa dei progetti presentati al concorso [...]. In una situazione recente di estesa revisione critica dei presupposti metodologici e teorici di questa cultura che [...] presenta tuttavia elementi di originalità in alcune tendenze, sia nei riguardi della comprensione dei propri antecedenti logici, [...] sia nei riguardi della problematica specifica dell'architettura nei suoi aspetti tipologici e comunicativi». Negli stessi anni, ebbe inizio il distacco dal funzionalismo e del formalismo architettonico avvicinandosi al mondo della tecnica esecutiva.

Primo e fondamentale progettista di questa nuova corrente fu Pier Luigi Nervi, ingegnere lombardo, formatosi nella facoltà di architettura bolognese, che già nel Palazzetto dello sport di Roma (1956-1957) si pose il problema formale di far collaborare al meglio l'architettura con la tecnica costruttiva e tecnologica, ma fu nell'Aula delle udienze pontificie (1963-1971) che riuscì a esprimere al meglio il proprio genio, anche sfruttando la profonda conoscenza maturata negli anni.

Dopo numerosi anni in cui l'area dei Fori Imperiali non ebbe una reale discussione sul proprio futuro fu nel 1978 che la Soprintendente La Regina denunciò un pericolo mortale per i monumenti dell'area, la cui causa è da ricercarsi nell'inquinamento generato dalla grande massa di autoveicoli che attraversavano l'area. Fu sempre in questo arco storico che per la

prima venne avanzata l'idea della creazione di un Parco archeologico in cui i Fori si trasformano in piazze in cui la cittadinanza poteva liberamente fruire. Fu sempre la Regine che compì un atto culturale di grande spessore, l'apertura alla città del Foro romano. La Soprintendenza non fu da meno e anch'essa prese di petto il l'area dei Fori emanando il Programma di interventi per la valorizzazione dell'Area Archeologica Centrale di Roma nel 1981, promuovendo manifestazioni sia sul territorio italiano che oltre i confini.

Luigi Petroselli nello stesso anno portò avanti un'intensa attività di progettazione sul centro di Roma antica, istituendo nel 1981 la Commissione per i Fori Imperiali. Lo stesso sindaco Petroselli un anno prima decise per l'abbattimento di Via della Consolazione, questa sua opera fu fortemente contestata da illustri studiosi e storici dell'arte, tenacemente ancorati ad uno storicismo senza limiti. I lavori furono eseguiti in funzione di un'idea di ricucitura del centro archeologico monumentale della città andando ad unificare il Campidoglio al Foro romano. La Commissione, che vedeva a capo lo stesso sindaco, vedeva tra le sue fila personalità che già si erano cimentate nel campo archeologico come Renato Nicolini, Vittoria Calzolari, il Soprintende Adriano La Regine, ma anche studiosi di fama e tecnici di navigata esperienza come Pier Maria Lugli, Lucio Passarelli, Italo Insolera, Lorenzo Quilici e il nuovo assessore al Centro Storico Carlo Aymonino. Compito principale della commissione fu quello di analizzare se vi fossero le condizioni per la chiusura al traffico veicolare dell'asse viario da Largo Corrado Ricci a Piazza Venezia, così da ridurre i potenziali danni ai monumenti. Nell'Aprile del 1982 la Commissione giunse a conclusione tutt'altro che rassicuranti, essi infatti esposero come i problemi di degrado dei monumenti derivavano sia da problemi relativi al traffico, quindi ambientali, ma anche urbanistici. Si conviene però che la via di comunicazione è assai importante per la città e per il suo sviluppo e ammodernamento, così da raggiungere il pari livello delle altre grandi capitali europee. Nel dire ciò però non viene mascherata la grande bivalenza e peculiarità, che dà origine a uno dei luoghi più peculiari al mondo, essa infatti è sì parte della città contemporanea con tutto il suo complesso sistema di relazioni ma anche area archeologica d'inestimabile valore.

Ha origine così una discussione che vedeva contrapporsi, da una parte l'Assessorato al Centro Storico con idee antinterventiste, il cui scopo era di quello di far convivere in maniera pacifica Archeologia e Città. Sul versante opposto invece vi era una buona parte dell'intellettualità capitolina che aspirava alla demolizione del segno fascista, ritoccata nella sua forma architettonica da Leonardo Benevolo.

Riprendendo il filo della vicenda, terminati i lavori e i dibattiti da parte dell'Assessorato al Centro Storico, della Commissione, della Soprintendenza e della X Ripartizione del Comune di Roma nacque una nuova struttura, il Coordinamento di S. Paolo alla Regola. Questo nuovo ente presentò il Progetto per la valorizzazione dell'area dei Fori Imperiali e dei Mercati Traianei, in cui esprimeva le proprie nuove strategie di progetto. Il documento fu approvato sia dalla

Commissione consultiva tecnico-urbanistica sia dalla III Commissione consiliare, la quale sicura che i tempi di risoluzione dei problemi di traffico sarebbero stati alquanto lunghi decise di far slittare la rimozione della Via dei Fori Imperiali alla fine del secolo. Per l'occasione vennero redatte due planimetrie il cui punto di comune accordo era l'auspicarsi uno scavo quasi completo dei Fori.

La prima proposta venne eseguita dalla Commissione dei Fori e vedeva come cardini del proprio progetto piazze-belvedere e passerelle archeologiche. Perni del progetto sarebbero state le tra grandi piazze pedonali presso la Colonna di Traiano, la chiesa dei Santi Luca e Martina e Largo Corrado Ricci, che avrebbero anche fatto sì di ricollegare il livello archeologico con quello contemporaneo. Per unire i tre cardini del progetto si scelse l'utilizzo di due passerelle che avrebbero corso ad una quota maggiore di quella di Via dei Fori, ripercorrendo gli antichi tracciati della Via di Campo e dell'Argiletto. Nel progetto vengono anche indicate due aree di scavo in prima fase (1985), la prima nel Foro di Traiano e la seconda nel Foro Transitorio, c'è però da notare una peculiarità, che solo lo scavo del primo viene contrassegnato come scavo stratigrafico.

Fu poi l'assessore al Centro Storico Carlo Aymonino a istituire quattro Laboratori per potersi dotare di strumenti scientifico-tecnici che potessero far sviluppare al meglio il progetto. Il primo di questi fu "Città Politica e Città della Cultura" che si occupò in maniera specifica di dare un nuovo valore nell'Area Archeologica Centrale. Sempre nello stesso periodo la Soprintendenza compì uno studio più ampio per poter valutare sia le tracce archeologiche dissotterrate sia quelle ancora ricoperte da uno strato di terreno ed inoltre anche quelle dell'intorno del centro storico.

Tra l'inizio del 1981 e del 1982 si registrò il culmine sul problema dei Fori, ciò richiamò l'attenzione sia da parte della comunità sia scientifica che di quella popolare. Lo scontro si diramò in due direzioni, come anche quelli già avvenuti nel passato, se da una parte vi è la convinzione che l'area archeologica sia una delle più importanti al mondo ma il pensare alla chiusura o addirittura alla demolizione della via turbò non poco l'opinione pubblica. La cronaca della discussione fu argomentata puntigliosamente da Vittorio Sermonetti in «Cronaca delle cronache». Per risolvere il problema gli enti come l'Assessorato al Centro Storico e alla Cultura del Comune di Roma e la Soprintendenza organizzarono importanti convegni, ma anche mostre e dibattiti. Si ricordi il convegno "Roma. Archeologia e Progetto" del Maggio 1983 ma anche "Roma. Capitale 1870-1871" e la mostra "Architettura e Urbanistica. Uso e trasformazione della città storica". Diversi furono i progetti realizzati per risolvere la problematica ma il primo il primo a poter cimentarsi sul campo fu Carlo Aymonino con il suo progetto del Colosso, un'enorme statua di 36 metri da collocare sul piedistallo della statua del Dio Sole di epoca neroniana, dando così un segnale importante che sull'antico e per l'antico di operare con un progetto

moderno. L'impeto progettuale appena descritto trovò però una sua fine circa a metà degli anni Ottanta, con esso si chiuse un ciclo che portò a una grande e talvolta raffinata progettualità architettonica, "tesa a dimostrare il diritto di cittadinanza dell'Architettura nel e per il centro antico"<sup>5</sup>. Come sempre accade però non tutti accettarono di buon grado che il grande numero di progetti portò a pochissimi esiti reali. Furono in diversi a manifestare come i progetti esposti non ebbero un corrispettivo piano economico, così magari da poter cimentarsi su progetti meno faraonici e più realizzabili.

Nel 1983 si ebbe un ritorno all'attività propositiva di progetti, studi, ricerche e iniziative, ma a smorzare il tutto intervenne il Ministro dei Beni Culturali Nicola Vendola dichiarando che non vi erano fondi per il Progetto Fori. L'allora sindaco di Roma Ugo Vetere, cercò di temperare i bollenti spiriti del dibattito cittadino proponendo proposte concrete come la continuazione degli scavi archeologici nei Fori di Traiano e Nerva ed il restauro dei Mercati Traianei. Uno dei laboratori aymoniani rincarò la dose sul dibattito originario dei Fori Imperiali allargando la problematica della risistemazione all'intera Area Archeologica Centrale, approfondendo i contenuti dell'opera di una sua rivalutazione. Le conclusioni delle loro operazioni vennero riprodotti nel Gennaio del 1983 in cinque tavole, definendo i limiti dell'Area Archeologica Centrale. Lo spazio venne ripartito in cinque settori non tanto per le differenze storico morfologiche ma quanto per riuscire a tenere tra loro collegati i vari interventi concretamente interdipendenti al loro interno. Il progetto determinò infine le opere da realizzare su aree e punti cruciali, i Piani di recupero di iniziativa comunale rivolti alla residenza, come il Largo Corrado Ricci e il Celio, i restauri da attuare come quello di Villa Rivaldi, i nuovi scavi da effettuare nell'intorno del Colosseo, del Circo Massimo e dei Fori Imperiali.

Sempre del 1983 è l'emanazione da parte della Soprintendenza del Piano di Settore dei Beni Archeologici del Centro Storico di Roma che identificò le "zone archeologiche da recuperare attraverso trasformazioni urbanistiche" come i Fori Imperiali e il Circo Massimo e le "zone di pertinenza delle aree archeologiche comprensive di monumenti isolati" come le pendici del colle Oppio e del Celio. Dal 23 Maggio al 30 Giugno del 1983 si tenette presso i Mercati Traianei la Mostra-Convegno "Roma Archeologia e Progetto", durante la quale si fece il punto sulla ricerca effettuata e venne espressa l'essenzialità dei "bordi" nel progresso valorizzativo del "nocciolo" centrale. Fu proprio il Convegno a convincere il Comune ad iniziare le indagini attorno all'area della Via dei Fori Imperiali, in particolar modo dei Fori di Traiano e Nerva, per poter dar origine al Concorso Internazionale di idee per la sistemazione dell'area archeologica centrale in rapporto alle aree urbane ad essa limitrofe.

---

5 Raffaele Panella, *Roma la città dei Fori. Progetto di sistemazione dell'area archeologica tra Piazza Venezia e il Colosseo*, Roma, Prospettive Edizioni; 2013, p. 146



Fig. 15 - Il dibattito sulla stampa all'inizio degli anni Ottanta sul destino dei Fori Imperiali (Tratto da: Fabio Betti, Angela Maria D'Amelio, Rossella Leone, Anita Margiotta, Maria Elisa Tittoni (a cura di), *Via dell'Impero. Demolizioni e scavi: fotografie 1930/1943*, Milano, Electa, 2009)

Da questo momento vi fu una divisione delle operazioni, mentre le indagini vennero affidate a Leonardo Benevolo, che chiamò a sé anche l'aiuto di Vittorio Gregotti, il Comune si adoperò per il Concorso e la Soprintendenza di Stato invece si diede da fare per verificare l'effettiva possibilità di realizzare un Parco Archeologico. La decisione del Comune di dar vita a un Concorso diede anche il via alla redazione di un quadro di intenti che esprima in maniera chiara e precisa i traguardi che l'amministrazione voleva raggiungere. Il Piano Quadro non servì solo a far sì che le opere già definite e quelle da definire si incontrino progettuivamente parlando ma volle realizzare le basi di un confronto di idee per risolvere al meglio le aree-problema.

Tali aree non sono altro che i bordi, così da poter dare al nocciolo, costituito ovviamente dalle

aree archeologico - monumentali consolidate ma anche quelle di futura esplorazione, un contorno che lo potesse valorizzare asservendolo. Il Piano Quadro viene concluso nel 1985 e sempre nello stesso anno vengono pubblicati le conclusioni dello studio condotto da Leonardo Benevolo sulla sistemazione dell'Area Archeologica Centrale. Lo studio venne esposto come un vero e proprio progetto ad una scala ampia, in grado di risolvere i problemi nodali dell'area con grande coerenza tra assunti, metodiche d'intervento e risultati architettonici a scala urbana. Perno del progetto è la sottrazione, ossia la soppressione degli interventi del regime fascista poi e della Roma Capitale del Regno prima dall'area.

A seguito delle elezioni amministrative del 1985 e dell'ascesa del socialismo a scapito della sinistra il concorso di idee venne sospeso e poi infine del tutto annullato. Lo stesso Progetto Benevolo non subì un trattamento migliore, esso infatti dapprima fu accantonato per poi essere riproposto dallo stesso Benevolo a seguito di un altro studio con Francesco Scoppola, in cui venne apportata l'aggiunta di un progetto di ricostruzione della Velia da parte di Gregotti, ed infine anch'esso finì nel dimenticatoio. L'avvicinarsi del Giubileo nella capitale fece sì che nel 1995 il sindaco di centro-sinistra Francesco Rutelli si avvalese di CIVITA per riproporre un piano di cambiamento dell'area archeologica centrale di Roma. Il progetto realizzato assieme ad un comitato scientifico di tutto rispetto rappresenta un totale stravolgimento delle idee degli anni Ottanta. Fondamento del loro disegno è che la struttura viaria ormai assai salda nella quotidiana vita romana funzionale e morfologica non poteva essere demolita se non per una necessaria e definitiva estensione degli scavi del Foro della Pace, di Augusto e della Pace. Comunque del piano furono attuati solo gli scavi, mentre la creazione di punti informativi e spazi espositivi, previsti nelle *Tabernae* del Foro di Cesare, nei sotterranei della Basilica Ulpia, nella Biblioteca Latina, nella Torre dei Conti e nel Clivio Argentario non ebbero poi un continuo realizzativo.



*Parte II*

## **Progettare il Museo**



## II.1 Musealizzare

Arianna Talevi

Il seguente scritto nasce dalla lettura e dall'analisi del volume di Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì, *Architettura per l'archeologia: museografia e allestimento*, Roma, Prospettive, 2014.

### **LA MUSEALIZZAZIONE. La nascita dei musei.**

La musealizzazione è un'attività che fa riferimento alla disciplina della museografia. La museografia, come suggerisce la parola stessa, ha a che fare con il museo e con tutta quella cultura museale, che gli gravita attorno. Museo, museografia, museologia, tre termini l'uno connesso all'altro, simili ma completamente dissimili e non confondibili. Il museo è il luogo dove museografia e museologia convivono ed operano insieme al servizio della cultura del museo e di conseguenza alla cultura della società. Il museo nasce grazie al museologo, l'operatore della museologia, colui che cataloga le opere, le sceglie, le immette nel museo, colui che nutre e fa crescere questo luogo. Ma tante opere d'arte, raccolte tutte in un edificio non determinano un museo.

Chi le anima, chi le racconta, chi le "serve in pasto" al visitatore è il museografo, quella figura devota alle leggi della museografia. Organizzare un museo non è cosa semplice, allestire infinite opere d'arte in un luogo richiede la massima umiltà. Il museografo non lascia firme, il museografo è narratore muto e invisibile dietro le sue opere d'arte, firmate da altri. L'architetto museografo ha uno scopo da perseguire, mostrare, questa è la sua meta. Mostrare oggetti a fruitori che spesso non conoscono tali oggetti.

Indirizzare l'attenzione di una persona verso un oggetto, che gli è estraneo diventa cosa assai complicata, quando l'architetto non ha una storia da raccontare. Il gesto del mostrare sembra la cosa più naturale del mondo, ma nasconde infiniti pericoli in cui cadere. Le posizioni, le altezze, le finiture, le peculiarità, che appartengono al mondo dell'opera d'arte, si scontrano



Fig. 1 - Galleria degli Antichi a Sabbioneta (Foto di Adrian Michael, Creative Commons)

con le infinite sfaccettature del mondo del visitatore. Le persone sono diverse le une dalle altre, come non esistono due opere d'arte autentiche uguali, ciò che riesce a tenere insieme tutto questo, il filo che unisce tutti diventa la storia che si svela nel museo, la storia che il museografo ha voluto si espletasse in quello spazio. I primi musei nascono alla fine dell'800, dalle grandi collezioni private e grazie alle grandi scoperte dei molti viaggi, che si facevano all'epoca, e alle campagne di scavo che impegnavano archeologi e molti architetti. Tutti gli oggetti scoperti, trafugati dal loro luogo di origine, venivano esposti come trofei, come bottini preziosi, nelle case private. Da ciò nasce il motivo per cui le forme degli ambienti dei primi musei, sono gli spazi della casa: prima la sala e la galleria subito dopo.

La Galleria degli Antichi di Vespasiano Gonzaga a Sabbioneta risalente al 1583-90, costruita da Vincenzo Scamozzi, è il primo prototipo di museo riconosciuto. La forma della rotonda invece è, sicuramente, riferibile al Pantheon di Roma. Edificio che simboleggia la centralità di tutti gli dei, si associa bene a monumento della memoria e della centralità dell'opera d'arte, associabile, quindi, ai significati racchiusi nei luoghi del museo. Il patrimonio delle opere antiche ritrovate cresce, tantissimi diventano i reperti, di conseguenza si iniziano ad applicare i primi principi allestitivi. Il primo, riconosciuto e dedicato proprio al problema della collocazione, delle opere d'arte, è quello ideato da Bramante per il papa Giulio II, in Vaticano nei primi anni del 1500. Nel famoso portico collocato sul Belvedere di Bramante, nei Musei Vaticani, il papa sceglie di posizionare statue famosissime: l'*Apollo*, il *Laocoonte* e la *Venus Felix*. Queste esperienze crescono e si sviluppano sempre più, fino alla nascita dei veri e propri musei: il *British Museum*, nella prima sede di Bloomsbury, e il *Louvre* nel 1793. Da qui inizia la vera storia dei grandi musei europei. Il museo diventa tema architettonico. Dalla metà del 1700 è oggetto di concorso per il *Grand Prix* all'*Académie Royale d'Architecture*, a Parigi, cioè diviene tema di sperimentazione didattica.

Un esempio positivo, di organizzazione spaziale dei luoghi del museo, è quello fornito da Jean



Fig. 2 - Pantheon di Roma (Foto di Roberta Dragan, Creative Commons)

Nicolas Louis Durand. Egli fornisce il primo riferimento per il tema architettonico del museo.

Il suo museo si caratterizza per la semplicità e la chiarezza nel definire insieme gli elementi comuni della tradizione degli spazi espositivi, sviluppatasi tra 1500 e 1700. Il luogo del museo si inizia a organizzare attorno al susseguirsi degli spazi della sala, della galleria della rotonda, del portico, attorno a scaloni e vestiboli. Tutto questo ritmato dalle regole della simmetria e dell'assialità, proprie della disciplina compositiva. La meta da perseguire nel progetto del museo è la chiarezza del percorso espositivo.

Nel museo l'esposizione delle opere d'arte non riguarda solamente la celebrazione della bellezza, dei canoni artistici di perfezione. Il camminare in un museo e fare l'esperienza diretta della bellezza eleva l'animo umano, che ritrova la bellezza dentro di sé. Presto si capisce che il sistema museo è potente, attira e influenza le masse, tutte le classi della società. Il museo diventa espressione della cultura della popolazione. Tutto questo verrà di conseguenza utilizzato come strumento pedagogico, per l'educazione della società, idealmente aperto a tutte le classi sociali, ma soprattutto rivolto alla classe media. Lo sviluppo e la crescita del museo va di pari passo con lo sviluppo degli stati-nazione. Il centro, attorno cui ruota tutto questo, è la convinzione che la civiltà greco-ellenistica-romana è all'origine di tutti i popoli europei, ideale assoluto di bellezza. Bisogna fare una distinzione, a questo punto, che se per la Francia rivoluzionaria e napoleonica di quegli anni, il riferimento è più la Roma repubblicana e imperiale; per la Germania e la Gran Bretagna il riferimento è la Grecia di Pericle, e la Grecia ellenistica. La ricerca di tali origini, provocò l'aumento delle campagne di scavo, nell'area del Mediterraneo e dell'Asia Minore, insieme alla continua costruzione di nuovi musei. I musei hanno un ruolo attivo, all'interno di questo discorso di ricerca, negli ambienti museali si concretizza la teoria ideologica, che pone l'antico al servizio della politica del tempo. Un museo universale e non locale, che abbraccia tutto il mondo è tutta la storia, centralizzando sempre la posizione dello stato stesso. Le campagne di



Fig. 3 - Glyptothek di Monaco di Baviera (Foto di High Contrast, Creative Commons)

scavo, in realtà campagne di esproprio delle opere d'arte, in Europa e delle antichità in Italia e in Egitto, intraprese dalla Francia per accrescere il patrimonio del Louvre, nel 1794 e quelle di Londra nel 1816, per dare al British Museum la collezione dei marmi del Partenone, sottraendoli a Lord Elgin, in realtà erano viste come "missioni di civilizzazione". Le motivazioni erano la salvaguardia, la valorizzazione e la potenza educativa di questi tesori, convinti che la loro collocazione più adeguata, fosse in paesi liberi da dominazioni, tesori che potessero educare uomini liberi, pronti ad assimilare questa nuova lezione. Ogni gesto di forza o di corruzione era giustificato, perché il fine era giusto, i ritrovamenti non potevano rimanere nei luoghi di origine.

La dedizione all'ideologia greca-romana classica ha come espressione prima, la composizione degli edifici museali, in stile puramente neoclassico, in tutta Europa, ma in particolar modo in Gran Bretagna e in Germania. Con tale sfondo veniva a crearsi in questi luoghi il nuovo concetto di nazione. Definito in uno spazio senza tempo, in cui la protagonista è la storia, ma non quella della tradizione popolare, la storia della politica, la storia della cultura dei vari stati, in alcuni casi in accordo, ma in altri non, con l'avanzamento delle scoperte archeologiche. Un passato ipotizzato da archeologi e architetti, alimenta il presente in un percorso espositivo, uno spettacolo per la gente.

Un edificio che esplicita, ancor più chiaramente questo discorso è la Glyptothek di Monaco di Baviera, voluta da re Ludwig I Wittelsbach, dedicata proprio al suo popolo e all'arricchimento della sua città. Il progettista fu Leo von Klenze nel 1816-30. Luogo di educazione e affermazione della superiorità classico ellenistica, ricercare in questa perfezione formale l'armonia sociale. Vi verranno collocate le collezioni greche e romane dal sesto secolo a.C. al sesto d.C., per le acquisizioni si avvale di un agente come Johann Martin Wagner, pittore, sculture e collezionista importante. Poche opere, ma di molto valore. La peculiarità di questo manufatto sta anche nel nome, un neologismo che unisce le parole biblioteca e pinacoteca. La Glyptothek nasce sul lato

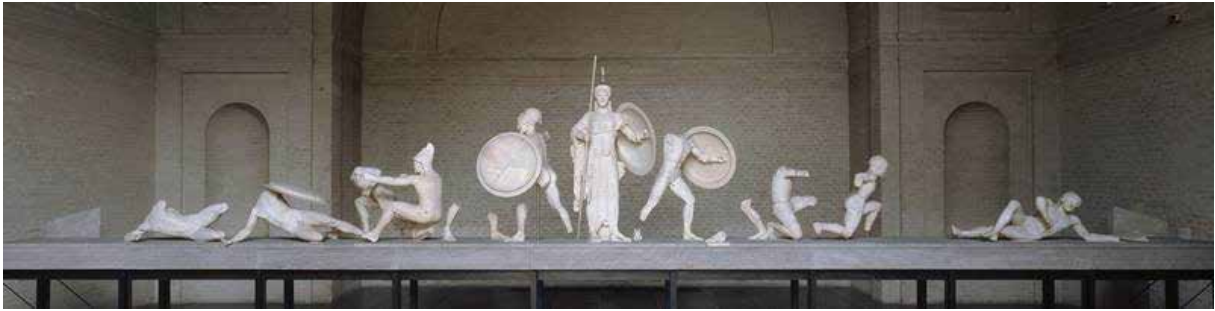


Fig. 4 - Frontone Ovest del Tempio di Egina allestimento odierno alla Glyptothek (Tratte da Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì, *Architettura per l'archeologia: museografia e allestimento*, Roma, Prospettive, 2014)

nord della Königsplatz, che rappresenta il fulcro dell'idea del re, di fare di Monaco la nuova Atene sull'Isar, Ludwig si vedeva come il nuovo "Pericle tedesco".

Per il progetto, Leo von Klenze si rifà alle idee di Jean Nicolas Louis Durand. I riferimenti derivano tutti dallo stile classico, per la tipologia si ritorna alla domus, per il linguaggio architettonico si interroga il tempio e per i particolari costruttivi le terme. La facciata presenta un portico ottastilo di stile ionico, sul cui timpano è raffigurata Atena, quale protettrice delle arti decorative. La pianta della Glyptothek è un quadrato di 68 metri per lato, al cui interno vi è una corte centrale, fulcro attorno alla quale si susseguono le 11 sale, le 2 rotonde e la galleria. Il criterio del percorso di visita è di base storica e parte dalla sezione delle sculture egizie, poi quella delle epoche greche e romane, per terminare nella sala contemporanea dedicata alla scultura neoclassica. Ogni sala appositamente decorata, secondo lo stile dell'epoca che custodisce. La collezione conta 312 opere d'arte, di cui una delle più note è il frontone del Tempio di Aphaia, dell'isola di Egina. Il quale per il suo essere molto frammentato, ricevette il restauro di Bertel Thorvaldesen, che secondo il principio della perfetta analogia, ricolmò le lacune secondo la sua interpretazione, utilizzando del marmo per non distinguere le aggiunte. Ritornando al discorso della collezione chiusa, il re vedeva in questa selezione l'espressione della nascita, della decadenza e della rinascita dell'antico. Un percorso circolare, che si auto conclude, che torna sempre alla celebrazione della perfezione dell'arte classica. Ovviamente tale criterio porta con sé pro e contro. Una così decisa caratterizzazione del museo, non prevede spazio per ampliamenti, che arriveranno nel 1863, dopo l'acquisto da parte del re Ludwig di bassorilievi assiri. Leo von Klenze dovette progettare un piccolo padiglione aggiuntivo. Questo edificio, dalla sua realizzazione, fino ai giorni nostri, è riferimento, esempio ineguagliabile di narrazione museografica dell'arte per il pubblico.

Nel 1834 Leo von Klenze si trasferisce ad Atene, al seguito del nuovo re Otto von Wittelsbach, secondo genito del deposedo re Ludwig di Baviera. Ad Atene l'architetto della Glyptothek si incarica dei lavori, sull'area archeologica dell'Acropoli. Parte una campagna di ripulitura, dei monumenti progettati da Pericle. Le costruzioni di età cristiana e ottomana vengono eliminate e



Fig. 5 - A sinistra Prospettiva di Progetto per la Duveen Gallery, di John Russell Pope. A destra, Veduta del lato Nord della Duveen Gallery. (Tratte da Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì, *Architettura per l'archeologia: museografia e allestimento*, Roma, Prospettive, 2014)

il Partenone restaurato per anastilosi. Il principio è di ritornare all'assetto originario dell'area sacra si Atene. Qui si legge chiaramente l'atteggiamento dell'epoca nei confronti della classicità. Tutte le costruzioni, gli stili architettonici, che si sono sviluppati per millenni, non possono nulla al confronto: la potenza dell'arte classica, unica e indiscussa. Le stratificazioni architettoniche successive al classico e che derivano proprio da questo, non sono considerevoli di memoria. Ogni elemento greco o romano doveva essere distillato di ogni impurezza e contaminazione, esposti nella loro essenza più spoglia. Nei siti all'aperto come nei musei. Lo spoglio dell'Acropoli perdurò per tutta la seconda metà del 1800, in cui venne ricostruito il Tempio di Atena Nike, nel 1902 vennero restaurati l'Eretteo, i Propilei e il Partenone da parte di Nikolaos Balanos. A tale vicenda non è dissociabile il discorso dell'allestimento dei marmi Elgin, i marmi del Partenone, presi e portati in Gran Bretagna da Thoma Bruce, settimo conte di Elgin, dal 1801-12. Dopo diverse vicissitudini e allestimenti provvisori, nel 1930, parte il progetto che vedrà la realizzazione dell'odierna Elgin Gallery. Finanziata dal mercante d'arte Joseph Duveen, la Galleria vede come suo architetto John Russel Pope, che progetta un ambiente lungo 70 metri, come il Partenone, che non prevede aperture, illuminato dall'alto da lucernai. I marmi sono allestiti in una visione panottica, che prevede la visione totale dei marmi dal centro, in condizione di rovesciamento, dall'esterno all'interno della collocazione del Partenone. L'enorme ambiente, rifinito in pietra grigia, quasi completamente spoglio di decorazioni, pone l'antico in una dimensione austera, di magnificenza e grande dignità. Tutto questo diventerà modello museografico per l'archeologia.

Da Monaco, ad Atene, in Gran Bretagna, per poi arrivare nella capitale dell'impero germanico, Berlino. Qui troviamo un altro grandissimo architetto, che ha fatto la storia dell'architettura, Karl Friedrich Schinkel. Nella capitale, negli stessi anni di inizio del 1800, sta costruendo un grande





Fig. 6 - Glyptothek di Monaco di Baviera (Foto di Avda, Creative Commons)

museo sull'isola della Sprea, oggi isola dei musei. L'Altes Museum si caratterizzerà per la perfetta sintesi di celebrazione dell'antichità classica, della ricostruzione archeologica e composizione architettonica aulica. Il museo partecipa alla definizione del centro della città, posto di fronte al palazzo reale. A celebrare lo spazio esterno il monumentale portico si compone di 18 colonne di ordine ionico, alte 12 metri, che si susseguono per 84 metri. Il primo edificio della classicità ad essere richiamato da questo elemento è la grande stoà greca. In questo spazio, di decompressione tra esterno ed interno, Schinkel propone la collocazione di sculture, con affreschi posti sul muro di fondo del portico. La particolarità dei dipinti sta nella narrazione della storia del mondo, della descrizione della discendenza diretta del popolo germanico, dalla cultura greca, della aulicità di tale discendenza, il tutto differenziato dall'interpretazione schinkeliana. La scalinata esterna che conduce fino al secondo piano del museo, non è mai elemento interno dell'edificio, rimane sempre nel limbo tra il fuori e il dentro, infatti dalla terrazza, a cui si approda una volta conclusa tale ascesa, si può osservare il panorama della piazza esterna. Mette in diretto rapporto ciò che è dentro con il fuori, i valori che si celebrano nelle opere d'arte esposte, saranno i medesimi che verranno espletati nella piazza all'esterno. L'organizzazione tipologica non segue riferimenti precisi, se non quelli che lo definiranno come primo museo, il primo vero impianto museale. Gallerie e sale disposte attorno alla rotonda centrale, che smista i vari percorsi di visita. L'esposizione delle sculture antiche è situata al piano terra, mentre al primo piano si trovano i dipinti. Viene inaugurato nel 1830 e raccoglie 450 sculture greche e romane. La differenza sostanziale tra i due progetti, questo e quello di Leo von Klenze, sta nella conoscenza dell'entità della raccolta di opere d'arte. Klenze conosceva perfettamente il numero e tutte le opere, Schinkel no. Questo spiega la scelta di ambienti molto semplici per le sale espositive, composte da pochissimi elementi, tra i quali si ripeteva una coppia di colonne in porfido rosso. Il cuore del museo è la rotonda centrale, ambiente dove custodire le opere più preziose. L'architetto si ispira alla rotonda del Pantheon di Roma e a quella del museo Pio

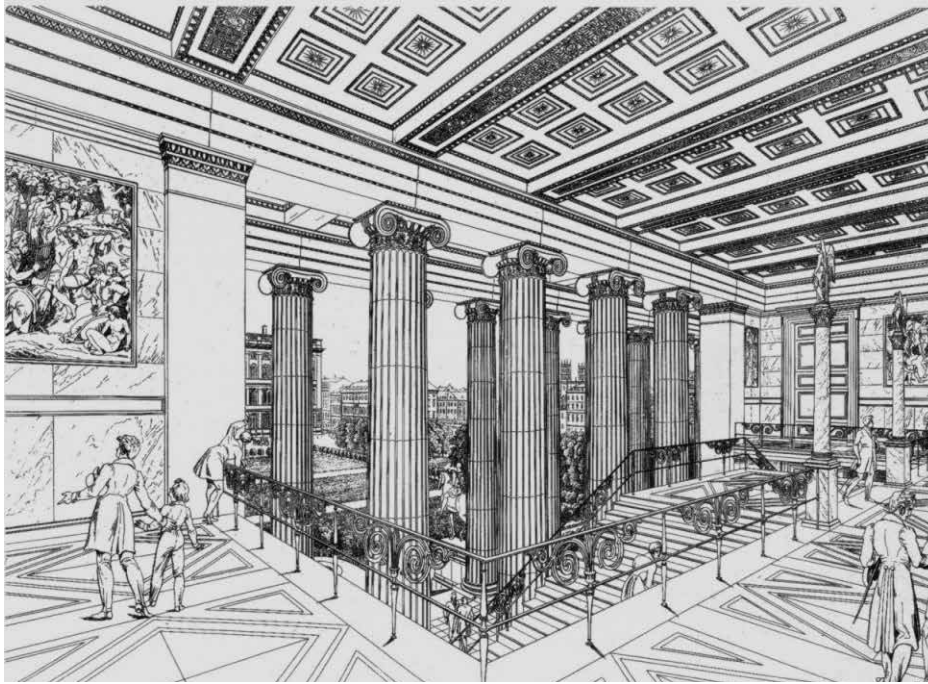


Fig. 7 - Veduta dalla terrazza interna dell'Altes Museum. Disegno di Karl Friedrich Schinkel, architetto del museo.

Clementino. Misura 21 metri di diametro e 22,5 metri in altezza, circa la metà del riferimento del Pantheon che ha un diametro di 43 metri. Un museo per insediare nel visitatore, un atteggiamento reverente nei confronti dell'arte e dei suoi oggetti.

Il Neues Museum, costruito dall'allievo di Schinkel Friedrich August Stüler dal 1843-55, nasce come ampliamento dell'Altes Museum. I due edifici, collegati con un passaggio sopraelevato, evidenziano un cambio di atteggiamento nei confronti dell'espressione artistica. Prima vista come espressione dell'erudizione del collezionista, acculturato, umanista. Ora strumento concreto alla costruzione dei nuovi canoni artistici e culturali della borghesia. Non solo contemplazione, ma educazione all'arte e a tutto ciò che è artistico e ha in sé principi di bellezza. Il nuovo edificio, che va ad arricchire l'isola della Spree, definendola sempre più come santuario di arte e scienza, viene realizzato con l'utilizzo dei nuovi materiali leggeri, innovativi, come elementi prefabbricati in ghisa, in acciaio, mattoni alleggeriti per le coperture voltate. Il tutto per rendere la struttura il più leggera possibile, data la consistenza del terreno acquitrinoso della Spree e dal punto di vista del linguaggio architettonico, simboleggia la continuità tra il passato e il presente. Se dall'esterno è meno accattivante e simbolico di quello di Schinkel, all'interno presenta un sistema complesso di ambienti e sale espositive, ricchissime. In pianta notiamo le due grandi corti centrali, attorno alle quali si susseguono le sale, i due blocchi sono tenuti insieme, dalla monumentale scalinata a tutt'altezza che segna l'ingresso. Ai lati della grande scala, si trovano i portici della facciata della porta nord dell'Erechteion, al primo piano, mentre nella parte più alta troviamo

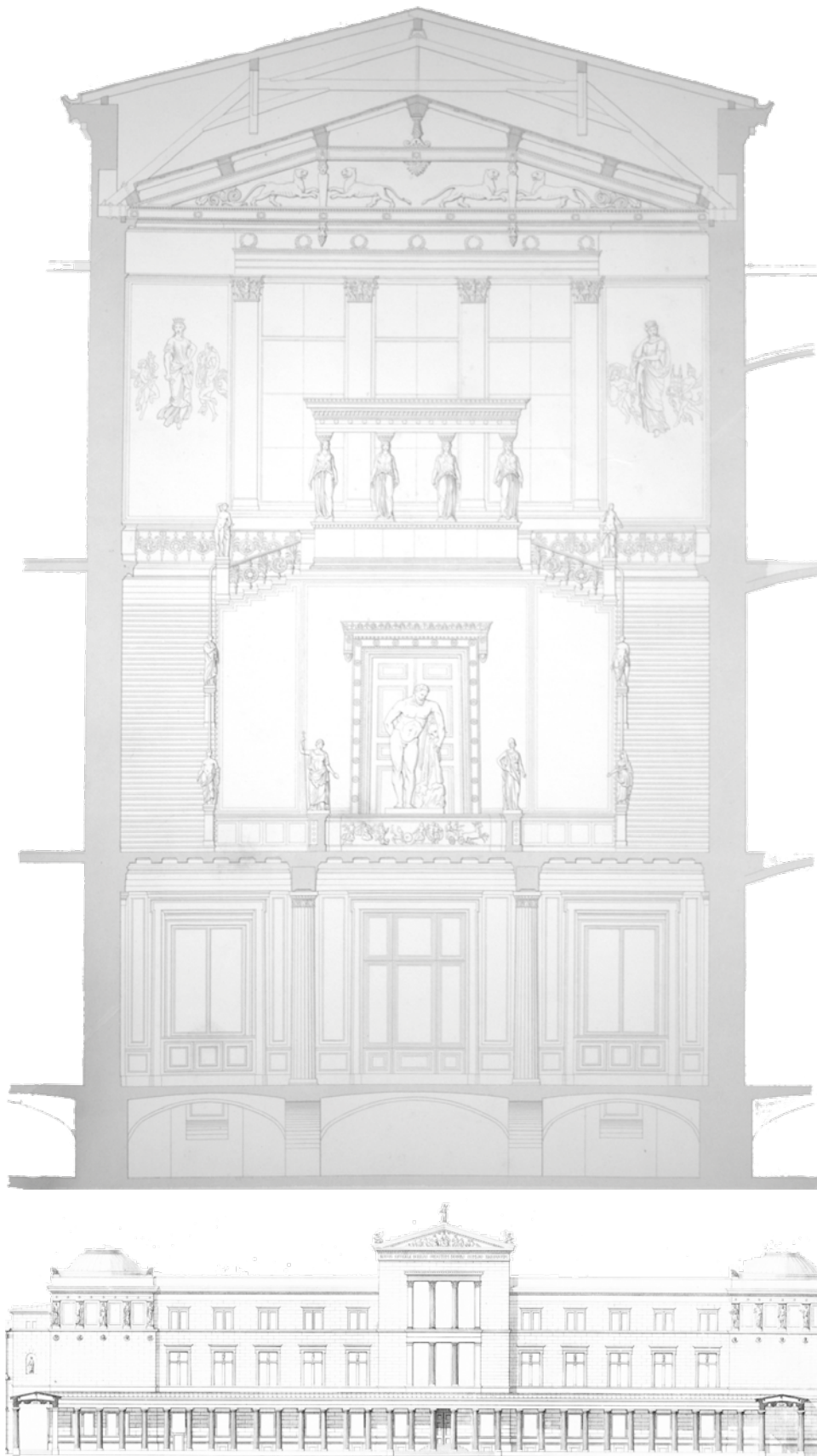


Fig. 8 - Sezione dello scalone d'onore e prospetto est. Friedrich August Stüler, Neues Museum, Berlino, 1862

il portico delle Cariatidi. Ridare il senso di ascesa verso l'Acropoli di Atene è il principio di tale allestimento.

Troviamo a piano terra la sezione egizia, con la ricostruzione di una grande corte, e la sezione riguardante le antichità nordiche nazionali, salendo troviamo una sezione con riprodotte più di mille copie in gesso di sculture, dall'epoca antica fino alla contemporaneità. Fino ad ora avevamo sempre citato opere originali, l'autenticità come valore principe nell'esposizione museale. Qui al Neues Museum non si espone l'originale, ma l'immagine dell'originale. Nell'altra sala troviamo la sezione greca, con anche qui ricostruita una grande corte interna, e nelle gallerie, che l'accerchiano troviamo le sculture restaurate da Thorvaldsen del Tempio di Aphaia ad Egina, le statue del frontone ovest, e le copie dei marmi Elgin del Partenone, custoditi al British Museum di Londra. Al secondo piano, troviamo qualcosa di caratteristico come l'esposizione dell'arte decorativa e industriale, in più variati oggetti di curiosità storica provenienti da varie parti del mondo.

