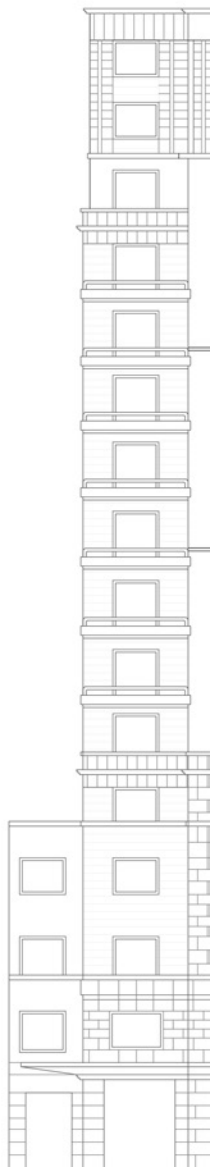
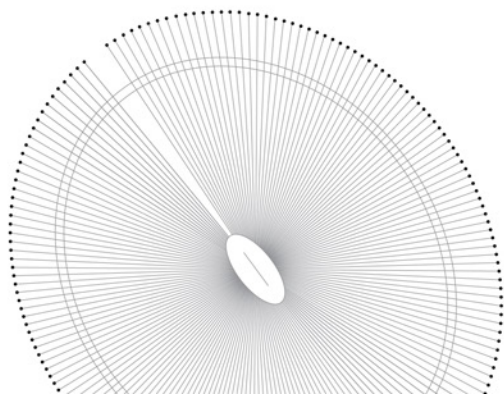
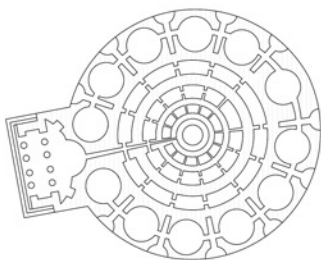


# Studi e ricerche di architettura

a cura di  
**Marianna Giannini**  
**Vittorio Pizzigoni**  
**Gian Luca Porcile**







*Collana diretta da*

Guglielmo Bilancioni

*(Università di Genova)*

Alireza Naser Eslami

*(Università di Genova)*

*Comitato scientifico*

Benedetto Besio

*(Fondazione dell'Ordine degli Architetti di Genova)*

Marco Biraghi

*(Politecnico di Milano)*

Alberto Giorgio Cassani

*(Accademia di Belle Arti di Venezia)*

Gian Paolo Consoli

*(Politecnico di Bari)*

Gian Luca Porcile

*(Università di Genova)*



# Studi e ricerche di architettura

a cura di

**Marianna Giannini**

**Vittorio Pizzigoni**

**Gian Luca Porcile**



*è il marchio editoriale dell'Università di Genova*



Disegno di copertina di Marianna Giannini. Sono raffigurati cinque frammenti, uno per ciascuna delle tesi raccolte in questo volume. A partire dal basso: la vista zenitale dell'anfiteatro Flavio con *velarium* dispiegato (Noemie Madaleine Prevost); il Grattacielo Leon Pancaldo a Savona (Alessia Trombetta); il radiofonografo componibile di Achille e Pier Giacomo Castiglioni per Brionvega (Eugenio De Ruggero); un sottosesterzio con arco trionfale, quadriglia imperiale, Vittoria, Pace e due soldati (Matteo Meneghel); il Mausoleo di Augusto dal Campo Marzio di Giovanni Battista Piranesi (Marianna Giannini).



*Il presente volume è stato sottoposto a double-blind peer review  
secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI*

© 2025 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza  
Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

e-ISBN (pdf) 978-88-3618-344-9

Pubblicato a novembre 2025

Realizzazione Editoriale

**GENOVA UNIVERSITY PRESS**

Via Balbi 5, 16126 Genova

Tel. 010 20951558

e-mail: [gup@unige.it](mailto:gup@unige.it)

<https://gup.unige.it>

## INDICE

Introduzione	9
Brionvega <i>Eugenio De Ruggiero</i>	11
L'emancipazione del frammento dalla Forma. Analisi del Campo Marzio di G.B. Piranesi <i>Marianna Giannini</i>	59
Il Giocattolo vanitoso. Studi sull'arco trionfale e onorario <i>Matteo Meneghel</i>	111
Il velario negli anfiteatri romani. Studio e ricostruzione di una macchina straordinaria <i>Noemie Madeleine Prevost</i>	159
Il Grattacielo Leon Pancaldo di Savona <i>Alessia Trombetta</i>	207



## Introduzione

Questo volume raccoglie cinque saggi di giovani ricercatori formati presso il Dipartimento Architettura e Design di Genova. I testi affrontano temi molto diversi: il primo tratta dell'arco di trionfo, le sue origini e la sua fortuna; il secondo del velario che copriva gli anfiteatri romani e in particolare il Colosseo; il terzo del Grattacielo Leon Pancaldo di Savona opera dell'ingegner Marcello Campora; il quarto della famiglia Brion come committente di architettura e di design; il quinto parla del Campo Marzio di Piranesi. Come si evince da questo scarso elenco i temi non hanno nessuna relazione fra di loro, né per soggetto, né per periodo temporale, ma la diversità tra di esse non si limita alla differenza degli argomenti e coinvolge anche la metodologia di ricerca utilizzata e il tipo di interrogativi a cui gli autori hanno voluto rispondere con il loro lavoro, così da offrire una casistica ampia e diversificata delle possibilità che si prospettano all'avvio di un percorso di ricerca.

I lavori riuniti nel volume hanno però in comune una cosa: nascono dal lavoro svolto da studenti di architettura all'interno del loro percorso universitario e rappresentano il primo lavoro originale di questi giovani studiosi. Naturalmente i testi sono stati rielaborati dai relativi autori per adattarli sia alla dimensione richiesta da questa raccolta, sia alla lettura di un pubblico più vasto rispetto a quello a cui erano originariamente rivolti. Troppo spesso infatti le ricerche sviluppate dagli studenti durante i loro studi non trovano un canale per essere presentate a un pubblico

più ampio e per rimanere come testimonianza del lavoro svolto dalla stessa istituzione universitaria. Anche quando una tesi di laurea riceve la menzione di 'dignità di stampa' questa dicitura rischia di rimanere vuota e di non portare a una reale pubblicazione. Proprio per questi motivi il presente volume è inteso come il primo di una serie e come un agile contenitore in cui raccogliere gli studi e le ricerche di architettura più meritevoli sviluppate dagli studenti all'interno della scuola.

Il corso di laurea in architettura ha una natura varia e diversificata: da un lato esso permette l'accesso all'esame di stato attraverso cui poter ottenere l'abilitazione all'esercizio della professione di architetto, ma dall'altro lato fornisce una quantità di competenze così diversificate che possono portare a esercitare professioni tra loro anche apparentemente molto diverse. Le ricerche qui raccolte possono sembrare lontane dagli interessi legati allo svolgimento della professione. Al contrario la professione di architetto, se intesa come un mestiere culturale, è per sua natura complessa e proprio queste ricerche mostrano un sistema di studi, passioni e curiosità specifico e caratteristico degli architetti. Da sempre, infatti, chi si dedica al mestiere di architetto riflette sulle proprie opere e su quelle degli altri al fine di comprendere meglio come abbracciare la complessità di un lavoro che pur unendo diverse competenze non può essere semplicisticamente suddiviso in specialismi.

# **Brionvega**

*Eugenio De Ruggiero*

## **Introduzione**

Questo testo prende corpo attraverso l'analisi di una realtà, quella di Brionvega, che ha fortemente influenzato il contesto in cui era inserita. Nonostante a oggi dell'azienda non rimanga nulla se non il marchio, l'eredità è ancora viva, anche se non direttamente attraverso il nome. Gli spunti di riflessione che l'azienda italiana può offrire sono ancora molti e incredibilmente diversificati. Lo scritto ha voluto mantenere un carattere e uno svolgimento temporale a fronte di una bibliografia quasi totalmente assente riguardo all'argomento specifico. Questo però non ha impedito di poter dare una lettura personale di alcuni avvenimenti e di rileggere in chiave critica contemporanea decisioni e conseguenze. Si è trattato di un lavoro di ricerca, ma anche di lettura attraverso strumenti non correlati direttamente alla disciplina. In generale il lavoro svolto su questo argomento si è rivelato complesso ma estremamente stimolante. Le indagini che possono essere effettuate attraverso lo studio di questa storia vanno oltre la collocazione temporale dei suoi avvenimenti. All'interno di Brionvega è racchiuso in un certo senso il cosmo della progettazione, sia dal punto di vista aziendale sia da quello del progettista. Nel primo caso l'osservazione e lo studio di un sistema ramificato come quello dell'azienda veneta, costruito attraverso gli anni da più che semplici collaborazioni di rilievo, risulta estremamente in-

interessante nell'indagine del rapporto tra prodotto e progetto. Il punto di vista del progettista invece può essere indagato attraverso le mille sfaccettature dei rapporti, da quelli basati sul compromesso, dal caso del committente alla catena di montaggio, fino a quelli legati alla sperimentazione, dalle nuove tecnologie alle collaborazioni contemporanee. Scrivere della storia di Brionvega non è semplice. Occorre infatti districarsi attraverso una moltitudine di dati e avvenimenti che si svolgono in modo estremamente ravvicinato, talvolta anche a cavallo gli uni con gli altri, e che mantengono un forte rapporto con la realtà sociale e ambientale che li genera. Risulta necessario quindi inquadrare la nascita, il successo e la caduta del fenomeno Brionvega proprio in questo senso, anche perché altrimenti risulterebbe impossibile comprenderne motivazioni e irripetibilità del fenomeno, almeno in quelle stesse forme.