Le sale sono decorate per dare unità formale alle opere esposte, nelle parti alte delle sale vengono dipinti testi a fini educativi, con raffigurati gli edifici più importanti dell'antichità, nei loro contesti originari. Il problema da risolvere è l'isolamento delle opere nei musei, si inizia ad essere sensibili al problema della decontestualizzazione. Il Neues non è più solo un museo di opere d'arte, ma è un museo di storia. Permette al visitatore una passeggiata, che parte dall'arcaica storia nazionale, passando per l'epoca egizia, per l'età classica greca, fino all'età moderna del tardo Rinascimento e della Riforma. Una promenade archeologica vasta, che rinsalda le ipotesi di diretta derivazione della cultura germanica da quella greca, ma che rappresenta anche la diversità culturale di altri popoli, presenti nel panorama culturale, altre culture da non dimenticare. Il problema nato nella Glyptothek, torna qui, quando le collezioni crescono e gli ambienti espositivi sono troppo specifici e dedicati a certe opere. Ambienti espositivi cuciti sugli abiti delle opere d'arte, che vi verranno collocate non permettono una futura ricollocazione generale, che provocherebbe sale a tema, ma senza più il tema correlato. Oggi, infatti, il paradigma del museo moderno contemporaneo è la neutralità più assoluta delle sale espositive. Dopo la seconda guerra mondiale, il museo è in rovina. I lavori di restauro vedono come protagonista l'architetto David Chipperfield, che nel 1999 ne permette la riapertura. L'atteggiamento nei confronti della rovina è affascinante, cerca di non far dimenticare l'accaduto, ponendo in rapporto il passato sopravvissuto e il presente, posto al suo servizio. Per concludere l'Acropoli berlinese dell'arte, l'isola della Spree, arriva nel 1930 l'ultimo tassello, ma il più imponente, il Pergamon Museum. Come già indica il nome, l'opera protagonista è la ricostruzione dell'Altare dell'acropoli, dell'Anatolia occidentale, ritrovato durante gli scavi archeologici, del 1878 condotti da Carl Humann, al servizio dell'impero ottomano, e da Alexander Conze, direttore delle collezioni reali di antichità classiche, della

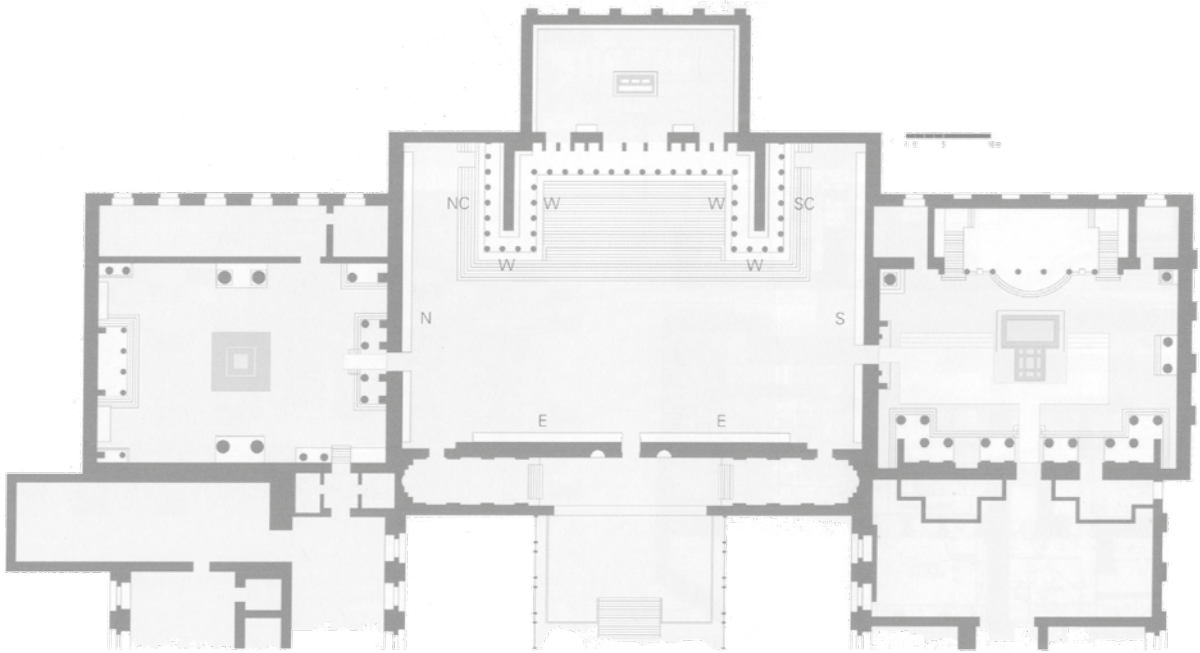


Fig. 9.1 - Veduta dalla sala dell'Altare di Pergamo, Pergamon Museum, Berlino (Foto di Jan Mehlich, Creative Commons)

Fig. 9.2 - Pianta dell'ala est del Pergamon Museum (Tratto da Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliari, *Architettura per l'archeologia: museografia e allestimento*, Roma, Prospettive, 2014)

capitale tedesca. L'entità del ritrovamento non fu subito ben chiara. Ci volle oltre un anno di lavori per definirne l'estensione. Nelle trattative per il trasferimento dei tre quinti del fregio originale, di 113 metri di lunghezza per 2,3 metri di altezza, partecipò in prima persona, lo stesso primo ministro Otto von Bismarck, per assicurare l'esito positivo della trattativa. A Berlino vengono esposti nel 1880, per la prima volta nella rotonda dell'Altes Museum. Le dimensioni monumentali del fregio dell'Anatolia, superavano quelle del fregio del Partenone, suscitando immediatamente la curiosità della città berlinese, e non solo. Oltre le dimensioni, lo stile cruento della gigantomachia, rappresenta un'innovazione per l'arte a cui si era abituati, suscita uno scalpore non da poco. L'altare dedicato alla divinità più importante, Zeus, risale al II secolo d.C., in pieno ellenismo, vede nel fregio la narrazione della battaglia fra gli dei dell'Olimpo e i

Giganti, tra le forze dell'ordine e del caos. Il collegamento dinastico ora vede come riferimento il periodo dell'impero ellenistico, come sintesi tra occidente ed oriente. I resti erano, purtroppo, frammentari per avere una lettura completa dell'architettura dell'altare, i rilievi di riferimento per la ricostruzione della unità, sono dati dai disegni di Emmanuel Pontremoli. In 11 tavole rilevò e ripropose l'immagine completa dell'acropoli e dei suoi monumenti, quindi anche l'Altare di Zeus e la Gigantomachia. L'inattendibilità delle ricostruzioni dell'Altare, sorte successivamente, viene posta in secondo piano davanti all'autenticità e all'autorità del reperto archeologico. Tutto questo diventa l'inizio del progetto di architettura e archeologia, che produrrà uno dei più famosi allestimenti museali europei. La pianta del museo, progettato dall'architetto Fritz Wolff nel 1901, ricalca la pianta dell'altare. Il monumento è collocato nel centro dell'edificio e viene illuminato dall'alto da un lucernario, che segue la linea della copertura dell'altare. La visione è possibile dalla galleria, che corre lungo il fronte principale, larga circa 8 metri, che si alza, diventando una volta ribassata che ingloba l'altare. Tali scelte non permettevano la valorizzazione della lettura del manufatto architettonico, infatti poco tempo dopo il museo venne distrutto, nel 1908, per lasciare spazio all'attuale edificio inaugurato al pubblico nel 1930. Il museo accoglie, oltre all'altare, la sala della Porta del mercato di Mileto, la Porta di Ishtar e la Strada processionale di Babilonia, per volere del direttore del Dipartimento di antichità dei musei, della capitale tedesca, dal 1912, Theodor Wiegand. La soddisfazione maggiore fu quella di essere riusciti, a restituire al visitatore le monumentali dimensioni e proporzioni dei reperti archeologici, dando il giusto senso della spazialità. Il vero protagonista resta pur sempre l'Altare di Zeus, nel percorso espositivo, è il primo ad essere sottoposto, all'attenzione del fruitore della visita. Subito dopo l'ingresso, si apre la grande sala dalle dimensioni solenni: misura 51 metri di larghezza, 32 di lunghezza e 20 di altezza. Eliminata la copertura con la volta ripassata, presenta ora una soluzione piana a lucernario. L'Altare viene esposto in questa sala completamente priva di decorazioni, un ambiente da museo moderno, un edificio che contiene un edificio-opera d'arte, sul quale il visitatore può salire per vivere un'esperienza unica. Questo è ricostruito per un terzo della sua dimensione totale, posizionato sulla parete di fondo, in cui i fregi delle testate continuano, come in un racconto senza pause, sulle pareti laterali e abbracciano il visitatore. Come se la decorazione dei fronti esterni, si capovolgesse, per andare ad arricchire lo spazio interno. Il tutto per non interrompere la storia narrata dal fregio, la stessa visione panottica adottata per l'allestimento dei marmi Elgin del Partenone. Il Pergamon Museum è inteso da Wiegand, come un luogo per un'esperienza emozionale, un teatro che vede svilupparsi sulla sua scena, l'incontro tra il visitatore e l'opera d'arte. Non è più solo un museo del mostrare l'autenticità delle opere esposte, diventa esperienza di lettura del significato dell'opera, il tutto orchestrato dall'architetto museografo. Questo allestimento genera un nuovo Altare di Zeus, non più quello della città dell'Anatolia, ma quello per i cittadini del tempo contemporaneo.

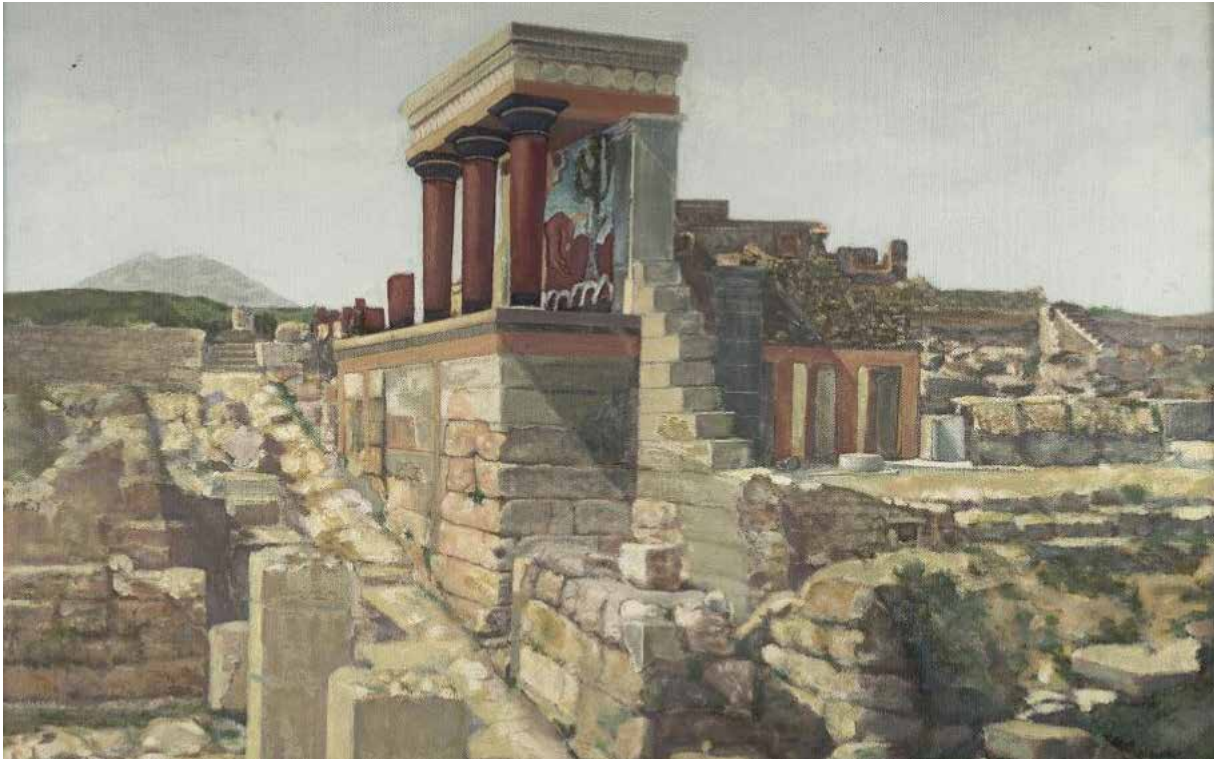


Fig. 10 - Pittura ad olio delle rovine del palazzo di Minosse di N. Lambrinides, 1930. Dalle opere di Arthur Evans scavi di Cnosso a Creta. Detenuta dal Museo Ashmolean.

In questo breve quadro sulla nascita dei musei e sui loro sviluppi iniziali, emergono i primi atteggiamenti di tipo allestivo. Iniziano le prime grandi storie, che si narrano solo nel museo. Questi racconti col passare degli anni e l'aumento delle scoperte archeologiche, crescevano, emergevano nuovi dettagli. In conclusione a questa prima fase di sviluppo dei musei, si è arrivati alla definizione, dell'impossibilità di tener insieme, un discorso lineare senza obliterare fasi dello sviluppo storico. Nasce anche una consapevolezza nuova, propria solo dei musei. Quando nasce un percorso espositivo, attorno ad una serie di manufatti artistici, questi mutano la loro essenza. Non sono più solo l'oggetto ritrovato, diventano immagine riconosciuta, memoria culturale. Acquistano un'entità diversa, vengono proposte al visitatore in episodi unici, che durante la loro vita, non potevano essere contemplati. Nel museo la visione dei reperti è migliore, ci possiamo avvicinare, ci mettiamo in posizioni rispetto a questi, che mai avremmo potuto assumere se fossero ancora sull'edificio. All'interno dell'edificio museale, come nell'area archeologica di origine, definibile come museo a cielo aperto, i resti, le opere d'arte, i marmi, i travertini, i roghi delle colonne sono a portata di mano. Possiamo interpretarli come se fossero sopravvissuti, al lavoro del tempo, oppure intendere la loro visione, come se fossero ancora in cantiere, prima di essere ufficialmente posizionati. L'architettura è immaginazione sempre, prima e dopo la sua realizzazione, prima e dopo la sua distruzione.

Negli stessi anni, molto lontano da Berlino, nasceva un nuovo cantiere archeologico, il grande

Palazzo di Minosse a Cnosso. Gli scavi iniziano nel 1900, grazie all'archeologo Arthur Evans, che finanzia il cantiere personalmente. Si impossessa di tutta l'area e gestisce a propria interpretazione i ritrovamenti. Anche questo intervento diventa esempio di musealizzazione dell'architettura antica, in cui la ricostruzione presenta soluzioni dettate, dalla decodificazione personalizzata di Evans. Per quanto la falsità delle ricostruzioni fosse conclamata, è stato il primo ad usare dei resti archeologici, come mezzo per comunicare nuovi concetti. Diventa il fautore del mito della civiltà micenea, di Creta, di Minosse. Le forme del Palazzo di Cnosso, non sono deducibili dai resti riportati alla luce, ma da formelle in maiolica riscoperte nell'area. Le famose colonne svasate, invece, sono il risultato di molte prove, che Evans fa fare con modelli in legno, in mattoni e in cemento. Egli restituisce una volumetria a parti del palazzo, che ormai l'avevano perduta. La Sala del trono, il cui primo piano doveva diventare una galleria espositiva, per esporre le riproduzioni di Gilleron degli affreschi ritrovati nell'area, l'ingresso nord, i propilei a sud e la grande scalinata diventano rovine in tre dimensioni. Le ricostruzioni, vengono ipotizzate e non troveranno mai fondamenti scientifici, ma Cnosso oggi, dopo l'Acropoli di Atene, è il secondo sito archeologico più visitato in Grecia. Dimostrazione che il sistema di Evans, per quanto contraffatto, funziona. Il Palazzo di Minosse insieme all'Altare di Pergamo, sono oggi le ricostruzioni reinventate più famose e visitate al mondo. Significa che la museografia può avere una connotazione forte, nei confronti della rovina. Architettura e archeologia in questi due esempi, più che in altri, riescono a dare una descrizione del passato, pur rimanendo sempre moderni, sempre al centro dell'odierno turismo di massa. Questi due simboli di musealizzazione esprimono, l'attuale difficoltà di distinguere l'autentico, il vero dal falso, in un mondo, che ormai punta tutto sull'immagine. L'autenticità del ritrovamento è il limite con cui l'archeologo e l'architetto museo grafo, devono sempre confrontarsi. Ogni scavo e ogni scoperta viene definita e interpretata dalle teorie storiche, culturali, scientifiche, di quel dato momento. Ecco perché non esisterà mai un museo, che funzioni per tutte le epoche, perché ognuno è definito dallo spirito culturale, che lo ha pensato. La forza museo ha caratterizzato lo sviluppo degli stati-nazione, che elargivano il loro dominio su quelle opere, che denunciavano la loro discendenza dalle culture più sviluppate e ricordate, dell'antichità. Oggi però i paesi, che vennero saccheggianti delle proprie opere d'arte, le rivendicano con tutte le forze, rivendicano le loro opere, attivando un nuovo meccanismo di territorializzazione del reperto. Bisogna musealizzare i siti e non più trasportarli altrove. Ma musealizzare i reperti in sito, cioè dove si sono ritrovati, nel loro luogo di origine, non significa più esporli in un museo, davanti ai visitatori, ma significa portare questi stessi occhi sul luogo. Già l'entità del museo ci fa chiaro subito, che l'opera esposta al suo interno è lodevole e di pregio. Portarli sul luogo dello scavo, significa renderli partecipi, di un processo sempre attivo di scoperta. Rende chiaro cosa l'archeologo riesce a portare alla luce e cosa ci permette di capire. Il tutto intramezzato dall'operato dell'architetto museografo, che guida i visitatori tirando i giusti fili, come fa il burattinaio con le sue marionette, quando racconta una



storia. Cruciale è far comprendere al fruitore ciò che ha davanti, e guidarlo nella fitta foresta di dubbi che, ogni volta, insidiano la vicenda dello scavo archeologico. Il concetto principe, in questi luoghi, è la stratificazione. Far comprendere il continuo sviluppo delle trasformazioni urbane e territoriali. Al servizio di questa narrazione, operano tutte insieme: la conservazione, la tutela, il restauro, l'architettura del paesaggio e ovviamente l'architettura del nuovo. Oggi, con questo nuovo bagaglio di esperienze, diventa l'area archeologica il nuovo museo, all'aperto, nel luogo di origine, contestualizzando l'opera d'arte. Lasciandola lì dove l'avevano pensata, nel luogo per cui essa era sorta, tenendo ben presente, che la storia non è un processo lineare, ma la stratificazione delle epoche è la regola. La contestualità di cui stiamo parlando, però, è un concetto contemporaneo, nulla ha a che fare con i principi illuministi, di purificazione dei frammenti archeologici, trasportati nei musei per essere esposti, liberati delle superfetazioni di epoche ritenute inferiori.

### **LE ARCHEOLOGIE. Il rapporto contemporaneo.**

Oggi, nei confronti dei resti archeologici e architettonici, le esperienze che viviamo vertono attorno, quattro principi fondamentali. Il primo è determinato dal rapporto di continuità-discontinuità tra il nuovo e l'antico, quindi la riconoscibilità del nuovo intervento in termini di materiali utilizzati, forme perseguite e l'unità incompleta. Non vi è più la ricostruzione in stile, per riconquistare la completezza classica dell'opera. Il secondo vede come protagonista il processo della musealizzazione. Ormai l'opera del museografo è l'unica ascrivibile al rapporto con la rovina. Non si pensa a rifunzionalizzare l'opera, ma a mostrarla, esporla, rendere possibile l'esperienza dello stato di fatto. Il penultimo principio è quello della reversibilità, cioè della possibilità di ritornare indietro. I progetti sono interpretazioni, che si reggono sulle teorie architettoniche di quel determinato periodo storico, in quel determinato luogo, non sono leggi matematiche, possono mutare. Ecco perché lo stato originale dell'opera, sul quale abbiamo potuto operare dovrebbe essere conservato. Le generazioni future che ritenessero il nostro intervento obsoleto, lo potrebbero rimuovere e ritornare a ragionare sulla rovina. Il quarto principio segue quel discorso, che vede il ridisegno dell'antico come strumento, non più meramente culturale, ma politico. Il disegno identitario. Nel progetto per l'allestimento di un sito archeologico è materia puramente architettonica. Non nel senso di elisione, della disciplina del restauro da questo tipo di intervento, ma di metterla al servizio di questo. Si intende operare un restauro archeologico museografico, avente lo scopo dell'esporre e non solo del conservare o del rifunzionalizzare l'edificio antico. L'ostensione delle rovine è l'oggetto di tutto il progetto, più precisamente la forma di tali scenari. Forma intesa come forma-struttura, ma forma intesa anche come questione gestaltica. Problema che richiama l'importanza della percezione della figura e dello sfondo e dell'equilibrio tra i due. La ridefinizione formale del manufatto originale è, difatti, un altro



Fig. 11 - Sperone di Raffaele Stern (Foto di Antonio Giaconia)

grande paradigma, che regola l'operare della disciplina dell'architettura per l'archeologia. Secondo paradigma è la grande esibizione del palinsesto, su cui si iscrive l'intervento. E infine la monumentalizzazione della protezione della rovina è un grande tema, che interessa moltissimi progetti moderni.

Un esempio illuminante di questo racconto è il grande "blocco" progettato da Raffaele Stern, per le arcate del fronte sud-ovest del Colosseo. Il grande muro costruito per ovviare, al crollo dovuto alle spinte delle arcate, può essere considerato un capostipite degli interventi di valorizzazione delle archeologie. Dall'altro fronte, Giuseppe Valadier nel 1823-26, fa un altro tipo di ragionamento. Fissare il crollo delle arcate, con una ricostruzione delle medesime, ma semplificate. Qui saltano subito all'occhio due dei paradigmi già citati. La differenziazione del materiale, il laterizio, e la riproposizione dello stesso rapporto di figura sfondo, ma con un'immagine semplificata. Evidenziando una discontinuità tra le epoche. L'episodio della liberazione dell'Arco di Tito dalle strutture murarie dei Frangipane, che vede come architetti gli stessi Valadier e Stern. Lo scopo da perseguire era la riconquista della forma originaria del manufatto. Quindi pone in evidenza un atteggiamento, che va contro l'importanza delle stratificazioni, sviluppatasi nel tempo. Qui solo un'epoca vince sulle altre, quella classica. Questo atteggiamento ha avuto particolare successo, sia nell'intervento sull'Acropoli di Atene, che a Roma durante il ventennio fascista. Oggi per opposizione a questo passato, si preferisce evitare di fare delle scelte, tra epoche diverse. Altra contraddizione, del progetto, è l'utilizzo di materiali simili. In verità non per restaurare in stile, ma per mantenere l'immagine originaria, per una prospettiva in lontananza. Mentre da vicino mantenere una distinzione dei due materiali,



Fig. 11 - Sperone di Giuseppe Valadier (Foto di Antonio Giaconia)

che seppur simili, rimangono differenti. Negli stessi anni, ma più lontano dai grandi monumenti romani, nel 1830 a Brescia viene riscoperto il *Capitolium*, costruito dalla dinastia dei Flavi. Il Tempio aveva la peculiarità di avere la cella tripartita, dedicata alla Triade Capitolina. Dalla sua scoperta inizia la ricostruzione, che arriverà fino ai giorni nostri. Viene ricostruito dalla base alla copertura, seguendo i principi già applicati nell'Arco di Tito. Ricomposizione della forma, semplificata, e utilizzo di materiali dai cromatismi simili. L'edificio torna a vivere, ad avere la funzione di sede del Museo Civico della città e la cella principale diviene lapidarium. Il nuovo Tempio con i tre grandi portali, diventa il nuovo sfondo alle dinamiche della città, a cui appartiene. Solo una colonna rimase in piedi, e questa fu riferimento, per la ricostruzione degli alzati del fronte principale. A parte questa, pochissime erano le informazioni, che hanno rallentato il cantiere, soprattutto per gli ambienti delle celle. Nei rapporti con l'archeologia ritrovata, gli atteggiamenti di quasi tutti gli intellettuali, che ne avevano a che fare, era quello di impossessarsi dell'immagine. Questo ridisegno era necessario per conoscere la materia oggetto di studi. Per il ridisegno passavano anche le ricostruzioni. Le ipotesi delle volumetrie perdute. Spesso rimanevano sulla carta, nelle grandi tavole ricostitutive dell'immagine del sito, ma pur restando ipotesi cartacee, erano pensieri, che influenzeranno tantissimo le riflessioni successive, magari anche più concrete. In queste parole si riflette l'esperienza dei pensionnaires francesi, che alloggiavano a Villa Medici per il Grand Prix de Rome. Generarono una quantità enorme di prospettive dei monumenti antichi, della Roma di quegli anni. Insieme alle incisioni piranesiane, costituiscono un patrimonio di informazioni, sulle architetture antiche, inestimabile.

Il progetto di Schinkel per l'Acropoli, per esempio, ha già ben evidenziato le tematiche della



Fig. 13 - Capitolium a Brescia (Tratto da <http://www.bresciamusei.com>)

disciplina dell'architettura per l'archeologia. Questo non verrà mai realizzato, rimase sempre e solo un'idea immortalata nelle tavole. Al suo posto venne attuato il piano ideato da Leo Von Klenze. Nel progetto le rovine rimangono immutate, avvolte dalle nuove costruzioni, che ne restituiscono una prospettiva di insieme, ma dai caratteri moderni. Lontana da ogni idea di ricostruzione in stile. Tende a ricollocare di antichi monumenti in architetture, a carattere istituzionale e moderno. L'attuale aspetto dell'Acropoli, il vero protagonista fu Klenze, in particolare il responsabile dei lavori Nikolaos Balanos. Dal 1895 al 1940 egli lavorò sull'immagine dell'Acropoli di Atene, applicando il principio dell'anastilosi, per riportare unità ad un insieme di segni ormai slegati. Dalla ricostruzione della grande soglia di ingresso, i Propilei, il colonnato a nord del Partenone e di una parte del pronao ad ovest e la riproposizione della volumetria dell'Eretteo. Il principio era quello di preservare l'immagine di questo luogo, pur con le sue lacune. Tale fu la sua modernità di intenti, che ancor oggi questo è lo spirito in virtù del quale si agisce.

In Italia, circa negli stessi anni, dal 1925 al 1945, il Governatorato prende decisioni importanti, riguardo a questioni archeologiche, simili a quelle greche. Sono gli anni dei grandi sventramenti. Una delle figure di particolare rilievo fu, di sicuro, Antonio Muñoz, come direttore capo della Ripartizione delle Antichità e Belle Arti del Governatorato di Roma. Si fece autore di numerosi interventi nella capitale: l'isolamento del Campidoglio e altri interventi sul colle Capitolino, la sistemazione dell'Area Sacra di Largo Torre Argentina, il Tempio di Venere e Roma e la

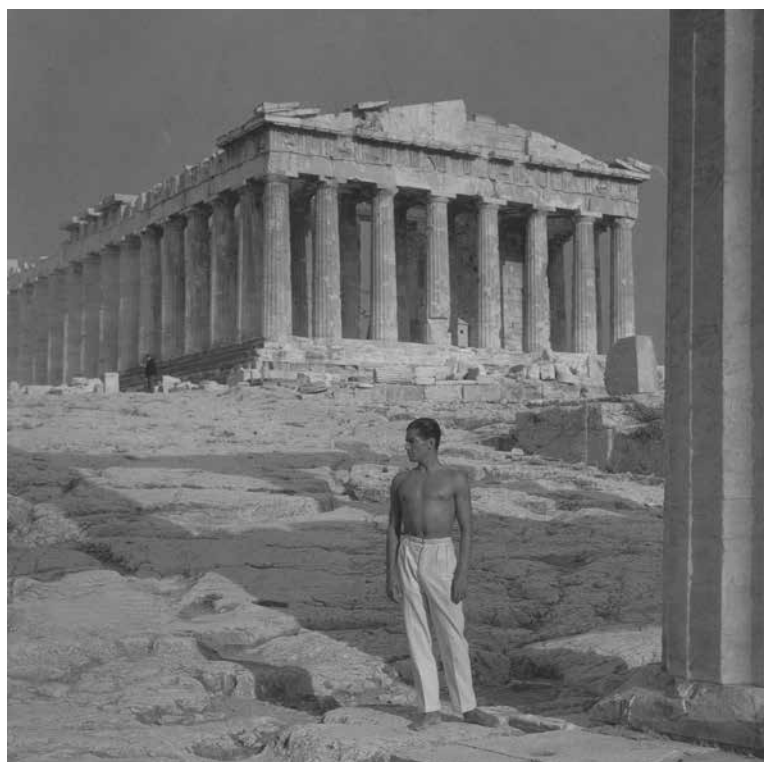


Fig. 14 - Partenone ad Atene, fine anni '30 (Tratto da Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliari, *Architettura per l'archeologia: museografia e allestimento*, Roma, Prospettive, 2014)

Via dell'Impero. In tutti questi interventi, nei quali erano previsti grandissimi interventi di demolizione, non dimenticò mai, ciò che si stava perdendo per ciò che stava nascendo, anzi rinascendo. Questo forte bisogno di non dimenticare ciò che si stava distruggendo, portò Antonio Muñoz a fondare il Museo di Roma, oggi con sede a Palazzo Braschi. Qui, doveva rimanere sempre presente la memoria di quello che fu Roma prima. Allo stesso Muñoz si deve, la prima sistemazione museografica all'interno di un sito archeologico. Nell'Area Sacra di Largo Torre Argentina, le tre unità stratigrafiche dell'area, vennero riassestate le une sulle altre, per la perfetta leggibilità della loro scansione. Grazie a percorsi ipogei ricavati tra i differenti strati, si poteva vivere concretamente l'archeologia. Nel 1931, Antonio Muñoz prende parte al grande piano regolatore di Roma, che vede la materia archeologica come elemento fondante. La Via dell'Impero diventa un segno, che si appoggia sopra il vasto museo a cielo aperto caratterizzato dai Fori Imperiali. Il quartiere Alessandrino viene eliminato, ne rimane solo la via omonima. Sotto di esso "dormivano" il Foro di Traiano, di Augusto, di Nerva e di Cesare. La collina della Velia fu un'altra martire del progetto. Venne completamente tagliata, creando una sorta di trincea, che liberava il retro della Basilica di Massenzio, che si riversava sull'altro fronte, nella Via Sacra. Soprattutto apriva una delle più belle prospettive della storia, quella sul Colosseo. In realtà l'Anfiteatro Flavio non nacque per essere osservato in questo modo, così contemporaneo. Come scrive Caliari: "Questo fatto, cioè la vista da tergo di questi due monumenti dall'angolazione



Fig. 15 - Via dell'Impero, durante i lavori e la realizzazione (Tratto da Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliri, *Architettura per l'archeologia: museografia e allestimento*, Roma, Prospettive, 2014)

inedita e dominante della terrazza realizzata sulla sommità dell'articolata sostruzione di contenimento della Velia prospiciente Palazzo Silvestri Rivaldi, è forse il risultato più felice - sotto il profilo architettonico, urbanistico, museografico e archeologico - ottenuto dal Muñoz nel quadro della gestione del patrimonio storico artistico, a fronte degli intensi programmi di modernizzazione strenuamente voluti dal Duce. È una innovazione assoluta: i monumenti sono visti secondo una nuova prospettiva, differente da quella originaria, ma non meno intensa: è una percezione *di percorso* di tipo classico, impostata sul fuoco del Colosseo, in cui le visioni piranesiane, dei frontespizi delle Antichità Romane costituiscono allo stesso tempo precedente figurativo e attuazione finale; una *promenade architecturale*, in cui l'archeologia è mostrata in sequenza sia da Via dell'Impero - alla doppia quota della strada e della terrazza di Palazzo Silvestri Rivaldi - sia dalla Via Sacra, facendone cogliere le caratteristiche architettoniche nella loro pienezza."<sup>1</sup>

Sono gli anni del fare. Poche teorie e molti interventi sono gli autori delle architetture, che nascono nel ventennio. Questa strada ad un certo punto si dividerà nei suoi due estremi, come spesso accade a certi fenomeni. Si arriverà, così, alla definizione della Carta di Atene redatta dal CIAM nel 1933. Qui la modernità era la parola d'ordine, il costruire lo strumento del rinnovo culturale. Ma dall'altra parte, nasce un rigetto a tutto questo mettere mano ai resti architettonici. La Carta di Atene del restauro del 1931. Le due discipline, da sempre sorelle, si separano.

Il restauro, nato per la disciplina dell'architettura, si oppone ad essa. In Italia la discussione è particolarmente sentita. Da una parte c'è il bisogno di ricucire le ferite inferte dal conflitto, riportare l'unità percettiva. Rimpossessarsi dell'immagine delle città italiane, spazzata via dai bombardamenti. Purtroppo i restauratori si oppongono a ricostruzioni di tali entità. Non si può ricostituire ciò che ormai non c'è più, sarebbe un falso architettonico. L'autenticità del reperto è l'unico principio da perseguire. Tutte le appendici, che si apponevano al manufatto dovevano dichiarare la loro modernità. Un nuovo che non riprende nulla dello stile antico, autentico. «L'obbligo ad essere moderni ha generato il concetto di *diversità* necessaria e allo stesso tempo quello complementare della *reversibilità*. Sicché in ogni intervento di integrazione, deve sempre prendere forma una individualità *altra* rispetto a quella del suo specifico oggetto e, contemporaneamente, deve sempre esserne custodito anche il suo antidoto. Questo incredibile *pastiche* concettuale, quello cioè della creazione di un *altro* e del suo stesso *negativo*, è l'orizzonte

---

1 Basso Peressut, Luca e Caliarì, Pier Federico, *Architettura per l'archeologia: museografia e allestimento*, a cura di C. Martinelli, prefazione di A. Paolucci, introduzione di L. Basso Peressut e P. F. Caliarì, Roma, Prospettive, 2014, p. 97

culturale,,, in cui ci si è mossi in Italia negli ultimi cinquant'anni.»<sup>2</sup>

L'Italia viene da un periodo culturale in cui la disciplina del restauro si stava definendo sempre più chiaramente. La figura cardine, che delineò le caratteristiche del restauro italiano, fu Camillo Boito. Nato a Roma nel 1836, studia presso l'Accademia delle Belle Arti di Venezia. Il suo pensiero ha alla base la storia. Ogni figura che debba confrontarsi con un manufatto artistico, architettonico, deve conoscere la storia, come elemento unico che possa unire l'esistente con il nuovo intervento. Boito istituì il restauro filologico, in cui la storia è unico riferimento di progettazione. Il vissuto del manufatto archeologico è l'unico testo a cui l'architetto deve attingere. La rovina è come un documento, che attesta l'autenticità di un'opera che è sopravvissuta al passare del tempo. Con questo concetto di autenticità del reperto, Camillo Boito definisce il quadro del restauro italiano, che si pone perfettamente al centro delle posizioni contrapposte dei restauri europei. Lontano da Eugene Viollet le Duc, riferimento del restauro stilistico, definitosi in Francia nella seconda metà dell'Ottocento, in cui il principio basilare è che, un edificio dopo un intervento di restauro non può essere meno utile di prima. Nella ricostruzione, l'immagine dell'opera, doveva essere rianimata, quale testimonianza di un determinato tempo del passato. Queste convinzioni lo portarono ad eliminare le sostruzioni, che nel tempo vennero aggiunte al testo originale. Purtroppo però, il recupero dell'unità stilistica del manufatto non era sempre così diretto, ne conseguirono interpretazioni poco fondate.

In Inghilterra, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, scoppia la rivoluzione industriale che porterà allo stravolgimento del paesaggio. I piccoli paesi disseminati, nelle campagne vengono sostituiti dalle primogenite città, in cui la nascente industria modifica lo skyline, con le sue alte ciminiere. In questo continuo cambiamento, il rapporto con la natura viene meno. Diversi intellettuali iniziano a soffrire questo distacco, auspicando il ritorno della convivenza serena, tra architettura e natura. In una parola è il movimento del pittoresco, puramente inglese. I protagonisti sono Augustus Welby Northmore Pugin, autore del palazzo di Westminster e dopo di lui John Ruskin. Alla loro sensibilità si devono i moderni concetti di stratificazione ed autenticità. L'importanza dell'azione del tempo su manufatto architettonico è valore aggiunto, da non dimenticare. Si opposero ai falsi, ricostruttivi che rivendicavano la loro bontà senza dimostrazioni. Secondo Ruskin l'unica azione da fare era curare l'edificio,, durante la sua vita e non lasciarlo morire per poi pretendere di ricostruire un altro diverso. Si preferisce la rovina, incompleta, disunita, priva di ogni figuratività. Si preferisce perché è più autentica di un restauro in stile sbagliato. Ma questo non operare porterà molti edifici all'oblio.

Questi due atteggiamenti opposti definiscono il panorama europeo sull'appena nato concetto

---

2 *Ivi*, p. 108



di restauro. Camillo Boito cosciente di questi ragionamenti, pone il restauro italiano al centro di questi due estremi. L'autenticità di Pugin e Ruskin, con la volontà di rendere ancora fruibile il manufatto di Viollet le Duc. In sintesi, intervenire solo quando la storia è forte da non lasciar spazio all'interpretazione creativa. Una storia, che tenga conto del manufatto originale di ciò che esso è diventato con lo scorrere del tempo e delle epoche, sarà una figura fondamentale in Italia. Infatti nel 1883, nel IV Congresso di architetti ed ingegneri tenutosi a Roma, egli promuoverà la prima Carta del Restauro italiana. Contribuisce a definire concretamente l'atteggiamento italiano. Il suo pensiero si articola in diversi punti: l'importanza della differenza tra stile nuovo e antico; differenza di materiale tra l'intervento nuovo e l'antico; soppressione di sagome e ornati; esposizione dei pezzi antichi rimossi, accanto al monumento; incisione della data dell'intervento di restauro; documentare con la fotografia le fasi dell'intervento; notorietà attraverso la pubblicazione ed epigrafe di notorietà dell'intervento.

Altra grande figura di riferimento del restauro italiano è Cesare Brandi. Opera nel dopoguerra e la sua teoria influenzerà tantissimo la Carta del Restauro del 1964. In egli riconosciamo uno dei più importanti esponenti del restauro critico. Il principio che si persegue è la ridefinizione dell'unità potenziale, dell'opera d'arte. Lontano da falsi ricostruttivi e dalle spoliazioni delle integrazioni non originali, cioè i lasciti del tempo. Una unità che nasce dalla corrispondenza tra le parti, non dalla somma degli elementi. Un'opera è riconoscibile anche se lacunosa. Nel 1963 pubblicherà il suo scritto *Teoria del Restauro*, in cui prendeva corpo il suo pensiero, che si può sintetizzare in quattro principi fondamentali, ancora oggi validi:

reversibilità dell'intervento;

minimo intervento;

uso di materiali compatibili;

distinguibilità.

Professava che l'immagine di un'opera d'arte, non è entità restaurabile. Solo la materia poteva essere oggetto di intervento di restauro. Dalla disciplina dell'arte, da cui parte la discussione di tale scritto, il concetto si espande fino all'architettura, quindi alle rovine. Brandi introduce un'idea di tempo differente, slegato dalla caratteristica della continuità e stabilità delle cose. «Un'idea quindi di irreversibilità del tempo, che tutto trasforma e nulla ripristina, invocando l'unità dell'opera che di fatto non esiste più e non può, per ragioni di paradigma, combinarsi con la stratificazione. Irreversibilità del tempo e reversibilità dell'opera architettonica: tutto il contrario dell'essenza stessa dell'architettura. [...] Come se ogni evento traumatico debba necessariamente trovare registrazione sul corpo dell'architettura; come se l'esibizione di ferite, lesioni e disgregazioni debbano valere più della loro cura e della loro sutura fino all'occultamento



Fig. 16 - Museo del Castelvecchio a Verona (Foto di Antonio Giaconia)

mediante il ripristino e il rifacimento.»<sup>3</sup> Un'opera riscritta tante volte, con testi nuovi che le si appongono, è un'opera nuova, diversa da quella originale. Ma la stratificazione diventa la regola, validata dalla redazione della Carta di Venezia del 1964, ispirata a Cesare Brandi, Roberto Pane e Pietro Gazzola. Ricordiamo rapidamente i punti principali, aventi validità internazionale: equiparazione del monumento all'ambiente urbano e paesistico; protezione, ma soprattutto manutenzione dei monumenti; scelta di una funzione compatibile come primo intervento di conservazione; conservare, non solo l'edificio, ma anche le sue condizioni ambientali; restauro come operazione eccezionale, che viene meno quando inizia l'ipotesi; utilizzo di tecniche moderne, dove le tradizionali sono insufficienti; abolizione dell'unità stilistica e attenzione alle stratificazioni; armonia e riconoscibilità dell'intervento moderno rispetto alla preesistenza; proteggere e rendere leggibili i resti archeologici, con il minimo intervento e ove possibile con l'anastilosi.

Seguirà, poi, la Carta del Restauro del 1972, con valenza nazionale, si organizza in 12 articoli

---

3 *Ivi*, p. 111



Fig. 17 - Villa del Casale, Piazza Armerina (Foto di Peppe64, Creative Commons)

e 4 allegati, basati sempre sulla teoria brandiana. Rafforzerà l'atteggiamento proibizionista che cresceva tra le figure della disciplina del restauro. Il cui divario con l'architettura aumentava notevolmente. Per poi arrivare all'idea del congelamento della rovina e quindi all'esibizione del suo stato, plasmato dal lavoro del tempo. Ma i reperti rimanevano rovine, non protette, non consolidate. Rovine intoccabili, non deflorate da rifacimenti; rovine pure. Così il patrimonio storico culturale veniva rimesso alla luce, per rimanerne poi accecato fino alla sua distruzione. Non intervenire su un reperto esposto, in questi casi, è meno nobile dell'accortezza di lasciarlo sotto terra.

«È importante infatti sottolineare come i capolavori della cosiddetta Scuola Italiana della Museografia, siano tutti stati concepiti e realizzati prima del 1964. La straordinaria stagione dei musei del Dopoguerra, con le opere di Carlo Scarpa (Palazzo Abatellis a Palermo, Gallerie dell'Accademia, Museo Correr a Venezia, Gipsoteca Canoviana a Possagno, Castelvecchio a Verona), di Franco Albini (Palazzo Bianco, Palazzo Rosso, Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova), di Franco Minissi (Villa del Casale a Piazza Armerina, Villa Giulia a Roma), di Ignazio Gardella (PAC a Milano) e BBPR (Museo del Castello Sforzesco a Milano), resta una



Fig. 18 - Museo di Arte Romana a Merida (Tratto da Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì, *Architettura per l'archeologia: museografia e allestimento*, Roma, Prospettive, 2014)

parentesi inedita e irripetibile.»<sup>4</sup> In particolare, nel progetto di Carlo Scarpa per il Museo del Castelvecchio a Verona, la fase originale del manufatto è la più importante, in quanto legata indissolubilmente all'atto fondativo dell'opera. Scarpa decide così di mettere da parte le successive epoche, in particolare quelle napoleoniche, definite per necessità belliche. Sostruzioni che vanno a modificare l'immagine originale della costruzione. Un altro tema nasce proprio in questi anni. Il tema della protezione delle archeologie, diventa il tema della grande copertura come strumento di musealizzazione. Questa nuova linea di intervento, vede come protagonista Franco Minissi, con il progetto per la Villa del Casale a Piazza Armerina. Il progetto è caratterizzato da un perfetto equilibrio tra le parti volumetriche, le parti murarie interessate dalla ricostruzione e le strutture completamente nuove. In questo bilancio perfetto, tra tutte queste forze, il risultato è sorprendente. «In questo lavoro estremamente raffinato sui rapporti dimensionali, emerge il sottile dialogo con il referente storico attuato da Minissi sul filo di una evocazione che non è mai dichiarativa, che non cerca il conforto del ridisegno, ma al contrario, reinventa il paesaggio archeologico riscrivendone testo e partitura, inserendo elementi stilistici propri di quell'architettura che dal verde e dalla natura trae la sua ragione d'essere, come le serre monumentali o come, e lo si coglie bene osservando la sezione longitudinale dell'impianto, le architetture "organiche" del primo Wright, sviluppate in orizzontale e, allo stesso tempo debitorie, nella loro visione architettonica, proprio nei confronti dell'esperienza delle ville

---

4 Ivi, p. 112



Fig. 19 - Teatro Romano di Sagunto (Foto di Falco Naumanni, Creative Commons)

imperiali tardoantiche.»<sup>5</sup> Lo scopo diventa quello della protezione in sito dell'archeologie. Quindi si progettano grandi coperture protettive che inglobano i reperti. Questi organismi diventano strumento attivo di musealizzazione e seguono tutti i principi visti fino ad ora. Il tema dei materiali differenti, della possibilità di ritornare indietro (reversibilità dell'intervento), continuità con l'originale ed esibizione della scenografia in cui si esibisce il reperto archeologico. Questo diventa il contesto, di crescita ma anche di grande sperimentazione. Il cui risultato, però, evidenzia solo dei problemi di tipo strutturale. Completamente ciechi davanti al principio figurativo, allo scopo progettuale e culturale.

«Agli albori degli anni Ottanta, grazie a una serie di studi che hanno riportato in primo piano la *storia* come ambito di riflessione parallela al progetto di architettura, un nuovo interesse verso l'archeologia intesa come campo di indagine e recupero figurativo, contribuisce alla formazione delle condizioni per un mutamento di sensibilità che smuove, non senza polemiche, il panorama e il dibattito sulle preesistenze e sul restauro. Già dalla metà degli anni Sessanta, Aldo Rossi, sulla base dell'esperienza maturata nella *Casabella* di Ernesto Nathan Rogers e nella collaborazione con questo presso il Politecnico di Milano, apriva la strada verso un recupero del classico come area di pensiero scientifico disciplinare e di confronto diacronico tra architettura antica e moderna.»<sup>6</sup> Insieme ad Aldo Rossi, Giorgio Grassi difenderà questa riscoperta dei rapporti tra antico e moderno e lo farà riferendosi proprio ai progetti di restauro dei monumenti.