## **Da B.M.P. a Brionvega**

Giuseppe Brion nasce nel 1909 a San Vito d'Altivole, nel trevigiano. Dopo i primi studi inizia a lavorare come tecnico, inizialmente per Phonola e in seguito per Radiomarelli. Nel 1945 Giuseppe e sua moglie Rina decidono di trasferirsi a Milano e mettersi in proprio grazie anche all'aiuto di un socio, l'ingegner Pajetta. La società prende il nome di B.P.M., acronimo di Brion Pajetta Milano, e inizia come produttrice di componenti elettrici e elettronici in via Pordenone nel capoluogo lombardo. La realtà in Italia però sta cambiando rapidamente nel secondo dopoguerra, ci si dirige a grandi passi verso quel 'miracolo italiano' che permetterà maggiori consumi a tutte le classi sociali. La scelta più logica allora per la B.P.M. è quella di lanciarsi nelle produzioni di apparecchi finiti e non più produrre parti elettroniche per altre aziende. Nel 1950 quindi Brion e Pajetta decidono di cambiare il nome della azienda in 'Vega B.P. Radio' e di specializzarsi appunto nella produzione di apparecchi radiofonici. I primi prodotti, sicuramente meno iconici di quelli che verranno, si attestano su una buona qualità costruttiva



e funzionale, e strizzano già l'occhio alla questione del design come valore dell'oggetto prodotto su larga scala. Dopo solo tre anni arriva anche la decisione di immergersi nel mercato nascente dei televisori, l'acquisizione della Homelight, già produttrice di apparecchi di questo tipo, permette all'azienda di entrare in possesso di un piccolo stabilimento di produzione adatto allo sviluppo di nuovi apparecchi. Cambia nuovamente quindi il nome dell'azienda per rispecchiare anche le nuove produzioni, nasce la 'Radio Vega Televisione'. Ma l'azienda è in pieno fermento e agli inizi degli anni sessanta la situazione cambia nuovamente. Pajetta abbandona l'impresa lasciandola nelle mani del solo Giuseppe Brion che pressoché contemporaneamente si vede costretto a cambiare il nome a causa di una azienda tedesca che operava con il marchio Wega e preferisce, onde evitare contrasti, modificarlo in 'Brion Vega' che diventerà, nella sua formulazione definitiva del 1963, 'Brionvega', elidendo il distacco tra le parole.

## **Alla scoperta dell'*industrial design*, la prima fase**

Come detto, Brionvega inizia molto prima degli anni sessanta a occuparsi della produzione e della commercializzazione di oggetti finiti pronti alla vendita. Negli anni cinquanta l'azienda era già inserita nel mercato italiano con vari modelli sia di radio che di televisori. Occorre fare quindi una precisazione e spiegare la motivazione che porta a individuare alla fine del decennio l'inizio di ciò che possiamo definire 'fenomeno Brionvega'. Precedentemente al 1959 le produzioni dell'azienda veneta, in tutte le sue incarnazioni da B.P.M. a Radio Vega Televisione, erano state caratterizzate dall'assenza di elementi progettuali di spicco. Brionvega aveva proseguito la tendenza, già diffusa nel periodo precedente al secondo conflitto mondiale, di inserire gli apparecchi all'interno di casse lignee che assomigliassero, perlomeno nelle forme, al mobilio presente nelle case degli acquirenti. Si cercava insomma di proporre una mimesi che permettesse l'introduzione di questi nuovi apparecchi all'interno

delle abitazioni senza andare a sconvolgerne le dinamiche distributive. Non erano chiaramente mancate le sperimentazioni ma erano rimaste legate ad avvenimenti episodici, non a un movimento su larga scala. Il secondo conflitto mondiale, e il seguente periodo di ricostruzione, avevano rallentato il processo di sperimentazione legato al design dei nuovi apparecchi che, alle soglie degli anni sessanta, offrono ancora un terreno fertile per i progettisti e per le aziende. Complice il boom economico, il televisore è pronto a divenire il moderno focolare domestico oggetto del desiderio di milioni di italiani, tuttavia esso non può fare a meno di un'identità ben definita. In questo contesto culturale ed economico Brionvega si affaccia alla realizzazione di prodotti con un carattere progettuale forte, che possano renderla competitiva e riconoscibile nel mercato italiano. La scelta dell'azienda è quindi quella di affidarsi a progettisti giovani in grado di apportare una ventata di aria fresca nella linea produttiva. Inizia così il rapporto con Rodolfo Bonetto, progettista autodidatta, che aveva aperto il suo studio nel 1957 a Milano dopo essersi fatto le ossa come consulente alla progettazione in Pininfarina. Il primo risultato di questa collaborazione è il televisore 'Cristallo 23' realizzato nel 1959. Le sperimentazioni sui televisori continuano in Brionvega che vede la realizzazione di un modello progettato dal duo Albini-Helg. Il televisore b/n da 23 pollici 'Orion', questo il nome del nuovo modello dell'azienda veneta, esordisce nel 1961 dopo una gestazione breve ma non per questo poco intensa. L'idea iniziale, come si può vedere dai primi prototipi, è quella di un televisore tondeggiante, dalle linee morbide e privo di una vera e propria cornice attorno allo schermo, dove i controlli sono inseriti all'interno di un incavo presente sulla base dell'apparecchio. Ben presto però il duo si allontana da questa prima fase, complici sia problemi di natura tecnica – la presenza di una cornice così sottile è ancora di difficile realizzazione e serializzazione – sia di carattere compositivo. L'incarnazione embrionale di Orion risulta sì molto ardita, ma contemporaneamente anche poco reale, un oggetto fortemente futuristico ma non futuribile, inseribile in quella crisi degli anni cinquanta che porta gli esponenti del movimento moderno italia-

no a una forte critica al razionalismo. Questo genera una crisi che ogni personalità italiana affronta e supera in modo differente.