---

5 *Ivi*, p. 114

6 *Ivi*, p. 117

Quest'ultimo, sulle lezioni di Ambrogio Annoni, Renato Bonelli, istituirà il *restauro tipologico*, basato sulla riaffermazione del tipo, cioè l'insieme degli elementi caratteristici e peculiari di quel manufatto architettonico, che lo rendono unico e definito. Quel carattere che dona il nome, per il quale all'emiciclo si associa l'architettura del teatro. Questo pensiero non interessa solamente la cultura architettonica italiana, ma anche la Spagna. Forte della liberazione dalla dittatura franchista, diventa baluardo di avanguardia per l'architettura. Tra le figure della professione, che raggiungevano la maturità "culturale" proprio in questi anni, Rafael Moneo iniziò a contraddistinguersi. Nel 1985 il numero 46 della rivista *Lotus International* prende il titolo "Interpretazione del passato". Qui vengono riportati due progetti di particolare rilievo ed interesse. Il Museo di Arte Romana a Merida di Rafael Moneo e il progetto di Giorgio Grassi per il Teatro Romano di Sagunto. Col passare del tempo, questi due progetti rimangono suggestioni tutt'ora affascinanti, per chi intende rapportarsi ad un progetto di architettura per l'antico. «Il Museo di Arte Romana a Merida, esibisce due aspetti che veicolano fortissime significazioni e referenzialità: il primo riguarda il rapporto tra l'edificio nella sua interezza e il tessuto antico che affiora dal suolo archeologico. Questo, viene inglobato nel piano ipogeo del Museo, attraverso una gigantesca operazione di monumentalizzazione della protezione delle rovine, che vengono restituite allo sguardo dell'osservatore in uno spazio criptico, dominato dalla dialettica tra i differenti orientamenti delle trame urbane antiche e nuove. Il secondo aspetto riguarda la perentoria restituzione al dominio dell'architettura contemporanea della figura costruttiva dell'arco, annunciato in facciata già dall'ingresso del Museo e poi riproposto, con inedita enfasi nella grande navata espositiva interna, dominata da una prospettiva di straordinaria efficacia visiva. Le arcate costituiscono, assieme alle grandi superfici murarie, realizzate in corsi di mattoni privi di evidente giunto orizzontale di malta, quella specie di macchina del tempo che libera il presente e sposta il piano della percezione indietro di duemila anni, passando attraverso gli scheletri delle allucinazioni piranesiane.»<sup>7</sup> L'architettura sovrastava nettamente l'archeologia, ma allo stesso tempo questa riemerge da un passato che l'ha allontanata dai nostri occhi. Ciò ripaga dalla grande potenza che emana l'architettura di Moneo. Sarà il manifesto che riaccenderà la voglia di progettare e costruire concretamente per l'archeologia. Il secondo progetto, soggetto a questa descrizione, è il Teatro Romano di Sagunto progettato da Giorgio Grassi e Manuel Portaceli. Esempio perfetto di architettura che serve il reperto, si esibisce per riportare ad unità l'originario edificio, e in uno scenario spettacolare ci riesce. Il riferimento di Grassi è sicuramente il Teatro di Sabratha, in cui è stata possibile applicare l'anastilosi su ampie parti e con abbastanza certezza, grazie alla presenza di blocchi murari originali. Questo nel progetto di Sagunto non era possibile, neppure si aveva un dato sicuro sull'altezza del Teatro Romano.

---

7 *Ivi*, p. 118

«Il procedimento è stato quindi – inizialmente, e se così si può definire – di *anastilosi tipologica*, che ha generato un dimensionamento generale basato sulla lettura del manufatto archeologico in rovina, sul confronto con l'intera esperienza costruttiva del teatro romano (e quindi con la sua declinazione tipologica a partire dall'individuazione degli elementi canonici) e sulla verifica con le principali fonti d'archivio, in particolare i rilievi di E. Palos (1807) J. Ortiz (1807), A. Laborde (1811), A. Chabret (1888), G. Simancas (1929). Il secondo aspetto riguarda la restituzione del fronte scena architettonico. Mentre a Sabratha si è restituito un partito composto da elementi *presenti* nella rovina, a Sagunto si è operato attraverso la ricollocazione di elementi *assenti* dallo scenario, strettamente riferito alla rovina, cioè con l'inserimento di elementi *altri*, che nel loro complesso costituiscono l'*antiquarium*. La sostituzione di due ordini di astrazione architettonica – qual è lo scena fronte del teatro romano – con un museo *antiquarium*, è la chiave di lettura per comprendere la quota di novità che sta alla base, non solo della restituzione della scena fissa di Sagunto, ma in generale dello spostamento di paradigma storico nel rapporto tra adesione all'originale ed evocazione dello stesso. La scena fissa di Sagunto è, secondo quel particolare rapporto tra elementi assenti ed elementi presenti di cui parlano sia Ludwig Wittgenstein sia Umberto Eco, una grande *rappresentazione* basata sull'epifania di un codice narrativo parallelo che, nel momento stesso in cui si dispone, dissolve la necessità stessa della scena fissa originale.»

<sup>8</sup> non è una ricostruzione filologicamente perfetta. Il secondo e il terzo ordine, degli alzati, non viene ricostruito; l'edificio viene traslato verso la città per poter inserire uno spazio interstiziale, che contenesse i servizi tecnici. Quindi non ripristina le entità murarie, non vi è una ricostruzione vera e propria, ciò che torna a vivere è il teatro nella sua essenza complessiva. Il risultato, comunque, è di unità figurativa, l'immagine che ritornata a vivere è proprio quella del Teatro Romano di Sagunto.





*Parte III*

## **L'Area Archeologica Centrale di Roma**



## III.1 Lo stato di fatto

*Arianna Talevi*

Il progetto di tesi per Via dei Fori Imperiali si basa su una ricca documentazione che descrive lo stato attuale dell'area. Principalmente le linee guida di riferimento, sono la relazione stipulata dalla Commissione Paritetica MiBACT-Roma Capitale e il Bando della Call Internazionale per Via dei Fori Imperiali organizzato dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia e dal Piranesi Prix de Rome, in collaborazione con l'Ordine degli Architetti Paesaggisti Pianificatori e Conservatori della Provincia di Roma. L'origine di tutto questo interesse per l'Area Archeologica Centrale nasce nel 2013, da proposte mosse dall'Amministrazione Comunale di Roma. L'intenzione principale era il proseguimento dell'azione di liberazione delle aree interessate dalla presenza dei Fori Imperiali. Azione che ha visto il suo inizio a partire dall'Unità d'Italia e dall'istituzione di Roma Capitale. La stessa Call prende come riferimento la relazione della Commissione Paritetica MiBACT-Roma Capitale, conclusa il 30 Dicembre 2014 e presieduta da Giuliano Volpe. Possiamo però evidenziare che per due questioni l'atteggiamento della Call si discosta dal testo della Commissione. Il primo riguarda il tipo di approccio al progetto, la Commissione prevede un progetto per parti al contrario dell'intenzione della Call che auspica ad avere progetti più unitari, che riescano a tenere insieme gli infiniti frammenti di archeologie del centro di Roma. Il secondo punto, interessa la qualità del manufatto architettonico. La Call Internazionale punta alla realizzazione di progetti di architettura contemporanea, espressione della ricerca che avviene in architettura al giorno d'oggi, espressione della sensibilità degli architetti contemporanei. Riuscire quindi a dare una risposta, ben pensata, al problema tra linguaggio antico e moderno. Un interrogativo da sempre presente e al quale l'Italia, spesso, si è astenuta dal rispondere. Nella Commissione Volpe vengono evidenziati, in modo chiaro, le aree patologiche e gli eventuali interventi per risanarle. L'Area Archeologica Centrale di Roma, quale soggetto interessato a tale analisi, comprende le seguenti aree: Piazza Venezia, Fori Imperiali, Colosseo, Colle Oppio, Campidoglio, Teatro di Marcello, Foro Romano, Palatino e Circo Massimo. Stabilendo degli obiettivi da raggiungere, per riportare ordine e splendore alla città archeologica romana.

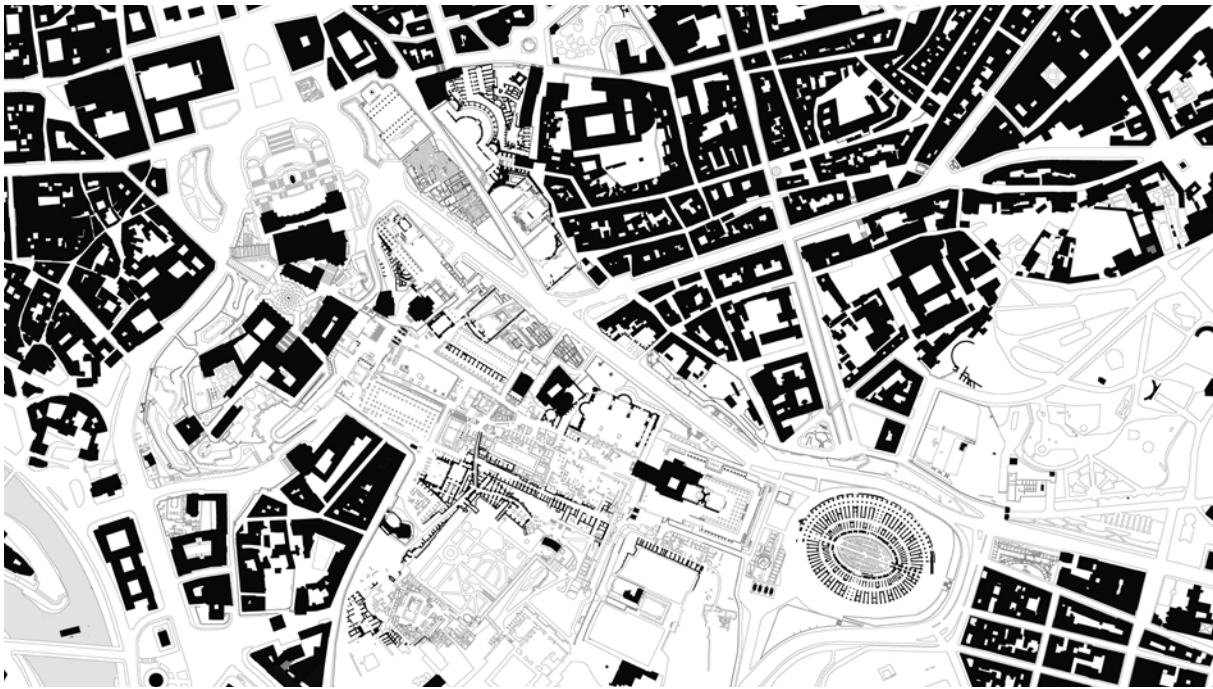


Fig. 1 - Planimetria dell'Area Archeologica Centrale di Roma

Ciò che sconfigge le rovine oggi è l'elevata presenza di mobilità veloce che mette in difficoltà il fruitore della passeggiata archeologica più ricca e importante al mondo. Le carenze che la Commissione mette al bando sono numerose, e per ognuna indica una strategia di azione, per l'eliminazione e il conseguente miglioramento della fruibilità dell'AACR. Una fruibilità che porti alla comprensione dell'alta complessità della sua stratificazione di segni. Rendere l'area il più accessibile possibile, magari proponendo il libero ingresso alle aree più estese, aree che per la loro conformazione e morfologia si estendono come grandi giardini. Ovvero il Foro Romano e i Fori Imperiali. Rendendo invece a pagamento i monumenti dall'estensione ridotta, più introversi. Come sono oggi a pagamento i monumenti come il Colosseo, i Mercati Traianei, il Palatino, la Domus Aurea, la Curia e altri ancora. Nella relazione della Commissione, le problematiche sono divise per temi. Il sistema di percorsi e accessibilità, la Via dei Fori Imperiali, Via Alessandrina e altri collegamenti trasversali, l'area del Colle Oppio, la Via dei Cerchi, le aree verdi, l'area di Piazza Venezia, i Fori Imperiali, il Foro Romano, il Colosseo, il Tempio di Venere, il Ludus Magnus e il Palatino. Il progetto di tesi prevede un intervento più circoscritto, che non approfondisce tutti gli aspetti messi in campo dalla Commissione Volpe. L'area di intervento progettuale si concentra precisamente sul tratto della Via dei Fori Imperiali che va da Piazza Venezia al tratto adiacente alla Basilica di Massenzio. Qui di seguito si riporta la selezione di quelle specifiche tematiche che fanno parte dell'area di progetto, appena delineata.

Il sistema di percorsi e accessibilità è uno dei temi fondamentali per permettere all'area di riacquistare valore. L'area presenta attualmente un sistema molto debole dal punto di vista



Fig. 2 - Foro della Pace, lato sud di Via dei Fori Imperiali (Foto di Antonio Giaconia)

dei collegamenti ciclo-pedonali. Il pedone è sottomesso al traffico veicolare anche all'interno dell'area archeologica. La Commissione, così, suggerisce di curare il sistema di accessi e percorsi sia all'interno dell'area, che quelli che la collegano con l'intera città. Punto focale è la pedonalizzazione di Via dei Fori Imperiali e ridurre così la fascia carrabile. Prevedere anche un sistema di autobus elettrici lungo la Via dei Fori, lungo via Celio Vibenna, via San Gregorio, via dei Cerchi, Bocca della Verità, teatro Marcello e Piazza Venezia. Fondamentale concludere il prima possibile anche il collegamento ipogeo della nuova linea C della metropolitana, che passerà proprio sotto via dei Fori Imperiali, sotto Piazza Venezia, fino ad alleggerire il carico di flusso turistico di Piazza San Pietro. Il principio alla base è quello di alleggerire il traffico privato, fornendo alla città un funzionante e sostenibile trasporto pubblico.

La Via dei Fori Imperiali, nodo centrale del progetto di tesi da noi trattato, è considerata ormai parte del paesaggio urbano e collegamento essenziale all'interno della città di Roma. Ma la sua odierna condizione è inaccettabile sotto ogni punto di vista. Più che via è un'autostrada sulle archeologie. Così la Commissione Paritetica suggerisce di revisionare il Decreto di Vincolo (D.lgs. 490/99) apposto alla Via dei Fori Imperiali nel 2001, ma già superato nel 2004 dal D.lgs. 42/2004 (art.10, c.4, g, relativo a "le pubbliche piazze, vie, strade e altri spazi aperti urbani di interesse artistico o storico")<sup>1</sup>. Di fondamentale importanza sarà la differenziazione di due

---

1 <http://www.camera.it/parlam/leggi/deleghe/04042dl.htm>



Fig. 3 - Foro Romani e Fori Imperiali (Foto di Antonio Giaconia)

flussi specializzati, uno ciclo-pedonale e uno per la mobilità carrabile dei mezzi pubblici, anche elettrici. Rinforzare il flusso della mobilità pedonale, renderlo gerarchicamente più forte. Andare incontro alle esigenze di tutti i fruitori, obliterare ogni tipo di barriera architettonica. Rendere l'elemento vegetale un alleato più presente all'interno della Via, assieme ad un sistema di servizi, ora inesistenti, e punti di informazione. Organizzare un luogo accogliente, vivibile, che non porti il visitatore a fuggirne via velocemente. Portarlo a sostarvi il maggior tempo possibile, metterlo in contatto diretto con le archeologie in un momento di riflessione. La relazione evidenzia anche il problema di abusivismo e degrado che declassano l'area. Ovviarne attraverso un progetto che tenga conto di tali dinamiche. In sintesi usare il manufatto della Via dei Fori Imperiali per sperimentare soluzioni moderne e tecnologicamente avanzate per riportare ad una certa unità il contesto archeologico dei Fori Imperiali, fortemente limitata dalla morfologia della Via. Dall'altra parte conservare questo segno, carattere indissolubile dall'immagine della città di Roma.

La Via Alessandrina e collegamenti trasversali che ostacolano l'impianto del Foro di Traiano, dovrebbero essere rimossi per permettere un'unità leggibile a tutto il settore del foro e dei mercati.

Aree verdi da intendere in una concezione più unitaria, con perno il parco dell'Appia Antica. Pensare a tutto il sistema come una rete che auspichi alla massima sostenibilità ambientale. Il ridisegno a giardino del Palatino e la sistemazione con sistema verde per il nuovo ingresso dal Circo Massimo, adiacente alla Domus Augustiana. Per il tratto della Via dei Fori Imperiali che



Fig. 4 - La Via Alessandrina (Foto di Antonio Giaconia)

va da Piazza Venezia, si prevede la ricostituzione e risarcimento del disegno dei filari arborei, rinforzando l'immagine della Via come terrazza sui Fori. Riqualificare con inserti arborei e discreti inserimenti architettonici per colmare i dislivelli tra le quote differenti. Nella parte di Via che va dalla Basilica di Massenzio al Colosseo, rinforzare l'immagine di trincea. Passando da una zona di luce ad una di ombra.

L'area di Piazza Venezia interessata dal recente scavo (nel 2008) degli Auditoria di Adriano, per ora lasciati a cielo aperto. L'area necessita di una più adeguata sistemazione e protezione. I resti, inoltre, necessitano di un adeguato restauro, in particolare l'aula, in cui si conserva parte della cavea, potrebbe ritornare a svolgere la sua funzione originale. Previa rimozione dei resti altomedievali. La Commissione Volpe suggerisce un sistema di connessioni ipogee, che riconnettano le sale dell'auditorium con il Tempio di Divi Traiano e Plotina e la Basilica Ulpia. Invece per la sistemazione di Piazza Venezia sarà necessario ovviare all'attuale condizione di rotatoria in cui versa. Sistemando i flussi veicolari, ripensare il suo disegno per tornare a pensarla come luogo pubblico, sottolinearne la centralità e l'importanza. Una sistemazione a terra che preveda anche il rinforzo dei percorsi pedonali. Osare anche nella terza dimensione, generando nuovi limiti che valorizzino la potenza accentrate della Piazza.

I Fori Imperiali, in ordine cronologico, sono: il Foro di Cesare, il Foro di Augusto, il Foro di Vespasiano (o anche detto Foro della Pace), il Foro di Nerva e il Foro di Traiano. Per il primo sono previsti interventi nella parte orientale del Tempio di Venere Genitrice e il portico orientale, cercare di riportare in luce l'estensione originaria del Foro. Risistemazione, poi, della parte



Fig. 6 - Largo Corrado Ricci, Tor de' Conti (Foto Accademia Adrianea Roma)

del portico posizionata a sud, con il restauro dei pavimenti del periodo tardo-antico, operare la procedura dell'anastilosi di una delle colonne. Migliorare la lettura della sua spazialità e pensare ad un collegamento con l'adiacente Foro di Nerva.

Il Foro di Augusto verrà investito delle medesime procedure. Sistemazione del complesso per anastilosi e una disposizione più qualificante del materiale architettonico, attualmente disseminato a terra.

Per il Foro di Vespasiano prevedere un accesso più comodo all'area archeologica. Pensare alla rimozione di Via in Miranda e di Largo Salaria Vecchia, sostituendoli con una passerella leggera. Procedere al trattamento per anastilosi delle colonne di granito rosa di Assuan, con porzione di tetto annessa. Sistemazione e restauro della pavimentazione dell'Aula della Forma Urbis. Si prevede, inoltre, un nuovo scavo nell'area, oggi giardino, compresa tra il muro del Foro di Nerva e la Torre dei Conti.

Infine, per il Foro di Traiano, la Commissione decreta che l'eliminazione della Via Alessandrina riporterà unità al complesso innovativo di Traiano. Si riporta qui la medesima procedura di anastilosi di almeno una colonna del porticato. Risistemazione delle pavimentazioni, per rendere l'area completamente frequentabile. Per la leggibilità e la comprensione, sarà auspicabile la rimozione delle strutture post-antiche, prive di coerenza.

Vengono indicate anche realtà secondarie ai Fori, ma di notevole pregio, di età medievale e moderna. L'edificio di Sant'Urbano, la chiesa dei SS. Luca e Martina, la chiesa dei SS. Cosma e





Fig. 6 - Ludus Magnus (Foto di Antonio Giaconia)

Damiano e di Via in miranda, Torre dei Conti e Largo Corrado Ricci.

Il Foro Romano sarà luogo aperto ai cittadini e turisti, con sistemi di controllo e gestione. Ad esso saranno connessi degli ingressi a pagamento per alcuni monumenti, dal carattere di edificio, come la Curia. Per permettere una continuità più stretta tra vita della città e vita del parco archeologico.

Per il monumento del Colosseo, la relazione sottolinea il bisogno di un centro servizi connesso alla futura metro C. Pensare alla sistemazione generale della piazza, basandosi sul progetto del Professor Renato Panella. La Commissione, infine, asseconda l'eventuale ricostruzione dell'arena.

Il Ludus Magnus, monumento adiacente al Colosseo, necessita della protezione necessaria per limitare il degrado dei resti. Pensare a una grande piazza che gli funga da copertura protettiva e che consenta anche l'accesso alla cripta.

Concludendo, la Commissione istituisce delle priorità su cui intervenire immediatamente. Assumere una coerenza di base per tutte le soluzioni progettuali, riferite ai servizi, agli impianti, ai percorsi e alle funzioni dell'interna Area Archeologica Centrale di Roma. Concludere i cantieri aperti da troppo tempo, come il Ludus Magnus e l'Adrianeum. Migliorare il percorso di collegamento tra il Campidoglio e il Foro Romano. Pensare ad un ingresso adeguato all'area archeologica del Palatino, allestendovi dei servizi. Pensare un sistema di illuminazione adeguato, per favorire le visite serali e il sistema di sicurezza. Dotare la visita all'area di sussidi didattici per la miglior comprensione dei Fori Imperiali, del Foro Romano e del Palatino. Sistemare Piazza del Colosseo,

dotandola dei servizi di cui necessita. Eliminare Via Alessandrina per riconnettere fisicamente il settore traiano. Permettere una continuità pedonale tra i Fori di età Imperiale, trasformando questi spazi liberi in piazze a libero accesso. Ripristinare il percorso dell'Argiletto partendo dal Foro di Nerva. Continuo dello scavo del Tempio della Pace, nel Foro di Vespasiano. Infine, pensare al Foro Romano anch'esso come una pubblica piazza, con accesso libero. Per riportare in vita la sua vera identità, origine di tutte le piazze di oggi. Eliminarne, così, l'odierna etichetta di luogo senza identità posto tra la Basilica Giulia e la Basilica Aemilia.

Il progetto di tesi, basandosi sulla documentazione appena descritta, ne accoglie molti aspetti ma non tutti. Nella relazione della Commissione Volpe vi sono, oltre alla denuncia delle negatività, le concrete indicazioni sull'eliminazione di tali aspetti. Indicazioni progettuali che il gruppo lavoro ha preso in considerazione, approfondendone, però, degli aspetti e tralasciandone altri. Un progetto monumentale che si appresta ad assolvere i bisogni di un flusso di visitatori enorme. L'AACR, infatti, registra ogni anno circa sette milioni di visitatori. Con un adeguamento dell'area, secondo le tematiche appena viste, ci si auspica l'ideazione di un progetto equilibrato per la città turistica di Roma e la città archeologica.

*Parte IV*

## **Il Contesto dei Fori Imperiali**



## IV.1 La Città Contemporanea

Arianna Talevi

«Nei resti delle civiltà che Roma ha incarnato, soprattutto nell'area dei Fori, è inevitabile imbattersi in frammenti di città, di architetture, di elementi architettonici, tutte testimonianze importantissime di qualcosa che per sapere che c'è voluta una grande pazienza, studi approfonditi, decifrazioni erudite; e per strappare ogni singolo resto dal suo silenzio e dallo "spazio morto" che doveva occupare in attesa forse di una sua "collocazione parlante" nel puzzle delle storie (difficilissimo e forse impossibile da ricomporre) c'è sempre stato bisogno di un progetto.»<sup>1</sup> Descrivere la città di Roma è sicuramente un compito complicato. La storia di oggi deriva da tantissime altre storie passate. Storie che non si sono susseguite con ordine, ma che si sono sovrascritte le une sulle altre. Questi racconti hanno lasciato dei segni, le architetture che hanno costruito la Roma che conosciamo oggi. Ogni Roma si è sviluppata partendo dalla Roma precedente. Oggi, quando camminiamo tra le vie della città, non facciamo l'esperienza di una Roma, ma delle infinite città che essa rappresenta. Con il crescere delle scoperte archeologiche, però, la città che stava riemergendo e la città moderna iniziarono a separarsi sempre di più. Una città archeologica, definita dagli archeologi, che doveva vincere su ogni progetto architettonico, inferiore rispetto ad essa. «Il Foro Romano e prima ancora quello Repubblicano sono il risultato di un progetto, o per meglio dire di una *Traduzione*, cioè un *progetto archeologico* che, volendo inopinatamente stabilire una sorta di primato rispetto al progetto architettonico, ha finito per rendere incomprensibile il suo lavoro e aumentare la separazione, generando una sorta di ESTETICA STRATIGRAFICA sempre più autoreferente e comunque lontana dalla bellezza della città incarnata proprio nella co/evoluzione dell'antico e del moderno/contemporaneo.»<sup>2</sup> Ma non esiste solo l'archeologia che regna in pianta e che rimanere lì, osservata e protetta. Esiste tutto il costruito che si è fondato su

---

1 Raffaele Panella, *Roma la città dei Fori*, Roma, Prospettive, p.111

2 *Ibid*

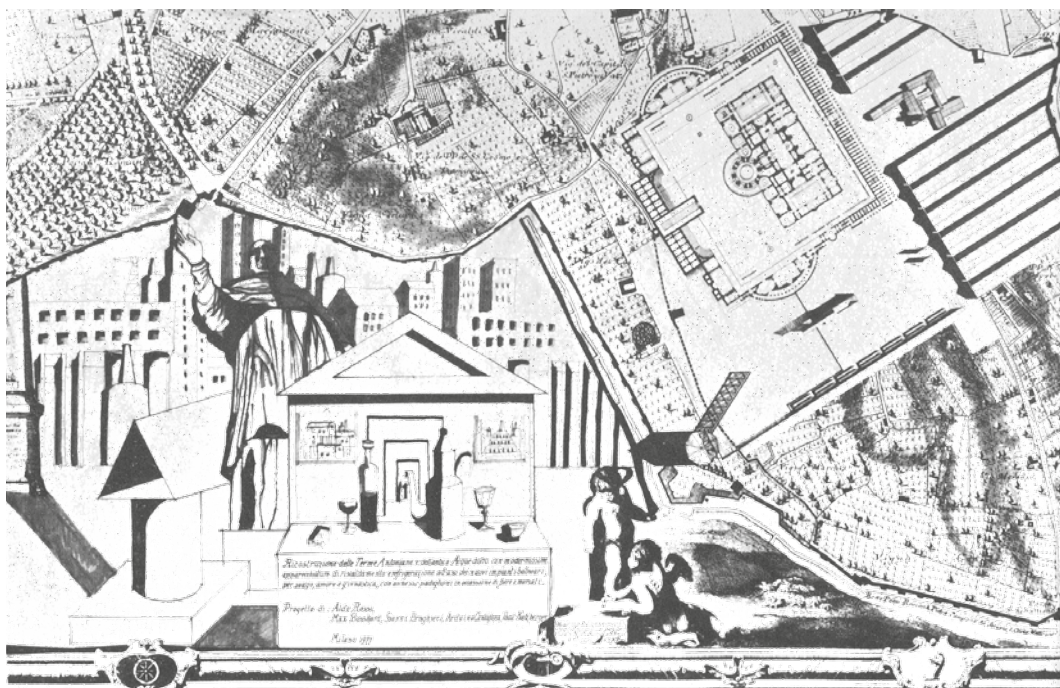


Fig. 1 - Aldo Rossi, Roma Interrotta, 1978

questa archeologia. Archeologie che si sono innalzate nella terza dimensione. Diventano chiese barocche, torri medievali, edifici museali, quartieri. Tantissime delle storie che oggi osserviamo camminando a Roma derivano dalla storia più antica. Come la porzione di un'antica aula di un tempio, che diventa navata di una chiesa. Ciò che muta è la funzione, non la sua essenza. Come scrive anche Aldo Rossi in *L'Architettura della Città*, riprendendo la teoria delle permanenze del Poète e del Lavedan, legata alla sua teoria della città come manufatto. «Per queste considerazioni dovremo inoltre tenere presente che la differenza tra passato e futuro, dal punto di vista della teoria della conoscenza, consiste proprio nel fatto che il passato è in parte sperimentato adesso, e che, dal punto di vista della scienza urbana, può essere questo il significato da dare alle permanenze; esse sono un passato che sperimentiamo ancora.»<sup>3</sup> Sviluppando ancora le teorie sopra indicate, Aldo Rossi, si concentra nel chiarire che alcune permanenze sono più forti di altre. I monumenti, sono lasciati del passato, ma anche i tracciati e i piani che costituiscono la città sono persistenze ancora più caratteristiche. «Le città permangono sui loro assi di sviluppo, mantengono la posizione dei loro tracciati, crescono secondo la direzione e con il significato di fatti più antichi, spesso remoti, di quelli attuali. A volte questi fatti permangono essi stessi, sono dotati di una vitalità continua, a volte si spengono; resta allora la permanenza della forma, dei segni fisici, del locus<sup>4</sup>. La permanenza più significativa è data quindi dalle strade e dal piano; il piano

3 Aldo Rossi, *L'Architettura della Città*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 56

4 Locus, cioè quel rapporto singolare ma allo stesso tempo universale, che c'è tra un luogo e le costruzioni che



Fig. 2 - Via dei Fori Imperiali durante la chiusura al traffico, vista verso Piazza Venezia (Foto di Antonio Giaconia)

permane sotto le elevazioni diverse, si differenzia nelle attribuzioni, spesso si deforma, ma in sostanza non si sposta.»<sup>5</sup> La questione di principale importanza, consiste nel capire che cosa fa sì che una certa architettura divenga monumento e permanga. Un chiaro esempio, che riporta Aldo Rossi nel suo scritto, riguarda il Palazzo della Ragione di Padova. Questo detiene un forte valore di permanenza, perché la forma del passato ha contenuto funzioni diverse e ha continuato ad essere attiva in quella porzione urbana, influenzandola e rimanendone un riferimento importante. Una città si sviluppa grazie ad una continua evoluzione, che parte proprio da quei fatti urbani che si conservano, i monumenti. «Un fatto urbano determinato da una funzione soltanto non è fruibile oltre l'esplicazione di quella funzione. In realtà noi continuiamo a fruire di elementi la cui funzione è andata da tempo perduta; il valore di questi fatti risiede quindi unicamente nella loro forma. La loro forma è intimamente partecipe della forma generale della città, ne è per così dire una invariante; spesso questi fatti sono strettamente legati agli elementi costitutivi, ai fondamenti della città, ed essi si ritrovano nei monumenti»<sup>6</sup>. Per conoscere una città, non si può non analizzare la sua storia. Il principio storico è quello alla base per verificare qualsiasi idea di città. La città è essa stessa custode della storia. «Le città sono il testo di questa storia; nessuno

---

vi sono sorte.

5 Aldo Rossi, *L'Architettura della Città*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 56

6 *Ivi*, p.60



Fig. 3 - Via dei Fori Imperiali, vista dal Colosseo, 1940

può immaginare seriamente di studiare i fenomeni urbani senza porsi questo problema ed è questo forse l'unico metodo positivo, perché le città si offrono a noi attraverso dei fatti urbani determinati dove è preminente l'elemento storico.»<sup>7</sup> Locus, architettura, permanenze, storia, ci hanno aiutato a determinare la complessità dei fatti urbani. Vi è però un ulteriore elemento che rimescola tutte le carte, diventando linea guida della struttura dei fatti urbani della città. Questa è la memoria collettiva, che è il potere della collettività di trasformare continuamente lo spazio della città. «E così l'unione tra il passato e il futuro è nell'idea stessa della città che la percorre, come la memoria percorre la vita di una persona, e che sempre per concretarsi deve conformare ma anche conformarsi nella realtà. E questa conformazione permane nei suoi fatti unici, nei suoi monumenti, nella idea che di essi abbiamo. Questo spiega anche perché nella antichità si poneva il mito a fondamento della città»<sup>8</sup>. In conclusione, spiegare la città contemporanea di Roma è opera di notevole difficoltà. Legata a infiniti segni e permanenze che il progetto di tesi per la Via dei Fori Imperiali non può far altro che tenere in considerazione. Anzi, il progetto vuole tenere insieme tutta questa memoria collettiva. Un progetto unitario che faccia della Via un elemento nuovo, ma anche storico, che permane per la sua stessa natura di fatto urbano intimamente legato alla città di Roma. Determinante per il mantenimento della forma stessa della capitale. Un segno che supera senza problemi la sua attuale funzione, per ricoprirne una nuova e più adatta alla Roma di oggi.

---

7 *Ivi* p.173

8 *Ivi* p. 180



## IV.2 La Città Archeologica

*Silvia Profita*

Roma viene spesso chiamata “la città eterna”. Il cuore della città contemporanea, nonostante le stratificazioni durante i secoli, si presenta come un vuoto; una lacuna nel tessuto urbano, alla quota odierna della città, che definisce l’Area Archeologica Centrale di Roma.

Tale zona si presenta oggi come un enorme finestra archeologica che permette alla città antica, pur essendo frammentata nel suo insieme, di convivere con il contemporaneo. Frammenti delle varie epoche storiche, che si prestano da sfondo alla grande capitale moderna. Donano a Roma un fascino unico, che racconta la storia propria della città. Punto centrale di questa vasta area, come lo era una volta, è l’area compresa tra i colli del Campidoglio, del Palatino, del Celio e dell’Oppio, costituita dai complessi dei Fori Imperiali, il Foro Romano e il simbolo ormai di Roma, l’Anfiteatro Flavio. Dagli anni trenta del novecento questa zona è stata tema di moltissimi concorsi e progetti, citati nei capitoli precedenti, tutti con l’obiettivo primario di ridare continuità, cercando di ricucire la traccia antica.

Antonio Cederna parlando dell’area, sottolinea la necessità di «ripristinare l’integrità» della zona archeologica ma non «per emergenze individuali», bensì con un progetto unitario che comprendesse il tessuto antico nel suo insieme, tenendo conto delle esigenze che ci sono oggi, nella città di Roma.

Anche Leonardo Benevolo parlando dell’area dei Fori Imperiali riprende gli stessi concetti. Egli fa riferimento a due quote diverse; la prima, “la città morta” costituita dai reperti antichi, la seconda quella “viva”. Insieme formano un “confronto diacronico” fra le rovine del passato e la città moderna che rispecchia il carattere vero, “l’identità” propria di Roma.

In effetti la presenza di questi frammenti antichi costituisce eccezione della struttura della città moderna. Il tempo si ferma per dare spazio al passato. Proprio in questi luoghi dove l’antico si mescola con il moderno, il frammento del muro imperiale diventa fondazione per quello medievale, la densità della stratificazione avvenuta durante i secoli, non può permettere



Fig. 1 - Foto degli inizi del Novecento dell'area compresa tra Palazzo Venezia e Colosseo, prima degli sventramenti di epoca fascista.

l'ideazione di un progetto per parti. Ma allo stesso tempo, come in tutti i progetti, non ci è fornita un'unica strategia di azione.

Nel 1925 Mussolini nella sua propaganda politica idealizza la Via dell'Impero. Con gli sventramenti di epoca fascista l'area inizia a formare un grande vuoto, attorno al quale la città continua a crescere. Qui il tempo si ferma. È proprio la manifestazione dell'idea mussoliniana, per cui «i monumenti millenari della nostra storia devono giganteggiare nella necessaria solitudine». Un pensiero portato avanti negli anni trenta, che ha alterato il volto della città novecentesca. Però ha come protagonista un'idea del passato alterata; un passato interpretato a favore di una propaganda politica.

Oggi nell'area non è presente una gerarchia; una gerarchia non intesa come divisione delle varie epoche, ma come strumento di apprendimento e conoscenza dei vari aspetti. Il concetto di "monumento isolato" dei primi anni del novecento è ormai superato. Lo strato archeologico è parte integrante dell'aspetto della città moderna.

L'obiettivo progettuale primario dunque non può più essere la separazione delle parti, bensì un'operazione critica di selezione e sistemazione delle preesistenze, con lo scopo finale di rimettere in luce lo stato che per eccellenza ha caratterizzato il luogo, ovvero l'epoca imperiale.



Fig. 2 - Foto aerea dei Fori, 1907

## L' AREA ARCHEOLOGICA DEI FORI IMPERIALI

### Quadro legislativo

La tutela e salvaguardia del patrimonio storico, artistico ma anche paesaggistico vengono individuati nell'articolo 9 della Costituzione Italiana. Dunque lo Stato Italiano, tramite gli Enti regionali, provinciali, comunali e così via, ha il duplice compito di «tutelare e valorizzare il patrimonio nazionale in tutte le sue componenti materiali e immateriali e garantire l'accessibilità ai beni culturali e paesaggistici e la loro rispettiva fruizione da parte di tutti».

Facendo riferimento al quadro legislativo, risulta necessario dare delle definizioni ai concetti fondamentali, su cui si sviluppa il progetto nel suo insieme.

Basandoci quindi sul Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio D. lgs. 42/2004 si definisce come area archeologica «un sito caratterizzato dalla presenza di resti di natura fossile o di manufatti o strutture preistorici o di età storica»<sup>1</sup> mentre invece come parco archeologico «un ambito territoriale caratterizzato da importanti evidenze archeologiche e dalla compresenza di valori storici, paesaggistici o ambientali, attrezzato come museo all'aperto.»<sup>2</sup>

L'area archeologica dei Fori Imperiali, come precisato sempre nel Codice<sup>3</sup>, non può essere definita come un vero parco archeologico in quanto la componente archeologica non solo è

---

1 Stefania Mancuso, *Per una metodologia della valorizzazione dei beni archeologici: analisi e prospettive in Calabria*, Rubbettino Editore, 2004, p.82

2 *Ibid*

3 Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio D. lgs. 42/2004



Fig. 3 - Foto del Foro Romano (Foto di Antonio Giaconia).

prevalente, ma quasi esclusiva. L'Area Archeologica Centrale di Roma quindi nel suo insieme può essere ricondotta nello schema del parco archeologico a rete. Un sistema complesso sviluppato principalmente in ambiti urbani, dove le aree archeologiche interessate formano un insieme. In realtà risultano essere elementi sparsi, senza una possibile continuità fisica. Si tratta dunque di aree speciali, per la loro conformazione morfologica e caratterizzate da un elevato valore storico-culturale.

### **La rovina come monumento**

Alois Riegl, i primi del Novecento, parlando del “culto dei monumenti” afferma che si tratta «di un fenomeno del tutto moderno, sospeso tra l'*Alterswert* (valore di antichità) e l'*Erinnerungswert* (valore di memoria)».<sup>4</sup>

Infatti, un edificio nel momento della costruzione non è concepito come un monumento; esso acquisisce questo valore aggiuntivo con il passare del tempo, in relazione al contesto culturale, cui fa riferimento. Si giunge alla conclusione che il concetto di monumento è strettamente legato al concetto di memoria. La parola stessa monumento deriva dalla parola latina *mònere* che significa, appunto, “ricordare”.

Aldo Rossi nel suo scritto mette a confronto il valore permanente della città con “il potere innovativo del progetto”, proprio come confronto diacronico tra passato e presente. Tale potere

---

4 Bagnato V., tesi di dottorato *Nuovi interventi sul patrimonio archeologico*, Universidad Politècnica de Catalunya, E.T.S.A. de Barcellona, Dir: Prof. Magda Saura Carulla 2013, p. 55



Fig. 4 - Veduta dell'Arco di Settimio Severo di Giovanni Battista Piranesi (Tratto da *Vedute di Roma*, Tomo II, tav. 16, *Opere di Giovanni Battista Piranesi, Francesco Piranesi e d'altri*, Firmin Didot Freres, Parigi, 1835-1839, Tomo 17).

si manifesta nel concetto di memoria architettonica, che è ben diversa da quella collettiva-storica o culturale.

Già all'inizio del secolo, con il Movimento Moderno e successivamente con gli architetti del Dopoguerra, si è cercata una definizione al legame che la nuova architettura deve avere con il passato.

Stanford Anderson a tal proposito scrive che «lungo il percorso dell'architettura moderna emergono molte tracce di questa ricerca di forme archetipiche, come si nota nei lavori di Peter Behrens e Le Corbusier, di Aldo Rossi o nella piramide del Louvre di I. M. Pei. [...] Usare elementi archetipici come giustificazione della propria opera denota il desiderio di un'architettura autonoma con forme riconoscibili che soddisfino le aspettative culturalmente ben definite dei fruitori»<sup>5</sup>

Si può quindi pensare che un'area archeologica, ricca di monumenti come l'area dei Fori Imperiali necessiti di un progetto unitario. Un progetto che rispetti gli aspetti della città, come memoria collettiva, ormai consolidati nel tempo. Inoltre, tenendo sempre in mente le presenze dei numerosi manufatti di particolare valore storico, culturale e architettonico dell'area. Un'area molto complessa ed eterogenea, in cui si è resa evidente la necessità di dare spazio alla memoria, proprio in questo luogo così densamente stratificato di tracce dell'antichità.

---

5 *Ibid*



*Parte V*

## **Strategie d'intervento**





## V.1 Verso un progetto unitario

Silvia Profita

Riflettendo sulle criticità dell'area, già descritte nel precedente capitolo, si è cercato di dare risposta alle problematiche presenti soprattutto in quota archeologica, tramite una metodologia di valorizzazione.

Tale operazione, è stata concepita come uno strumento di rilettura e riorganizzazione dello scavo, in modo da ottenere una ricucitura del testo archeologico.

Il *concept* generale del progetto si basa proprio su questo principio di ricucitura e reintegrazione per parti, dei frammenti di epoca imperiale.

La zona interessata, ovvero l'area che comprende lo spazio occupato dai cinque complessi dei Fori Imperiali, oggi si presenta come un grande scavo archeologico, visitabile solo dalla quota della città contemporanea, ovvero il piano stradale di Via dei Fori Imperiali e di via Alessandrina. La quota archeologica, che si trova ad un livello inferiore, che varia tra i cinque ai setti metri dalla città odierna, non è accessibile al pubblico, ad eccezione di alcuni eventi straordinari. Questa condizione di visita, ovvero la passeggiata sopraelevata e frammentata, offerta dalla Via dei Fori Imperiali, risulta poco adeguata per la comprensione dei monumenti antichi, soprattutto a causa della presenza stessa della Via. Questa pesante infrastruttura comporta la separazione fisica dei cinque Fori; per di più a causa della larghezza - trenta metri circa della sezione stradale e altri venti metri in più nei terrazzamenti laterali - risulta proprio incomprensibile il disegno originale dell'area.

Dopo tante riflessioni si è giunti all'idea della trasformazione della Via dei Fori Imperiali. Partendo dal presupposto, trattato già in precedenza, che Via dell'Impero, oggi Via dei Fori Imperiali, ha acquisito un valore storico, simbolico e culturale nella storia della città di Roma e non sarebbe possibile cancellarla. Si è pensato dunque a "smaterializzare" la Via, riducendone la sezione stradale, in modo da soddisfare il carattere proprio, che ormai presenta nella vita quotidiana contemporanea, ovvero una passeggiata. Un "miradòr orizzontale", a servizio delle

archeologie. Un dispositivo che unisca tra loro parti della città contemporanea e allo stesso tempo unisca la stessa città di oggi con la città di ieri. La connessione tra la Roma odierna e la Roma archeologica. Un'architettura che riesca a riunificare i tessuti urbani antichi, nel piano orizzontale e congiungere, nel piano verticale, la città frenetica con la città che riposa immobile. Con questa operazione si potrebbe definire l'inizio di un nuovo capitolo nella storia dell'area. L'apertura di un vasto cantiere archeologico, controllato in grande scala. Avente come scopo ultimo portare alla luce i pezzi mancanti dei Fori Imperiali, nei punti dove la forza dell'antico vince sul contemporaneo. Tenendo come punto fermo questo aspetto, alla quota contemporanea della città, ovvero il suo valore permanente, ormai consolidato, bisogna effettuare delle scelte caso per caso. Applicando sempre il principio generatore di base del progetto: ridare l'integrità e la geometria perduta ai Fori Imperiali, rispettando i vincoli definiti nella fase di analisi, attraverso una sistemazione e un accurato ridisegno dell'area.

## **LA SISTEMAZIONE DELLE AREE**

Come si è evidenziato precedentemente, il principale problema della zona è indubbiamente la frammentarietà dei Fori dovuta alla presenza delle infrastrutture della Via dei Fori Imperiali e della Via Alessandrina, che oggi tagliano a metà i complessi imperiali. Obiettivo necessario diventa dunque la gestione di questi corpi estranei dalla città archeologica.

### **La Via Alessandrina**

Si tratta della via cinquecentesca, parallela alla Via dei Fori Imperiali, presente ancora oggi nella parte ad est, rispetto l'Altare della Patria.

Riprendendo l'asse dell'antica via Recta, la via Alessandrina risale alla sistemazione urbanistica della zona, quando il cardinale Michele Bonelli, detto l'Alessandrino, bonificò l'intera area. Il nuovo quartiere rinascimentale costruito in questi anni occupava l'area dei Fori Imperiali nella parte nord – est. Si adagiava sul Foro di Traiano fino al Tempio della Pace, organizzato lungo la via Alessandrina e ad un sistema di vie secondarie, come via Bonella, via dei Carbonari, via del Priorato e via Cremona, quest'ultima come limite verso il colle Capitolino.

Attualmente la via Alessandrina costituisce l'unica testimonianza di questo quartiere cinquecentesco dopo gli sventramenti degli anni trenta, presentando un assetto urbano ben diverso da quello romano. Esaminando l'area e sovrapponendo allo stato attuale il disegno delle ricostruzioni dei Fori, si può osservare fin da subito come la struttura della via Alessandrina taglia diagonalmente i Fori di Traiano, di Augusto e di Nerva, nel punto dove si innesta con Via dei Fori, lasciando

sepolte le strutture imperiali. Giudicando l'importanza del valore storico, architettonico e culturale che presentano i Fori, operando sempre con principio critico, riprendendo lo scopo introdotto precedentemente, della valorizzazione dello stato imperiale, si è giunti all'eliminazione della via Alessandrina. Tale scelta permette di riportare alla luce gli elementi antichi sepolti, ma soprattutto ridare l'unità spaziale ai Fori.

### **Largo Corrado Ricci**

Nel punto dove la via Alessandrina si innesta alla Via dei Fori Imperiali, oggi è presente Largo Corrado Ricci.

In epoca imperiale l'area era occupata dal Foro di Vespasiano o, come è comunemente noto, il Tempio della Pace. Durante il medioevo, nel 1203 il papa Innocenzo III ha fatto erigere una torre, nota come Tor dei Conti, la quale inglobò nella sua struttura una delle esedre rettangolari del portico laterale est del Foro.

Dopo gli sventramenti degli anni trenta, la Torre è rimasta isolata. Ancora oggi, però, limita via Cavour nel punto di arrivo all'area archeologica del Foro. Lo spazio dedicato a Corrado Ricci, oggi presenta una sistemazione a giardino.

Il progetto in questa zona prevede la realizzazione di una piazza a quota contemporanea trattata in modo da rievocare la geometria del Foro, sepolto sotto il terrapieno. In questo luogo, giudicando la forte presenza di elementi che seguono ancora l'ordinamento delle strutture imperiali, ovvero la presenza della Torre e il muro alto del Foro di Nerva. Ma anche per la stessa forma della città contemporanea, si è deciso di operare per "aggiunta" e non per "sottrazione".

### **La Via dei Fori Imperiali**

Nata per avere un valore simbolico legato alla politica fascista degli anni trenta, la Via dell'Impero oggi assume un valore culturale ben diverso. Con l'apertura della Via si è riscoperto il mondo della Roma Antica, perduto durante i secoli. Dalla fine dell'Impero Romano ai primi scavi alla fine dell'Ottocento, portando alla luce brani della città romana e numerosi reperti.

Valutando quindi il carattere e il valore ormai consolidato della Via dell'Impero, per il progetto di tesi si è decisa un'operazione diversa. Mettendo sempre in primo piano la quota imperiale, ovvero lo strato che per eccellenza ha caratterizzato la storia della città di Roma, si è pensata la trasformazione della Via come ad una doppia passeggiata. Una a quota della città contemporanea e una, molto più attrezzata, a quota archeologica. Alla conseguente apertura di uno scavo archeologico, controllato, lungo tutto il sedime dei Fori Imperiali, oggi occupato dalla Via.

## La piazza del Colosseo e il Ludus Magnus

Attualmente l'area del Colosseo risulta poco valorizzata. Le sistemazioni che hanno interessato la zona dall'Ottocento in poi, con lo sventramento delle strutture aggiunte durante il medioevo, gli scavi condotti da Carlo Fea e Pietro Rosa e i restauri di Rafael Stern prima e dopo di Giuseppe Valadier negli stessi anni, hanno alterato il contesto del monumento rispetto all'immagine rappresentata nei disegni del rinascimento e le incisioni del Piranesi.

Negli anni trenta, durante i lavori per l'apertura dei Fori Imperiali, vengono demolite le strutture antiche della *Meta Sudans* e i resti del *Colosso di Nerone*, conferendoli così l'immagine del "monumento isolato", tipica di quel periodo. Oggi la Piazza del Colosseo risulta quasi una rotatoria, facendo da perno, punto di cerniera delle tre vie principali, via San Gregorio, via Labicana e Via dei Fori Imperiali. Tale aspetto non aiuta alla valorizzazione del monumento, che oltre ai milioni di visitatori - più di sei milioni all'anno - si è consolidato durante i secoli come il monumento simbolo della città di Roma. Trattandosi di un monumento di tale valore storico, architettonico e culturale, e essendo uno dei due poli principali, insieme a Piazza Venezia, dell'area archeologica oggetto del progetto, si è decisa una sistemazione della Piazza del Colosseo con la riproposizione del collegamento ipogeo con i resti del *Ludus Magnus*, anch'essi poco valorizzati, situati di fronte il monumento su via Labicana.

Dunque si è prevista una pavimentazione unitaria dell'intera Piazza a partire dall'innesto della Via dei Fori Imperiali e per tutta la sua estensione. Tale pavimentazione prevede il ridisegno a terra, con il cambio di materiali, della sagoma della vasca di Nerone, appartenente alla Domus Aurea, situata sul colle Oppio. Questo disegno chiaro permette sia la messa in luce di una parte importante della storia del sito, ma anche la possibilità di dare unità a tutta la Piazza con un carattere proprio. Oltre alla nuova pavimentazione si è proposta la riproposizione del Colosso Neroniano nella sua posizione originaria, oggi semplicemente indicata da una scritta, e la sistemazione dei resti della *Meta Sudans*, creando una "finestra archeologica" come un episodio sulla grande piazza. Per colmare il dislivello nella parte sud-est tra la quota della Piazza e il livello della strada, quasi cinque metri, si sono proposte due rampe poste sui due estremi del perimetro della vasca verso via San Gregorio e via Labicana.

Nella parte est si è previsto il collegamento all'area del *Ludus Magnus* per rievocare all'antico collegamento esistente tra l'arena del Colosseo e quella del Ludus, oggi purtroppo sepolto sotto gli isolati urbani. In particolare, in asse con il percorso principale presente oggi sullo scavo, si è deciso di aprire un collegamento a quota archeologica - quindi sotto la via San Gregorio, subito prima dell'innesto su via Labicana. Tale percorso permetterebbe la visita dei resti dell'area, oggi non accessibili, creando un portale di ingresso posto proprio sulla Piazza del Colosseo.



Fig. 1 - Scavi archeologici nella stazione Amba Aradam della Metro C di Roma. In questo sito sono stati effettuati importanti ritrovamenti archeologici. Una antica caserma romana risalente al II sec. d.C., di oltre trenta vani articolati lungo un corridoio e decorati con affreschi parietali e pavimenti a mosaico è stata rinvenuta a circa nove metri di profondità (Foto di Metro C scpa).

### **Lo scavo archeologico**

Facendo riferimento allo scritto di Sonia Martone<sup>1</sup>, per il tema degli scavi archeologici nell'ambito urbano, si deve sottolineare che si tratta di un argomento molto delicato.

Le esperienze degli scavi archeologici nelle grandi metropoli, sia in Italia che all'estero, dagli anni sessanta - settanta in poi, soprattutto per la realizzazione di grandi infrastrutture, hanno messo in evidenza le problematiche che si presentano con l'esecuzione di uno scavo all'aperto. A tal proposito, è nata l'esigenza di una normativa specifica, per tutelare il patrimonio culturale e le varie stratificazioni presenti nei settori urbani delle città moderne.

A partire dal 1999 il Regolamento della Legge sui lavori pubblici prevede l'indagine sistematica delle aree di interesse archeologico destinate ad ospitare opere pubbliche con lo scopo di tutelare e salvaguardare il patrimonio storico-culturale.

In generale quindi, successivamente alle indagini preliminari e la redazione del progetto esecutivo, si prevede in caso di rinvenimenti durante lo scavo, ad un'indagine archeologica,

---

1 Sonia Martone, «La normativa sull' archeologia preventiva. Un indispensabile premessa» in Rossella Rea (a cura di), *Cantieristica archeologica e opere pubbliche. La linea C della metropolitana di Roma*, Roma, Electa, 2012, p. 25



Fig. 2 - Pozzo 3.4 della Metro C di Roma presso piazza Celimontana. Alla profondità di 16 metri dal piano attuale è emerso un acquedotto di età repubblicana in blocchi di tufo squadrati collegato ad una grande vasca (Foto di Metro C scpa).

avente carattere d'emergenza. Durante i lavori si prevede la documentazione di tutti i reperti ed il recupero di quelli mobili o di particolare pregio. Successivamente, analizzando il valore e la natura dei rinvenimenti si possono scegliere tre soluzioni. La prima che riguarda la rimozione totale del contesto, costituisce la soluzione più immediata per i casi comuni; la seconda prevede lo smontaggio delle parti, con lo scopo di musealizzare i reperti in un contesto diverso, con esposizioni museali; oppure la terza, applicabile in casi speciali dove l'importanza del reperto comporta la variazione del progetto per garantire la conservazione in situ.

Le indagini preliminari delle aree archeologiche si basano, in prima fase, a prove non distruttive. Una volta individuati i settori interessati a presenze archeologiche, attraverso studi basati su fonti letterarie, storiche e ipotesi ricostruttive, si prosegue con l'ausilio di appositi strumenti per l'analisi del sottosuolo. Tramite saggi di scavo si potrà controllare l'esistenza o meno di tracce archeologiche nelle aree progettuali. Una volta finita la fase preliminare si passa alla verifica prima dell'inizio dello scavo. Per questa fase si usano i carotaggi, in modo da controllare la consistenza del terreno e l'eventuale presenza di contesti archeologici.

Dopo l'analisi superficiale del terreno si applicano i saggi archeologici, operazioni che risultano essere assai complicate in ambiti urbanizzati, ma con un elevato grado di precisione nelle informazioni fornite. Tali operazioni dunque si scelgono di effettuare solo in casi particolari a causa delle difficoltà di esecuzione, costi e tempo. Un esempio sarebbe il caso dei lavori per la



Fig. 3 - Cantiere della stazione Fori Imperiali della Metro C di Roma (Foto di Metro C scpa).

linea C della metropolitana di Roma, considerando il valore dell'area archeologica.

Facendo sempre riferimento al testo di Sonia Martone<sup>2</sup> per i lavori della linea C della metropolitana di Roma, il cantiere condotto non può seguire il modello di un cantiere tradizionale a causa delle complessità da gestire.

Accettando il compromesso che per la natura distruttiva dell'architettura, un progetto nuovo oblitera sempre ciò che lo precede e valutando la necessità di operare anche in ambito archeologico, si introduce il modello di un cantiere non più all'aperto, ma chiuso e controllato.

Questo modello di cantiere adottato recentemente nei casi di scavo in ambito archeologico, si è pensato che potesse essere la soluzione per lo scavo di Via dei Fori Imperiali. Tale sistema si basa sulla realizzazione delle strutture perimetrali, ovvero muri di contenimento attraverso elementi puntuali come pali di fondazione in cemento armato e la successiva copertura per la protezione dello scavo. Una volta creato il piano di appoggio superiore e quelli perimetrali, si effettua uno scavo programmato, in modo da garantire il controllo degli eventuali rinvenimenti.

---

2 *Ivi*, p. 31





*Parte VI*

## **Le tematiche progettuali**



## VI.1 La passeggiata per la città

Arianna Talevi

Via dei Fori Imperiali è un fatto urbano ormai strutturato e incancellabile per la città di Roma. La sua memoria rimarrà per sempre legata al momento storico della sua nascita, ma oggi è un simbolo diverso. Nella Roma di oggi, Via dei Fori Imperiali non è più la via voluta da Benito Mussolini, oggi è l'asse stradale che ci regala la prestigiosa prospettiva sul Colosseo. È oggi quella passeggiata in quota che permettere al visitatore di cogliere dall'alto la bellezza dei Fori Imperiali. La sua esistenza non viene qui messa in discussione, anzi diventa nodo cruciale che tiene insieme il progetto per il parco archeologico più importante al mondo. Questo asse viario ha portato vita all'interno di una porzione di città che per le sue caratteristiche rischiava di risultare isolata. Concetto trattato da Marcel Poète, nel suo libro *Introduction à l'Urbanisme, l'évolution des villes*<sup>1</sup>. Ripreso poi da Aldo Rossi ne *L'architettura della Città*: «la città nasce in un dato luogo ma è la strada che la mantiene viva. Associare il destino della città alle vie di comunicazione è quindi una regola fondamentale di metodo».<sup>2</sup> L'area archeologica centrale di Roma non sarebbe più la stessa con l'obliterazione di questo asse viario. Oggi non è più la Via dell'Impero, ma è segno della città contemporanea. Segno, ma soprattutto riferimento dalla forte figurabilità. Questo concetto viene introdotto dalla teoria dell'analisi percettiva della città di Kevin Lynch, nel suo libro *The Image of the city*, 1960. La figurabilità è la caratteristica di un oggetto di lasciare un'immagine forte e chiara sull'osservatore. La Via detiene questa caratteristica di chiarezza e visibilità. Senza alcun dubbio segno di riconoscibilità dell'area e utile all'orientamento del fruitore. La strada, o più in generale i diversi tipi di percorso, è elemento che determina l'immagine, quindi la percezione della città stessa. Gli altri elementi percepiti dall'individuo che fa l'esperienza della città, sono i margini, i quartieri, i nodi e i riferimenti

---

1 Marcel Poète, *Introduction à l'Urbanisme, l'évolution des villes, la leçon de l'antiquité*, Paris 1929, ed. ital. Torino, 1958

2 Aldo Rossi, *L'Architettura della Città*, Macerata, Quodlibet, 2011, p.44



Fig. 1 - Vista del Colosseo da Via dei Fori Imperiali (Foto di Francesco Rinaldi).

puntuali o *landmark*. In questa particolare area, la Via si deve confrontare con tantissimi altri simboli che detengono una fortissima figurabilità. Colosseo, Colonna Traiana, Mercati Traianei, Basilica di Massenzio, Altare della Patria, Foro Romano e soprattutto Fori Imperiali. La Via si adagia fisicamente proprio su quest'ultimi, opacizzandone l'immagine e la leggibilità. Tra tutti questi *landmark* il progetto per la Via dei Fori Imperiali deve trovare un proprio equilibrio, oggi inesistente. Convalidata la sua importanza per la città di Roma, la sua attuale morfologia va in difetto con le archeologie. Date le sue dimensioni eccessive, risulta una grande autostrada.

Nello stato di fatto la Via dei Fori Imperiali in realtà non serve affatto i Fori Imperiali, in una scala gerarchica vincerebbe su tutte le archeologie dell'area. Il progetto in questione punta al rovesciamento di tale gerarchia, in cui la Via dei Fori Imperiali serva le archeologie romane. Riducendo il suo asse stradale di circa un terzo, questa rimarrà segno forte per la città contemporanea, e simultaneamente riporterà alla luce buona parte della città archeologica. A questo punto ci sembrava forviante il termine "strada". Non dovrebbe più privilegiare la mobilità carrabile, ma la mobilità ciclo-pedonale. Il fruitore diventa il protagonista di questa passeggiata sulle archeologie. Grazie a questo percorso, riproporzionato per un tipo di passeggiata più lenta, tutti i grandi fatti urbani che si adagiano gli uni accanto agli altri, trovano ordine grazie a questo percorso riconoscibile. La Via dei Fori Imperiali viene intesa nel progetto come passeggiata verde, punto privilegiato da cui ammirare la bellezza dei Fori Imperiali, luogo in cui sostare per appropriarsi della monumentalità di queste architetture. Su questa nuova Via si organizzano punti strategici in cui sedere e bloccare una particolare vista sul Colosseo, oppure fissare un'immagine della Colonna Traiana. Momenti duraturi, il cui tempo di percorrenza non è rapido, ma lungo. Un momento riflessivo. Non come accade oggi che per appropriarsi di quel dato monumento dobbiamo per forza fotografarlo, perché il flusso inarrestabile della vita contemporanea, non ci permette di fermarci di più di quei pochi secondi necessari allo scatto. Il progetto prevede sedute che corrono lungo tutta la lunghezza della Via.



Fig. 2 - Vista della Colonna Traiana da Via dei Fori Imperiali (Foto di Antonio Giaconia).

Disposte ai lati e ricavate scavando una sorta di piccola trincea, che vede diventare la quota della pavimentazione la stessa seduta. Per non bloccare la vista sui Fori Imperiali a chi rimane nella parte alta, le sedute vengono così ribassate. Per aumentarne la vivibilità, questo luogo viene arricchito da elementi vegetali, per abbassarne le alte temperature estive e per ottenere un miglioramento del comfort termico. Portare così il visitatore a fermarsi più a lungo e a godere di questo paesaggio unico al mondo. La vegetazione è di tipo arbustivo, che non raggiunge altezze significative per non ostacolare le importanti prospettive connesse all'area. L'elemento vegetale viene disposto in vasche posizionate sull'asse centrale della Via, così da mantenere liberi i due lati che si affacciano sulle archeologie. Al fruitore dell'area viene così suggerita una visita che lo spinge ai bordi, verso le archeologie. Non farlo camminare nel centro ma sul limite. Limite tra contemporaneo e imperiale. Sullo stesso limite permettergli un momento di riflessione, una seduta, in cui tutti i sensi sono in pausa tranne l'occhio, che si perde nella sequenza scenica dello spettacolo dei resti archeologici, che hanno vinto il tempo e le culture. Questa passerella sui Fori Imperiali permette due tipi di esperienza. Una come una vera e propria permanenza sul luogo, grazie alle sedute, l'altra, invece, più a passeggiata, quindi un momento più veloce ma sempre in contatto con il contorno, grazie alla disposizione intermittente delle vasche di vegetazione, si sviluppano passaggi trasversali dai quali il fruitore può decidere se passare da un limite all'altro della Via. Nel limite superiore egli si troverà a contemplare dall'altezza di sette metri, i Fori di Augusto, Nerva e Traiano; mentre in quello inferiore si troverà innanzi i resti dei Fori di Cesare, Vespasiano e Nerva, che viene diviso perfettamente a metà.



## VI.2 Le piazze come luoghi di connessione

Arianna Talevi

Aldo Rossi in *L'Architettura della Città* parla del Foro Romano, della sua origine, sul suo sviluppo e del momento che lo vedrà eclissarsi, la fine dell'Impero Romano. In particolare, fisseremo qui un particolare momento di passaggio, in cui il Foro Romano viene segnato da una trasformazione irreversibile. Siamo intorno al IV secolo, questo non sarà più luogo del mercato, perde così la sua funzione, ma diventerà ufficialmente piazza. «E proprio in quest'epoca il Foro si va coprendo di statue, di templi, di monumenti; così la valle che era piena di sorgive locali, di luoghi sacri, di mercati, di taverne, diviene ora ricca di basiliche, di templi e di archi e rimane solcata da due grandi vie, la Sacra e la Nova, raggiunte da diversi vicoli. Dopo la sistemazione di Augusto e l'ampliamento della zona centrale di Roma con il Foro di Augusto e i Mercati Traianei, dopo le opere di Adriano e fino alla caduta dell'Impero, il Foro non perde il suo carattere essenziale di luogo di incontro, di centro di Roma.»<sup>1</sup> Il cambiamento della sua funzione non ha determinato la fine del suo prestigio. Il Foro rimane riferimento per la città, un luogo che appartiene ai cittadini romani, che cambiano le loro attività, connesse a questo spazio, ma non cambiano l'abitudine di viverlo. «La gente vi passava senza voler nulla, senza far nulla: è la città moderna, l'uomo della folla, l'ozioso che partecipa al meccanismo della città senza conoscerlo, appartenendovi solo nella sua immagine. E il Foro diventa così un fatto urbano di straordinaria modernità.»<sup>2</sup> Il concetto alla base del Foro Romano come fatto urbano è il medesimo che sottende il concetto di piazza contemporanea come fatto urbano. Riferimento riconoscibile all'interno della città, la piazza deriva da questi monumenti antichissimi che sono i Fori. In particolare il progetto di tesi su Via dei Fori Imperiali, ciroscrive l'area dominata dai Fori dei grandi Imperatori. I Fori sono stati e sono tutt'ora modelli per la progettazione degli spazi pubblici. I protagonisti del

---

1 Aldo Rossi, *L'Architettura della Città*, Quodlibet, 2011, pp.162-163

2 *Ivi*, p.163



Fig. 1 - Veduta del Tempio di Giove (Tratto da *Vedute di Roma*, Tomo II, tav. 11, *Opere di Giovanni Battista Piranesi, Francesco Piranesi e d'altri*, Firmin Didot Freres, Parigi, 1835-1839, Tomo 17).

dispositivo museale, in cui la Via dei fori Imperiali di trasformerà, sono gli stessi Fori Imperiali. Oggetti della musealizzazione e della visita che si dispiega a quota archeologica. Il passaggio per arrivare alle archeologie, dalla città in quota, è determinato in due punti peculiari. All'unità stratigrafica imperiale vi si può accedere da due ingressi. Il principale, posto in prossimità della Basilica di Massenzio, limite del dispositivo archeologico e punto strategico di connessione tra le linee della metro B e la futura linea C. Nella metro sarà prevista un'uscita apposita al museo. Per i fruitori dell'area che non dovessero arrivare dalle linee metropolitane, ma che arrivando dalla città dovranno colmare il gap tra quote diverse, ma anche tra epoche diverse, l'ingresso sarà una piazza coperta, posta come punto terminale della Via. Questo ingresso si presenta come un punto di raccolta degli innumerevoli flussi di visitatori all'area. La sua sagoma seguirà gli allineamenti con la Via e non bloccherà il flusso di cittadini, che della Roma archeologica non vogliono farne parte in quel dato momento. Composto da una monumentale scalinata, che colma i sette metri e mezzo di dislivello, si colloca dentro un volume in vetro. Tale scelta riprende il Museo delle Terme Romane, di Oswald Mathias Ungers, a Treviri. La scelta del vetro è legata alla volontà di una continuità, tra il dentro e il fuori. Ungers riesce a valorizzare in chiave moderna il mondo classico, grazie anche alla definizione della facciata. Soprattutto evidenzia l'importanza del ritrovamento, ma allo stesso tempo non dimentica che il contesto urbano in cui si situa detiene altre regole e orientamenti. Fa, così, di questo scarto un punto di forza da evidenziare. Orientando il volume tridimensionale secondo i tracciati contemporanei di Treviri e nella pavimentazione della piazza segna con un cambio di materiale il cardo e il



decumano, romani<sup>3</sup>. Uno spazio di transizione tra il sopra e il sotto, viene arricchito da servizi di ristoro, per portare il fruitore ad un momento di deframmentazione. Un respiro prima di fare un'esperienza a contatto con le archeologie. Questo volume in vetro si smaterializza e l'unico elemento che rimane evidente è la grande copertura. Questa diventa di primaria importanza per la definizione dello spazio. Questo può essere definito come una piazza coperta, al cui interno viene collocata una scala dal forte valore architettonico. Una piazza, dal carattere moderno ma sottomesso all'antico, diventa il luogo da cui si può accedere al sistema di piazze di epoca imperiale. Landmark in vetro che come la grande piramide del Louvre, indica che quel luogo appartenente alla vita della città di oggi, in realtà nasconde sotto di sé, un mondo dal valore inestimabile. La città ci insegna come le epoche e le civiltà che si sono susseguite hanno modificato la sua immagine. Nelle infinite trasformazioni che l'hanno interessata, ci sono segni che sono rimasti, segni forti, talmente caratterizzanti che hanno battuto lo scorrere del tempo. Ancora oggi questi fatti fanno parte della città. La città non è solamente una, ma è l'insieme delle infinite città che si sono susseguite. L'immagine della Roma di oggi è il risultato delle interazioni che si sono cristallizzate le une nelle altre.

Oggi l'intreccio delle varie epoche, che hanno combattuto e vinto il tempo, costituisce con le sue architetture la scena fissa dello spettacolo che si svolge ogni giorno nell'Area Archeologica Centrale di Roma. Nel progetto, però, i segni storici non vengono riportati in quota contemporanea. Le unità stratigrafiche vengono tenute separate per la miglior comprensione possibile delle caratteristiche dell'area. Infatti, lo scenario romano regala un palinsesto di monumenti che si susseguono senza regole, di cui spesso la catalogazione spaziale risulta incerta. Per la nuova sistemazione della Via a quota contemporanea, l'atteggiamento che prevale è in sottotono rispetto al rumore del contesto. L'uniforme trattamento a terra, però, salta in alcuni punti in cui l'archeologia aveva un eco talmente forte da aver travalicato tutte le unità stratigrafiche successive, fino a giungere alla nostra quota. Adiacente all'ingresso, più sopra descritto, i segni dei muri del tempio del Foro di Vespasiano o anche detto Foro della Pace, sono alcuni di questi segni. Questi diventano tagli di luce per portare un'illuminazione di tipo zenitale nel grande invaso ipogeo. Una scelta architettonica per esporre i resti in un luogo dall'aspetto più solenne. La luce zenitale è anche l'unico modo per portare illuminazione agli spazi ipogei dove sono collocati i servizi per il museo. Si prevede, infatti, una grande vasca di vetro, che interrompe la continuità della pavimentazione superficiale. Per portare una cascata di luce all'atrio principale, nascosto al livello inferiore. Il secondo ingresso, gerarchicamente inferiore rispetto al primo, per collocazione e dimensioni, viene posto sull'altro limite dell'intervento. L'estensione del progetto

---

3 Bagnato V., tesi di dottorato *Nuovi interventi sul patrimonio archeologico*, Universidad Politècnica de Catalunya, E.T.S.A. de Barcellona, Dir: Prof. Magda Saura Carulla 2013 - pp. 112-122



Fig. 2 - Piazza dell'Almoína, Valencia, Spagna.

va dalla grande Basilica di Massenzio all'Altare della Patria. Più precisamente questo secondo punto di connessione è posto dove sono collocate le rovine dell'*Adrianeum*.

Gli Auditoria di Adriano, scoperti nel 2008 grazie ai lavori della linea della metro C, costituiscono la coda del grande edificio ipogeo della Via dei Fori Imperiali. Il protagonista da mettere in mostra, in questo punto, non è solamente l'ingresso allo spazio ipogeo, ma lo stesso *Adrianeum*, che necessita di un intervento museografico che lo renda visitabile. A quota contemporanea per delimitare un luogo altro rispetto al contesto, vengono riportate in superficie le sagome delle due sale del complesso, con delle grandi pavimentazioni in vetro. Stesso metodo usato per la grande vasca di luce, ideata per l'ingresso principale. Riferimento per questo tipo di scelta progettuale è la grande piazza del Museo dell'Almoína a Valencia, progettato dall'architetto José Maria Herrera Garcia. Anche qui la scelta del vetro come materiale che ci permetta di evidenziare la città archeologica posta sotto i nostri piedi. Accanto alla sistemazione della piazza con queste due grandi vasche vetrate, si eleva anche qui l'elemento orizzontale della grande copertura a proteggere e definire anche in alzato il punto preciso di connessione. All'interno, lo spazio si sviluppa col medesimo principio dell'ingresso principale, ma ridimensionato. La scala e gli spazi ipogei connessi al dispositivo museale, vengono anche qui illuminati da una luce che proviene dall'unità stratigrafica della contemporaneità, che il fruitore ha appena lasciato alle sue spalle. Un sistema, la Via, i cui limiti sono definiti da piazze, dalle quali il visitatore può passare dal presente al passato. Piazze nuove e solo dalle quali, i fruitori possono arrivare alle antiche piazze, da cui tutto deriva, i Fori Imperiali.

## VI.3 Le Soglie. Dal contemporaneo all'Imperiale

*Silvia Profita*

Tenendo conto le osservazioni descritte nei capitoli precedenti e soprattutto la complessità dell'area interessata, si è resa necessaria una scelta. Una scelta quasi ovvia che riguarda il "protagonista" che deve emergere in questo contesto così ricco di elementi. Il "protagonista" nel nostro caso non sono che i cinque Fori, costruiti dagli Imperatori romani, che hanno caratterizzato l'identità dell'area così tanto, annullando quasi tutte le successive stratificazioni, che ancora oggi per questo luogo si fa riferimento come i Fori Imperiali.

Dunque, per la valorizzazione dello strato imperiale, si è pensata ad una operazione assai invasiva, ma necessaria, nei confronti delle preesistenze. Oggi l'area si presenta come un insieme di elementi che entrano in contrasto e si annullano fra di loro, in quanto tutti eterogenei e forti. Un risultato di una sequenza di campagne di scavo e di sistemazione che non si è mai arrestata, ma che ha avanzato senza l'orientamento di un'idea complessiva di sistemazione generale del paesaggio urbano. Con la stessa episodicità alle campagne di scavo, sono seguite attività di sistemazione archeologica dei resti, finalizzate alla possibilità di fruizione da parte dei visitatori, ma senza mai un principio unitario.

Con questo progetto si è cercato quindi di dare chiarezza e organizzare un percorso museale di visita in quota archeologica, riproponendo ai fruitori una rilettura del testo archeologico, che però tiene conto delle modifiche e alterazioni subite durante i secoli. Un'operazione di rimozione solo degli elementi che annullano lo strato imperiale. Il resto si lascia intatto; una rovina dentro la rovina, un insieme di elementi che non sono stati creati nello stesso momento ma durante i secoli si sono mescolati, facendo parte dello stesso organismo.

Applicando il principio sopra citato, lo stato di fatto della Via dei Fori risulta essere un organismo molto invadente. La sua trasformazione offre un duplice vantaggio: con lo scavo archeologico si ipotizza di portare alle luce gli elementi mancanti dei Fori, per i quali l'unica ipotesi di una possibile esistenza al di sotto del manto stradale della Via, si basa sui ridisegni dei complessi

imperiali, frutto di studi di tanti secoli - dagli architetti rinascimentali fino ai giorni nostri con l'analisi degli scavi effettuati in zona - in modo da ridefinire la geometria degli spazi. Il secondo vantaggio deriva dalla scelta stessa di trasformare la Via in un dispositivo a servizio delle archeologie. Mantenendo il segno della Via dell'Impero, come un gesto simbolico, una traccia dell'asse visivo scelto dal Duce che ha condizionato l'aspetto dell'area dagli anni trenta ad oggi, risultando però smaterializzato proprio dalla sua forza genitrice. La Via dell'Impero dovrebbe appoggiare sui Fori Imperiali, usati come "fondazione" dell'impero fascista, traendo forza dal passato e dando continuità al futuro. Oggi i Fori Imperiali sono ancora presenti, elementi che con la loro volumetria arricchiscono la città moderna. La loro potenza deriva proprio dal fatto che si sono consolidati nel tempo, che vincono la falsa potenza dell'ideale lontano di un determinato uomo, che oggi risulta obliterato. Dunque il segno rimane, ma solo come memoria, trasformato in un dispositivo per la collettività, non più per il volere di un individuo. Sopra una passeggiata urbana, a servizio della città contemporanea, sotto una passeggiata archeologica a servizio dell'antico.

In riferimento a quanto descritto precedentemente, il percorso museale avviene in quota archeologica. Nasce così la necessità di colmare il dislivello, che varia dai cinque ai sette metri, tra la quota contemporanea e la quota imperiale, creato dalle stratificazioni avvenute durante i secoli.

Considerando l'area dei cinque Fori Imperiali come una grande finestra archeologica, un vuoto, una lacuna circoscritta nel tessuto urbano della città contemporanea, si è scelto di posizionare i due collegamenti verticali in prossimità delle due estremità dell'area.

### **L'ingresso principale**

Come ingresso principale alla quota archeologica si è pensato un elemento di nuova progettazione collocato alla zona sud - est dopo il Tempio della Pace, nel punto dove esisteva la collina della Velia prima del suo sventramento negli anni trenta. Utile a posizionare al suo interno il corpo di collegamento verticale e le funzioni necessarie per una visita integrata dello scavo. Questo nuovo volume è stato concepito come un padiglione, che in quota contemporanea si integrasse con il tessuto urbano, segnando così la nuova soglia, l'ingresso al mondo antico.

Per la sua posizione si è scelta l'area antistante l'intervento del Muñoz risalente alla sistemazione dei muri di contenimento necessaria dopo l'apertura della Via negli anni trenta. Proprio di fronte alla grande basilica imperiale, la Basilica di Massenzio, si è pensato di collocare un episodio diverso nella pavimentazione della Via; un grande lucernario vetrato, ricoperto d'acqua, allineato con il nostro padiglione di accesso, proprio per segnare il punto di ingresso, la soglia.

Questa zona presenta un'unica opportunità in quanto converge in sé i percorsi principali dell'area.

In particolare, trovandosi praticamente a metà strada tra Piazza Venezia e Colosseo, ovvero i due “poli” dell’intera area, costituisce un punto molto favorevole per l’ingresso alla quota archeologica. L’imponente presenza della Basilica di Massenzio marca questo luogo, rendendolo un punto scenico, accentuato anche dal cambiamento della Via dei Fori. Ovvero, la prima parte della Via dei Fori Imperiali viene trattata - come sarebbe tra l’altro la sua natura anche oggi - come un dispositivo “appoggiato” nel suolo archeologico, mentre nella seconda parte - subito dopo l’attuale Largo di Corrado Ricci - in trincea. Questo cambiamento determinato proprio dall’identità morfologica della Via stessa, la quale si modella secondo le variazioni del terreno, offre l’opportunità di collocare in quota archeologica - interrato quindi rispetto la quota della città moderna - un grande atrio di ingresso con le rispettive funzioni.

Questa scelta costituisce l’occasione di unione tra il nuovo e l’antico, il contemporaneo e l’imperiale, favorendo nello stesso tempo la possibilità di organizzare i flussi. Questo risulta fattibile in quanto la zona serve come uscita della nuova stazione della linea C della metropolitana. Prendendo come riferimento interventi simili, come le nuove stazioni della metropolitana ad Atene e a Napoli, nasce un nuovo tema legato alle grandi infrastrutture urbane e alla necessità di musealizzare vaste aree di interesse archeologico, come proprio nel nostro caso con l’area dei Fori.

Pensando questa zona come un “elemento di cerniera” che permette il collegamento tra il contemporaneo e l’imperiale, un luogo di servizio dove le due quote entrano in contatto, si è proposto di creare anche un nuovo ingresso al Foro Romano, all’interno della Basilica di Massenzio.

Attualmente l’ingresso al Foro Romano che avviene dalla Via dei Fori risulta essere poco efficace, collocato nello slargo della Salara Vecchia, adiacente al Tempio di Antonino e Faustina, oggi chiesa di San Lorenzo in Miranda, con un piccolo spazio di accoglienza e una ripida rampa di accesso.

In questa zona, oggi poco funzionale, il progetto prevede la rimozione degli elementi aggiunti in modo da ridare la geometria della Piazza del Tempio della Pace. Risulta quindi necessaria la sistemazione dell’ingresso al Foro Romano in una nuova collocazione.

Il punto scelto, come indicato precedentemente, sarebbe proprio la Basilica di Massenzio, con la costruzione di una struttura leggera nella zona sud - est dell’edificio per ospitare la nuova biglietteria, dove era posto in origine l’ingresso della basilica. Con questa operazione si concentrano gli ingressi principali alle due aree archeologiche - quello ai Fori Imperiali e quello al Foro Romano - in un unico punto, fornendo una possibilità immediata di accesso per i visitatori.

Considerando la vastità dell’area di progetto e l’elevato numero dei fruitori - oltre sette milioni all’anno - si è valutata l’opportunità di avere un altro ingresso, secondario, alla quota archeologica. Come per l’ingresso principale si è scelta una posizione adiacente alla fine

del sedime dei cinque Fori, la stessa operazione si è applicata anche per il secondo accesso. Pensando alla doppia percorribilità della Via e all'impianto complessivo dei cinque Fori, il posto più opportuno risulta essere la zona adiacente al Foro di Traiano, nei pressi di Piazza Venezia.

### **L'ingresso secondario**

Analizzando la zona, ci si rende conto che si tratta di un'area condizionata da elementi monumentali, di grande volumetria, come la presenza della Colonna Traiana, che domina la parte nord dello scavo attuale e l'imponente volume del Vittoriano con la sua propria area di pertinenza, sistemata da Muñoz negli anni trenta durante l'apertura della Via. Oltre questi elementi, che caratterizzano l'identità dell'area, nella parte nord - ovest rispetto lo scavo del Foro di Traiano, proprio di fronte l'Altare della Patria, si trova uno scavo recente che contiene i resti dell'Athenaeum di Adriano. Questo edificio imperiale, costruito nel 135 d.C. per volere dell'imperatore Adriano, dal quale prende il nome - comunemente noto come *Adrianeum*, è rimasto sepolto sotto la zona sistemata da Muñoz nel margine di Piazza Venezia. Fino ai recenti scavi dovuti alla realizzazione della nuova stazione della metropolitana, che prevede un'uscita per questa piazza. Lo scavo avvenuto nel 2008, noto come scavo della Piazza Madonna di Loreto, contiene i resti di due delle tre aule di cui era composto l'edificio in origine. Attualmente lo scavo risulta staccato e poco valorizzato, pur essendo posizionato nei pressi del grande scavo dei Fori Imperiali.

Dunque, si è pensato di collocare proprio in questo punto il secondo ingresso per la quota archeologica, integrandolo ad un progetto di valorizzazione dello scavo. Si è scelto di far riferimento al progetto per la sistemazione dell'area archeologica di Piazza Almoyna a Valencia, dove i resti della città romana rinvenuti alla luce durante gli scavi, sono stati sistemati con la realizzazione di una ampia copertura vetrata, trattata come piazza a livello urbano. Tale intervento consente l'osservazione dei resti sottostanti dalla quota contemporanea della città e nello stesso tempo funziona come un grande lucernario che permette di dare qualità all'interno dello scavo musealizzato nella quota inferiore. Per abbattere i problemi di surriscaldamento dovuti alla grande superficie vetrata si è ricorso all'utilizzo di un filo d'acqua, legato anche al significato simbolico dato che nell'area erano presenti le terme romane, creando così un gioco di luce al livello archeologico.

Analogamente si è pensato di trattare lo scavo dell'*Adrianeum*. Ovvero, riprendendo la geometria delle due sale riportate in luce durante lo scavo, formare alla quota della città contemporanea due rispettive vasche d'acqua. Inoltre, sempre cercando di dare un carattere proprio allo scavo, integrandolo con il sistema di accesso alla quota archeologica, si è decisa la collocazione di un nuovo volume concepito come sfondo alle due grandi vasche d'acqua.

Tale volume, inserendosi in un contesto ricco di preesistenze riprende gli assi del tessuto urbano, chiudendo però il fronte verso i volumi adiacenti e aprendosi verso la direzione di Piazza Venezia e l'area di progetto, in modo da segnare l'altra soglia. All'interno del volume vengono collocati i sistemi di collegamento verticale, analogamente con l'organizzazione dell'altro ingresso. L'atrio con i rispettivi servizi si trova in quota archeologica, sviluppandosi attorno all'area contenente i resti dell'*Adrianeum*, sfruttando la luce soffusa riportata all'interno grazie alla presenza dei due ampi lucernari, creando così uno spazio di particolare pregio architettonico. Infatti, si sono previsti luoghi di servizio aperti verso i resti archeologici.

In conclusione, possiamo definire che per gli ingressi all'area archeologica si è adottata una soluzione semplice per l'inserimento dei nuovi volumi al contesto urbano, cercando di non stravolgere l'immagine del preesistente. Appunto per questo si è deciso di interrare i corpi funzionali del sistema museale, lasciando in quota contemporanea solo le soglie.





## VI.4 La passeggiata per l'archeologia

Silvia Profita

Franco Minissi nel suo scritto espone le nozioni utili e indispensabili per la musealizzazione di un sito archeologico come un insieme di informazioni fornite all'architetto dall'archeologo, «un'operazione che dovrà evidenziare le qualità di tali testimonianze, privilegiando ovviamente quelle più facilmente comprensibili attraverso idonee soluzioni museografiche: si potrà, ad esempio far ripercorrere ai visitatori le antiche strade oppure predisporre o sfruttare punti di visuali elevate per una lettura chiara e globale della planimetria».<sup>1</sup>

Considerando le idee per la musealizzazione illustrate da Minissi e pensando alla situazione attuale dell'area archeologica dei Fori Imperiali, nasce l'esigenza di far scoprire ai visitatori il mondo imperiale. Oggi sepolto, nascosto e frammentato dalla forza della stratificazione storica della città. Una volta raggiunta la quota archeologica inizia il percorso di visita ai Fori.

### **Gli atri d'ingresso**

I due atri d'ingresso al percorso museale sono concepiti innanzitutto come punti di accoglienza dei visitatori al livello archeologico. Si tratta di ambienti nati per coprire le esigenze legate all'uso dello spazio, nei quali però si cerca di dare un carattere proprio, sfruttando soprattutto i lucernari posti proprio in prossimità delle due biglietterie.

Considerando l'elevato numero di visitatori e data l'importanza dell'area archeologica, l'atrio dell'ingresso principale risulta un enorme vuoto. Una piazza coperta in quota archeologica che funziona come nodo tra l'accesso dalla quota della città e l'accesso diretto dalla metropolitana.

Date le dimensioni del nuovo intervento e la sua collocazione al di fuori dello scavo archeologico - l'area era occupata fin dall'antichità dalla collina della Velia - si è scelto di posizionare

---

<sup>1</sup> Franco Minissi, *Conservazione Vitalizzazione Musealizzazione*, Roma, Multigrafia Editrice, 1998, p. 35

proprio in questo punto una serie di servizi a supporto della funzione museale. Nello specifico, si è inserito un bookshop, ambiente con carattere commerciale e turistico legato alla visita, una sala conferenze ad uso didattico per le visite guidate allo scavo, un guardaroba con appositi armadietti a servizio dei fruitori e i servizi igienici per il pubblico. Inoltre, proprio in corrispondenza dell'ingresso principale, si è deciso di inserire tutte le funzioni di servizio secondarie, quali servizi igienici e spogliatoi per il personale e un deposito per i reperti dotato di un montacarichi, posto in corrispondenza con una delle strade secondarie limitrofe all'area, il vicolo che prosegue la via Frangipane, a quota contemporanea.