Per Albini il cammino di questa revisione è fatto scavando ancora di più e scoprendovi un nuovo senso del dettaglio, dell'articolazione delle parti, dello stiramento dei mezzi a disposizione, che apre ad una serie di sperimentazioni linguistiche di grande intensità e di notevole influenza sulla produzione italiana successiva<sup>1</sup>.

Orion attraversa questa fase di revisionismo e passa dal prototipo sopracitato a una realizzazione finale molto differente. I materiali scelti sono resina, perspex e legno. I primi due utilizzati per la creazione dei gusci contrapposti, collegati tra loro da una fascia di compensato che media elegantemente il tutto. L'anteriore e il posteriore di Orion inoltre sono perfettamente simmetrici nella bombatura andando a creare una sorta di televisore bifrante, quantomeno nelle forme. Un apparecchio quindi che supera il senso del suo utilizzo pratico e diviene, anche da spento, un oggetto carico di eleganza e ricercatezza, oggetto da mostrare, vero e proprio elemento di arredo da poter posizionare al centro del salotto al pari di una scultura moderna. Permane quindi l'idea iniziale di un apparecchio sinuoso, ricco di linee curve come nel primo prototipo, ma mediato dalla scelta di un solido di partenza più consoni alle necessità televisive. Tutto questo poggia su una sottile base metallica che accentua il senso di oggetto da mostrare, ma sottolinea soprattutto l'idea di un'immagine televisiva che si libra nel salotto di casa. Contemporaneamente all'arrivo nei negozi di Orion, Brionvega continua le sue collaborazioni, non solo nell'ambito dei televisori. Nel 1961 infatti entra in produzione la radio TS 207 (Fig. 1) a opera di Bonetto seguita a pochi mesi di distanza dalla TS 208. La prima è una radio a transistor dalle

---

<sup>1</sup> Gregotti V., *Il disegno del prodotto industriale – Italia [1860-1980]*, Electa Mondadori, Milano 1982, p. 270.



Fig. 1. TS 207, realizzata da Rodolfo Bonetto per Brionvega. In produzione dal 1961. Radio a transistor dalle dimensioni ridotte realizzata interamente in plastica a esclusione della grata frontale. Vendita in abbinamento con custodia a tracolla in pelle.

dimensioni molto contenute, studiata per la mobilità, tanto da essere venduta in abbinamento con una custodia a tracolla in pelle. Realizzata completamente in plastica, a esclusione della grata frontale in metallo, presenta due colori diversi per la scocca frontale e quella posteriore. Sebbene sia una tipologia, quella della piccola radio portatile, che sta prendendo piede velocemente, la TS 207 ha un immediato successo soprattutto grazie alla sua compattezza. Tutti i comandi sono arretrati all'interno della scocca e fuoriescono quanto basta per poterli utilizzare senza difficoltà, andando a creare un profilo esterno compatto che le conferisce una linea moderna ed elegante e anche una maggiore maneggevolezza. Discorso differente invece per l'altra radio disegnata da Bonetto, la TS 208. Modello che sfrutta ancora le possibilità di miniaturizzazione che il transistor offre, ma in modo completamente differente. Sempre di forma parallelepipedica, questo modello inserisce il pannello per i comandi della scelta della frequenza sulla parte frontale, mentre lascia sulla parte superiore i controlli per la commutazione di gamma e per lo spegnimento e l'altoparlante. La particolarità principa-

le però risiede nella maniglia, in metallo, che permette il trasporto, la quale in fase di utilizzo serve a rialzare l'apparecchio. Nonostante il discreto successo nel 1964 viene prodotto un nuovo modello, il TS 213, che altro non è che una revisione del TS 208, sempre a opera di Bonetto che attua un cambio di colori e materiali che rendono l'apparecchio più convincente da un punto di vista compositivo.

La pratica di far uscire, a distanza di qualche anno, versioni rivedute e corrette diventerà in seguito un *modus operandi* tipico dell'azienda veneta che proporrà a cadenza periodica riedizioni dei prodotti di maggiore successo per riadattarli alle nuove tecnologie e ai nuovi gusti. Spesso queste riproposizioni sono presentate come edizioni *ex novo* senza richiami nella nomenclatura o nella promozione ai modelli dai quali derivavano, come nel caso della sopracitata TS 208 riproposta nel 1963 come TS 213 e ancora nel 1967 come TS 214. Contemporaneamente a questa modalità si affianca anche quella di proporre modelli con caratteristiche differenti, ma sostanzialmente simili, come nel caso del radiofonografo RR 122 e del RR 122-FO, sempre realizzati da Bonetto nel 1961. L'unica differenza fra i due modelli è la presenza, nel secondo, di un giradischi incorporato, posizionato nella parte superiore e di una modifica al colore della scocca, che passava dal noce del RR 122 al nero del RR 122-FO. Anche questi due apparecchi, come di consueto, subiranno un aggiornamento nella prima metà degli anni sessanta prendendo il nome di RR 123 e RR 123-FO, per la versione con giradischi. L'apparecchio presenta una variazione interessante, l'inserimento dell'altoparlante all'interno della scocca. L'aggiunta, oltre a rendere lo strumento più ingombrante, obbliga a un ripensamento del frontalino, unica variazione estetica rispetto al modello precedente. Questo si presenta con una colorazione verde scuro e un impianto generale minimale. Gli elementi di controllo come le manopole, i tasti e l'indicatore delle frequenze vengono ridotti al minimo per lasciare spazio sulla parte frontale all'uscita delle casse, studiata come un tratteggio sfalsato a coppie di due. A fianco a questa versione, dal design più moderno, viene prodotta anche la RR 124, un apparecchio dai richiami

classici per andare incontro a quella fetta di mercato ancora affezionata alla radio come mobile di arredo.