L'ingresso secondario all'area organizzato secondo lo stesso principio compositivo ma di dimensioni ridotte, risulta essere meno articolato dato che si trova tra due scavi archeologici, quello dell'Adrianeum e quello della Basilica Ulpia.

## **Il percorso museale**

Cercando la definizione dello spazio museale risulta utile riportare il pensiero di Franco Minissi nel suo scritto<sup>2</sup> per il Museo moderno; egli descrive i principi della corretta progettazione di un Museo, affermando che nel passato lo schema del "museo tradizionale" fosse statico, nato dalla esigenza di conservazione dei reperti, caratterizzato da una mancanza di flessibilità che potesse permettere di sfruttare al meglio il potenziale delle opere esposte.

Riflettendo sul significato che deve acquisire lo spazio museale nel progetto presentato, si pensa ad un carattere dinamico del museo, concepito come un ambiente didattico e ben articolato, in modo da permettere ai fruitori una visita integrata. Un'esperienza unica per la conoscenza del mondo antico imperiale attraverso la vivibilità degli stessi spazi.

Dunque, il percorso della visita alla quota archeologica viene organizzato in modo da dare importanza ai monumenti antichi.

La Via, affrontata fin dall'inizio come un dispositivo smaterializzato, diventa alla quota archeologica un grande vuoto dopo l'esecuzione dello scavo archeologico. Tale ambiente è destinato a diventare la spina dorsale del sistema museografico. Un asse che tiene insieme i cinque complessi dei Fori Imperiali, concepito come una grande galleria di un museo moderno che collega le varie "sale" dei Fori.

Questa passeggiata a servizio della quota archeologica non può presentarsi come un ambiente sterile destinato solo alla musealizzazione dei resti.

Riprendendo il pensiero di Minissi citato in precedenza, la progettazione di un ambiente dinamico

---

2 Franco Minissi, *Museo negli anni '80*, Roma, Edizioni Kappa, 1983, p. 40

necessita un pensiero strutturato, basato sulla profonda conoscenza dello spazio interessato. La nuova Via nasce proprio come un segno di una memoria ormai lontana ma mai obliterata, alterata dalla presenza dei Fori; dunque, è proprio questa la risposta su come articolare lo spazio interno.

Esaminando i disegni delle ricostruzioni dei Fori e cercando di tenere un margine dalle strutture antiche - un metro per gli elementi strutturali e venti centimetri per gli elementi architettonici - si è deciso di operare in negativo: il vuoto delle piazze dei Fori diventa pieno e viceversa, gli spazi coperti - portici e edifici - rimangono dei vuoti.

Giudicando la geometria particolare dei cinque complessi risulta difficile applicare il principio all'intera estensione della Via - 386 metri, dal terrapieno di attacco in prossimità del portico di Traiano, all'altro terrapieno alla fine del Tempio della Pace. Nonostante le difficoltà e i necessari adattamenti del modulo - 2,60 metri per i pannelli - per rispettare i resti esistenti e i punti di eventuali rinvenimenti in base alle ricostruzioni, si è deciso di mantenere un unico trattamento per tutta la Via, progettata come un "edificio". Un pieno con un carattere proprio, reso pur permeabile della presenza delle archeologie.

Questo edificio così particolare viene ritmato in base alla natura dei Fori all'esterno, che definiscono il suo aspetto. Un'alterazione dei pannelli, pieno e vuoto per le parti aperte, mentre pieno e vetro per le parti chiuse, dando un'immagine concreta a questo dispositivo museale, che proprio con la sua geometria racconta la presenza dell'antico. All'interno, come suggerisce Minissi, si cercano delle situazioni particolari, dei punti di vista privilegiati, con l'utilizzo dei moduli vetrati in asse con i Templi presenti alle piazze dei Fori, in modo da creare episodi diversi. Il tutto viene gestito in base alla geometria di ogni Foro, studiato caso per caso.

Le parti chiuse della Via vengono trattate come delle vere e proprie sale espositive, destinate ad ospitare i reperti più delicati e di dimensioni ridotte, rispettivi per ogni Foro. Oggi esiste una collezione di tali reperti al Museo dei Fori Imperiali collocato al complesso imperiale dei Mercati Traianei. Il progetto prevede il rientro dei reperti al sedime originario, proprio nella loro zona di pertinenza, ai Fori Imperiali.

Le parti aperte invece, oltre ad avere la funzione di spezzare questo lungo percorso, annullando così il rischio di diventare monotono, permettono l'accesso agli spazi dei Fori Imperiali.

Questo percorso sotto la Via, così ricco ed articolato, costituisce la passeggiata di racconto della storia del sito archeologico; cinque complessi voluti dagli Imperatori romani, sopravvissuti durante i secoli dalla forza della città in continua espansione, che mediante questo progetto trovano la propria espressione nei confronti dei visitatori, organizzando il percorso di visita secondo le proprie caratteristiche geometriche, altimetriche e volumetriche.



## VI.5 La musealizzazione dei Fori Imperiali

Silvia Profita

Pensando alla musealizzazione dei resti dei Fori Imperiali, elementi alterati e fortemente segnati dal passare del tempo si può citare il testo di Marc Augé nel suo volume *Rovine e macerie. Il senso del tempo*: «Il gioco di distruzione - costruzione - restituzione alla luce mira esplicitamente alla creazione di un insieme inedito [...]. Un insieme scolpito nella massa composta della storia e posto in contiguità, come in una immensa installazione, con alcune parti più recenti della città [...]. Il risultato è sempre un paesaggio, cioè la riunione di temporalità diverse [...]. Il paesaggio delle rovine non riproduce integralmente alcun passato e allude intellettualmente ad una molteplicità di passati [...]. Le rovine sono il culmine dell'arte nella misura in cui i molteplici passati ai quali esse si riferiscono in modo completo, ne raddoppiano l'enigma esacerbandone la bellezza [...]. Le rovine esistono attraverso lo sguardo che si posa su di esse. Ma fra i loro molteplici passati e la loro perdita funzionalità è possibile percepire un tempo al di fuori della storia [...] un tempo che non è quello di cui parlano i manuali di Storia o che i restauri cercano di richiamare in vita [...]. Un tempo perduto che l'arte talvolta riesce a ritrovare.»<sup>1</sup>

Riflettendo sulla natura dell'intervento proposto, nasce il bisogno di sottolineare che il progetto propone un accurato ridisegno della geometria dei Fori, cercando di rievocare gli ambienti imperiali con la riproposizione delle dimensioni e proporzioni antiche. Tale operazione però risulta sempre un'immagine nuova, non una autentica. Si fa riferimento all'epoca imperiale, ma in senso generale. Il progetto si pone come elemento di racconto di questa sovrapposizione di dati, cercando per lo più di dare chiarezza al visitatore.

---

<sup>1</sup> Bagnato V., tesi di dottorato *Nuovi interventi sul patrimonio archeologico*, Universidad Politècnica de Catalunya, E.T.S.A. de Barcellona, 2013 - p. 78.

## LO SPAZIO ESTERNO: I FORI IMPERIALI

I Fori Imperiali oggi presentano un'immagine completamente diversa da quella originaria, essendo così la più chiara testimonianza della stratificazione che è avvenuta durante i secoli nella città di Roma.

Attualmente la grande finestra archeologica dei Fori è un luogo disordinato. Le campagne di scavo, che hanno interessato l'area dall'ottocento in poi, insieme alle sistemazioni parziali e frammentate, effettuate per episodi separati, hanno contribuito a dare quest'aspetto di lacuna nel tessuto urbano, senza un carattere unitario. Nonostante questa mescolanza di elementi, i resti dei Fori Imperiali emergono e dominano lo spazio, costituendo la testimonianza del fascino dell'architettura romana.

Pensando al percorso museografico proposto, occorre studiare le tecniche moderne di interpretazione del testo archeologico. Esse possono variare dalla semplice riproposizione della sagoma fino alla rievocazione dei volumi antichi.

La sistemazione delle aree all'esterno si è basata sul principio di sottrazione con lo scopo finale non quello di restituire una "ricostruzione a l'identique", ma costruire un "racconto" della storia del luogo, mettendo in primo piano il carattere monumentale dei Fori nel momento più celebre della loro esistenza: il periodo imperiale. Dunque si è prevista la rimozione degli elementi estranei all'architettura originaria che sono presenti attualmente nell'area, lasciando però intatte le tracce dell'epoca medievale e rinascimentale presenti nelle piazze, cercando così di raccontare la vita in continua evoluzione dei Fori.

Analizzando l'intervento per il restauro e sistemazione della città romana di Empuries dell'architetto Lola Domenech, si possono riconoscere alcuni principi di base, applicabili nel caso dei Fori Imperiali. La soluzione che propone Lola Domenech interessa tutti gli spazi del Foro, con la volontà di riportare l'atmosfera di ordine che prevaleva nella città romana. Il progetto ha come priorità la conservazione e preservazione dei resti archeologici, oltre a rendere accessibile, visitabile e comprensibile l'area del Foro. Il progetto dunque prevede la separazione dei livelli archeologici dal piano originale e la distinzione in modo sottile dei diversi spazi archeologici che compongono il Foro Romano. Lo scopo è quello di mettere in evidenza le emblematiche caratteristiche di questa architettura, lavorando sulle pavimentazioni con l'attribuzione di differenti colorazioni di ghiaia fine e terra stabilizzata ai luoghi del Foro.

Riportando lo stesso principio nell'area dei Fori Imperiali emerge la necessità di definire il concetto del limite. Ovvero chiarire che l'area non è nata come un unico spazio progettato nello stesso momento. Ogni complesso - a partire dal primo, il Foro di Cesare, fino all'ultimo, quello di Traiano - definiva uno spazio chiuso e introverso, come un insieme di elementi progettati intorno al vuoto centrale, la grande piazza.

Cercando di riportare al presente la geometria e spazialità di ogni singolo Foro, appare innanzitutto l'esigenza di ricostruire i limiti. Si è adottato perciò un principio di ricostruzione in elevazione dei muri perimetrali dei fori, per una altezza di due metri dal piano di calpestio, proprio per ridare ai fruitori la percezione di chiusura dello spazio. Sempre per favorire la comprensione degli spazi e sottolineare al visitatore la monumentalità e ricchezza architettonica dei Fori, una volta ristabilito il concetto di separazione dei cinque complessi, si è pensata la ricostruzione di alcuni elementi caratteristici della composizione, studiati caso per caso per ogni Foro.

Il progetto prevede due modi diversi per le ricostruzioni; il primo un semplice ridisegno a terra della sagoma dell'elemento - colonna o muro- per ricostituire la geometria originale come un *lining out* delle tracce di ogni Foro. Invece il secondo, una ricostruzione fisica di alcune parti significative, secondo le dimensioni e proporzioni originali, per rievocare la spazialità e far emergere la monumentalità dei complessi.

Facendo riferimento all'intervento di Lola Domenech citato in precedenza, si è deciso di operare in modo analogo per la distinzione dei principali elementi di composizione dello spazio, studiando nel particolare ogni singolo Foro, in modo da capire le ragioni che hanno operato le scelte formali che lo caratterizzano.

Studiando la tipologia del Foro in generale e i ridisegni dei cinque complessi imperiali nel particolare, abbiamo individuato tre elementi principali, ovvero: la piazza, i portici e gli edifici di culto. Si è deciso dunque di operare con tre tipi di pavimentazione diversa per ognuno di questi elementi, sia per facilitare la lettura dell'insieme, che per rendere lo spazio accessibile e visitabile a tutti.

## **COMPLETAMENTO DELLE LACUNE: IL *LINING OUT***

Dopo la sistemazione ed il riordino dei resti dei Fori Imperiali nella zona archeologica, siamo passati a definire il carattere che deve presentare la lacuna costituita dal sedime della Via dei Fori Imperiali di Mussolini. Basandoci sempre sul principio di rievocare la geometria e spazialità dei Fori e cercando di dare continuità alle due sponde - separate fisicamente dalla struttura della Via - si è deciso di continuare il principio ricostruttivo, riprendendo i sistemi illustrati nel precedente capitolo.

Nello specifico, non conoscendo la natura degli eventuali rinvenimenti durante lo scavo archeologico a causa della mancata documentazione riguardante l'apertura della Via dell'Impero, si è proposta la ricostruzione a terra delle parti sepolte, facendo riferimento alle testimonianze storiche e disegni ricostruttivi, con la tecnica del *lining out*. Proprio per rievocare il completamento degli impianti originali, dando un carattere continuo nell'intervento.

Nel caso di eventuali rinvenimenti di strutture antiche si è prevista una musealizzazione in situ, prevedendo di posizionare le parti aperte della Via proprio in corrispondenza degli spazi pieni dei Fori.

## **LA MUSEALIZZAZIONE DEI REPERTI ANTICHI**

Christian Norberg-Schulz nel suo scritto<sup>2</sup> parla del *genius loci*, ovvero lo “spirito dei luoghi” definito dai romani. Egli afferma che con la parola luogo non si fa riferimento semplicemente alla localizzazione, ma ad un insieme di condizioni geografiche, ambientali, topografiche, storiche, culturali e soggettive. Alla definizione del luogo è legato anche il tema di appartenenza, cioè gli oggetti di ogni luogo che lo compongono e gli conferiscono la propria identità. Secondo questo ragionamento se l’oggetto si stacca dal suo luogo, perde il proprio valore.

Tenendo conto dei concetti citati in precedenza e studiando il percorso di visita nell’area archeologica, è nata la volontà di musealizzare i reperti proprio nel loro luogo di origine: ai Fori Imperiali.

### **Gli spazi esterni**

Oggi i Fori Imperiali traggono il loro fascino e bellezza dalla loro casualità. L’immagine delle rovine che raccontano il tempo perduto di un glorioso passato. Resti antichi sparsi nella vasta area archeologica quasi per caso, riprendendo il concetto di Ruskin, dove la rovina si mescola con la natura. Facendo riferimento a questo principio, si è pensato di lasciare i resti nella posizione attuale, proprio come testimonianza del momento di riscoperta, musealizzandoli in situ. Trattandosi di elementi di notevoli dimensioni - parti di colonne, basamenti, cornicioni, frammenti di muri antichi e così via - non necessitano di un controllo continuo, come nei musei tradizionali.

### **Gli spazi interni**

Parlando degli spazi interni del percorso museografico, si fa riferimento alle stanze chiuse, ricavate nel volume della nuova Via dei Fori Imperiali. In questi spazi, nati come episodi della grande galleria centrale dei Fori, si è deciso di collocare le collezioni particolari, costituite da reperti unici che necessitano di una manutenzione speciale e oggetti di piccole dimensioni per motivi di sicurezza. Ogni spazio interno è dedicato al proprio Foro di riferimento. Oltre ai rispettivi reperti, si è pensato all’inserimento di pannelli informativi e totem, per arricchire la visita e facilitare la lettura dei Fori.

---

2 Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Milano, Electa, 1979



## **Le sale antiche**

Durante il percorso museografico dopo la sistemazione dell'area, i fruitori dell'area possono rivisitare gli spazi antichi, rievocando così loro la geometria e spazialità, ma anche la bellezza. Oggi nello scavo archeologico sono presenti due ambienti particolari: il primo è l'area ovest della Basilica Ulpia, presente nel Foro di Traiano, nascosta sotto l'intervento del Muñoz degli anni trenta, e il secondo, i resti delle sale appartenenti al Tempio della Pace, attualmente oggetto di scavo, nell'area antistante la Chiesa dei SS. Cosma e Damiano.

Analizzando le due aree interessate, ma anche la natura dei resti - si trattano soprattutto di pavimentazioni parziali, si è pensato di creare due ambienti chiusi, due sale antiche, musealizzando così i resti in situ.

Per la parte della Basilica Ulpia, si è cercato di dare continuità tra i resti presenti nello scavo a cielo aperto e nell'ambiente sottostante l'intervento del Muñoz ampliando la zona scavata e aprendo il prospetto dell'ambiente ipogeo. Per questa sala aperta si è deciso di adottare la tecnica del *lining out*, utilizzata in tutto l'intervento per completare le lacune e dare continuità. Nel caso di rinvenimenti delle colonne della Basilica si ipotizza la musealizzazione in situ, con la possibilità di visita di tutta l'area.

Nel caso del Tempio della Pace, cercando sempre di rievocare la spazialità, si è reso necessario di separare con una superficie vetrata lo spazio appartenente all'edificio di culto dal portico che faceva parte della piazza del Foro, trattando l'ambiente con la tecnica del *lining out*, descritta in precedenza. Prevedendo sempre la libera percorribilità da parte dei visitatori, si è deciso anche in questo caso la musealizzazione in situ dei possibili rinvenimenti antichi.



*Parte VII*

## **Il Progetto Architettonico**



## VII.1 La Via a quota contemporanea

*Arianna Talevi*

La proposta per la nuova Via dei Fori Imperiali, descritta in questa tesi, si basa sulla distinzione di due diversi livelli. Un livello posto a quota della città, alla stessa quota delle strade e delle piazze odierne e un livello posto ad un'altra quota, ribassata rispetto alla prima, che delimita il mondo antico. Si può quindi distinguere tra città contemporanea e città antica. Il progetto si serve della Via dei Fori per comunicare e spiegare questa sovrapposizione delle due città, anzi delle tante città che nel corso dei secoli sono cresciute le une sulle altre. La Via qui diventa dispositivo di comunicazione, edificio che si adagia sulla città archeologica e del quale la copertura continua a collegare la città contemporanea. Infatti, il collegamento tra Piazza Venezia e il Colosseo è sempre stato uno dei punti fissi del progetto. Base da cui partire per ripensare un segno, oggi eccessivo per le dimensioni, ma fondamentale per la città di Roma. Attualmente la Via dei Fori Imperiali presenta un'estensione, in lunghezza, di 850 metri, per una larghezza, di misura non costante, che presenta sezioni di 30 metri e altre di 60.

Da queste prime considerazioni, il progetto ha iniziato a prendere forma. Mantenendo il segno della via, quale memoria troppo importante per la città di Roma, riferimento per tutti i turisti del mondo, doveva però mutare il suo aspetto. Il restringimento dell'asse trasversale diventa necessario per una più diretta connessione visiva verso la spettacolare città archeologica. Arrivando ad un'ampiezza di 18 metri, la Via dei Fori imperiali, si trasforma da autostrada sulle archeologie a passeggiata per le archeologie. La Via diventa, quindi, un asse urbano ciclopedonale, che permette il passaggio solo dei mezzi di soccorso, deviando il traffico veicolare fuori dal grande vaso archeologico. Questa nuova passeggiata, che sovrasta di 7,50 metri i resti dei Fori Imperiali, viene divisa in fasce longitudinali. Al centro vengono disposte delle vasche, in cemento, utile a contenere della vegetazione, di tipo arbustivo, che non si sviluppi in altezza. Per ovviare all'occultamento della prospettiva verso il Colosseo. Il ritmo con cui si susseguono queste vasche è definito dalla presenza di verde a quota archeologica. Infatti, l'attuale presenza di

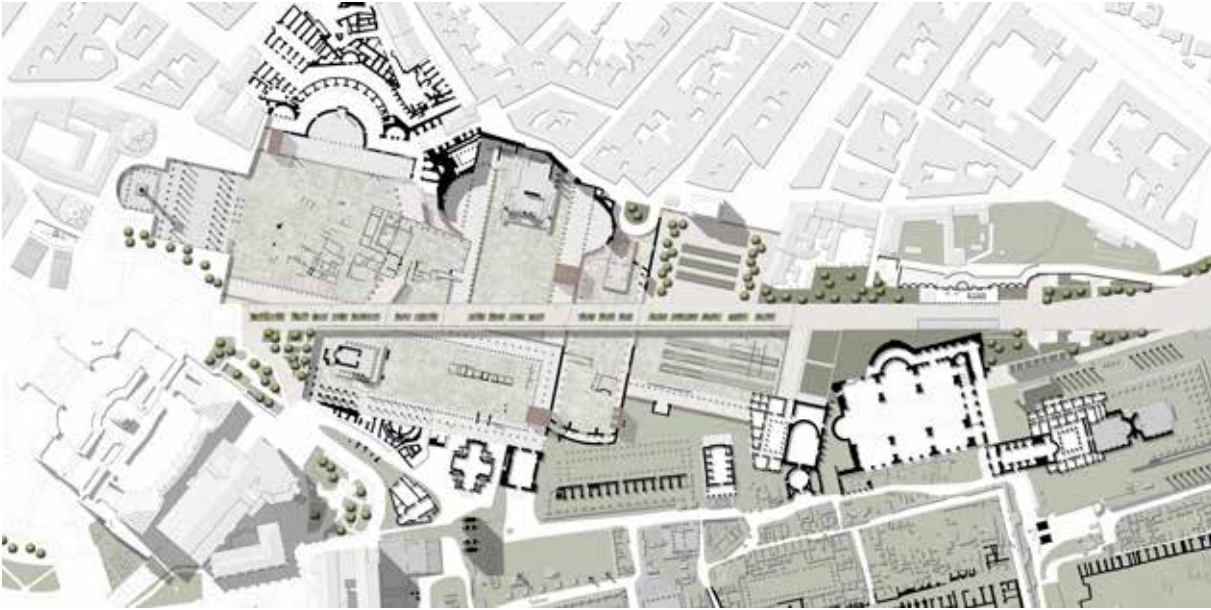


Fig. 1 - Planimetria dell'area archeologica dei Fori Imperiali a quota urbana.

verde nell'area dei Fori determina la collocazione delle vasche di vegetazione a quota Via. La sequenza di questi elementi viene spesso interrotta per garantire passaggi frequenti da una sponda all'altra della passeggiata. La Via dei Fori adagiandosi sopra il sistema imperiale senza allineamenti e simmetrie, lo spezza senza regole. Ci si trova quindi ad avere parti dello stesso foro sia a Nord che a Sud della Via. Ecco perché il continuo slittamento del visitatore, da una parte all'altra dell'asse urbano, diviene necessario per poter comprendere, in un sistema il più unitario possibile, tutta l'area.

Simmetricamente all'asse verde centrale si distribuiscono due fasce di 4,50 metri ognuna. Queste sono pensate per la percorrenza più sostenuta, ovvero per una passeggiata turistica continua. Servite di legghi didattici a sostegno della visita ai Fori Imperiali, permettono una vista privilegiata sul parterre archeologico. Questi percorsi ciclopeditoni non sono ad uso esclusivo dei turisti ma vogliono intensificare la presenza degli stessi cittadini romani. La nuova Via dei Fori dovrà portare la città di Roma in questa area, andando contro l'isolamento dei monumenti, ma rendendoli così parte attiva della vita quotidiana dei cittadini. Le ultime due fasce, le più esterne di 2 metri, invece, accoglieranno un tipo di visita più lenta.

La sezione stradale si abbasserà di 45 centimetri per ricavare due lunghe fasce di sedute per tutta l'estensione dell'affaccio sui Fori Imperiali. Due piccole trincee dotate di parapetti in vetro per non ovviare alla vista del panorama e ribassate per permettere ai fruitori, disposti nelle fasce precedentemente descritte, di avere la vista libera. Il carattere architettonico di questo nuovo intervento verterà verso il senso di nuovo, senza riecheggiare materiali antichi, ma distaccandosene. Un nuovo viale verde, un asse attrezzato alla visita archeologica ma che

non perda mai il contatto diretto con la città che lo circonda. Il materiale per la maggior parte delle opere è il calcestruzzo armato di colore bianco. In particolare il rivestimento della pavimentazione della Via si comporrà di lastre in cemento bianco ordite secondo l'andamento longitudinale dell'asse urbano. In particolare sarà caratterizzata da un disegno composto da lastre in cemento prefabbricate di 150x50 centimetri. Un rivestimento che corre su tutte le superfici, rivestendone le parti. Il nuovo carattere della Via si materializza con materiali dell'architettura contemporanea, come appunto il cemento utilizzato come rivestimento, non più solo come materiale per le strutture.





## VII.2 Il Paesaggio dei Fori Imperiali

*Gianmarco Casoli*

Abbiamo preso come sfida la progettazione e la risistemazione del sistema del verde che pervade l'area dei Fori Imperiali e più in generale tutta l'Area Archeologica Centrale di Roma.

Ci siamo approcciati all'area innanzitutto studiando casi che potevano essere analoghi, ovviamente non esiste al mondo un'area così densa e complessa come l'Area Archeologica Centrale di Roma, quindi abbiamo per necessità vagliato un numero ampio di progetti in aree urbane e archeologiche supportando le nostre ricerche con fonti, metodologie e procedure diverse, ricordiamo che per loro peculiarità i paesaggi del passato ed il loro stratificarsi nelle diverse epoche, ambiti o comprensori geografici e a seconda del periodo storico, sono infinitamente complessi, dunque abbiamo individuato un periodo storico preciso su cui installare il sistema progettuale.

La progettazione di questi ampi spazi, scegliendo come metodo l'inserimento della materia vegetale è un atto forse di orgoglio e di presunzione, poiché si decide di assoggettare il mondo naturale alla propria visione, visione che nella nostra concezione doveva assumere i caratteri di uno spazio naturale e romantico, rimandando alla visione delle incisioni del Piranesi e alla lirica di Ruskin.

Per capire meglio come agire sull'area siamo stati ad osservare il luogo più volte, affascinati da come la natura era una parte integrante delle rovine archeologiche di Roma, la vegetazione infesta tutti i ruderi, facendoci viaggiare con la mente in questo pittoresco quadro.

Dopo aver passato del tempo in loco ed esser stati influenzati da esso ci è parso di prendere quel non so che in grado di attivare la propria creatività e abbiamo deciso di far sì che pietre, piante, acqua, ghiaia, si dispongano in un ordine generato dalla relazione con l'archeologia, portandole il massimo rispetto e cercando di proteggerla laddove possibile. Dunque si è scelto un disegno semplice, per rispettare le pre-esistenze puntando all'equilibrio e all'armonia, meno alla teatralità.

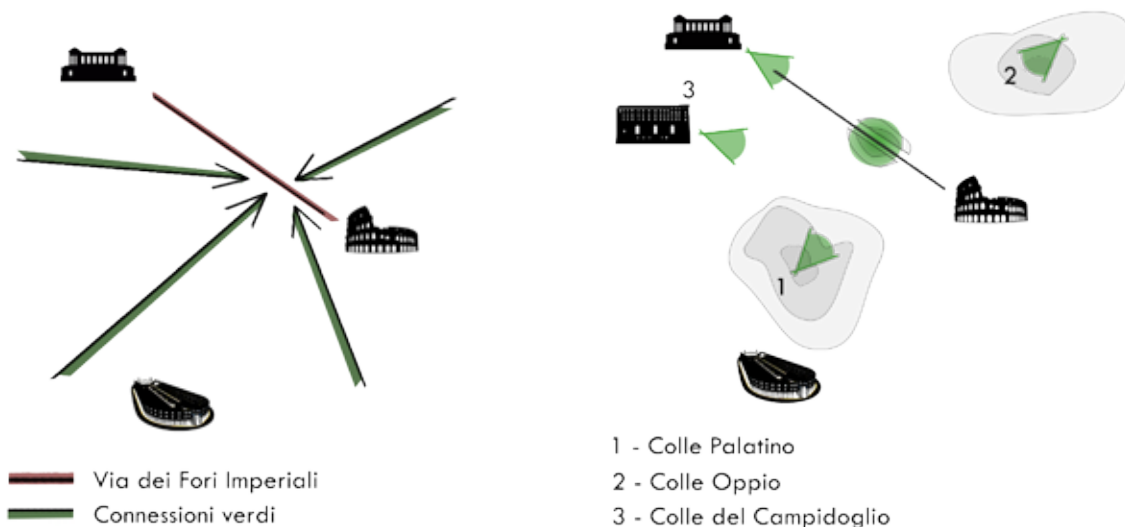


Fig. 1 - Le connessioni verdi

Fig. 2 - Coni visivi

Il disegno è stato eseguito utilizzando la tecnica del Lining Out per non aggiungere segni, ma integrando quelli che oggi purtroppo non ci sono più, con quei piccoli lacerti che ritroviamo.

Abbiamo optato per non usare troppi materiali diversi, pavimentazioni, e le altre installazioni e strutture edificate, seguono lo stesso stile, anche se riconoscibile, per evitare di far confusione laddove serve chiarezza, armonia e buon gusto.

Quindi la traduzione di ciò, è stata per noi in un manto protettivo in lapillo vulcanico stabilizzato per quanto riguarda la parte centrale dei Fori, ghiaia stabilizzata per i porticati e acciaio Corten per le ricostruzioni con la tecnica del Lining Out.

La scelta di questa particolare pietra è stata fatta poiché rispondeva a diverse esigenze dell'area di progetto, essa viene tenuta coesa da un sistema sotto-strutturale a nido d'ape che creando questi piccoli pieni rende questo sistema rigido, infatti su questa ghiaia possono circolare tranquillamente anche le carrozzine per i disabili, rendendo visitabile anche ai meno fortunati l'interno dei fori.

Questa roccia (il lapillo vulcanico) ha la peculiarità di essere molto poroso e altamente fertile dunque abbiamo pensato, sempre rimandando alla visione romantica della rovina di Ruskin, di inserirlo all'interno dei fori affinché crescesse vegetazione autoctona al suo di sopra, senza seguire un controllo umano ma seguendo semplicemente il corso della natura.

In più essendo altamente porosa, assorbe grandi quantità d'acqua evitando problemi idrici che potrebbero derivare dalla quota più bassa della città archeologia rispetto alla quota della

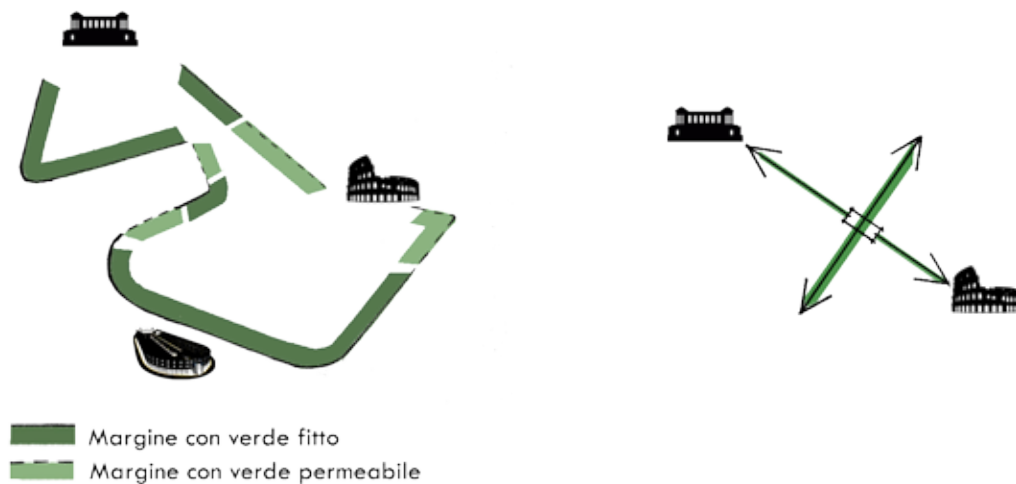


Fig. 3 - Margini verdi

Fig. 4 - Ricucitura verde

città moderna, e trattenendo grandi quantità d'acqua in periodo estivo si ha un miglioramento del confort igro-termico generale all'interno dei fori. La ghiaia ha la funzione di differenziare a livello della pavimentazione quello che era lo spazio interno da quello esterno.

Mentre le ricostruzioni in Cor-Ten sono state ispirate dai lavori dell'artista israeliano Dani Karavan, nel suo progetto per il Memorial di Portbou, chiamato Passages in onore il 50° anniversario della morte di Walter Benjamin, questo è un'installazione scultorea ben integrata col paesaggio dove la straordinaria sensibilità di Kravan gli permette di dare a spazi naturali e urbani una loro vita propria. Il paesaggio diventa il catalizzatore che attiva la visita, gli elementi naturali tessono la storia del loro passato mettendo in scena un esercizio di memoria contemporanea.

La vegetazione qui addolcisce e valorizza tutto lo schema dell'impianto archeologico. Sono state scelte piante che non richiedono cure troppo costanti e materiali poco delicati che limitano la manutenzione.

Sulla nuova Via dei Fori imperiali si è deciso di reintegrare parte del verde perso con la riduzione dell'asse stradale, quindi vi sono stati inseriti dei vasconi in c.a. dove poi si è impiantato un pacchetto tecnologico che permettesse una riserva idrica alla vegetazione.

Come spunto progettuale abbiamo studiato l'High Line di New York, dove un'asse dismesso della vecchia linea della metro Newyorkese diventa un parco lineare, in questo senso troviamo similitudini con la nostra Via che diventa un'asse verde attrezzato.

La scelta delle essenze è stata dettata dal sistema del verde sulla via, dove vi sono state

piantate solo arbusti e verde a terra in modo da aumentare anche il comfort termico percepito sulla via nei mesi più caldi, migliorare nel complesso la sua vivibilità e come ultimo punto, ma non più importante, non oscurare la grande prospettiva che dal Vittoriale guarda al Colosseo, queste essenze sono: Mirto, Rosmarino, Alloro.

In alcune aree limitrofe al progetto, dove il nuovo asse verde si innestava con la viabilità pre-esistente abbiamo deciso di intervenire potenziando il sistema del verde inserendo anche alberature più massive, in modo da dare aree d'ombra più estese utili soprattutto nei mesi più caldi, ma che allo stesso tempo non andassero ad intaccare la grande prospettiva urbana del Colosseo e del Vittoriale, la scelta di queste alberature è ricaduta sempre nelle specie autoctone, esse sono: Pino, Leccio, Cipresso.

Tutte le scelte sono atte a ricreare un ambiente romantico descritto da Ruskin e disegnato dal Piranesi, con la pretesa però di chiarificare, con pochi elementi, gli spazi della grande romanità imperiale.

## VII.3 La Via a quota archeologica

*Arianna Talevi*

Il progetto di Tesi verte tutto sulla massima valorizzazione dei Fori Imperiali, riportando alla luce grandi parti superficiali. Lo scopo è quello di riportare alla luce quel sistema imperiale che ha caratterizzato lo sviluppo delle città future. Una città che è diventata la base sulla quale sono cresciuti altri agglomerati urbani. Oggi c'è la possibilità di riportare alla luce la città antica e di metterla in diretta relazione con quella attuale. La contemporanea città di Roma che serve la città antica, che l'ha generata. Ogni aspetto del progetto per la nuova Via è determinato dalle caratteristiche dei Fori Imperiali. I veri protagonisti del progetto e come tali diventano gli ordinatori dei nuovi spazi della Via.

Il progetto di Tesi prevede che l'attuale Via dei Fori Imperiali diventi un edificio avente la copertura praticabile, per determinare la permanenza del segno della Via, un tracciato, ormai diventato storico per Roma. Un ponte abitato al cui interno si sviluppa un sistema museografico che si apre e si chiude in funzione del sistema dei Fori. Grazie ai due ingressi, posti rispettivamente vicino alla Basilica di Massenzio, il principale, e in adiacenza ai resti dell'Adrianeum, il secondario, si può passare dalla quota contemporanea alla quota archeologica. Solo in questi due punti stabiliti e regolati si può colmare il dislivello che esiste tra l'unità stratigrafica della Roma di oggi e l'unità che risale all'epoca dei grandi imperatori. Lasciata la città contemporanea, ci si trova nel dispositivo museale a sostegno dei fruitori che si apprestano alla visita dei Fori Imperiali. L'intento è quello di portare i turisti direttamente nelle grandi piazze dei Fori. Vedere i resti archeologici da una quota privilegiata non potrà mai equiparare l'emozione che si prova entrando fisicamente. La Via dei Fori Imperiali diventa, a quota archeologica, il dispositivo museale che permette la visita, consapevole, del palinsesto imperiale. Questo nuovo edificio si plasma in base al disegno delle ricostruzioni dei Fori Imperiali, lasciando liberi da strutture quei luoghi, che dalle fonti storiche, sarebbero colmi di reperti. Gli spazi del museo si aprono e si chiudono in base al disegno archeologico. Troveremo spazi porticati in cui la pianta dei resti

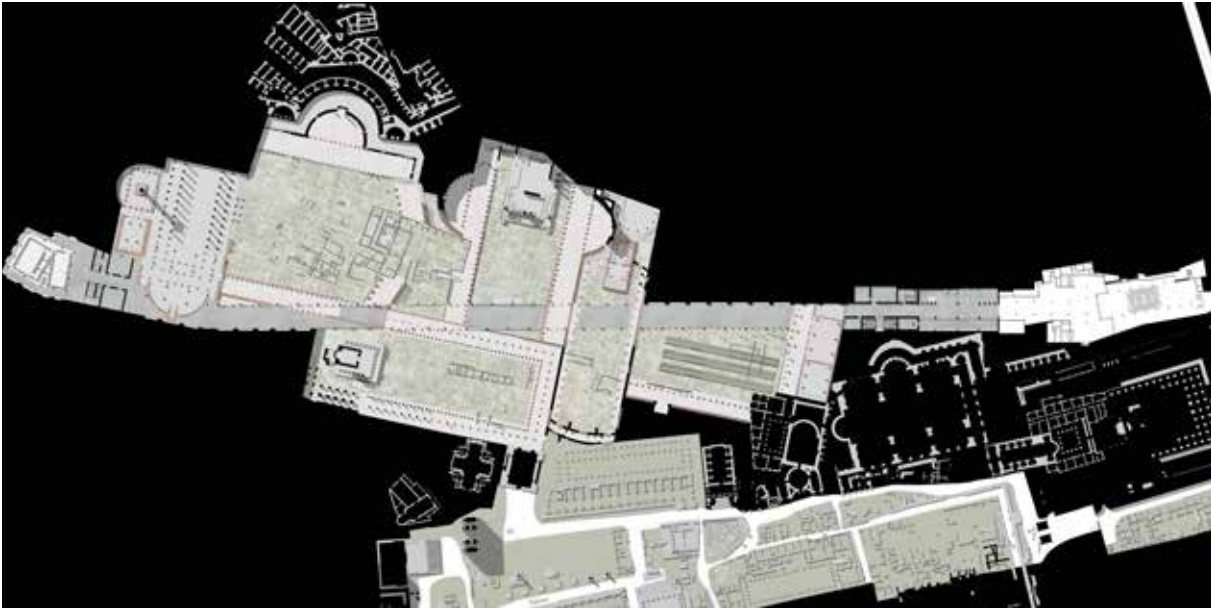


Fig. 1 - Planimetria dell'area archeologica dei Fori Imperiali a quota archeologica.

archeologici entra e ne definisce lo spazio. Vi sono poi anche spazi chiusi, vere e proprie sale allestite, chiuse in cui possano essere esposti i reperti più delicati che non avrebbero fortuna in un allestimento en plein air. Tale sequenza compositiva viene determinata dalla scansione dei luoghi che determinano i Fori Imperiali. Questi grandiosi sistemi erano caratterizzati dalla presenza di due elementi in particolare, il portico e il foro. Il primo si manifesta come lo spazio costruito, lo spazio chiuso coperto, mentre il foro era la grande piazza, matrice delle nostre piazze, quindi grande spazio aperto delimitato dal costruito. I portici erano caratterizzati da grandi colonnati trabeati, organizzati su più livelli. In conseguenza la maggior parte dei resti ritrovabili la si aspetta proprio in questi luoghi. Gli spazi del progetto seguono, quindi, il principio inverso nel collocare un pieno, cioè le stanze chiuse allestite, nel vuoto dei fori, cioè nelle grandi piazze i cui ritrovamenti sarebbero di entità inferiore rispetto a quelli dei portici. Allo stesso modo collocare i grandi vuoti sotto la Via dove vi erano i pieni imperiali. Seguendo tale principio sono state delimitate tre sale chiuse allestite. La più sviluppata, per estensione, è collocata nel Foro di Vespasiano, detto anche Foro della Pace. Subito dopo nel percorso si presenta una seconda sala allestita per il Foro di Nerva, che si sviluppa sia a Nord che a Sud del percorso. La sequenza prosegue nel Foro di Augusto in cui troviamo l'ultima sala allestita con i resti inerenti al Foro di appartenenza.

La Via tagliando senza una regola precisa i Fori che determina uno slittamento continuo. Infatti questa si colloca perfettamente al centro del Foro di Nerva, si adagia nella parte finale ad Augusto e nella parte iniziale al Foro di Cesare, si addossa alla parete contro terra, non scavata, al Foro della Pace e taglia la parte finale del Foro di Traiano. In questa situazione, il fruitore che

cammina nella Via si trova resti dei Fori da ambo le parti. Gli spazi per gli allestimenti interni, diventano stanze che permettano la permeabilità visiva verso l'esterno, ma che allo stesso tempo definiscano un ambiente chiuso diverso. Un interno dai colori neutri e caldi che facciano risaltare la luce dei marmi dei reperti allestiti. Le grandi superfici dei pavimenti vengono trattate con lastre in cemento spatolato dal colore grigio chiaro, e dall'altra grande superficie del controsoffitto tenuta in sottotono con un intonaco bianco. All'interno si susseguono i grandi reperti, collocati su neutri basamenti, ausiliati da pannelli illustrativi. Questi elementi verranno disposti a seconda dell'orientamento del Foro. Per avere sempre, come sfondo dell'allestimento interno, la scenografia del Foro inerente. Infine, il ruolo più importante che questo edificio svolgerà sarà quello di far accedere i visitatori ai Fori. Solo dalla Via i turisti potranno accedere ai Fori, e per passare da uno all'altro la visita dovrà sempre passare nella Via che fornirà le relative informazioni in merito. Le informazioni sui Fori contenute in questo nuovo dispositivo museale, saranno di vari tipi. Dalle più descrittive, alle ricostruzioni figurate e anche le più fisiche, in quanto all'interno dell'edificio viene ricolmata anche la differente quota che esisteva tra il Foro di Traiano, costruito per ultimo e i Fori di Cesare e Augusto. La rampa che colma i 2,30 metri di dislivello è posta proprio sul limite dei diversi Fori. Una presenza importante, in quanto si estende per 30 metri in lunghezza e 10 metri (in media) in larghezza, per dichiarare un cambio di quota importante. Per definire chiaramente le differenti unità stratigrafiche che evidenziano una sopraelevazione nella costruzione dell'ultimo Foro Imperiale.





## VII.4 Le strutture

*Gianmarco Casoli*

Per quanto riguarda la struttura del dispositivo museale progettato al di sotto della Via dei Fori Imperiali, abbiamo riscontrato diverse problematiche nell'area di progetto, che vanno dalla necessità di controllo sullo scavo, al problema del consolidamento dei reperti che oggi si appoggiano all'attuale Via dei Fori Imperiali.

Per ovviare alle problematiche di uno scavo archeologico tradizionale abbiamo deciso di optare per un sistema ampiamente diffuso per le realizzazioni di manufatto interrati, questa tecnica è conosciuta con il nome di tecnologia "Top Down".

### **Il sistema "Top Down"**

Il sistema "Top Down" rappresenta una soluzione rapida, efficace e sicura, diffusa soprattutto nelle grandi città moderne che hanno bisogno di infrastrutture ipogee, destinate al miglioramento della qualità della vita. I disagi che si possono arrecare, nella realizzazione di uno scavo di grandi dimensioni sono innumerevoli, e quindi la velocità risulta essere un elemento determinante per le scelte progettuali.

Con le tecniche tradizionali viene eseguito prima lo scavo, procedendo per "livelli" e sbancando completamente l'area e successivamente vengono realizzate le fondazioni dei solai, dal primo fino a quello del "piano strada".

In poche parole invece, la tecnica "Top Down" rovescia la procedura tradizionale, e in sostanza introduce diverse fasi di lavorazione che verranno poi eseguite con una specifica cronologia temporale.

Innanzitutto si realizzano i pilastri di fondazione, poi si procede la costruzione del solaio alla quota del "piano strada", quindi con la posa del primo solaio e qui si accelera la restituzione al pubblico dell'area concessa, dopodiché si inizia con lo scavo vero e proprio, mandando le

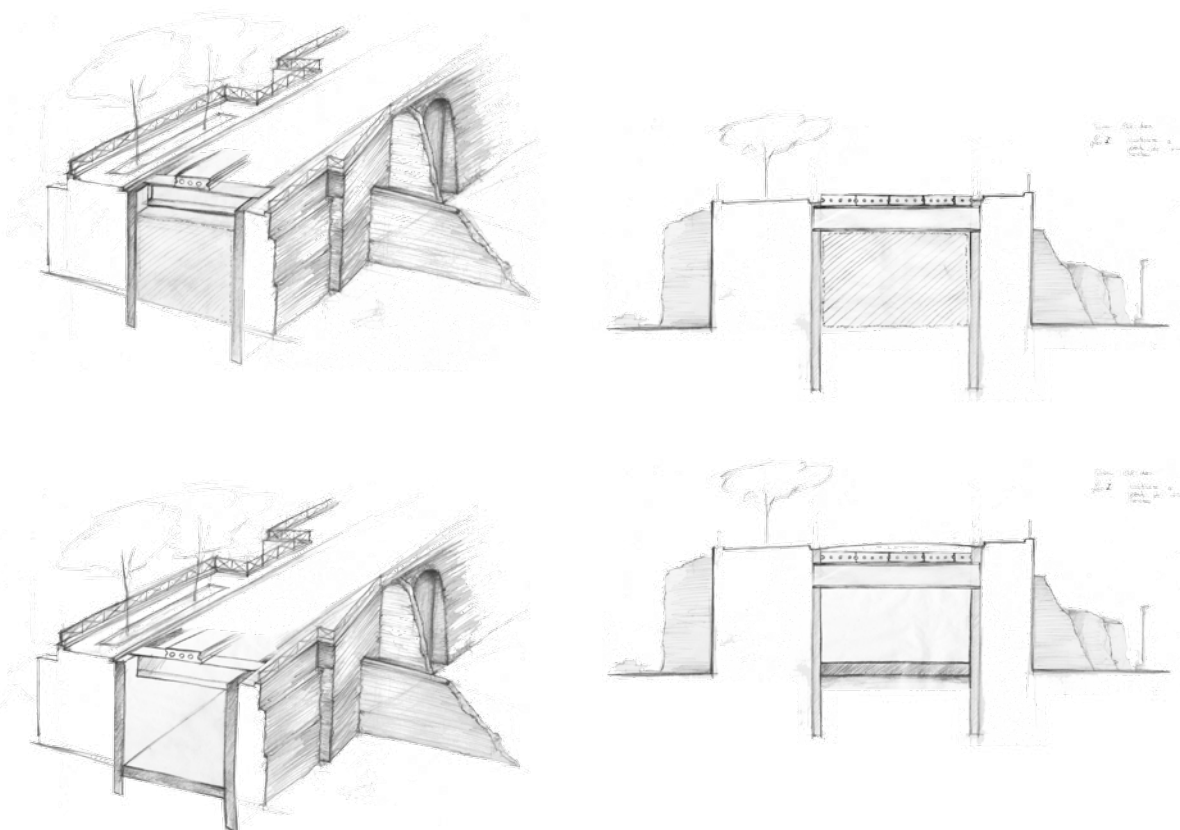


Fig. 1 - Sistema di scavo con tecnologia Top Down.

attrezzature a livello ipogeo ed iniziando a scavare con controllo e misura l'area sottostante alla Via dei Fori Imperiali, questo scavo avviene seguendo un piano verticale che permette una maggior padronanza nel dissotterramento dei reperti fino allo strato desiderato, nello stesso tempo si procede all'esterno, andando a fare la stessa operazione. Una volta raggiunto lo strato desiderato si realizza il massetto. Questo sistema permette più velocità, controllo e una maggior pulizia di cantiere, e nel nostro caso i pilastri utilizzati nel "Top Down" vengono anche usati come pilastri strutturali per il nuovo sistema museale che andremo ad installare sotto la Via dei Fori Imperiali.

### **La tassellatura di Penrose**

Successivamente ci siamo dovuti confrontare con alcune aree archeologiche che per vari motivi progettuali abbiamo deciso di andare a proteggere con una copertura.

Ricercando diverse soluzioni per riuscire a ricoprire grandi luci, ci siamo imbattuti in una struttura matematica propria della composizione molecolare di alcuni minerali molto rigidi, questa struttura prende il nome del matematico che per primo l'ha svelata, la struttura a tasselli di Penrose.

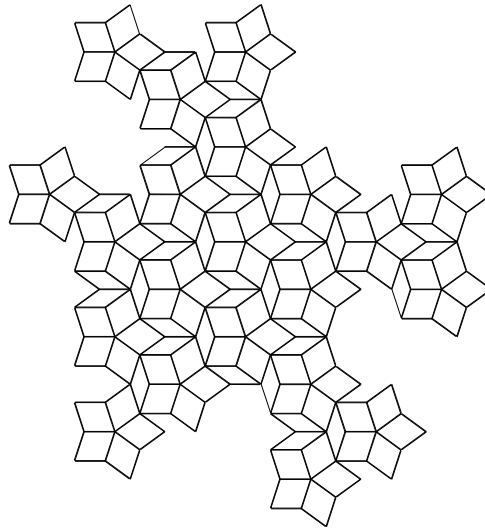


Fig. 2 - Struttura di Penrose.

Esistono molte combinazioni possibili per questa struttura di Penrose, ma tutte sono legate alla sezione aurea.

I tasselli rispettano regole a loro proprie e devono essere uniti rispettandole, la più importante è che nessuna coppia di tasselli deve essere unita in modo da formare un solo parallelogramma.

Da questa regola nascono una quantità innumerevole di modi per tassellare un piano che assumiamo come infinito senza lasciare alcun intervallo o buco.

Le tassellature rivelano una simmetria rotazionale a cinque movimenti, e cinque simmetrie assiali rispetto a cinque assi passanti per il centro, quindi assume il valore di uno schema pentagonale, e dunque non esiste alcuna possibilità di ottenere una simmetria traslazionale, infatti le tassellature sono aperiodiche, cioè lo schema non si ripete mai nello stesso modo, ma data una regione di piano, per quanto questo sia grande, la tassellatura sarà ripetuta per un numero infinito di volte.

Detto ciò, il fatto che quindi sia possibile coprire il piano in una logica di riempimento non periodico da una tassellatura fu dimostrato già nel 1966 da Robert Berger, che fornì il primo insieme di tasselli.

Le tassellature non periodiche sono state considerate, inizialmente, soltanto come strutture matematiche interessanti, ma al giorno d'oggi si iniziano ad applicare anche all'architettura, infatti in alcuni punti del progetto come nell'area dell'Adrianeum e all'ingresso del nostro progetto abbiamo inserito questa interessante struttura che ci dà la possibilità di inserire i pilastri nei nodi, quindi non dovendo per forza aver una maglia regolare e dunque possiamo porli in assenza delle archeologie. Le travature sono state pensate in acciaio Cor-Ten per motivi di manutenzione e per una coerenza nell'uso dei vari materiali nel progetto



## VII.5 Il sistema di facciata

*Arianna Talevi*

Il nuovo dispositivo museale, in cui la Via dei Fori Imperiali è stata trasformata, prevede un rapporto diretto con il contesto archeologico che gli si sviluppa attorno. La Via per la sua morfologia è associabile alle infrastrutture sopraelevate, della tipologia dei grandi ponti. Presenta campate che sorreggono luci importanti, in cui la dimensione che governa tutto è la lunghezza. 386 metri di edificio museale che distribuisce i grandi flussi di visitatori, che ogni anno toccano il suolo archeologico più famoso al mondo. Il carattere dell'edificio museale si organizza in base al complesso dei Fori Imperiali, i veri protagonisti del progetto di tesi, qui descritto. Nel trasformare questa lunga e ripetitiva struttura viaria, che è ora la Via dei Fori, in un edificio dal carattere museale, totalmente a servizio della visita archeologica, l'involucro esterno è stato un elemento determinante. Il sistema di facciata si articola in una sequenza continuamente diversa, ma nel complesso associabile ad un medesimo linguaggio.

La regola secondo cui l'intervento è stato pensato è quella della forza del disegno della pianta archeologica. Il sistema dei Fori Imperiali, distinto in spazi aperti e spazi chiusi, definisce i luoghi del museo. Alla presenza del forte disegno dei fori antichi, corrispondono le parti piene, i luoghi chiusi, dell'edificio. Per lo stesso principio al negativo, che determina la corrispondenza tra spazio aperto romano e spazio chiuso museale, vengono definiti gli spazi aperti. Questa sequenza diaframmatica, in cui la facciata della via si apre e si chiude continuamente, determina il carattere esterno dell'edificio museale. Come nella dimensione della pianta, anche nella dimensione degli alzati la corrispondenza con i Fori è palesata. Infatti, ad ognuno dei cinque Fori Imperiali, corrisponde una diversa scelta formale, in cui il sistema trilitico viene riconsiderato in chiave moderna. Per il suo accentuato sviluppo longitudinale, la Via può essere paragonata ad un grande fronte strada, in cui differenti edifici si addossano gli uni agli altri, con le loro similitudini e le loro differenze formali. Così anche nel disegno dei prospetti, la distinzione dei cinque Fori viene dichiarata esplicitamente. Per la porzione di Via riferita al Foro di Cesare

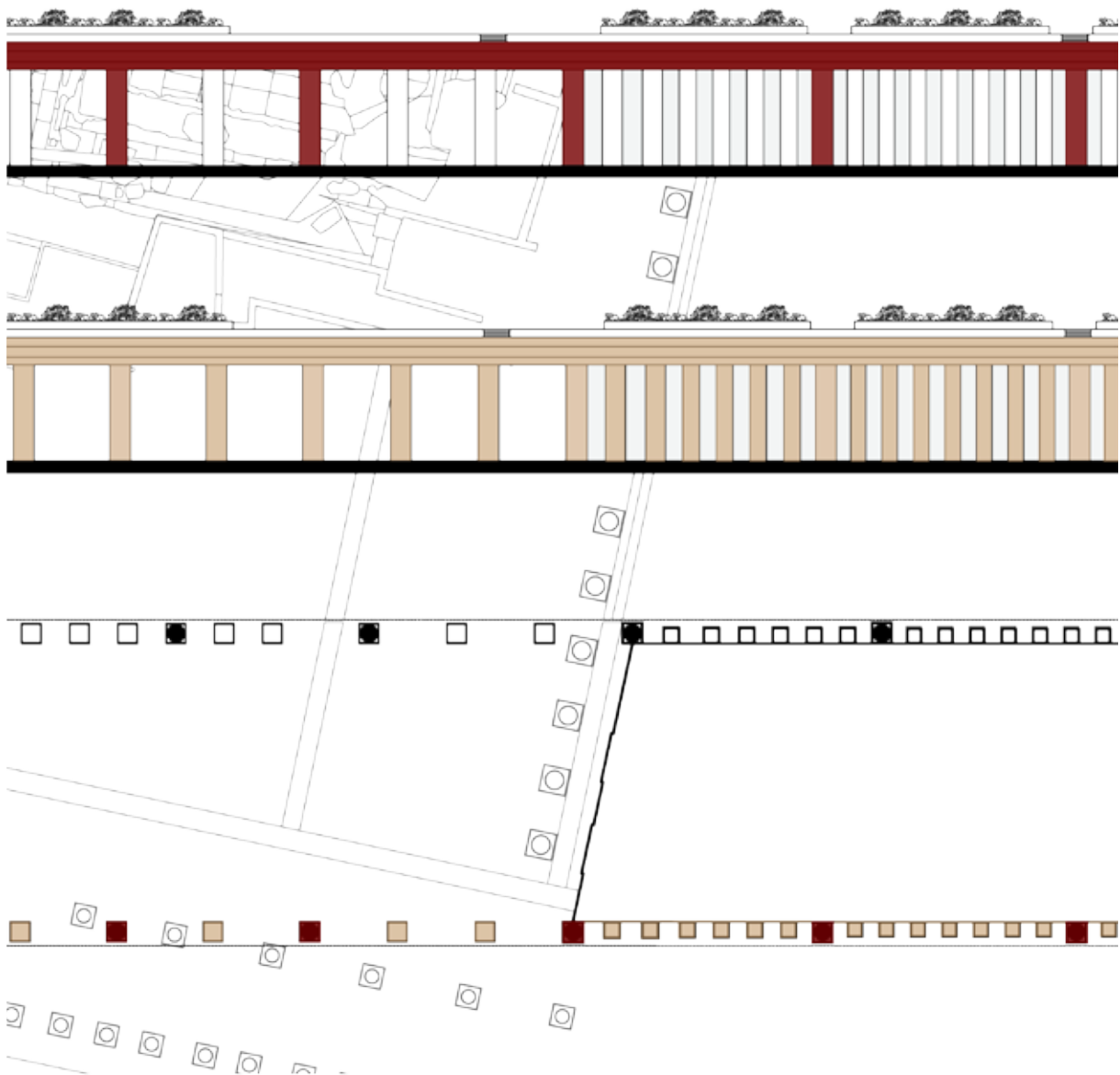


Fig. 1 - Sviluppo compositivo del sistema di facciata - Prospetti dei Fori di Cesare e Augusto.

l'involucro si apre e si organizza in un sistema a portico. L'adiacente Foro di Augusto presenta una scelta formale più chiusa, ad indicare la presenza di un luogo più introverso. Un prospetto che ricorda la biblioteca della Humboldt Universität a Berlino, di Max Dudler. Ritmato da pieni e vuoti regolari, che si susseguono con razionalità. Delineando un sistema in cui elementi verticali organizzano un disegno pulito e che riesce a definire uno spazio più intimo, ma che non perde il contatto con l'esterno. Invece, troviamo un sistema completamente in lastre di vetro per la stanza del museo che corrisponde al Foro di Nerva. Essendo collocata nel centro del foro, l'interno si riversa all'esterno, cercando una permeabilità necessaria a dare continuità ai due fronti che si affacciano a Nord del foro e a Sud.

Per la grande sala allestita al Foro di Vespasiano, la scelta formale del rivestimento segue un ritmo di pieni e vuoti.

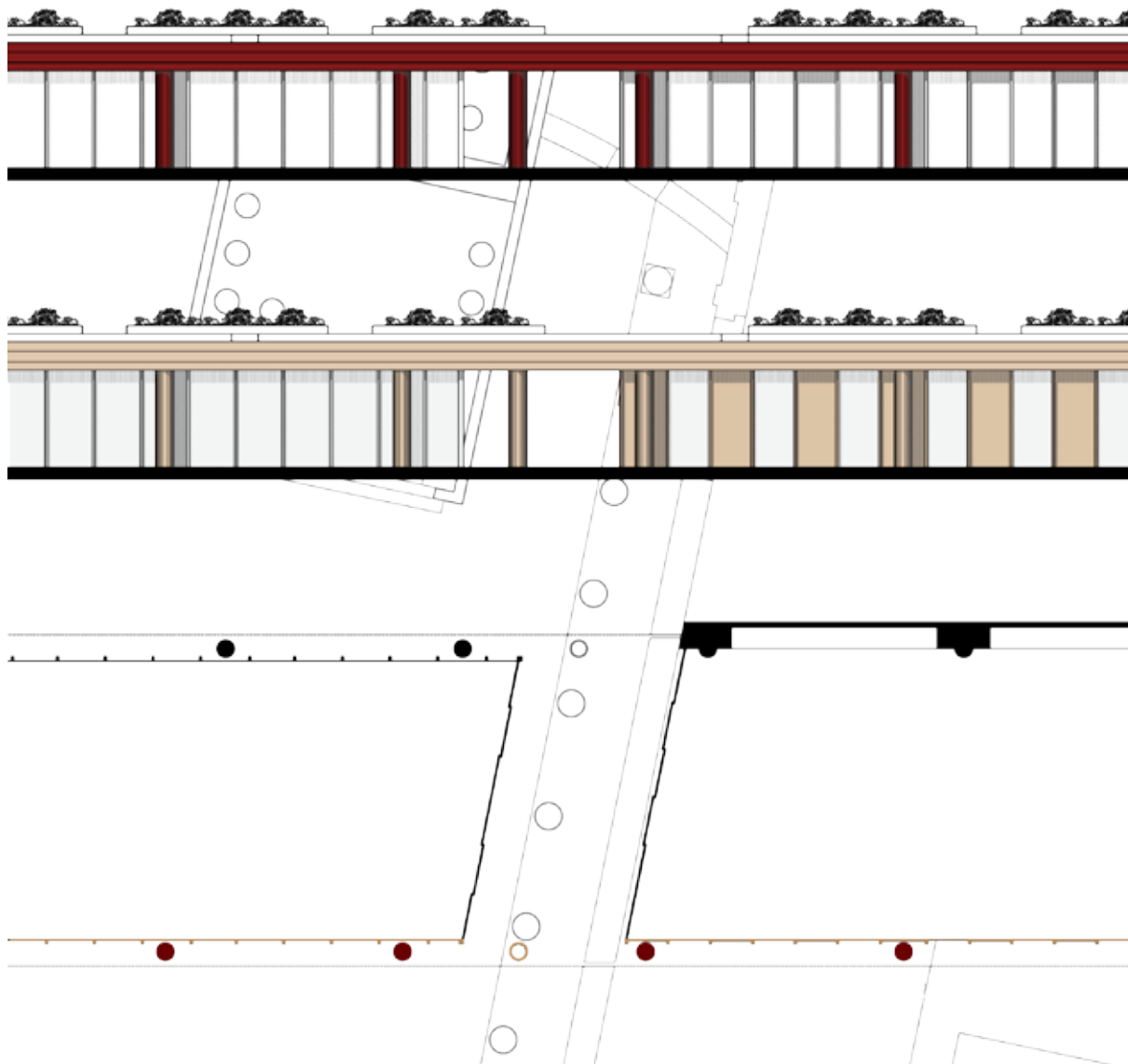


Fig. 2 - Sviluppo compositivo del sistema di facciata - Prospetti dei Fori di Nerva e Vespasiano.

Pannelli rivestiti e pannelli in vetro, in cui il pilastro strutturale è a vista, addossato al pannello pieno. Partecipa, così, alla sequenza in cui gli elementi del rivestimento si rincorrono, per definire un fronte unico e bilanciato. Per l'ultimo Foro di Traiano, non ancora citato, la Via è luogo aperto, in cui c'è continuità fisica tra il dentro e il fuori. Il fronte viene definito da una variante dello stesso sistema appena descritto al Foro di Vespasiano, in cui il modulo vetrato salta, lasciando libero il passaggio. L'equilibrio che si instaura tra il dentro e il fuori è continuamente calibrato in base a ciò che le archeologie vogliono evidenziare, oppure mettere in sottotono. Formalmente è il medesimo sistema che si articola per tutto l'edificio, che assumendo diverse variazioni, a volte nasconde la struttura e a volte la lascia a vista. Il sistema appena descritto aiuta a smorzare la forza dominante della soletta che sovrasta tutto il sistema, ma che riesce anche ad essere elemento unificatore e a dichiarare la sua funzione doppia. Come copertura per la visita

archeologica e come passeggiata per la città contemporanea. Un ponte abitato a servizio dei Fori Imperiali, che permette continuità fisica tra le varie parti del sistema. I materiali scelti riprendono la tradizione antica, del travertino romano. I pannelli del sistema di rivestimento in travertino ne riprendono le cromie. Il calcestruzzo degli elementi strutturali, i pilastri e la soletta, verrà pigmentato con una leggera variazione cromatica per gli elementi verticali e quelli orizzontali. In una visione più distaccata, l'intero fronte dell'edificio museale, è associabile al fronte di una città. Un'antica città in cui ogni Foro Imperiale simboleggia un edificio dal forte carattere monumentale. Un carattere che manifesta la volontà di riprendere la lezione antica ma allo stesso tempo di non dimenticare la sensibilità contemporanea. Una scelta formale che dichiara l'atteggiamento dell'architettura di oggi, lasciando un segno forte ma rispettoso delle archeologie dei Fori Imperiali.



## VII.6 L'atrio orientale

*Silvia Profita*

Uno dei punti principali del progetto riguarda la progettazione dell'atrio principale di ingresso. Come accennato nei capitoli precedenti la nuova Via dei Fori Imperiali si trasforma in uno spazio museale, concepito come un percorso espositivo in quota archeologica a supporto dei Fori Imperiali.

L'ingresso principale si è deciso di posizionarlo in prossimità della grande Basilica di Massenzio, a metà della passeggiata lungo la Via in quota contemporanea. Tale decisione presenta un duplice vantaggio; da un lato permette l'accesso alla quota archeologica da entrambi i lati del percorso - sia per chi arriva dalla parte del Colosseo, che per chi arriva da Piazza Venezia, mentre dall'altro lato costituisce un punto di collegamento verticale in una zona al di fuori del sedime originario dei cinque complessi imperiali, consentendo così la possibilità di sviluppare un vasto atrio di accoglienza visitatori nel piano interrato.

In quota contemporanea il volume si presenta come una lanterna di vetro. Attaccandosi al muro di contenimento, costruito negli anni trenta dopo l'apertura della Via dell'Impero per contenere la parte rimanente della collina della Velia da Antonio Muñoz, ne riprende l'altezza totale di dodici metri, allineando la spessa soletta di copertura – alta un metro e quaranta - al cornicione del muro preesistente, il quale viene inglobato nel nuovo volume.

Dunque, il nuovo atrio di ingresso concepito come un corpo monolitico, presenta un uniformità nei tre nuovi prospetti, usando come riferimento la Galleria James Simon, davanti al Neues Museum a Berlino di David Chipperfield. Gli elementi strutturali, tutti uniformi di forma quadrata con lato settanta centimetri, vengono rivestiti in lastre di travertino romano, materiale utilizzato anche per il prospetto della Via dei Fori.

La struttura di questo volume monumentale è progettata in elementi prefabbricati di acciaio, permettendo così un collegamento poco impattante con il muro del Muñoz. In questo punto, proprio per rendere evidente questa unione tra vecchio e nuovo, preesistenza e progetto, si

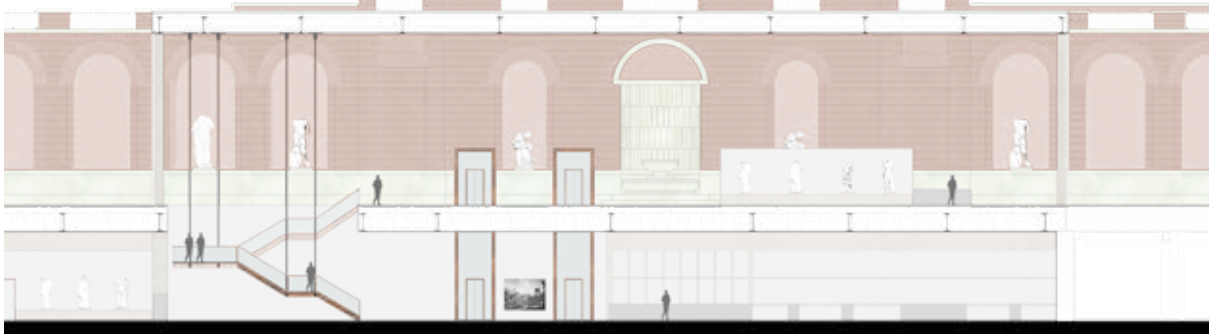


Fig. 1 - Sezione dell'atrio orientale

è scelto di posizionare un “taglio di luce” costituito da un lucernario vetrato. La luce zenitale che penetra all'interno da questa vetrata in copertura, accentuata dall'altezza interna di oltre 10 metri, conferisce al muro preesistente in mattoni un'aulicità che prima non aveva. Questo prospetto interno, viene trasformato così in un elemento da esposizione, musealizzato come elemento intrinseco alla storia della Via dell'Impero. All'interno delle nicchie, sopraelevate rispetto la quota di calpestio, presenti nel muro, vengono posizionate delle copie di statue in marmo bianco.

Nel suo interno l'atrio nella quota della città ospita le funzioni essenziali per permettere la visita alla quota archeologica.

Dall'ingresso, posto in asse con la fontana presente simmetricamente rispetto le nicchie del muro del Muñoz, si entra al grande volume, trovando subito di fronte gli ascensori in acciaio e vetro, leggeri e staccati dal muro storico. Nel lato sinistro invece si trova la grande scalinata d'ingresso. Un elemento architettonico particolare posto nel vuoto, reso leggero il più possibile essendo composto esclusivamente in vetro e acciaio brunito cor-ten, e appesa attraverso trefoli dal soffitto.

Nel lato destro invece, si trova un'isola centrale, sempre staccata sia dal prospetto principale che dal muro preesistente per posizionare il blocco servizi e il bar del museo con una bella vista verso il Colosseo. Nel piano della quota archeologica invece viene posizionato il vero e proprio atrio del museo. Concepito come un grande vuoto di oltre 700 metri quadri, una piazza coperta sotto la nuova Via dei Fori Imperiali, l'atrio si presenta come una cerniera, un punto di incrocio dei flussi tra i visitatori che arrivano dal piano superiore e quelli provenienti dalla nuova stazione della metropolitana della linea C.

Il grande front office viene posizionato in asse con gli ascensori, sotto la grande superficie vetrata del solaio di copertura. La luce che viene filtrata dallo strato d'acqua presente sul lucernario e le statue posizionate nelle nicchie ricavate nei muri perimetrali di questo ampio spazio, traggono già il visitatore all'interno del museo. Il bancone della reception composto

da una forma sinusoidale, si affaccia su due lati; tale operazione permette di gestire l'elevato numero di persone che visitano l'area archeologica dei Fori Imperiali - oltre sette milioni di visitatori all'anno, come accennato in capitoli precedenti.

Sempre nello spazio centrale, posto disassato rispetto il front office, nella zona adiacente degli ascensori viene inserito un grande bookshop con doppio affaccio; un lato posto in asse con la scala e l'altro rivolto verso il percorso lineare di visita. Tale funzione è legata al carattere commerciale, oggetto ormai intrinseco dei grandi complessi museali in tutto il mondo.

Una volta acquistato il biglietto di visita inizia il percorso accompagnato da una serie di statue in marmo bianco, collocate all'interno delle nicchie nei muri perimetrali.

Collegato immediatamente al bancone del front office viene posizionato un ampio guardaroba, dotato di appositi armadietti a servizio dei visitatori.

Oltrepassando i tornelli inizia una lunga galleria dotata dei servizi a supporto della visita. Questa area viene divisa in due zone. Ovvero, la parte a destra rispetto al percorso di ingresso destinata ad accogliere spazi funzionali per il personale del museo come servizi igienici e spogliatoi, ma anche un ampio deposito per i materiali del museo, munito di un montacarichi. La parte invece a sinistra del percorso, viene dedicata alle funzioni necessarie ai visitatori, ovvero servizi igienici, ma anche una ampia sala usata come aula didattica per la spiegazione del percorso museale.

Le scelte architettoniche materiali della parte dell'atrio risultano essere coerenti con l'intero intervento. Ovvero come citato in precedenza, gli elementi portanti di questo spazio vengono rivestiti in lastre di travertino romano, facendo così riferimento all'architettura presente nel piano superiore, ma anche ai pannelli di rivestimento della Via dei Fori che costituisce il percorso museale, ma nello stesso tempo differenziandosi dagli elementi portanti della Via che vengono lasciati in cemento pigmentato.

Le nicchie laterali invece vengono trattati secondo i basamenti presenti nel percorso museale della Via, facendo anch'essi parte del sistema museale. Per il materiale si è scelto il cemento bianco spatolato per far esaltare il bianco delle statue inserite. Inoltre per garantire una maggior attenzione da parte dei visitatori e per valorizzare di più gli elementi esposti, si è pensato ad aggiungere un pannello di cartongesso di sessanta centimetri nella parte alta della nicchia, riprendendo la misura di altezza del basamento, permettendo così l'inserimento di punti luce nel suo interno.

Il pavimento di tutto lo spazio è anch'esso in cemento spatolato ma di colore grigio chiaro per staccarsi dalle pareti e costituire uno sfondo unico al percorso che passi in secondo tono. Questa scelta viene riproposta come già citato anche nelle stanze museali presenti nel volume della Va

dei Fori.

Facendo riferimento a grandi strutture museali in tutto il mondo, sia per le dimensioni degli spazi ma anche per i materiali adottati, l'atrio principale si presenta come un punto fondamentale, uno spazio introduttivo sul percorso di visita che prepara il visitatore. Inoltre il tutto viene studiato in modo da garantire la duplice fruizione dello spazio in quanto si presenta sia come punto di ingresso, ma anche come punto di uscita dal museo per chi entra da Piazza Venezia.

## VII.7 L'atrio occidentale

*Alessandro Mengacci*

Nell'intraprendere il discorso di analisi del secondo ingresso non si può che avviarsi dalla posizione in cui è posto; esso infatti risulta collocato in prossimità di grandi monumenti archeologici e di importante valore storico e artistico come la Colonna Traiana, l'Athenaum di Adriano e il Vittoriano. Il luogo inoltre è derivante anche dal fatto che questo secondo ingresso è stato sviluppato sia per singoli visitatori ma e soprattutto per le comitive visto l'ampio spazio affianco alla scalinata realizzata del Muñoz su cui molti pullman si soffermano già tutt'oggi.

La struttura si mostra esternamente come una lanterna vetrata solcata da pilastri che vanno a creare una commistione il cui scopo è quello di attrarre a sé l'attenzione, vista la monumentalità da cui è circondata che potrebbe far così passare il volume in secondo piano. Ponendo il proprio sguardo da Piazza Venezia, le due vasche ritraenti le murature archeologiche poste al livello inferiore, convogliano la vista del visitatore in un cono visivo che porta al filo verticale di snodo della facciata. Tale ragionamento può essere applicato anche in maniera opposta, il cono infatti fa sì di poter estasiarsi del panorama architettonico di cui la piazza è circondata, il Vittoriano con la sua dimensione verticale di circa 81 metri fa sì che incentri su di sé l'attenzione ma accanto si può ammirare Palazzo Venezia, di gusto rinascimentale. I suoi spazi ricoperti da un velo d'acqua hanno una bivalenza che demanda al progetto di José María Herrera García per la sistemazione di Piazza Almoina nella città spagnola di Valencia. Gli specchi acquatici con dimensioni circa di 350 e 385 m<sup>2</sup> fanno sì che sia possibile ammirare i lacerti murari romani da una posizione privilegiata ed riescono a far penetrare all'interno del piano sotterraneo una luce ambientale soffusa. La sua forma pentagonale è da ricercarsi in una serie di allineamenti con gli edifici circostanti come quello generato dal palazzo delle Assicurazioni Generali, ma anche quello doppio risultante dai fronti della chiesa di Santa Maria di Loreto assieme a Palazzo Valentini ed infine, ma non per importanza, anche delle archeologie riportate alla luce durante gli scavi della Metro C.

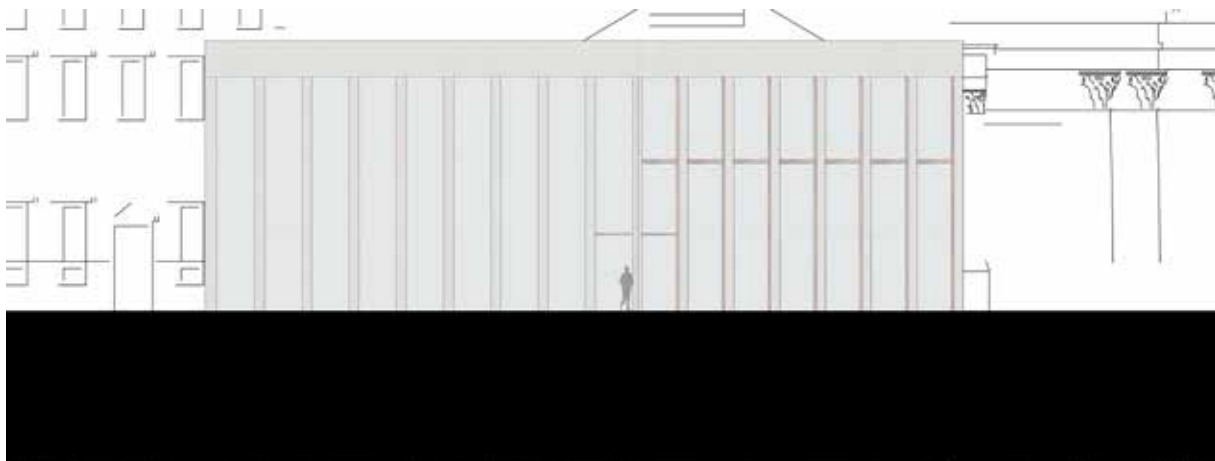


Fig. 1 - Ingresso occidentale. Prospetto sud.

Gli accessi al volume sono diversi, così da dar origine a uno spazio dinamico che possa essere usufruibile anche dal cittadino comune e non solo dal turista giunto lì per poter avviare il proprio percorso museale. Accedendo attraverso l'adito principale si giunge in uno spazio assai libero che permette da subito una scelta pressoché chiara come la discesa attraverso le scala centrale, la fruizione degli ascensori o il continuare la propria camminata verso la caffetteria. Proprio quest'ultima dispone anche di un ingresso proprio, la ragione di questa scelta è stata precedentemente anticipata nella decisione progettuale di dar luogo ad uno spazio fruibile anche da persone non motivate dalla visita museale.

Il locale pubblico adibito alla mensa dispone anche di un piano superiore, a cui si accede attraverso una scala posta ad angolo, su cui sono sistemati dei tavolini per poter sostare in uno spazio più tranquillo. Questo secondo livello è stato pensato anche per il fatto che la posizione sopraelevata di oltre sei metri permette una mirabile panoramica sul Foro di Traiano in primis ma anche sugli altri Fori Imperiali, di un'invidiabilità non indifferente.

Ritornando alla zona adibita all'accoglienza iniziale e proseguendo la propria camminata verso lo spazio museale posto al piano interrato. Sbarcando dalle scale si trova subito uno spazio di decompressione, utile per i gruppi organizzati, dal quale si nota immediatamente il lungo bancone della biglietteria, che funge anche da spazio per la distribuzione delle audio guide e di altri elementi utili alla buona fruizione del dispositivo museale. Al fianco di questo è posto un ampio corridoio munito di un guardaroba arredato con armadietti, per porvi zaini e indumenti, e per motivi legati alla sicurezza. A seguito sono posti i tornelli d'ingresso che stabiliscono la linea d'ingresso al percorso museale, corredati da un insieme di vani più e meno ampi di servizio al visitatore e ai lavoratori della struttura. Lo studio di altri musei di fama internazionale ci ha fatto denotare che era essenziale dotare il museo di aule didattiche sia per una preliminare introduzione a ciò che i visitatori potranno ammirare in seguito sia per l'organizzazione di



Fig. 2 - Ingresso occidentale. Sezione trasversale.

eventi collegati al museo ed extramuseali. A seguito di questa analisi sono state progettate due sale di circa 150 e 130 posti a sedere, così da poter sostenere un'affluenza media, visto anche il fatto che si tratta di un ingresso secondario e quindi debba essere previsto per una parte inferiore dei 7 milioni di utenti che visitano annualmente l'area dei Fori. Gli studi compiuti ci hanno mostrato anche l'importanza, soprattutto sotto il profilo economico, di prevedere un bookshop, visto che i maggiori musei ricavano oltre il 30% dei propri profitti da questo spazio. Nel pensare questo spazio, posto sul fianco opposto della biglietteria, abbiamo voluto dar luogo ad uno spazio che si espanda visivamente all'esterno del proprio perimetro, così come avviene nel Museo del Prado di Madrid, in cui il perimetro è costituito da scaffali bassi. Nel nostro caso l'utilizzo di un arredamento di questo tipo non ci è sembrato il più consono quindi la deviazione verso la realizzazione di pareti vetrate sono state la scelta più consona per poter raggiungere l'obiettivo prefissatoci. Nella restante porzione del livello sottostante, occupato per la sua maggior parte dalla presenza delle murature archeologiche dell'Adrianeum, è stato organizzato un percorso perimetrale di questo così da poterne ammirare la bellezza in tutta la sua interezza. Sul perimetro sono state progettate delle nicchie, queste già presenti in altre parti del museo, fanno sì di creare l'ennesimo punto di collegamento tra l'interno del museo e i propri accessi, andando così a evitare un alienamento di questi ultimi.

### Prospetti

Immediatamente si percepisce come l'adattarsi camaleontico dei fronti dipenda dalla propria prospicenza, risultando più o meno aperto da superfici vetrate. I fronti sui Fori, punto focale del nostro progetto, sul Vittoriano, di notevole importanza monumentale e dimensionale, e sul Palazzo delle Assicurazioni Generali mostrano una prevalenza di facciate completamente o quasi vetrate. Al contrario la facciata rivolta verso la chiesa di Santa Maria di Loreto e Palazzo Valentini risulta più chiusa, ciò è dovuto principalmente al fatto che non si affacci sui

fronti principali di questi, ma solo su entrate secondarie. La composizione di questi si basa sulla fondamentale forma trilitica, troviamo infatti due parti verticali sormontate da un elemento orizzontale, la copertura piana, alla quale è stata attribuita uno spessore elevato. Questa dimensione rilevante di circa 50 centimetri, deriva essenzialmente da due ragioni, la prima è la presenza sul fronte della chiesa di Santa Maria di Loreto di un frontone di simil entità, la seconda invece è da ricercarsi nella volontà di far apparire in maniera imperante quella che può essere denominata come la “pesantezza” dell’architettura.

## **Materiali**

I materiali impiegati per l’ingresso secondario sono principalmente tre, questa scelta architettonica è dovuta alla volontà di mantenere una continuità tra le varie parti del sistema museale. Questo criterio ha dovuto far convergere la nostra scelta su materiali di pregio per le facciate di entrambi gli ingressi e materiali meno pregiati ma con caratteristiche ben differenti per i pavimenti e altri elementi.

Come già esplicitato sulle facciate del volume è stato utilizzato un materiale che le valorizzasse, ciò fu dovuto anche al fatto che la presenza tutt’attorno, come già precedentemente scritto, di edifici monumentali non solo per le dimensioni ma anche per i materiali utilizzati, che quindi avrebbero potuto far passare in secondo piano i volumi d’ingresso. La scelta di applicare alle facciate delle sottili lastre di travertino attraverso un apposito sistema di ancoraggio, riesce a dare all’edificio progettato quel peso architettonico che pochi altri materiali come un materiale lapideo riesce a fornire alla vista. Inoltre la commistione del assieme alle superfici vetrate creano un continuum tra interno ed esterno, così che il visitatore ignaro riceva un’anticipazione di ciò che avvenga all’interno.

Per le pareti interne si è deciso sì di rimanere sulla stessa tonalità del materiale lapideo utilizzato per l’esterno, ma utilizzando un intonaco pigmentato. L’utilizzo di una pavimentazione in cemento spatolato per il percorso museale interrato, ha fatto sì che la scelta della medesima pavimentazione per gli accessi risultasse quasi naturale, anche grazie alle caratteristiche come la durabilità nel tempo, la facilità e la velocità di manutenzione ordinaria e straordinaria, la resistenza al calpestio e all’usura solo per citarne alcune.

## **Struttura**

La struttura portante può essere differenziata in due parti distinte, se per il volume fuori terra si impiega una struttura di travi e pilastri in acciaio, in grado di garantire grandi luci a fronte di elementi dalle dimensioni contenute. Scendendo al di sotto del piano contemporaneo la struttura muta in un sistema a setti portanti dallo spessore elevato su cui poggiano travi in acciaio di altezza un metro così da garantire ampie luci libere da elementi verticali.



## VII.8 I Fori Imperiali

*Antonio Giaconia*

I Fori Imperiali oggi si presentano con un'immagine completamente diversa da quella originaria, essendo così la più chiara testimonianza della stratificazione che è avvenuta durante i secoli nella città di Roma. Le campagne di scavo, che hanno interessato l'area dall'Ottocento sino ai giorni nostri, insieme alle sistemazioni parziali e frammentate effettuate per episodi separati, hanno contribuito a dare un aspetto di lacuna nel tessuto urbano, senza un carattere unitario. L'unico elemento unificatore e regolare sembra così essere la via dei Fori Imperiali che, come un cannocchiale, inquadra solo il Colosseo dandogli di fatto un fronte principale che per sua natura non dovrebbe avere. Nonostante ciò, alcuni resti dei Fori Imperiali emergono e dominano lo spazio, costituendo la testimonianza del fascino dell'architettura romana.

La sistemazione delle aree all'esterno si è basata sul principio di voler dare una maggiore una maggiore leggibilità alle evidenze archeologiche, evitando di restituire una "ricostruzione a l'identique", ma costruire un "racconto" della storia del luogo, mettendo in primo piano il carattere monumentale dei Fori nel momento più celebre della loro esistenza: il periodo imperiale. Questa analisi critica comporta necessariamente la scelta di cosa privilegiare e cosa obliterare, per questo è stato dato maggior risalto ai reperti di epoca imperiale, lasciando però intatte le tracce dell'epoca medievale e rinascimentale presenti nelle piazze, testimonianza di quel ricchissimo palinsesto di epoche che si sono succedute sull'area.

Riprendendo l'intervento per il restauro e sistemazione della città romana di Empuries dell'architetto Lola Domenech, si propone di riportare l'atmosfera di ordine che prevaleva nella città romana. Il progetto ha come priorità la conservazione dei resti archeologici, oltre a rendere accessibile, visitabile e comprensibile l'area dei Fori. Il progetto prevede di differenziare le pavimentazioni con l'attribuzione di differenti colorazioni di ghiaia fine e terra stabilizzata ai luoghi del Fori.

Emerge inoltre la necessità di definire il concetto del limite. Infatti i Fori non sono uno spazio

unitario ma l'unione di cinque entità distinte tra loro. Di conseguenza chiarire che l'area non è nata come un unico spazio progettato nello stesso momento. Ogni complesso - a partire dal primo, il Foro di Cesare, fino all'ultimo, quello di Traiano - definiva uno spazio chiuso e introverso, come un insieme di elementi progettati intorno al vuoto centrale, la grande piazza lastricata.

Cercando di riportare al presente la geometria e spazialità di ogni singolo Foro, appare innanzitutto l'esigenza di ricostruire i limiti. Si è adottato perciò un principio di ricostruzione in elevazione dei muri perimetrali dei fori, per una altezza di due metri dal piano di calpestio, proprio per ridare ai fruitori la percezione di chiusura dello spazio. Sempre per favorire la comprensione degli spazi e sottolineare al visitatore la monumentalità e ricchezza architettonica dei Fori, una volta ristabilito il concetto di separazione dei cinque complessi, si è pensata la ricostruzione di alcuni elementi caratteristici della composizione, studiati caso per caso per ogni Foro.