In questa prima fase si possono notare alcune delle caratteristiche che accompagneranno Brionvega per tutta la sua storia, molte delle quali in forma embrionale, ma tuttavia presenti. I prodotti presentano già quell'attenzione alla ricerca tecnologica e formale che sfociano in realizzazioni che precorrono ampiamente i tempi. Risulta difficile, ad esempio oggi, associare un oggetto come la radio RR 122-FO ai primi anni sessanta, non solo a livello compositivo, ma anche per le scelte dei materiali e delle tecnologie utilizzate. Questa ricerca su due binari continuerà anche nella fase successiva soprattutto grazie al riscontro positivo ottenuto dal mercato. Quello che però ancora manca al marchio è un'unità di immagine aziendale e comunicativa chiara. Brionvega non ha ancora la capacità di essere riconosciuta per lo stile dei prodotti in senso assoluto. Questo almeno fino a quando non inizierà la collaborazione con Zanuso, momento nel quale si aprirà la seconda, e più importante, fase dell'azienda veneta. Per ora Brionvega ha posto delle solide basi per il successo che la renderà una delle aziende più note a livello mondiale durante gli anni settanta.

## **Un museo al diciottesimo piano**

L'appartamento della famiglia Brion è situato in via Turati a Milano e occupa interamente il diciottesimo piano di una delle due torri all'incrocio con via Parini. Ad Albini viene affidato il compito di ridistribuirlo completamente negli spazi senza però intaccare alcune preesistenze come i condotti verticali e i pilastri. La necessità principale è quella di creare un ambiente in grado di accogliere la notevole mole di opere facenti parte della collezione Brion senza, ovviamente, escludere le necessità abitative. Importante sottolineare che quella di Brion non è una collezione di soli quadri ma spazia tra diverse forme artistiche ed epoche storiche. Sono presenti pezzi di design, sculture, anche di notevoli dimensioni (emblematico in questo senso il 'cavaliere' bronzeo di Marino Marini) e quadri.

Una serie di oggetti che prevede una molteplicità di tipologie espositive e una notevole attenzione al posizionamento. La decisione presa dagli architetti è quindi quella di concentrare l'esposizione principalmente in due zone: il soggiorno e la galleria. Questi ambienti contigui ospitano la quasi totalità della collezione che viene mostrata anche grazie alla realizzazione di sistemi specifici. Viene realizzato un profilato in ferro che corre al colmo delle pareti lungo l'intera abitazione con funzione di reggi-quadri e nella galleria trova posizionamento una serie di teche in ferro laccato e cristallo per esporre gli oggetti più minuti, sistemi questi mutuati dalla realtà museale ma che qui trovano una nuova declinazione. Questi spazi, che a un primo sguardo potrebbero sembrare legati a un retaggio antico, rispondono in modo moderno alla dinamica, ormai in disuso, della casa-museo. Il salotto viene distribuito in modo tale da donare rilevanza a ogni pezzo, senza mai soffocarli o concentrarli in punti specifici. Gli arredi sono in numero contenuto e perlopiù concentrati intorno al camino angolare che funge da punto focale e conviviale. Vengono anche costruite piccole pareti, a sé stanti, che non raggiungono mai il soffitto, con il solo scopo di potervi appendere quadri, rivestite in panno verde in modo da staccarle dall'intorno. Le ampie distanze, attentamente pensate per far risaltare la collezione privata dei Brion, però portano delle pesanti criticità. La creazione di quinte isolate per i dipinti, la volontà di realizzare prospettive differenti in base ai differenti punti focali e la carenza di arredi riescono, sì, a dare all'appartamento una compostezza museale, ma contemporaneamente tendono a rendere slegate le parti e a cristallizzarle in un ambiente freddo che rischia di risultare poco accogliente. La soluzione viene trovata da Albini nell'utilizzo di una pavimentazione composta da piccole tessere marmoree, bianche e nere, che si compongono in modo da andare a creare un'ampia scacchiera di elementi rettangolari. Questo attua una mediazione tra gli elementi che compongono il salotto andando a realizzare un fondo continuo che collega e rende organico il tutto, coadiuvato anche dalle pareti rivestite in tessuto di lana grigio chiaro che fungono da sfondo neutro. Soluzione questa che continua anche nella galleria dove, tra i mobili antichi e le teche di gusto squisitamente