Il progetto prevede due modi diversi per le ricostruzioni; il primo un semplice ridisegno a terra della sagoma dell'elemento, ovvero un *lining out* delle tracce a terra. Invece il secondo, una ricostruzione fisica di alcune parti significative, secondo le dimensioni e proporzioni originali, per rievocare la spazialità e far emergere la grandiosità dei complessi.

Facendo riferimento ancora una volta all'intervento di Lola Domenech e studiando la tipologia del Foro in generale e i ridisegni dei cinque complessi imperiali nel particolare, abbiamo individuato tre elementi principali, ovvero: la piazza, i portici ed i templi. Si è deciso dunque di operare con tre tipi di pavimentazione diversa per ognuno di questi elementi, sia per facilitare la lettura dell'insieme, che per rendere lo spazio accessibile e visitabile a tutti.

*Parte VIII*

## **Il Progetto Museografico**



## VIII.1 Musealizzare l'Area Archeologica dei Fori Imperiali

*Antonio Giaconia*

Nella musealizzazione dell'area archeologica dei Fori Imperiali ci si è posti un'inversione di tendenza rispetto alla situazione attuale che vede la detta area, solo in determinate occasioni<sup>1</sup>, aperta a gruppi organizzati. È certamente apprezzabile l'intervento condotto da Piero Angela e Paco Lanciano che permette ai visitatori di apprezzare i resti archeologici in una realtà aumentata da proiezioni di ricostruzioni e di immagini, accompagnate dal racconto multilingue della storia dell'area, che permettono anche ai meno esperti di comprendere il significato dei resti pervenuti fino ai giorni nostri. Questa operazione museografica, analoga a quella condotta nelle vicine Domus Romane di Palazzo Valentini, nonostante abbia un alto profilo didattico nei confronti di una vasta tipologia di pubblico ed abbia un alto effetto scenografico, non consente al visitatore di soffermarsi ad ammirare specifiche rovine poiché la visita è dettata dai tempi stabiliti dalla narrazione registrata. Questo, unito al fatto che la visita può essere svolta solo in notturna con gruppi contingentati, fa sì che questo tipo di allestimento non sia completamente adatto all'area oggetto di studio.

Cogliendo le opportunità e le criticità offerte da questa esperienza e dalle moderne tecnologie in generale si è affrontato il progetto museografico per l'area dei Fori Imperiali. Per fare questo è stato necessario capire quali obiettivi porsi, a tal proposito abbiamo fatto nostro il pensiero di Franco Minissi, il quale afferma che «Il superamento dell'istanza conservativa sostanzialmente fine a se stessa quale diritto-dovere degli appartenenti al settore di studi specialistici in cui rientra l'oggetto della conservazione potrà utilmente verificarsi se si riuscirà ad affermare il principio

---

1 L'area archeologica dei Fori Imperiali è di competenza della Soprintendenza Capitolina, in quanto proprietà di Roma Capitale, ed è visitabile solo a gruppi organizzati. Invece Foro Romano e Palatino sono di competenza statale, quindi della Soprintendenza speciale per il Colosseo e l'area archeologica centrale di Roma. Da gennaio 2017 la prima domenica del mese vengono aperti i cancelli che dividono le due aree archeologiche, consentendo un'unica visita.

di una conservazione che associ a quel diritto-dovere di una minoranza la più corretta e diffusa conoscenza del bene culturale da parte di una sempre più cospicua maggioranza.»<sup>2</sup> L'obiettivo da perseguire era quindi quello di concepire uno strumento museografico che consentisse, non solo di garantire la conservazione dei resti, ma anche di ospitare un gran numero di persone e poter offrire loro le chiavi di lettura per comprendere quello che si troveranno davanti agli occhi. Questo passaggio è fondamentale in quanto si ama, si protegge e si custodisce solamente quello che si conosce, quindi maggiori sono le persone che conoscono il bene, maggiori saranno le sue chance di essere protetto. Una sorta di protezione passiva dagli atti vandalici che troppo spesso interessano i monumenti dell'*Urbe*<sup>3</sup> anche subito dopo i restauri, vanificando di conseguenza parte del lavoro svolto. Pertanto garantire tutela e valorizzazione del bene sono principi necessari alla riuscita di un buon progetto museografico. Il progetto del museo ha quindi l'arduo compito di perseguire questi due principi.

Nella realizzazione del museo si intende accettare per intero quelle che sono state le vicende dell'area, comprese le demolizioni del ventennio e la via dell'Impero. Questo evento, per quanto traumatico e contrario al pensiero contemporaneo, dopo oltre ottant'anni è stato ormai assorbito dalla Roma del ventesimo secolo. Certamente sarebbe impensabile la riproposizione del quartiere alessandrino com'era e dov'era, come pure la completa rimozione della via dei Fori Imperiali. Questa presenza, a di poco ingombrante, viene colta non come ostacolo ma come opportunità, trasformandola in un dispositivo museografico che abbia il duplice ruolo di *mirador* e di spazio espositivo. Si intende dare un nuovo impulso all'area che, dal dopoguerra ad oggi, è stata come "cristallizzata" per paura di intervenire. Proprio uno studioso autorevole come Rodolfo Lanciani è il primo a dichiarare che si devono conciliare gli interessi edilizi con quelli dell'archeologia, rifiutando un culto per l'antichità spinto oltre i limiti del buon senso: Roma è sempre vissuta sul suo passato, non è una Pompei o un'Olimpia fermate dalla storia e adesso recuperabili come semplice campo di ricerca archeologica.<sup>4</sup> Per questo il museo intende essere la cerniera di connessione tra la città archeologica e la città contemporanea, colmando i salti di quota ed andandosi a collegare direttamente con le infrastrutture di trasporto, ovvero la stazione Fori Imperiali<sup>5</sup> della Metro C. A questo proposito si riprende l'esperimento ben riuscito

---

2 Franco Minissi, *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma, Multigrafica, Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti Università degli studi La Sapienza, 1988, p. 8

3 A tal proposito, solo per citare solo alcuni episodi, si ricordano il caso della Fontana della Barcaccia, assalita da un'orda di barbari il 19 febbraio 2015, e le recentissime scritte apparse sul Colosseo il 16 gennaio 2017.

4 Rodolfo Lanciani, *Ancient Rome in the light of recent discoveries*, Boston – New York, Houghton Mifflin, 1890, p.238

5 La stazione Fori Imperiali sarà collegata alla stazione Colosseo della linea B. Attualmente è in costruzione, il termine dei lavori è previsto per il 2022.

del Grande Louvre di Parigi, dove la hall del museo è strettamente connesso con la stazione del metrò. Altresì si auspica il completamento della Linea C<sup>6</sup> in modo tale che l'atrio, unito alla stazione della metropolitana, diventino porta d'accesso alla Roma archeologica da ogni punto della città.

## **I Fori Imperiali**

Nella musealizzazione dei Fori Imperiali si intendono sfruttare al massimo le potenzialità offerte dal grande vuoto generato dagli sventramenti del secolo scorso. Questo vuoto, delimitato dai resti dell'epoca imperiale, è attualmente attraversato dall'imponente via dei Fori Imperiali e dalla via Alessandrina. Questi pieni, tranciando lo spazio, rendono assai difficile comprendere quale fosse la configurazione dei cinque fori. La rimodulazione del pieno ha l'obiettivo di dare una maggiore leggibilità della spazialità e dei reperti di epoca imperiale. Ovviamente l'operazione di svuotamento di parte del palinsesto archeologico porta in luce anche reperti di epoche successive alla caduta dell'Impero. Questi resti non verranno certamente cancellati, in quanto sono comunque una testimonianza storica dell'area. Nonostante ciò, tenuto conto che si tratta principalmente di cantine che difficilmente possono suggerire quale fosse la consistenza architettonica dei palazzi soprastanti, si intende dare maggior risalto e considerazione ai resti di epoca romana. Si vuole evitare, come accade attualmente, di avere una tale commistione di lacerti di varie epoche che rendono assai difficile la comprensione di ognuna. Per i reperti che non abbiano particolari necessità per la loro conservazione si prevede la musealizzazione in situ, viste soprattutto le notevoli dimensioni. Le pavimentazioni invece sono distinte a seconda che si tratti di uno spazio che un tempo era aperto oppure porticato o coperto in genere. Negli spazi aperti non viene predisposto un percorso obbligato ma si lascia ai visitatori la possibilità di camminare liberamente all'interno dei fori, in funzione del tempo a disposizione e delle zone che interessano di più. Inoltre l'eliminazione di barriere architettoniche permette anche alle persone con ridotte capacità motorie di effettuare la visita in autonomia. Gli spazi dei cinque fori, come accadeva in epoca romana, sono tenuti separati e per accedere da uno all'altro bisogna passare sotto la via che diventa così la spina dorsale del percorso museale e dell'intero progetto.

## **Gli interni della Via**

Al di sotto della nuova via dei Fori Imperiali, che viene rimodulata nell'ampiezza della sua sezione, si snodano una serie di episodi che scandiscono il percorso museografico. L'accesso

---

6 Il progetto prevede la prosecuzione della linea fino alla stazione Clodio – Mazzini, attualmente è finanziato fino alla stazione Fori Imperiali.

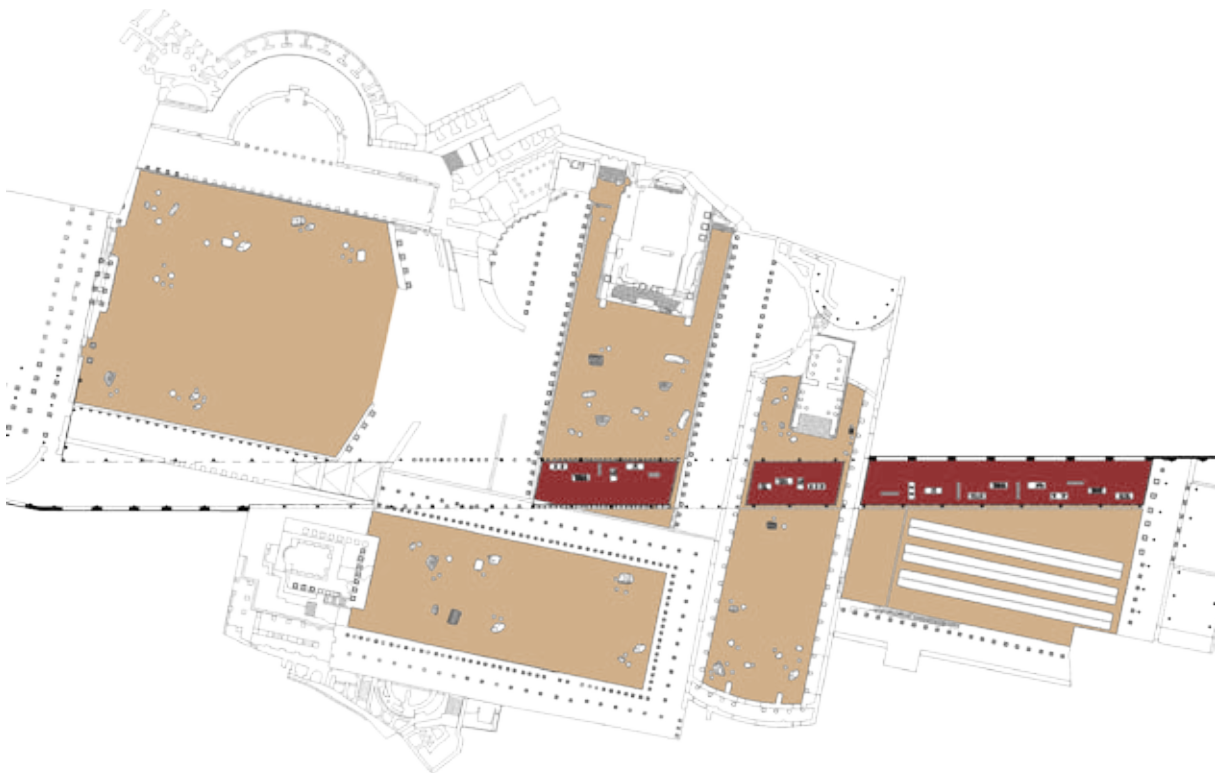
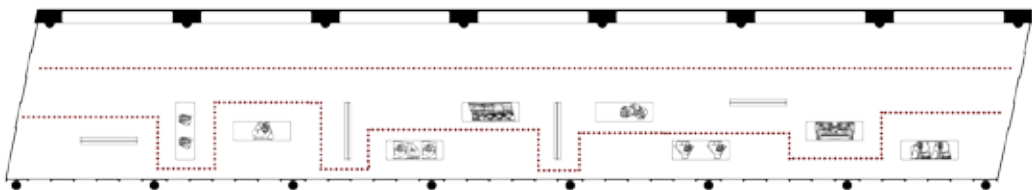
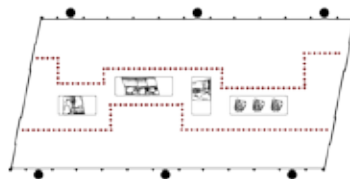
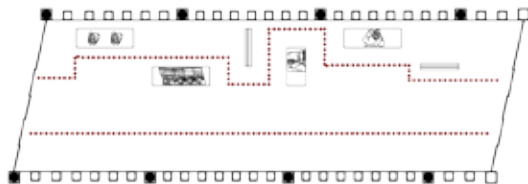
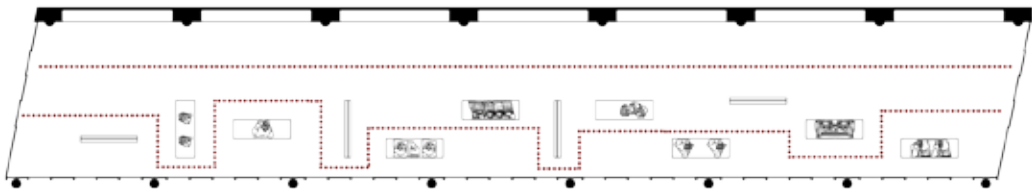
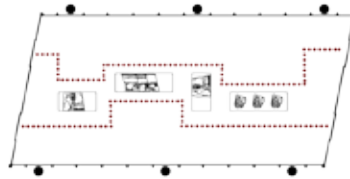
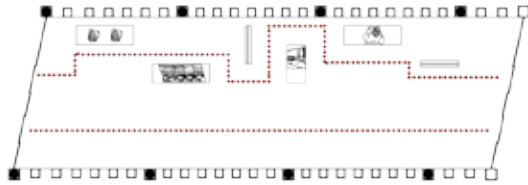


Fig. 1 - Gli spazi dell'allestimento. - Nella pagina a fianco. Maglia compositiva delle stanze allestite. I percorsi delle stanze allestite.

avviene attraverso i due atrii che fungono da collegamento con la quota della strada; al loro interno, oltre ai comuni servizi ai visitatori come biglietterie, guardaroba e toilette, si trovano bookshop, forniti non solo dei comuni gadget ma anche di guide e pubblicazioni di supporto alla visita, e sale didattiche, utili come unità introduttiva alla visita. In queste aule potrebbe essere proiettato un video introduttivo alla visita che illustri la storia e le caratteristiche del sito che si accingono a visitare. Con una cadenza di un gruppo ogni dieci minuti è possibile garantire un'alta capacità di pubblico. Superata questa fase, che rimane comunque facoltativa per il visitatore, si ha la possibilità di uscire e percorrere fisicamente gli spazi dei fori. Il percorso principale, coperto dalla Via, si snoda in un'alternanza di spazi porticati, comunicanti con le piazze dei fori, e spazi chiusi, uno per ogni foro. Questi ultimi sono pensati come supporto alla visita, vi si trovano pannelli informativi e totem tattili e vi vengono allestiti i ritrovamenti di maggior pregio appartenenti a quel determinato foro. Così facendo si proteggono i reperti dagli agenti esterni e si consente di esporli in un luogo altamente connesso alla loro collocazione originaria, senza estrapolarli del tutto dal loro contesto. A tal proposito Franco Minissi afferma che «ogni testimonianza significativa del passato, in ogni campo del fare umano, che si reputi utile conservare, non debba essere mai considerata come fenomeno autonomo e casuale ma strettamente conseguente, oltre che al contesto sociale economico politico religioso e culturale,





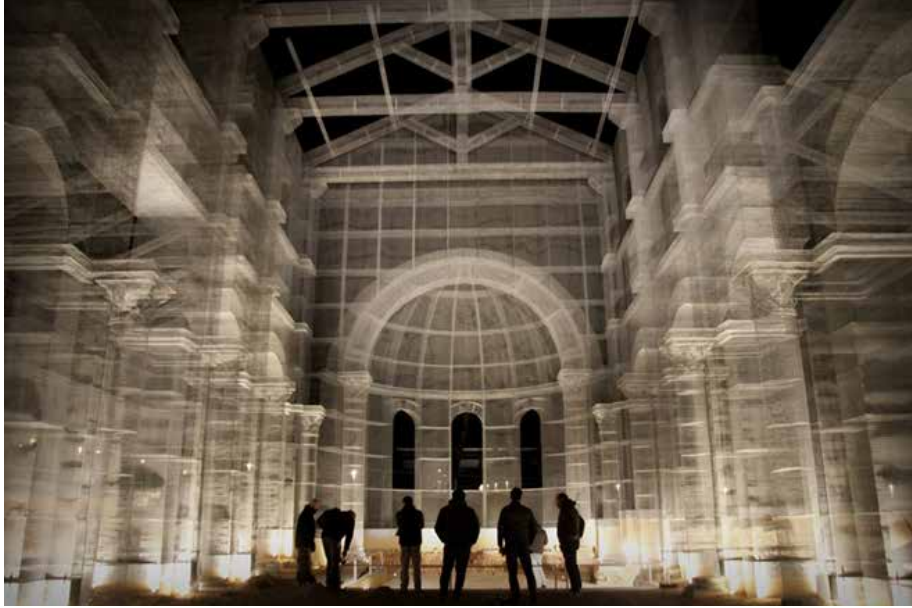


Fig. 1 - Foggia, Parco Archeologico di Santa Maria di Siponto. Ricostruzione a fil di ferro di Edoardo Tresoldi.  
(Foto di Giacomo Pepe, Creative Commons)

proprio del luogo e del tempo della sua produzione.»<sup>7</sup> Vista la vasta gamma di reperti, differenti per dimensioni e caratteristiche, l'allestimento è pensato per essere flessibile, adattabile ed incrementabile, nell'ottica di un periodico cambiamento dei pezzi esposti e dell'allestimento di mostre temporanee. Il percorso di visita può essere svolto in entrambe le direzioni ed ospita alcune zone di sosta dove potersi riposare. Inoltre sarà possibile allestire, anche per periodi di tempo limitati, aree di studio e restauro dei reperti visibili al pubblico, nell'ottica di un museo, da un lato proiettato alla trasmissione al grande pubblico, dall'altro sempre attento, non solo alla conservazione, ma anche ad una continua ricerca scientifica.

### **Le ricostruzioni a terra**

Al fine di rievocare le geometrie e le spazialità dei Fori Imperiali, nel caso si riscontrassero eventuali lacune nell'attacco a terra dei resti archeologici, si prevede di utilizzare la tecnica del *lining out*. Ovvero la ricostruzione a terra delle parti mancanti con acciaio corten, facendo riferimento alle testimonianze storiche e disegni ricostruttivi. Così facendo si completano, con un materiale riconoscibile, gli impianti originali, dando un carattere continuo nell'intervento.

### **Le ricostruzioni volumetriche**

Per quanto le ricostruzioni a livello del terreno possano rendere l'idea dell'andamento planimetrico

---

<sup>7</sup> Franco Minissi, *Il museo negli anni '80*, Roma, Kappa, 1983, p. 29



Fig. 2 - Foggia, Parco Archeologico di Santa Maria di Siponto. Ricostruzione a fil di ferro di Edoardo Tresoldi.  
(Foto di Giacomo Pepe, Creative Commons)

degli edifici non riescono a far percepire pienamente la grandiosità dei volumi degli stessi. A questo proposito si è pensato di proporre delle ricostruzioni volumetriche solo in alcuni punti, sia data la vastità del sito, sia per non appesantire eccessivamente la lettura del dato archeologico. Per queste ricostruzioni si fa riferimento all'operazione dell'artista contemporaneo Edoardo Tresoldi<sup>8</sup> nel Parco Archeologico di Santa Maria di Siponto<sup>9</sup> in provincia di Foggia. In questo intervento Tresoldi ha ricostruito attraverso delle reti metalliche le volumetrie della chiesa, di cui rimangono solo le tracce a terra. Ciò consente di traguardare oltre le ricostruzioni, come se fossero un layer in opacità. Allo stesso tempo il materiale reagisce alla luce mostrando lati maggiormente illuminati e altri meno, allo stesso modo di un materiale pieno. Nel nostro caso si propone di realizzare un intervento simile, tuttavia si è deciso di utilizzare l'acciaio corten, già adoperato per le ricostruzioni a terra.

### **L'Adrianeum**

Gli Auditoria di Adriano, emersi durante le indagini per la realizzazione della Linea C della Metropolitana di Roma<sup>10</sup>, divengono parte integrante dell'atrio occidentale del museo. Una

---

8 Edoardo Tresoldi è scenografo e scultore; dal 2013 realizza stupefacenti sculture intrecciando fili di maglia metallica. La sua ricerca estetica si sforza di cogliere la relazione del corpo umano nello spazio che lo circonda, sculture trasparenti che rappresentano un momento congelato nel tempo.

9 Intervento inaugurato il 12 marzo 2016.

10 Gli scavi, condotti nel 2008, hanno interessato anche Piazza Venezia la quale è stata però ripristinata.



Fig. 3 - Roma, Musei Vaticani, Scavi della Necropoli della *Via Triumphalis*. (Foto di Antonio Giaconia)

copertura in acciaio e vetro con la geometria di Penrose assicura la protezione dagli agenti meteorici ed una copiosa illuminazione. Inoltre questo sistema consente di utilizzare un ridotto numero di pilastri e di posizionarli in modo tale da interferire il meno possibile con le rovine. Un percorso perimetrale costeggia i resti, consentendo di girarvi attorno. Su questo grande spazio si affacciano la biglietteria e la caffetteria del museo.

### **Le sale antiche**

Varcati i due ingressi al museo il visitatore viene accolto da due ampie sale: il primo è l'area ovest della Basilica Ulpia, presente nel Foro di Traiano, parzialmente scavata negli anni trenta e coperta dall'intervento del Muñoz, e il secondo, i resti delle sale appartenenti al Tempio della Pace, attualmente oggetto di scavo, nell'area antistante la Chiesa dei Santi Cosma e Damiano. Analizzando le due aree interessate, ma anche la natura dei resti, ovvero lacerti delle antiche pavimentazioni, si è deciso di predisporre due ambienti chiusi e di musealizzare i resti in situ, prevedendo sempre la libera percorribilità da parte dei visitatori. Utilizzando la tecnica del *lining out*, utilizzata anche nel resto dell'intervento, si intende completare le lacune in modo da fare intuire come fossero organizzate le pavimentazioni in antico. Nel caso del Tempio della Pace al fine di rievocare la spazialità, si è posta una superficie vetrata per delimitare lo spazio appartenente all'edificio di culto dal portico che faceva parte della piazza del Foro. Il sistema costruttivo del top-down, utilizzando pilastri del diametro di un metro, consente di avere una grande libertà nella gestione dello spazio e quindi di andare a porre le fondamenta solamente in quei punti dove sappiamo non esserci resti archeologici.

*Parte IX*



Parte I

### **I Fori Imperiali attraverso i secoli**

#### **I.1 Roma arcaica**

Giuseppe Lugli, *Foro Romano Palatino*, Roma, Bardi Editore, 1962

James Hillman, *L'anima dei Luoghi*, Rizzoli, 2004

Filippo Coarelli, *I santuari, il fiume, gli empori*, in «Storia dei Greci e dei Romani», vol.13, Einaudi, 2008

Renato Peroni, *Comunità e insediamento in Italia fra età del bronzo e prima età del ferro*, in «Storia dei Greci e dei Romani», vol. 13, Einaudi, 2008

Emilio Gabba, *Introduzione alla storia di Roma*, Milano, Led, 2013

#### **I.2 Roma al tempo degli Antichi Romani**

John B. Ward-Perkins, *Architettura romana*, Anna Bacigalupo (trad. it. di), Milano, Electa, 1974

Pierre Gros, *L'architettura Romana dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell' Alto Impero*, «Biblioteca di Archeologia», Milano, Longanesi & C, 1996

Giovanni Brizzi, *Dalle origini ad Azio*, in «Storia di Roma». vol. 1, Bologna, Pàtron, 1997

David Watkin, *Storia dell'architettura occidentale*, Roberta Clerici, Silvia Milesi, Denise Schmid (trad. it. di), Bologna, Zanichelli, 1999

Alessandro Viscogliosi, *I Fori Imperiali nei disegni del primo cinquecento ricerche sull'architettura e l'urbanistica di Roma*, Roma, Gangemi editore, 2000

Andrea Carandini, Rosanna Cappelli (a cura di), *Roma: Romolo, Remo e la fondazione della città*, Electa, Roma, 2000

- Andrea Giardina, *Roma Antica*, Roma - Bari, Editori Laterza, 2000
- Romolo A. Staccioli, *Acquedotti, fontane e terme di Roma antica*, Roma, Newton & Compton, 2005
- Claudio Rendina, *Enciclopedia di Roma*, Roma, Newton Compton Editori, 2005
- Corrado Bozzoni, *L'architettura del mondo antico*, Roma, GLF editori Laterza, 2006
- Jean-Pierre Adam, *L'arte di costruire presso i romani: materiali e tecniche*, Maria Paola Guidobaldi (trad. it. di), prefazione di Mario Torelli, Milano, Longanesi, 2006
- Renato Peroni, *Comunità e insediamento in Italia fra età del bronzo e prima età del ferro*, in «Storia dei Greci e dei Romani», vol. 13, Torino, Einaudi, 2008
- Henner von Hesberg, Paul Zanker (a cura di), *Architettura romana: i grandi monumenti di Roma*, Milano, Electa, 2009
- Paolo Morachiello, Vincenzo Fontana, *L'architettura del mondo romano*, Roma, Bari, GLF editori Laterza, 2009
- Marco Bianchini, *Le tecniche edilizie nel mondo antico*, Roma, Dedalo Edizioni, 2010
- Roberto Cecchi, Paolo Gasparoli, *Prevenzione e manutenzione per i beni culturali edificati: procedimenti scientifici per lo sviluppo delle attività ispettive. Il caso studio delle aree archeologiche di Roma e Ostia Antica*, Firenze, Alinea, 2010
- Carmelo Calci, *L'Aniene e gli acquedotti anieni*, Roma, Acerra, 2010
- Andrea Carandini (a cura di), *Atlante di Roma Antica*, volume 1 e 2, Verona, Electa, 2012

### **1.3 Roma Paleocristiana**

- Corrado Ricci, *Storia dell'architettura in Italia*, Modena, 1860
- Banister Fletcher, *A History of Architecture*, Londra, Batsford, 1938
- Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Hoepli, 1940
- Steen Eiler Rasmussen, *Nordische Baukunst*, Copenaghen, 1940
- Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, 1960; ed. italiana, Milano, 1966
- A. M. Colini e L. Cozza (a cura di), *Ludus Magnus*, Roma, Monte dei Paschi di Siena, 1962
- Julius von Schlosser, *La Letteratura Artistica*, Firenze, 1964
- Antonio Cederna, *Mirabilia urbis: cronache romane, 1957-1965*, Torino, Einaudi, 1965
- Enciclopedia Universale dell'Arte, Venezia - Roma, 1958-1967
- Manfredo Tafuri, *Teoria e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968
- Federico Zeri (a cura di), *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino, G. Einaudi, «Dal Medioevo al



Novecento»), 1983

Carlo Bassi, *Percorsi nella storia della città e dell'architettura dalla Preistoria al 1750*, Ferrara, Italo Bovolenta editore, 1990

Bruno Zevi, *Personalità e opere generatrici del linguaggio architettonico*, Milano, Newton & Compton, 1998

Rosaria Gioia, Marinella Pigozzi, Federico Zeri e la tutela del patrimonio culturale italiano, Bologna, Clueb, 2006

Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì, *Architettura per l'archeologia: museografia e allestimento*, Carolina Martinelli (a cura di), Roma, Prospettive, 2014

#### **I.4 Roma Rinascimentale**

Antonio di Pietro Averlino, detto il Filarete, *Trattato*, Milano, 1451-64; fac-simile del ms. della Bibl. Naz. di Firenze, J. Spencer (a cura di), Yale, 1965

Sebastiano Serlio, *Regole generali di Architettura*, Venezia, 1537; ed. G. Scamozzi (a cura di), Venezia, 1584 e 1619; Libro VI, pubblicato per la prima volta, in fac-simile, Milano, 1966

Giorgio Vasari, *Le Vite de' Più Eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori da Cimabue insino ai nostri tempi*, Firenze, 1550; II ed. ampliata, Firenze, 1568; ed. moderna R. Bettarini e P. Barocchi (a cura di), Firenze, 1966.

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Firenze, 1485; ed. italiana, Firenze, 1550; ed. moderna (latino e italiano), Milano, 1966

Jacopo Barozzi detto Vignola, *Regola dei Cinque Ordini d'Architettura*, Roma, 1562

John Shute, *The First and Chief Groundes of Architecture*, Londra, 1563; ed. fac-simile, Londra, 1964

Jean Bullant, *Reigle générale d'architecture des cinq manières de colonnes*, Rouen, 1564; ed. Salomon de Brosse, 1619

Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, 1570

Du Perac, *I vestigi dell'Antichità di Roma, raccolti e ritratti in prospettiva con ogni diligentia*, 1575

Jacques Androuet du Cerceau, *Les plus excellents bastiments de France*, Parigi, 1576, II vol. 1579, III vol. rimasto incompiuto; ed. fac-simile, Parigi, 1868

Wendel Dietterlin, *Architectura, von Ausstheibung Symmetria und Proportion der Funff Seulen*, Stoccarda, 1593; ed. fac-simile, Nuova York, 1968

Vincenzo Scamozzi, *Dell'Idea dell'Architettura Universale*, Venezia, 1615

Pietro Ferrerio, *Palazzi di Roma dei più celebri architetti*, Roma, 1655

Giovanni Battista Falda, *Li nuovi disegni dell'architettura e pùnte dei palazzi di Roma*, Roma, 1675

- Giovanni Gaetano Bottari e Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla scultura, pittura ed architettura scritte dai più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, G. Silvestri, 1822-25
- Francesco Ronzani, Girolamo Luciolli, *Le fabbriche civili ecclesiastiche e militari di Michele Sanmicheli*, Torino, Antonelli, 1832
- Francesco Di Giorgio Martini, *Trattato*; ms. dopo 1482; ed. C. Saluzzo (a cura di), Torino, 1841; ed. moderna C. Maltese (a cura di), trascrizione di L. Maltese Degrassi, Milano, 1967
- Heinrich von Geymuller, *Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti*, Milano, 1884
- Antonino Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, Milano, Hoepli, 1885
- Francesco Malaguzzi Valeri, *Giovanni Antonio Amadeo scultore e architetto lombardo 1447-1522*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1904
- Theobald Hoffmann, *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt*, Zittau-Lipsia, 1911
- William J. Anderson, *The Architecture of the Renaissance in Italy*, Londra, 1922
- Corrado Ricci, *L'architettura del Cinquecento in Italia*, Torino, 1923
- Antonio Manetti, *Vita Anonima di Brunelleschi*; ed. moderna E. Toesca (a cura di), Firenze, 1927
- Elisabeth Neurdenburg, *Hendrick de Keyser*, Amsterdam, Scheltema & Holkema, 1929
- Paul Zucker, Hans Willich, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Potsdam, 1929
- Gustavo Giovannoni, *Saggi sull'architettura italiana del Rinascimento*, Milano, 1935
- Eric Langenskiöld, *Michele Sanmicheli*, Uppsala, 1938
- Giovanni Sepe, *Rilievi e studi dei monumenti antichi nel Rinascimento*, Napoli, Fondazione Politecnica del Mezzogiorno, 1939
- Maria Luisa Gengaro, *Leon Battista Alberti teorico e architetto del Rinascimento*, Milano, Hoepli, 1939
- Louis Hautecoeur, *Histoire de l'Architecture classique en France*, vol. 7, Parigi, Auguste Picard 1943
- Costantino Baroni, *Bramante*, Bergamo, 1944
- Giuliano Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, 1945
- Roberto Papini, *Francesco di Giorgio architetto*, vol. 3, Firenze, Electa, 1946
- Leonardo Da Vinci, *Scritti letterari*, Augusto Marinoni (a cura di) Milano, 1952
- Armando Schiavo, *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo*, Roma, La Libreria dello Stato, 1953
- Ludwig H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, Londra, George Allen & Unwin, 1954
- Giulio Carlo Argan, *Brunelleschi*, Milano, Mondadori, 1955

- O. H. Förster, *Bramante*, Vienna-Monaco, 1956
- Lorenzo Gori Montanelli, *Brunelleschi e Michelozzo*, Firenze, Olschki, 1957
- Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New Haven, Yale University Press, 1958
- Torgil Magnuson, *Studies in Roman Quattrocento architecture*, Stoccolma, Almqvist & Wicksell, 1958
- Gustavo Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma, 1959
- Michele Sanmicheli. 1484-1559. *Studi raccolti dall'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona per la celebrazione del quarto centenario della morte dell'architetto veronese*, Verona, Olschki, 1960
- Renato Bonelli, *Da Bramante a Michelangelo*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1960
- Vanna Chirone, *Dall'età gotica al Rinascimento*, Roma, Edizioni Paoline, 1960
- Giuliano Briganti, *La maniera italiana*, Roma, Editori Riuniti, 1961
- Roberto Pane, *Andrea Palladio*, Torino, 1961
- Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1410-1600*, Oxford University Press, 1962
- Carlo Pedretti, *A Chronology of Leonardo's Architectural Studies after 1500*, Ginevra, E. Droz, 1962
- Eugenio Battisti, *L'antirinascimento*, Milano, Feltrinelli, 1962
- F. Santinello, *L.B. Alberti*, Firenze 1962
- Günther Urban, *Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rome*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», vol. IX-X, 1962
- Piero Sanpaolesi, *Brunelleschi*, Milano, Edizioni per il club del libro, 1962
- André Chastel, *L'age de l'Humanisme*, Parigi, 1963; ed. italiana, Milano, 1963
- E. Forssman, *Palladios Lehrgebäude*, Stoccolma, 1963
- Bruno Zevi, *Michelangelo architetto*, Paolo Portoghesi (a cura di), Torino, Einaudi, 1964
- Eugenio Luporini, *Brunelleschi: forma e ragione*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964
- Jürgen Soenke, Herbert Kreft, *Die Weserrenaissance*, Hameln, 1964
- André Chastel, *Renaissance méridionale en Italie, 1460-1500*, Parigi, 1965; ed. italiana, Milano, 1965
- Eugenio Garin, *Scienza e vita civile e nel Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1965
- Giorgio Torselli, *Palazzi di Roma*, Milano, Ceschina, 1965
- Arnaldo Bruschi, *Note bramantesche*, Roma, 1966

- Manfredo Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento Europeo*, Roma, Officina, 1966
- Mark Girouard, *Robert Smythson and the Architecture of the Elizabethan Era*, Londra, Barnes, 1966
- Philibert Delorme, *Premier Tome de l'Architecture*, Parigi, 1567; ed. fac-simile, Londra, 1967
- André Chastel, *La crise de la Renaissance, 1520-1600*, Ginevra, 1968
- Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1968
- V. Golzio, G. Zander, *L'arte in Roma nel secolo XV*, Bologna, Cappelli, 1968
- Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Bari, 1969
- Leonardo Da Vinci, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, J.P. Richter (a cura di), Londra, III ed., 1970
- Peter Murray, *Architettura del Rinascimento*, Mario Valsecchi (trad. it. di), Milano, Electa, 1971
- Gabriele Morolli, *Le belle forme degli edifici antichi: Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma*, Firenze, Alinea, 1984
- Anthony Blunt, *Philibert de l'Orme*, M. Morresi (a cura di), Milano, Mondadori Electa, 1997
- Anthony Grafton, *Leon Battista Alberti: un genio universale*, Luca Falaschi (trad. it. di), Roma, Laterza, 2003
- Roberto Meneghini, Riccardo Santangeli Valenzani, *I fori imperiali. Gli scavi del comune di Roma (1991-2007)*, Viviani, 2007

## **1.5 Roma Barocca**

- Christian Norberg-Schulz, *Architettura barocca*, Elena Papanis (trad. it. di), Milano, Electa, 1971
- Patrick Nuttgens, *Storia dell'architettura*, Milano, Mondadori, 2001
- David Watkin, *Storia dell'architettura occidentale*, Bologna, Zanichelli, 1999
- Hanno-Walter Krufft, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Mauro Tosti-Croce (trad. it. di), Roma, Laterza, 1999
- Marcello Fagiolo, *Roma barocca: i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2013
- Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino, Edizioni di Comunità, 2000
- Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*, ed. ital., Enrica e Mario Labò (a cura di), Milano, Hoepli, 1984
- Maria Celeste Cola, *Palazzo Valentini a Roma : la committenza Zambecari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento*, Roma, Gangemi, 2012

## **I.6 Roma e l'Unità d'Italia**

Alberto Maria Racheli, *Sintesi delle vicende urbanistiche di Roma dal 1870 al 1911*, Roma, Copisteria Vettori, 1979

E. e J. Garms, *Mito e realtà di Roma nella cultura europea*, in «Storia d'Italia, Annali», vol. V, Torino, Il Paesaggio, 1982

Liliana Barroero (a cura di), *Via dei Fori imperiali: la zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Roma, Marsilio, 1983

Raffaele Panella, *Roma città e foro: questioni di progettazione del centro archeologico monumentale della capitale*, Roma, Officina, 1989

Federico Del Prete, *Il fondo fotografico del Piano Regolatore di Roma 1883 - La Visione Trasformata*, Roma, Gangemi, 2002

Veziò De Lucia, *Il nuovo piano regolatore di Roma e la dissipazione del paesaggio romano*, in «Meridiana: rivista di storia e scienze sociali», n. 47-48, Roma, Viella, 2003

Raffaele Panella, *Roma la città dei Fori. Progetto di sistemazione dell'area archeologica tra Piazza Venezia e il Colosseo*, Roma, Prospettive Edizioni, 2013

## **I.7 Dal Fascismo ad oggi**

Vieri Quilici, *Adalberto Libera: l'architettura come ideale*, Roma, Officina, 1981

Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*, ed. ital., Enrica e Mario Labò (a cura di), Milano, Hoepli, 1984

Riccardo Mariani, *E42 Un progetto per l'Ordine Nuovo*, Milano, Edizioni Comunità, 1987

Maurizio Calvesi, *E42 Utopia e scenario del Regime*, Venezia, Cataloghi Marsilio, 1987

Francesco Garofalo, Luca Veresani (a cura di), *Adalberto Libera*, Bologna, Zanichelli, 1989

Raffaele Panella, *Roma città e foro: questioni di progettazione del centro archeologico monumentale della capitale*, Roma, Officina, 1989

Piero Ostilio Rossi, Ilaria Gatti, Roma. *Guida all'architettura moderna 1909-1991*, Bari – Roma, Laterza, 1991

David Watkin, *Storia dell'architettura occidentale*, Bologna, Zanichelli, 1999

Francesco Perego, Italo Insolera, *Storia moderna dei Fori di Roma*, Bari, Laterza, 1999

Hanno-Walter Kruft, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Mauro Tosti-Croce (trad. it. di), Roma, Laterza, 1999

Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino, Edizioni di Comunità, 2000

Patrick Nuttgens, *Storia dell'architettura*, Milano, Mondadori, 2001

- Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, Editori Laterza, 2003
- Vittorio Franchetti Pardo (a cura di), *L'architettura nelle città italiane del XX secolo: dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Jaca Book, 2003
- Carlo Bertilaccio, *EUR SpA e il Patrimonio di E42 manuale d'uso per edifici e opere*, Roma, Palombi, 2004
- Paolo Scattoni, *L'urbanistica dell'Italia contemporanea. Dall'unità ai giorni nostri*, Roma, Newton & Compton, 2004
- Alessandra Muntoni, *Lineamenti di storia dell'architettura contemporanea*, Bari, Editori Laterza, 2005
- Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Bologna, Zanichelli, 2006
- Fabio Betti, Angela Maria D'Amelio, Rossella Leone, Anita Margiotta, Maria Elisa Tittoni (a cura di), *Via dell'Impero. Demolizioni e scavi: fotografie 1930/1943*, Milano, Electa, 2009
- Maria Celeste Cola, *Palazzo Valentini a Roma: la committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento*, Roma, Gangemi, 2012
- Marcello Fagiolo, *Roma barocca: i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2013
- Raffaele Panella, *Roma la città dei Fori. Progetto di sistemazione dell'area archeologica tra Piazza Venezia e il Colosseo*, Roma, Prospettive Edizioni, 2013

Parte II

## **Progettare il Museo**

### **II.1 Musealizzare**

- Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1977
- Franco Minissi, *Il museo negli anni '80*, Roma, Kappa, 1983
- Franco Minissi, *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma, Multigrafica: Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti Università degli studi La Sapienza, 1988
- Luca Basso Peressut, *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Milano, Lybra Immagine, 2005
- Maria Teresa Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano, Bruno Mondadori, 2011
- Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì, *Architettura per l'archeologia: museografia e allestimento*, Carolina Martinelli (a cura di), Roma, Prospettive, 2014

Parte III

## **L'Area Archeologica Centrale di Roma**

### **III.1 Lo stato di fatto**

Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137*, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 45 del 24 febbraio 2004 - Supplemento Ordinario n. 28

Relazione finale della Commissione paritetica MiBACT-Roma Capitale per l'elaborazione di uno studio per un *Piano strategico per la sistemazione e lo sviluppo dell'Area Archeologica Centrale di Roma*, Prof. Giuliano Volpe (presidente), Roma, 30 dicembre 2014

Bando della *Call Internazionale per Via dei Fori Imperiali*, Roma, Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia, 2016

Parte IV

## **Il contesto dei Fori Imperiali**

### **IV.1 La Città Contemporanea**

Aldo Rossi, *L'Architettura della città*, Macerata, Quodlibet, 2011

Raffaele Panella, *Roma la città dei Fori*, Roma, Prospettive, 2013

### **IV.2 La Città Archeologica**

Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio D. lgs. 42/2004

Stefania Mancuso, *Per una metodologia della valorizzazione dei beni archeologici: analisi e prospettive in Calabria*, Rubbettino Editore, 2004

Bagnato V., tesi di dottorato *Nuovi interventi sul patrimonio archeologico*, Universidad Politècnica de Cataluña, E.T.S.A. de Barcellona, Dir: Prof. Magda Saura Carulla, 2013

Parte V

## **Strategie d'intervento**

### **V.1 Verso un progetto unitario**

Liliana Barroero (a cura di), *Via dei Fori imperiali: la zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Roma, Marsilio, 1983

Stefania Mancuso, *Per una metodologia della valorizzazione dei beni archeologici: analisi e prospettive in Calabria*, Rubbettino, 2004

Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio D. lgs. 42/2004

Aldo Rossi, *L'Architettura della città*, Macerata, Quodlibet, 2011

Rossella Rea (a cura di), *Cantieristica archeologica e opere pubbliche: la linea C della metropolitana di Roma, tratta T4: stazioni San Giovanni-Lodi: indagini 2010-2011*, Milano, Electa, 2011

Raffaele Panella, *Roma la città dei Fori*, Roma, Prospettive, 2013

Bagnato V., tesi di dottorato *Nuovi interventi sul patrimonio archeologico*, Universidad Politècnica de Cataluña, E.T.S.A. de Barcellona, Dir: Prof. Magda Saura Carulla, 2013

Parte VI

### **Le tematiche progettuali**

Kevin Lynch, *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 1977

Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Milano, Electa, 1979

Carla Maria Amici, *Foro di Traiano: basilica Ulpia e biblioteche*, Roma, Comune di Roma - X Ripartizione, 1982

Franco Minissi, *Il museo negli anni '80*, Roma, Kappa, 1983

Franco Minissi, *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma, Multigrafica: Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti Università degli studi La Sapienza, 1988

Bruna Amendolea, Rosanna Cazzella, Laura Indrio (a cura di), *I Siti Archeologici un problema di musealizzazione all'aperto*, Roma, Multigrafia Editrice, 1988

Hanno-Walter Kruff, *Storia delle teorie architettoniche da Vitruvio al Settecento*, Roma, Laterza, 1999

James E. Packer, *Il Foro di Traiano a Roma: breve studio dei monumenti*, Roma, Quasar, 2001

Pierre Gros, *I monumenti pubblici*, Maria Paola Guidobaldi (trad. it. di), Milano, Longanesi, 2001

David Chipperfield, Giovanni Leoni (a cura di), *David Chipperfield*, Milano, Federico Motta Editore, 2005

William Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Londra, Phaidon, 2006

Aurora Fernandez e Per, Javier Arpa, *The public chance: new urban landscapes*, A+T Architecture Publishers, 2008

Aldo Rossi, *L'Architettura della città*, Macerata, Quodlibet, 2011

Luis Kahn, *The power of architecture*, Vitra Design Museum, 2012

Bagnato V., tesi di dottorato *Nuovi interventi sul patrimonio archeologico*, Universidad Politècnica de Cataluña, E.T.S.A. de Barcellona, Dir: Prof. Magda Saura Carulla, 2013

Raffaele Panella, *Roma la città dei Fori*, Roma, Prospettive, 2013



Giovanna Donini, Romolo Ottaviani (a cura di), *Allestire l'antico, un progetto per le Terme di Caracalla*, Quodlibet DIAP PRINT, 2013

Peter Zumthor, Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013, Thomas Durisch (a cura di), vol. 5, Verlag Scheidegger and Spiess, 2014

*Parte VII*

## **Il Progetto Architettonico**

*Ponti abitati: archetipi*, in «Rassegna», n. 48, Dicembre 1991

Friedbert Kind-Barkauskas, *Atlante del cemento*, Torino, UTET, 1998

Helmuth C. Schulitz, Werner Sobek, Karl J. Habermann, *Atlante dell'acciaio*, Torino, UTET, 1999

Thomas Herzog, Roland Krippner, Werner Lang, *Atlante delle facciate*, Torino, UTET scienze tecniche, 2005

Manfred Hegger, *Atlante dei materiali*, Torino, UTET scienze tecniche, 2006

Enzo Siviero, Dobričić Saša (a cura di), *De Pontibus*, Milano 2008

Francesco Gulino, *Figurazioni dell'involucro architettonico*, Firenze, Alinea, 2010

Alessandra Capuano, *Paesaggi di rovine, paesaggi rovinati*, Macerata, Quodlibet, 2014

Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì (a cura di), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Nuova Via dei Fori Imperiali*, Firenze, Aion Edizioni, 2017

*Parte VIII*

## **Il Progetto Museografico**

### **VIII.1 Musealizzare l'Area Archeologica dei Fori Imperiali**

Mario Federico Roggero, *Musei e Gallerie*, in Pasquale Carbonara (a cura di), «Architettura pratica», vol. 2, parte IV, Torino, UTET, 1958

Roberto Aloj, *Musei-Architettura-Tecnica*, Milano, Hoepli, 1965

Franco Minissi, *Il museo negli anni '80*, Roma, Kappa, 1983

Luca Basso Peressut, *I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma, Editori Riuniti, 1985

Franco Minissi, *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*, Roma, Multigrafica, Scuola di specializzazione per lo studio ed il restauro dei monumenti Università degli studi La Sapienza, 1988

Sergio Polano (a cura di), *Mostrare. L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 1988

- Fabrizia Franco, *Carlo Scarpa: padiglioni espositivi, 1950-1954-1961*, Milano, UNICOPLI, 1998
- Maria Laura Tomea Gavazzoli, *Manuale di Museologia*, Milano, Rizzoli – Etas, 2003
- Luca Basso Peressut, *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis Kahn*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2005
- Claudio Varagnoli (a cura di), *Conservare il passato: metodi ed esperienze di protezione e restauro nei siti archeologici. Atti del convegno Chieti - Pescara, 25-26 settembre 2003*, Roma, Gangemi, 2005
- Luca Basso Peressut, *73 musei*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2007
- Anna Chiara Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Milano, Il Saggiatore, 2007
- Maria Clara Ruggieri Tricoli, *Musei sulle rovine: architetture nel contesto archeologico*, Milano, Lybra immagine, 2007
- Margherita Vanore e Mauro Marzo, *Luoghi dell'archeologia e usi contemporanei*, Venezia, IUAV, 2010
- Franca Semi (a cura di), *A lezione con Carlo Scarpa*, Venezia, Cicero, 2010
- Maria Teresa Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano, Bruno Mondadori, 2011
- Valeriano Pastor, Sergio Los e Umberto Tubini (a cura di), *Arrigo Rudi. Architettura, restauro e allestimento*, Venezia, Marsilio - IUAV, 2011
- Gudio Biscontin e Guido Driussi (a cura di), *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto: superfici, strutture, finiture e contesti. Atti del convegno di studi Bressanone 10 luglio 2012, Marghera-Venezia*, Edizioni Arcadia ricerche, 2012
- Sandro Ranellucci, *Conservazione e musealizzazione nei siti archeologici*, Roma, Gangemi, 2012
- Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliarì (a cura di), *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la Nuova Via dei Fori Imperiali*, Firenze, Aion Edizioni, 2017

## RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo l'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia di Roma per l'organizzazione della Call Internazionale per Via dei Fori Imperiali che ci ha permesso di avere un primo approccio al tema progettuale e di fare un sopralluogo in zone dell'Area Archeologica Centrale non accessibili al grande pubblico. Inoltre ci ha fornito buona parte del materiale cartografico inerente l'area. Un ringraziamento particolare va al professor Pier Federico Caliarì per la sua disponibilità a fornirci delucidazioni e ulteriori materiali utili.

Ringraziamo Anna Giulia Fabiani della Cooperativa Archeologia, Rossella Rea del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e Roberto Meneghini del Comune di Roma per averci fornito alcuni rilievi dell'area.

Ringraziamo tutti i professori del Laboratorio di Laurea in Archeologia e Progetto di Architettura, il professor Lucio Nobile, il professor Francesco Saverio Fera, il professor Sandro Pittini, il professor Mario Bonagura, la professoressa Carla Tisselli ed il tutor Gianluigi Cantore.

Ringraziamo i professori che hanno partecipato alla Call Internazionale, il professor Francisco José Barata Fernandes, il professor Adalberto Da Rocha Gonçalves Dias, il professor Antonio Esposito, il professor Filippo Piva ed il Dott. Emanuele Brienza.

Ringraziamo gli studenti del Laboratorio di Laurea dell'anno accademico precedente, Andrea Andreani, Silvia Biagini, Alice Buroni, Valerio Conti, Carlotta Piraccini, per gli utili consigli e per il supporto durante la Call Internazionale.

Ringraziamo il professor Francesco Saverio Fera per averci seguito come relatore in questa tesi di laurea dedicandoci il suo tempo e trasmettendoci le sue conoscenze e soprattutto la sua passione per la materia; il professor Sandro Pittini, professor Filippo Piva ed il professor Marco Foglieri per aver accettato di seguirci come correlatori, ciascuno con le proprie competenze specifiche.

Ringraziamo il professor Andrea Ugolini ed il professor Giovanni Poletti per averci offerto i loro punti di vista riguardo il progetto.

Ringraziamo il personale della Biblioteca di Architettura “Aldo Rossi” di Cesena per la disponibilità nel reperimento dei materiali tramite il prestito interbibliotecario.

Ringraziamo Mary e Antonio per il supporto durante la stampa con il plotter.

Ringraziamo Davide e Marika del Laboratorio Modelli per la disponibilità ed i consigli per la realizzazione del modello.

È sempre molto difficile per me scrivere dei ringraziamenti per un'infinità di motivi, soprattutto perché ho sempre paura di dimenticarmi qualcuno o di non ringraziare in modo adeguato qualcun altro, la verità è che tutte le persone che ho incontrato fino a questo momento hanno contribuito, sia nel bene che nel male, a formare un'immagine della persona che sono diventato oggi, non posso riassumere con parole il percorso che ho seguito e la gente che ho incontrato da quando ho deciso che sarei diventato un Architetto quindici anni fa, ma ci proverò.

Devo iniziare ringraziando chi ha sempre creduto in me.

Iniziando da mia mamma che mi portava a lezioni di disegno già a otto anni, che mi ha spronato a inseguire sempre i miei sogni, fino alla fine, nonostante la malattia, nonostante gli stenti degli anni, mi ha insegnato che non è importante quanto tu sia debole o consumato dalla vita, la cosa importante è credere in se stessi e avere la forza di combattere per ciò in cui si crede, dopo che è venuta a mancare ho avuto momenti di instabilità, ma spero che sia fiera del giovane uomo che sono diventato oggi.

Mio babbo che nonostante gli anni resta e rimane un pilastro per me, insegnandomi dove sbaglio in modo da migliorarmi sempre e costantemente, e nonostante le divergenze mi è vicino quando dubito del percorso scelto, dandomi fiducia e rischiarandomi la strada anche quando questa si fa buia.

Ringrazio i miei nonni, che attraverso gli anni mi insegnano il vero valore di una bella vita, il valore del lavoro, della caparbità, che contraddistingue un po' tutti in famiglia.

Ringrazio i miei zii, mia zia Mila che dopo la scomparsa prematura di mia mamma ha continuato a spronarmi come faceva lei, per farmi seguire la via più giusta per me, mio zio Ferruccio col quale si può parlare di qualsiasi cosa e mia cugina Greta che sto perdendo un po' di vista.

Mia sorella, la Fra che nonostante mi odi si è presa cura in tutti questi anni del mio piccolo Billy,

e che mi cucina e mi aiuta in una marea di piccole cose giornaliere, ma soprattutto rende le mie serate di lavoro più leggere portandomi Bill e facendomi distrarre per un secondo dai problemi che mi affliggono.

Ovviamente un'enorme ringraziamento va al mio cane Hugly, detto Billy la bestia, oppure chiamato Otto Von Bismarck, che con il suo affetto incondizionato veniva da me nei momenti più tristi a tirarmi su col suo muso da lupetto, le sue zampe e quelle orecchie, che lo rendono una delle cose più sproporzionate e belle che la natura abbia mai cagato.

Ora dovrei ringraziare tutti i miei amici, quelli più stretti che col tempo ho iniziato a considerarli come i fratelli che mi sono scelti, da Fil che da adolescenti condividevamo gioie e sofferenze, sogni e delusioni, Fra che è sempre stato lo spilungone sciroccato del gruppo quello che se c'è una cazzata da fare la fa, Bacio che è dai terribili tempi della cresima che sdrammatizza e rende vivibili momenti di disagio puro, Nico che dai tempi di Karate fa battute che lasciano il ghiaccio tutt'intorno e che è quello che butta sempre i discorsi sul ramo della serietà, poi ce ne sono tantissimi da Gregna e il suo cinismo, alla sclerosi di Fede al ritardo di Rosa all'assenza della Spe e alla Caro che è sempre in giro per il mondo, e poi tutti gli amici ritrovati, la Berry, l'Ele, la Lety, Mc, Filo, Miky e gli altri, tutti voi avete vissuto innumerevoli esperienze che si sono mutati in bellissimi ricordi che conserverò con me per il resto dei miei giorni.

Ringrazio la Micky che è stata per me come una sorella maggiore per anni, aiutandomi in questioni di diversa natura e consigliandomi sempre per il meglio. Ringrazio anche la Roberta, Denis la Giorgia e la Sara, che sono stati come una seconda famiglia per me.

E ora devo passare a parlare delle persone che più mi hanno aiutato dopo che mi sono trasferito dal Politecnico a Cesena, i miei compagni di Università sono stati fantastici in questi tre anni, all'inizio del trasferimento non conoscevo assolutamente nessuno ma in poco loro mi hanno integrato come se fossi sempre stato parte del corso, inizio dalle mie Luci, la Marta, la Vale, la Mati e l'Ari, che al terzo anno mi hanno accolto nel gruppo dandomi una mano ad integrarmi i primi tempi.

Poi ci sono la Laura, la Tere, la Giuly Gori, la Giuly Corazzi con le quali ho girato parti dell'Italia che da solo non avrei mai visto.

Ringrazio moltissimo Massi, Mino, Magi che al quarto anno, nonostante le divergenze, siamo riusciti a progettare qualcosa di molto bello.

Un ringraziamento speciale ad Eli e alla Baga che sono sempre solari e che mi fanno sorridere tutte le volte che ci parlo.

Una menzione d'onore a Tommy e alle nostre spese nelle quali parlavamo di figa, e alle nostre serate all'ex-Macello a studiare come i muli.

Una citazione speciale va a Leo che mi ha trascinato attraverso gli esami sopportando i miei multipli errori e che mi ha sempre aiutato a crescere come persona.

Un pensiero va all'Ele e alla Silvia losca che con la loro tranquillità hanno reso mesi pesanti, leggeri e tranquilli, facendomi capire che a volte è meglio staccare e andare al mare a giocare a Beach piuttosto che continuare a lavorare inutilmente, mi mancheranno parecchio quei pomeriggi di relax in mezzo allo studio.

Devo un'enorme grazie speciale alla Silvia, sei sempre stata un po' un pallino per me già da prima di conoscerti al terzo anno, già quando ti chiamavo LED, grazie per essermi stata vicina negli ultimi mesi, anche se in clandestinità e all'oscuro di tutti, anche se noi siamo entrambi un po' imbranati e credo che tutti abbiano capito dagli sguardi che ci scambiamo cosa stava succedendo. In questo tempo mi hai regalato delle piccole foto, delle piccole istantanee di felicità che per troppo tempo mi sono mancate, sei un'amica e di più, hai sempre tranquillizzato la mia mente quando mi sembrava che tutto il resto crollasse, nonostante questo poco tempo passato assieme hai condiviso i miei dubbi e le mie debolezze aiutandomi a superarli, alleviando le mie preoccupazioni a suon di dolci e risotti, risollemando il mio buon umore quando questo stava scomparendo, grazie per accompagnarmi attraverso questo periodo di grandi cambiamenti, rendendomi una persona migliore. Io non so dove finiremo o dove andremo, ma una cosa la so.. ormai ti riserverò un posto speciale nei miei ricordi, grazie di tutto Silvy, ma più di ogni altra cosa, grazie per essere fantastica.

Infine ringrazio il Laboratorio di Laurea di Archeologia, dai prof. Fera le sue viste aberrate, Pittini con la, Piva, Foglieri con la sua birra, i segretari la Mary e Antonio, ed infine il ringraziamento più grande ai miei fantastici compagni di tesi, l'Ari, la Silvia, Menga e Giaco, sostenendoci a vicenda in questi mesi difficili abbiamo prodotto quello che a parer mio è un buon progetto, tra le cazzate le chiavette infilate nei plotter, le stampe illegali, i foto-inserimenti dei Puffy, di Sailor Moon, Rob e Jimmy, i brodini della Carla, il mitico titolo super ufficialissimo della tesi "Roma: ieri, oggi e THOR!" sono momenti che so mi mancheranno per il resto della vita, troppi da elencare, ma che ricorderò sempre il periodo della tesi come questo periodo difficile e duro, ma reso più facile dalle battute a sfondo sessuale, gli sfasi lessici, le illegalità burocratiche, i disegni sulle pareti della facoltà, anche se ci siamo conosciuti per poco sono felice di aver passato questo tempo della tesi con le persone fantastiche che siete, sapete che non sono bravo con le parole, ancor di meno se scritte, ma voglio sappiate che mi avete fatto crescere e cambiare in meglio, sono felice di avervi conosciuto e mi considero molto fortunato per questo tempo trascorso assieme, da ora in poi le cose cambieranno purtroppo, ma come tutte le cose belle anche questa deve finire.

Ma non importa se le nostre strade si separeranno, non importa davvero perché ho inciso il nome

di ogni uno di voi nel mio cuore e ci rimarrete, finché non sarò orizzontale, sarete un bellissimo ricordo che magari tra vent'anni mi capiterà di narrare a qualcuno, so già che parlandone mi torneranno alla mente le memorie di questi mesi e un sorriso da ebete ed un po' nostalgico comparirà sulle mie labbra.

Porterò questi ricordi con me, ovunque io vada, come se fossero delle foto che hanno intrappolato momenti di felicità, i miei più sentiti e sinceri ringraziamenti dal più profondo del cuore, grazie ragazzi, siete fantastici, grazie di esistere.

Con affetto il vostro THÖR (dei poveri)

JC



Nei ringraziamenti sarò sintetico, ma questo per me è cento per cento naturale. Quindi ringrazio innanzitutto la mia famiglia, babbo per il continuo supporto logistico e per tutti i pranzi, mamma per avermi sempre spronato, Anna per avermi sopportato.

A seguire ringrazio la famiglia felice di archeologia, i miei compagni di sventura, o avventura che dir si voglia, Ari, Jan, Menga e Silvia per questi intensi mesi di tesi. Sembrava impossibile ma alla fine ce l'abbiamo fatta contro ogni pronostico. Grazie Ari per averci mostrato che le tavole possono raggiungere qualsiasi dimensione; grazie Silvia per le pubbliche relazioni coi prof, per le tue amate planimetrie e per le tue doppie, è stato troppo divertente correggerle; grazie Jan per esserti accollato render e schizzi vari; grazie Menga per avermi tenuto compagnia come vicino di banco e per esserti sorbito l'Adrianeum. Un grande grazie va a tutti i professori che ci hanno seguito in questo ultimo anno, in particolare il professor Francesco Saverio Fera per la disponibilità costante, anche nei momenti più critici, grazie anche al professor Sandro Pittini per le utili revisioni. Un grazie va anche al professor Giovanni Poletti per gli intensi lunedì di revisione, ricchissimi di osservazioni sul progetto.

Grazie ai compagni di facoltà incontrati in questi cinque anni. Soprattutto grazie ai tristi vicini di laboratorio che hanno convissuto per diversi mesi con la nostra ilarità, purtroppo ci abbiamo messo un po' a capire che le pareti non trattenevano i nostri ultrasuoni.

Ringrazio Achille, Camillo e Lavinia che, ormai da qualche anno, fruiscono delle mie architetture.

Ringrazio lo staff di reparto per aver compreso l'assenza della mia presenza. Grazie soprattutto a Paolo per aver supplito alla mia mancanza.

Un ringraziamento speciale va anche a Trenitalia per questi cinque anni e mezzo di pendolarismo, in particolare mi sembra doveroso ringraziare per i "nuovi" treni Vivalto nei quali non è contemplato il trasporto di un bagaglio e, a discapito del nome, viaggiano comode solo persone

particolarmente piccole.

Infine un ringraziamento particolare va all'Università di Bologna ed nello specifico al suo portale on-line per avermi fatto perdere anni di vita nel caricamento della tesi.

È tempo che questa tesi vada in stampa quindi non mi dilungherò oltre in ulteriori ringraziamenti, nella speranza di non fare dei permali a nessuno.

Innanzitutto ringrazio i miei genitori Aureliano e Maria Pia, che in tutti questi anni mi hanno aiutato a compiere le scelte che ad oggi mi hanno fatto diventare la persona che sono.

Grazie per avermi supportato nei periodi bui di delusione e rammarico, quando la luce in fondo al tunnel era così fiavole che sembrava quasi irraggiungibile voi eravate lì al mio fianco ad aiutarmi nel cammino.

Grazie per aver festeggiato con me i traguardi raggiunti, gli esami passati e le altre gioie che questa carriera universitaria mi ha regalato.

Un ringraziamento va ai miei nonni, sia materni che paterni, e a mia zia e mio zio, che mi hanno saputo comprendere e aiutare in tutti questi anni credendo in me.

Un ringraziamento speciale va ai miei compagni di tesi Jan, Silvi, Ary e Giaco per i mille consigli, l'aiuto e il tempo dedicatomi per raggiungere tutti assieme il completamento di questa tesi.

Jan ci conoscevamo poco prima di cominciare questa tesi ma prima di affrontare questo periodo non avrei mai immaginato di riuscire a trovare in te una persona così , grazie le battute, le risate, i momenti di delirio, per tenere sempre le cuffie a volume altissimo, per capirsi immediatamente anche solo con uno sguardo e scoppiare a ridere senza che la gente tutt'attorno ne capisca il perché.

Silvi non ci conoscevamo minimamente prima di intraprendere questa tesi ma dopo questo percorso ti debbo ringraziare per aver reso questo periodo meno silenzioso, la tua voce che risuona in tutto il corridoio, i timpani fratturati, le fragorose risate, le perle in un italiano che solo tu conosci che rimarranno segni indelebili nella mia mente.

Ary, noi non ci conoscevamo e grazie a questo laboratorio ho avuto il piacere di lavorare al tuo fianco, di apprezzare la tua personalità e anche se ci sono stati momenti difficili rimarrai una figura importante di questo splendido periodo che mi ha insegnato molte cose.

Le perfette imitazioni e la risata che non può non contagiare chi l'ascolta sono le caratteristiche che ti contraddistinguono Giaco e che hanno allietato questo periodo, lavorare al tuo fianco è stato un piacere.

Grazie Kino, Bacchio, Gatto, Mazza, Vali, Cecco, Torra e Bart per le risate che mi hanno aiutato a superare i periodi di difficoltà, per aver sempre avuto un momento per ascoltarmi, per avermi sopportato con pazienza nei momenti di nervosismo, per le magnifiche serate condivise e per gli sfottò che contraddistinguono la nostra amicizia.

Un ringraziamento è doveroso ai miei di studio Barbara, Brenda, Lucia, Sara, Chicca, Giuly e Marty con i quali ho condiviso giornate e serate tra le mura della biblioteca, allietando le ore di studio con le risate che solo loro hanno saputo regalarmi.

Come dimenticarsi dei miei amici Calcio, Mori, Orla, Rigoz, compagni di una vita, con i quali i momenti d'incontro sono divenuti dei momenti di rimembranza dei tempi delle scuole superiori e non solo,

Un ringraziamento va anche alla Vale, un'amica che mi è sempre stata accanto, soprattutto quando ne avevo più bisogno e molti di quelli che chiamavo "amici" erano spariti, ma lei era lì a sostenermi.

“The real value of setting and achieving goals lies not in the rewards you receive, but in the person you become as a result of reaching your goals” - Robin Sharma.

E dopo tutta questa avventura siamo arrivati alla fine. Dopo cinque lunghi, ma bellissimi anni si raggiunto l'obiettivo finale. Durante questo percorso ricco di esperienze, tra momenti belli e creativi ma anche attimi di debolezza, quando proprio non riuscivi a vedere la fine, mi sono state vicine tante persone a cui devo un enorme grazie.

Innanzitutto alla mia famiglia.

E prima di tutti a mia mamma, caro Ftiftiki agapimeno, che rappresenta per me L'Architetto. Grazie per tutto quello che hai saputo fare per me. Grazie per la tua forza d'animo e per la fiducia che hai mostrato in me anche durante i momenti difficili. Senza di te sarebbe stato impossibile. Grazie per avermi ispirata di scegliere di diventare un architetto. Grazie per gli infiniti consigli. Per le esperienze bellissime che sono sempre delle lezioni accanto a te. Grazie del supporto morale e psicologico, delle lunghe telefonate e dei cinque minuti in più che sempre mi concedi prima di chiudere. Grazie delle nottate che hai trascorso con me durante questi cinque anni, studiando e ripetendo fino a tardi o impaginando le tavole. Grazie dei cannelloni che mi prepari sempre con tanto amore. Infine non bisogna dimenticare gli scuretti della planimetria che necessitano un grazie particolare!

Un secondo grazie va di sicuro a papà. Grazie per il tuo supporto morale e i consigli, soprattutto durante questo ultimo periodo della tesi. Grazie per le suggestioni, i riferimenti, le ricette per mangiare bene - in fondo siamo siciliani, delle correzioni della parte scritta e delle tavole. Grazie per aver avuto fiducia in me. Grazie alle ore infinite delle telefonate che ci hanno permesso di stare “vicini” anche se chilometri lontani.

Un ringraziamento speciale merita pure Christian. Cucciolino, koutavaki mou omorfo pou toso se

agapw! Grazie per tutte le coccole che mi hai fatto durante questo periodo. Grazie per esserci stato il miglior compagno di viaggio di sempre! Grazie della compagnia durante le nottate infinite e dell'amore che mi hai dato. Senza te che dormivi sulle planimetrie così spensierato non sarebbe la stessa cosa.

Un secondo ringraziamento meritano tutte le persone che hanno reso così splendidi questi cinque anni qui a Cesena. Un grazie di cuore alle mie compagne di laboratorio di sempre: la Serena, la Giorgia e la Cristina. Grazie per tutti i bellissimi momenti che abbiamo trascorso insieme. Grazie per avermi fatto sentire a casa - anche se chilometri lontano - e per non avermi lasciata mai sola nei tempi difficili. Durante questi cinque anni siamo cresciute insieme, provando le nostre forze fino al raggiungimento dei nostri obiettivi. Grazie per le risate che ci siamo fatte, grazie per aver reso sempre più leggero e divertente il lavoro. Mi siete mancate molto questo ultimo anno.

Un grazie speciale alla mia carissima amica Matilde. Maty, grazie di cuore per tutto il supporto morale durante questo periodo pesante. Grazie per la pazienza che hai avuto nei miei confronti anche quando cancellavo all'ultimo le nostre uscite shopping; prometto che le recupereremo! Grazie per tutti i momenti belli e indimenticabili sia all'interno della facoltà che fuori. Compagna di avventure, dai centri commerciali di tutta la regione, all'esperienza indimenticabile del Piranesi a Villa Adriana quest'estate. Grazie per esserti rivelata una bellissima sorpresa! Sono contentissima che ci siamo conosciute anche se solo al quarto anno. Grazie di tutto e attendo con impazienza il prossimo anno che si prospetta splendido durante il Master!

Un secondo grazie speciale alla mia cara amica, architetto Carlotta Piraccini. Grazie per essermi stata vicina durante tutto il periodo della tesi. Grazie per aver partecipato alla Call della Via dei Fori che ci ha permesso di diventare amiche di cuore. Grazie per gli infiniti consigli e le revisioni durante brunch e aperitivi! Grazie per le splendide serate! Grazie per tutto il supporto morale e tutto il supporto materiale che ci ha permesso di arrivare più tranquilli alla fine. Preparati che ci aspettano tante serate a ballare e tante domeniche di brunch!

Un grazie di cuore meritano sicuramente i miei amici di sempre, anche se lontani, siete sempre stati con me!

Grazie al mio migliore amico, Stelios! Grazie per il tuo sostegno durante questi anni. Grazie per avermi spinto a venire all'estero per studiare. Grazie per tutte le avventure durante i periodi di vacanze. Grazie per essere stato vicino a me. Grazie per le lunghissime sessioni skype e infinite chat. Mi dispiace che non sei con me il giorno della laurea, ma recupereremo a breve in Grecia!

Grazie alla mia migliore amica, Siam - Siamai - Siamino - Siamaki - Didimaki - Lilian! Dopo tutto questo tempo ce l'ho fatta! Grazie per tutto il supporto morale durante questi anni. Grazie per essermi stata sempre vicina e per i tuoi consigli. Grazie per la compagnia su skype durante le domeniche. Grazie dei momenti indimenticabili trascorsi durante questi cinque anni. "My bet

is on us”.

Infine grazie ai miei amici che stano lontano in Grecia, che hanno sempre festeggiato con me i miei arrivi a casa e sofferto con me la notte della vigilia della mia partenza: Kosta, Evangelina e Panagiotis, Nikoleta mou agapimeni. Presto sarò a festeggiare con voi!

Pensando al proprio periodo della tesi, un periodo bellissimo che è volato durante questi mesi, mi vengono i lacrimoni.

Iniziando, ringrazio il nostro Relatore, Prof. Francesco Saverio Fera. Grazie di cuore per esserci stato così vicino. Grazie per i consigli e i rimproveri quando erano necessari - come per esempio sul come fare le ombre! Grazie per l'attenzione e la disponibilità che ha sempre mostrato, dalle infinite revisioni fino al suo arrivo al momento di panico del caricamento della tesi. Grazie di cuore per la passione che è riuscito a trasmetterci e l'onore che ci ha fatto permettendoci di partecipare al concorso. Ci mancheranno molto i lunedì di revisione e le cene con le tagliatelle!

Un grazie a tutti i Professori che ci hanno accompagnato a questo percorso. Al Prof. Sandro Pittini per i suoi consigli utili e la sua disponibilità. Grazie al nostro strutturista Ing. e non Prof - vede ho imparato finalmente - Marco Foglieri per i momenti creativi e i suoi consigli. Grazie al nostro paesaggista, Prof. Filippo Piva per le sue mirate revisioni che hanno arricchito il nostro progetto. Infine un grazie particolare al Prof. Giovanni Poletti. Grazie per esserci stato vicino e per tutti i suoi consigli e rimproveri; ci hanno fatto crescere.

Un enorme grazie al carissimo Prof. Pier Federico Caliarì dell'Accademia Adrianea. Grazie dell'aiuto materiale che ci ha fornito e soprattutto grazie della magnifica possibilità che ci ha offerto permettendoci di lavorare su un'area di progetto così stupenda.

Un grazie al Prof. Gianluca Vita dell'Accademia Adrianea per i suoi “mitici consigli” e le osservazioni che ha condiviso con me riguardanti il progetto.

Infine il grazie più grande al mio gruppo di tesi, “i Romani”; Ari, Jan, Giaco e Ale. Cinque persone che pur non avendo mai lavorato insieme sono diventati la mia seconda famiglia; la famiglia di Archeologia - sì Gianmarco piango!

Grazie per tutti i splendidi momenti, indimenticabili sicuramente. Le nostre avventure - dalla stampa con la chiavetta sul plotter all'appendere il panettone dal controsoffitto della facoltà!! Amici, quante ne abbiamo combinate! Non vi dimenticherò mai. Momenti di autismo puro, momenti di allegria e di litigio. E' stato tutto bellissimo. Senza l'impegno personale di ognuno di noi NON SAREMO STATI ARRIVATI!!! (cit.)

A Giaco: grazie per esserti rivelato una bellissima sorpresa. Un personaggio unico che non potrebbe mancare da questo gruppo di Pazzi Scatenati (cit.). Grazie per le tue imitazioni, mi fai morire dal ridere tutte le volte! Grazie che ci hai salvati impaginando lo scritto; che eroe!

Grazie per tutti i momenti belli. Grazie per l'impegno e la serietà che hai mostrato sul progetto. Grazie per tutte le cose che ci hai fatto scoprire, ovviamente dal plottaggio con la chiavetta, fino ai pdf vettoriali...come avremo fatto senza di te!

A Gianmarco - Jan - Giammy - Gimmy - Jimbo: grazie. No scherzo, non finisce così! Sei diventato un amico di cuore durante questo periodo. Grazie per i momenti fantastici; dai venerdì mistici all'inizio dell'avventura fino al montaggio di Jimmy appeso in laboratorio. Grazie per l'impegno che hai mostrato nel nostro progetto. Grazie dei litigi epici che ci siamo fatti noi due! Grazie per essere sempre stato una roccia, dandoci sempre la forza di andare avanti. Grazie per i milioni di cose che mi hai portato durante questi mesi, quando non avevo voglia di muovermi dal nostro banco! Come faremo senza di te!!!! Grazie di tutto quello che mi hai insegnato - soprattutto la canzone "don't touch my tra la la" - fondamentale! Grazie per i tuoi rari file audio così esplicativi per il "progetto". Grazie per essere stato sempre sorridente e comprendente ai miei sbalzi di umore. Mi scuso per tutte le cose che ti ho costretto a fare; giri turistici a San Marino, schemi di tavole, assonometrie...cartigli con lettere in maiuscolo! Grazie per aver ascoltato alla fine anche i miei messaggi vocali! Grazie di cuore, non sarebbe stato così bello senza di te! Mi mancherai tanto.

Alla mia Princess: e via i lacrimoni!!! Da dove iniziare... grazie di cuore per aver condiviso questa esperienza con me. Grazie dei nostri momenti bellissimi. Sei diventata un'amica carissima che non avrei mai pensato di trovare in un periodo così difficile. Grazie per essermi stata vicina sempre. I nostri momenti in facoltà, ma soprattutto l'ultimo mese di convivenza a casa! Senza di te non sarebbe stato così bello e divertente! I nostri amori platonici, le nostre risate alle tre di notte fresche come due rose, le nostre collazioni ormai quotidiane - sì Gianmarco noi non soffriamo - gli aperitivi e le cene memorabili. Grazie per tutti i momenti belli. Le sveglie impostate alle 2 di notte rimandate o spente senza ritegno, le puntate di Sailor Moon in giapponese, i piattoni di pasta e le pizze. Quanto mi mancheranno le nostre serate disperate di lavoro! Grazie per l'impegno e la dedizione che hai mostrato nel nostro progetto, senza di te non potrei gestire da sola tutto il lavoro. Senza di te non sarebbe lo stesso. Anzi, non so come faremo separate adesso che ci siamo ritrovate!

Infine per la redazione di questa tesi, un grazie al mio omino fantastico di Google Maps; senza di lui la tesi non sarebbe uguale! Grazie a Virgilio-Parole, che mi ha permesso di scrivere quasi correttamente! Grazie alla macchinetta del caffè dell'Unibo; senza di questa sarei ancora addormentata sul banco del laboratorio, avvolta dalle tavole per farmi caldo!

Infine grazie a chi è riuscito ad arrivare alla fine leggendo 5 pagine di ringraziamenti. Come sempre "siete stati stupendi". (cit.)



Nei pochi attimi di respiro, che ci sono stati durante questo ultimo periodo di preparazione alla tesi, il pensiero spesso cadeva sui ringraziamenti da fare alla fine dei giochi. Ogni volta che avevo un secondo per me, il film di questi 5 anni di università mi passava nella testa. Passano davanti ai miei occhi i primi viaggi con la valigia, le prime settimane lontana da casa. Settimane che sono diventate mesi e poi ancora anni. Dei sacrifici che mi sarebbero stati richiesti non ne potevo avere la piena consapevolezza, ma mai mi sono pentita un attimo di questa scelta. Una decisione che ho preso da sola, sostenuta da tutti, ma da sola. Un desiderio che non si sarebbe mai avverato senza di loro, mamma e babbo. A loro va il mio primo pensiero, ogni giorno ed in particolar modo ora. Sono i miei pilastri, i migliori riferimenti che avessi mai potuto desiderare. Forti, dolci, nervosi, difficili, sinceri. Con loro ho vissuto tutte le emozioni, ma la più forte che vivo ogni giorno, anche quando sono lontana, è l'infinito amore che mi hanno sempre dimostrato. Penso che sia impossibile riuscire a far sentire più amata di così una figlia.

Ringrazio mamma per avermi insegnato ad affrontare i problemi, a tenere tutto unito anche se ogni pezzo va per la sua strada. La ringrazio per avermi dato la testardaggine nel fare le cose, nel portarle a termine, nel credere in quello che faccio. La ringrazio perché ha sempre saputo darmi la tranquillità che mi mancava. L'unica che con un abbraccio riportava il sereno dentro di me, anche se mille erano i problemi che ci circondavano.

Ringrazio babbo per il suo sorriso, che per me è sempre stato il punto di riferimento per iniziare bene la giornata. Una forza della natura, il mio eroe, ma non quello da film, il mio eroe reale. Vero, fatto di forza ma non restio a mostrarsi anche debole, perché a fingere non si ricava mai niente di buono. Mi ha insegnato a essere sempre me stessa, pronta a vivere sempre nuove esperienze. Flessibile ad adattarmi alle novità e a ricavarne il meglio da ognuna. Mi ha dimostrato come resistere a tutto quello che ci travolge ogni giorno. Lo ringrazio per le risate che hanno riempito casa, per gli sguardi di intesa e per la passione che mette in ogni cosa che fa.

Un altro pensiero va alla mia super nonna. Così piena di vitalità che a volte sembra più giovane di me. Forte, decisa e dagli occhi dell'azzurro più dolce del mondo. La ringrazio per le coccole che mi fa da 24 anni e che continuano a farmi sentire la sua piccola nipotina.

Ringrazio Alessio, che ha saputo starmi accanto per tutti questi anni. Lo ringrazio per gli alti e bassi che abbiamo avuto e per tutti i pezzi di vita condivisi. Per avermi aiutata a diventare quella che sono oggi. Per avermi consolata quando all'improvviso le lacrime mi bagnavano il viso. Ma soprattutto per le risate e per la comprensione che ha dimostrato nei miei giorni no. Per non avermi fatto pesare i momenti in cui ero isolata nel mio mondo. In cui tutte le mie energie erano assorbite dall'università. Grazie per l'abbraccio del lunedì mattina in stazione, che mi ha sempre aiutata ad affrontare tutto.

Ringrazio Gaia e Martina, le amiche di una vita. Un grazie enorme per tutto il bene che mi hanno regalato, per l'amicizia indescrivibile che ci lega. Per essere diventate grandi insieme.

Grazie Marti per tutti i guai che combinavamo da piccole e per le risate. Per il "tappati le orecchie e contemporaneamente anche il naso". Per le tue parole dolci e per quelle meno, che forse son servite di più.

Grazie Gaia per tutto quello che sei, per come ci siamo sempre capite al volo e per aver condiviso gioie e timori. Grazie per avermi dato la possibilità di essere ascoltata quando ne avevo bisogno e soprattutto, per avermi capita.

Grazie alla mia casa di Cesena, Federica e Valentina. Grazie per tutte le serate passate insieme. Grazie per i nostri giovedì notte in cui ci prendeva la sghigna.

Grazie Fedi per aver riempito quella casa di amicizia e ti chiedo scusa per gli attentati che ti facevo con lo sportello dei piatti.

Grazie Vale, di tutto. Sei stata la compagna ideale. Grazie per aver condiviso con me tutto questo, un mondo fatto di stress e soddisfazioni. Sei stata la mia forza e anche se alla fine i nostri percorsi hanno preso strade diverse, avrò sempre tutto quello che sei diventata per me in questi anni.

Grazie Tuli, per la tua dolcezza e l'allegria che mi hai sempre regalato anche con un sorriso. Grazie per farmi sentire che non ci siamo perse e che abbiamo perso solo la nostra quotidianità di tutti i giorni in laboratorio.

Grazie Silvi F. per le chiacchiere, per avermi fatto entrare nella tua vita e per avermi fatta sentire sempre coccolata.

Grazie Mati per quel giorno di settembre in cui ci siamo incontrate in stazione a Cesena e da cui è iniziato tutto.

Grazie Silvi T. per le risate e per aver condiviso la passione per GOT, perché ragionando insieme tutto torna.

Un grazie importante va al gruppo di lavoro.

Al relatore Prof. Francesco Saverio Fera, per averci guidato in questo periodo di maturazione conclusivo. Per esserci stato ad ogni nostro bisogno e per l'opportunità di progettare e portare a termine una tesi così impegnativa.

Abbiamo avuto l'opportunità di non far parte di un semplice laboratorio, ma siamo diventati la "famiglia di Archeologia". Non ci conoscevamo, ma siamo riusciti a creare dei rapporti bellissimi che hanno trasformato il luogo della facoltà in una sorta di casa. Grazie ad Alessandro. Grazie a Giaco per le imitazioni, per i brodini e per avermi fatta ridere a crepapelle. Per aver risolto qualsiasi problema con Rhino 5.0.

Grazie Luce, per essere stato il mio riferimento, per essere stato un amico sincero, un compagno di lavoro serio ma che ha sempre saputo alleggerire i momenti di tensione. Grazie per il caffè della mattina, per le passeggiate alla coop e per i pacchi di patatine che compravi per le tue principesse.

Infine grazie a te Silvi. Ricorderò tutto questo con la gioia nel cuore. Il peso di venire tutti i giorni in facoltà, progettare, disegnare, sopportare le revisioni andate male, tutto questo non gravava più di tanto perché ho sempre avuto te accanto. Grazie al nostro andare in risonanza ci siamo sempre compensate. Io ero triste e tu mi davi la carica, tu eri arrabbiata e io ti facevo ridere. Ci siamo trovate subito, ma solo alla fine. In te ho ritrovato tante cose di me, io ero quella che rideva forte e tu quella che urlava. Ultrasuono uno e ultrasuono due, le principesse col mantello che al posto del castello preferivano rifugiarsi nella bat-caverna alle 4 di notte. Non so come avrei fatto senza di te in questa avventura, e sicuramente non sarebbe stata la stessa cosa. Grazie per avermi dato la possibilità di parlarti a cuore aperto. Questo anno è stato così carico di emozioni che mi ritrovo adesso a sentirti come un'amica di una vita. Grazie Pri.

Grazie a tutti i professori che mi hanno fatto vedere le cose da prospettive sempre nuove e che mi hanno fornito gli strumenti per diventare architetto. Dopo questa esperienza, ne esco ancora più convinta che sia una delle professioni più belle del mondo.

Un ringraziamento a tutte le persone che sono entrate nella mia vita in questi anni e che mi hanno aiutata a diventare un più matura.



- I. LINEA DEL TEMPO
  
- II. ANALISI TERRITORIALE
  
- III. I FORI IMPERIALI
  
- IV. LE ARCHEOLOGIE
  - IV.I. LE TAVOLE STORICHE
  - IV.II. LE ARCHEOLOGIE E LE LORO RELAZIONI
  
- V. IL SISTEMA DEL VERDE
  - V.I. IL VERDE E IL PROGETTO
  - V.II. L'ANALISI DELLA VIABILITÀ
  
- VI. POTENZIALITÀ E CRITICITÀ DELL'AREA DI PROGETTO
  
- VII. UNA PROPOSTA PER LA VIA DEI FORI IMPERIALI
  
- VIII. GLI INTERVENTI SULL'AREA
  - VIII.I. I FORI IMPERIALI E IL PROGETTO
  - VIII.II. GLI ELEMENTI STRUTTURALI
  
- IX. VERSO UN SISTEMA DI LUOGHI
  - IX.I. I LUOGHI IPOGEI

**X. LA CITTÀ CONTEMPORANEA**

**X.I. LA SEZIONE URBANA**

**X.II. IL DISPOSITIVO MUSEALE E I GRANDI MUSEI EUROPEI**

**XI. LA CITTÀ ARCHEOLOGICA**

**XI.I. IL NUOVO FRONTE URBANO**

**XI.II. IL SISTEMA ALLESTITIVO**

**XII. IL DETTAGLIO COSTRUTTIVO**

**XII.I. LA COMPOSIZIONE DELLA FACCIATA**

**XII.II. VISTE VIA DEI FORI IMPERIALI**

**XIII. ATRIO ORIENTALE**

**XIII.I. VISTE ATRIO**

**XIII.II. LA COMPOSIZIONE VOLUMETRICA**

**XIV. ATRIO OCCIDENTALE**

**XIV.I. LA COMPOSIZIONE VOLUMETRICA**

**XIV.II. VISTE ATRIO**

**XV. TAVOLA SINOTTICA**

## MODELLO DI PROGETTO PER LA VIA DEI FORI IMPERIALI

Forex e cartonlegno, 50 x 150 cm - Scala 1:1000