contemporaneo realizzate da Albini, trovano spazio anche elementi moderni, non direttamente pensati per il progetto, come le lampade a soffitto prodotte da Arteluce. Una logica quindi quella del salotto e della galleria sempre sul filo del rasoio, in equilibrio tra antico e moderno, che non vede mai prevalere né l'uno né l'altro. Il resto dell'abitazione risponde invece a una logica più comune. Il registro stilistico cambia completamente come viene sottolineato anche dal cambio di pavimentazione e dalla presenza di porte 'bifronte' che presentano stipiti in alluminio anodizzato e sono rivestite in pelle da una parte e in laminato plastico dall'altra a seconda di dove siano rivolte, salotto o servizi. La cucina in questa logica di cambiamento risulta un ambiente moderno e vivace, separandosi nettamente dall'adiacente soggiorno. Il pavimento e le pareti sono rivestiti di un piastrellino alternato di bianco e giallo indiano mentre il mobilio risulta in linea con le tendenze dell'epoca. Linee semplici e nette delimitano la forma del mobilio che con il suo colore scuro offre un contrappunto alla luminosità delle pareti. Spostandosi invece verso le camere e i bagni avviene un nuovo cambio di pavimentazione che evidenzia un nuovo cambio di registro. I disimpegni, le camere dei figli e i bagni presentano un pavimento con motivo 'a nastro' in piastrelle di ceramica, alternato in positivo e negativo a seconda delle stanze, che nei servizi risale anche sulle pareti, queste nelle camere mutano nella materia e nel colore, attraverso l'applicazione di un tessuto in lana verde. La stanza padronale esula completamente dal resto, presentando un pavimento ligneo e pareti in seta giapponese che rendono l'accomodamento dei quadri trecenteschi presenti molto più funzionale. In conclusione l'appartamento Brion viene gestito da Albini attraverso un sistema di equilibrio e di variazione stilistica atto a rendere l'intera abitazione organica, senza rinunciare alle esigenze specifiche di ogni zona. La sensazione, osservando l'appartamento di via Turati nella sua interezza, è quella di trovarsi dinanzi ad almeno tre differenti abitazioni. Alcuni ambienti, benché contigui, sembrano non avere una vera e propria soluzione di continuità. Questa percezione è in parte vera; Albini infatti sfrutta un gioco cromatico e di trame per dare struttura all'intero progetto e per misurare l'am-



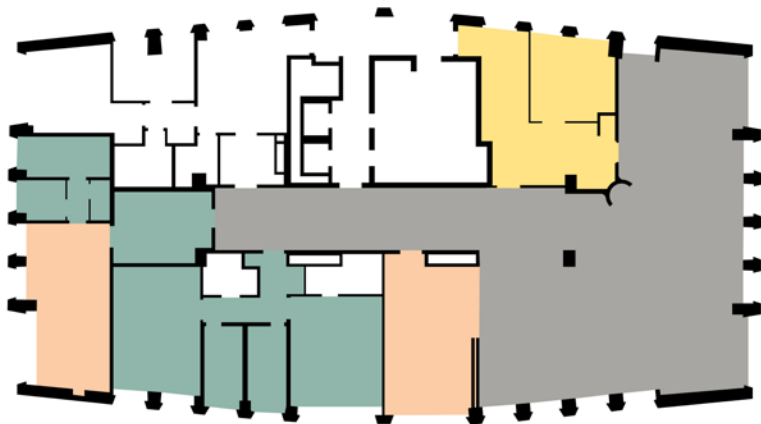


Fig. 2. Localizzazione delle varie tipologie di pavimentazione che è stato possibile rilevare nell'appartamento. La pavimentazione a nastro è individuata con un solo colore tralasciando le varie tonalità. In grigio sono indicate le tessere di marmo bianche e nere, in giallo il piastrellino bianco e giallo indiano, in rosa la pavimentazione lignea e in verde le piastrelle con motivo 'a nastro'.

biente che, date le enormi dimensioni, rischia di perdersi. Le necessità legate all'esposizione dei pezzi da collezione, principalmente collocati nell'ampio salotto, sarebbero state di difficile conciliazione con le altre stanze, come i servizi e la cucina. La scelta quindi, piuttosto che cercare una mediazione che non avrebbe reso giustizia a nessuno degli ambienti, è quella di creare una netta separazione che viene conseguentemente declinata anche attraverso una decisione concettuale. L'idea è quella di creare delle isole architettoniche che si differenzino su più piani, che siano facilmente controllabili e permettano una notevole libertà compositiva. Occorre però che questa separazione sia dichiarata e non fraintendibile, il rischio di creare un caos compositivo è dietro l'angolo. Lo strumento utilizzato per riuscire in questo obiettivo è quello della pavimentazione che varia al variare di tipologia degli ambienti. Nella casa Brion il colore e le trame dei pavimenti definiscono spazi e funzioni, andando ad assegnare ai vari luoghi una loro identità (Fig. 2). Il cambio di pavimentazione in questo senso identifica non semplicemente un cambio di stanza, ma di momento dell'abitare. In questo modo il piastrellato in tessere di

marmo, bianche e nere, mostra il salotto, luogo pubblico e di convivialità che presenta un'accezione severa. Un ambiente che riesce ad accomodare al suo interno un quadro di Sironi o una statua di Marini, ma in cui è comunque possibile accogliere amici e familiari. La cucina invece, sebbene sia uno spazio contiguo, grazie anche alla mediazione dovuta alle porte che separano le due zone, attua un completo cambio di registro. In quanto ambiente 'di servizio' risulta più rilassata, informale, con il suo piastrellino di ceramica bianca e giallo indiano che la riempie interamente, parenti incluse, facilitando così la presenza di un mobilio più moderno e tecnologico, che strizza l'occhio alla vivacità che contraddistinguerà gli ultimi anni sessanta e i primi settanta. Entrando in cucina si ha la sensazione di trovarsi in un luogo che nulla ha a che vedere con quello precedente. Questa si ripete quando si lasciano le zone 'pubbliche' e ci si reca nelle aree 'private'. I bagni, le camere dei figli e i disimpegni sono delimitati da piastrelle che presentano il motivo 'a nastro'. Qui si entra in zone meno ordinate, che permettono una gestione degli spazi maggiormente libera, solamente impostata dagli architetti, la quale può essere gestita in base a necessità personali o momentanee. La trama del pavimento, con le sue linee sinuose, lascia libera l'interpretazione degli ambienti che risultano fluidi, adattabili, intimi. In questo caso particolare viene adottata inoltre una differenziazione nel passaggio dai bagni ai disimpegni e alle camere. Il piastrellato mantiene la stessa trama in tutte e tre le tipologie degli ambienti, ma varia secondo una logica di 'positivo-negativo' coadiuvata da un cambiamento delle tonalità. Si viene a creare in questo modo una barriera permeabile, molto meno netta di quella che si trova sul confine degli altri ambienti. Unica eccezione a questa logica è la camera padronale che rifugge da una pavimentazione colorata per ripararsi in un caldo pavimento ligneo che, abbinato alla seta giapponese delle pareti, crea un ambiente il quale esula completamente dal resto dell'abitazione, ma riesce in questo modo a rendere ancora più forte e chiara l'impostazione di tutto l'appartamento. Una logica, quella adottata nella casa Brion, che trae ispirazione dalle esperienze maturate da Albini e Helg nel mondo dell'allestimento, declinate secondo necessità abitative. Lo studio di come

colori e forme bidimensionali possano riuscire a delimitare spazi e influiscano sulla percezione che si ha di essi risulta un tema molto interessante che nell'appartamento di via Turati trova un esempio riuscito.

## I funghi nel bosco

Nel 1963 Marco Zanuso viene incaricato dalla famiglia Brion di progettare e realizzare la fabbrica dell'azienda veneta. La scelta, sebbene coraggiosa, non è un salto nel vuoto. Zanuso era ben conosciuto da Giuseppe Brion. Come visto nei paragrafi precedenti l'apporto dell'architetto fu fondamentale nella costruzione di quel *corporated design* che diventerà misura dell'azienda e ne formerà lo stile. La fiducia dell'imprenditore nei suoi confronti quindi è massima, ma non è l'unica determinante per l'assegnazione del progetto. Zanuso si è già cimentato con la realizzazione di fabbriche in Sud America per quell'Olivetti visto come un faro nelle turbinate acque del boom economico per molti imprenditori dell'epoca. Affidargli la realizzazione dello stabilimento quindi è un modo per carpire alcuni punti fondamentali delle produzioni del magnate piemontese e farle proprie. L'architetto milanese infatti è stato in una certa misura influenzato dai concetti dallo stesso Olivetti in ambito sociale che, chiaramente, si vanno a riflettere sul suo lavoro. Illuminazione, gestione degli spazi di lavoro anche come aggreganti sociali, qualità dei locali e possibilità di associare l'edificio al marchio sono tutti elementi studiati e risultati vincenti già nelle sperimentazioni di Figini e Pollini a Ivrea. Attraverso la figura di Olivetti Zanuso li prende e rimodella, facendoli propri e compiendo un ulteriore passo avanti nella progettazione degli edifici industriali. La scelta di Brion nell'affidare la realizzazione della fabbrica a Zanuso è quindi legata indissolubilmente alle esperienze maturate in Sud America che, unitamente al lavoro svolto per i prodotti Brionvega, rendono l'architetto milanese il profilo ideale per il progetto. La volontà dell'imprenditore veneto di avvicinarsi a quella visione moderna del lavoro operaio, che andava formandosi in Italia, rende necessario affidarsi

a qualcuno di competente e che ha ben chiara l'impostazione da dare all'opera. Il volersi distaccare dal retaggio ottocentesco della fabbrica non è però da intendersi come un'operazione unicamente altruistica. Ormai è ben chiaro a Brion che un operaio è tanto più produttivo e motivato tanto più il suo luogo di lavoro non è opprimente: Olivetti lo ha ormai dimostrato. Vi è quindi alla base una scelta imprenditoriale volta a seguire il profitto che, in questo caso, va a coincidere con un benessere diffuso a più livelli. Scelta quindi l'area di realizzazione, individuata vicino alla terra natia di Giuseppe nel Veneto, si procede con l'affidare a Zanuso il progetto. L'idea proposta dalla committenza è quella di creare 'un modello virtuoso, un assetto per lo sviluppo'<sup>2</sup>, in un territorio che risulta in quel periodo ancora arretrato dal punto di vista industriale. La prospettiva è di creare una zona di lavoro comprensiva anche delle abitazioni operaie e di tutti i servizi necessari, su modello, chiaramente, dell'Ivrea di Olivetti. Questo obiettivo non viene mai raggiunto, tanto che lo stesso Ennio Brion, figlio di Giuseppe, abbandona quasi immediatamente la Commissione Edilizia dove è entrato per facilitare l'attuazione del progetto. Nel 1963 inizia la progettazione della fabbrica, e dopo un solo anno viene dato avvio ai lavori. La zona scelta per la realizzazione della fabbrica è un'ampia area alle pendici di Asolo, in quella che è l'attuale via Enrico Fermi, ma che all'inizio dei lavori non è altro che un'area completamente vuota. Lo stesso Ennio Brion, riguardo alla zona, afferma in seguito:

Seguendo l'esempio di Olivetti volevamo fare un masterplan di tutta la zona industriale, in cui non c'era ancora niente, neanche le infrastrutture, vi erano solo dei terreni. Volevamo occuparci dell'area e dare un'unitaria allo sviluppo della zona [...]<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Molinari L., *Ennio Brion dialogo con Luca Molinari*, <https://www.floornature.it/ennio-brion-7265/> [10/05/2019].

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Zanuso si trova quindi in una situazione ottimale, che raramente capita a un architetto, progettare in un contesto architettonico completamente assente. Contesto che, come detto, avrebbe dovuto essere gestito, in seguito, dall'architetto stesso. L'idea alla base è andare a sintetizzare maggiormente quanto fatto dieci anni prima in Sud America, concentrando su un unico elemento costruttivo le principali responsabilità del progetto. Per Zanuso, nella fabbrica Brionvega, sostegno verticale, illuminazione e copertura devono necessariamente essere risolti in un unico movimento. La risposta a questo problema viene trovata nella realizzazione di un'unione tra solaio e pilastro, probabilmente influenzata dalle sperimentazioni di Félix Candela in Messico proprio negli anni in cui Zanuso di trovava in Sud America per la realizzazione delle due fabbriche Olivetti. Questa risulta però semplicemente di carattere concettuale e non strutturale, sebbene a un primo impatto l'Hypar, il paraboloide iperbolico, di Candela sembri molto simile al pilastro-solaio di Zanuso, staticamente i due sistemi sono differenti. Il primo lavora appunto sfruttando la geometria del paraboloide, riuscendo a coprire anche luci di notevoli dimensioni, mentre il secondo si affida a un sistema classico utilizzando una sorta di doppia capriata rovesciata. Il sistema di Zanuso si basa su un pilastro 60 x 60 cm, scanalato sui quattro lati e forato centralmente per permettersi l'inserimento del pluviale, inoltre risulta ruotato di 45° rispetto al solaio soprastante. Questa rotazione viene attuata per due differenti motivazioni, una di carattere strutturale e una di carattere formale. Dal punto di vista formale per evitare un parallelismo classico tra i lati dell'elemento verticale e quelli dell'elemento orizzontale e per favorire una divisione visiva generata dagli spigoli dei pilastri stessi, che grazie a questa rotazione si trovano esattamente sulla linea mediana di quelli del solaio. Dal punto di vista strutturale invece questa operazione permette l'utilizzo di una sorta di doppia capriata rovesciata come congiunzione tra il solaio e il pilastro che risulta più efficace nonché formalmente più aggraziata. Il solaio, che ha dimensioni in pianta di 9,12 x 9,12 m, risulta invece prodotto, come accennato precedentemente, dall'intersezione perpendicolare di due capriate rovesciate che

vanno a formare una sorta di piramide capovolta che, oltre a una funzione strutturale, risulta di fondamentale importanza per il deflusso delle acque meteoriche nel pluviale inserito all'interno del pilastro centrale. Esteticamente sia la parte superiore che quella inferiore vengono trattate lasciando ben visibili le impronte delle doghe del cassero, in questo caso molto strette, che donano al soffitto dell'edificio un accenno quasi brutalista. Il tutto viene mediato dal bordo di contenimento, molto marcato, che cerca di nobilitare l'elemento a mo' di cassettone. Questo negli angoli viene sottolineato con ancora maggior forza attraverso un fazzoletto, grazie al quale si ottiene, osservando il tutto dall'alto, il senso di una cornice attorno a un quadro. Anche la scelta della finitura di questo bordo vuole sottolineare le differenze con la parte preponderante, la cornice infatti è gettata liscia e il cambio tra le parti risulta ancora più netto. Questo in sintesi è l'elemento su cui viene declinata l'intera fabbrica Brionvega, Zanuso lo pone in opera modellando una sorta di scacchiera dove alterna due tipologie differenti unicamente nell'altezza; una di 3,70 m e una di 5,20 m, l'utilizzo di queste due diverse altezze risulta necessario per permettere un'illuminazione omogenea.

Il pilastro-solaio si trova a dirigere un doppio movimento. Un movimento in senso orizzontale: è il dinamismo che si viene a creare tra tutte le superfici assiali a 45° di tutti i piani scanalati. Un movimento in senso verticale: è il *décalage* tra i 5,20 ed i 3,70 m dei due pilastri-solaio che genera il vuoto trapezoidale dei serramenti responsabili dell'illuminazione zenitale dello stabilimento<sup>4</sup>.

Questo 'doppio movimento' riesce nella difficile impresa di non appiattare l'intero progetto a un banale capannone industriale, ma darne una connotazione quasi naturalistica, che risulta fondamentalmente un

---

<sup>4</sup>De Giorgi M., Frampton K., Crespi L., Schiaffonati F., *Marco Zanuso – Architettura*, Skira, Milano 1999, p. 180.

modo per misurare l'esistente e relazionarsi con esso. Questa misurazione però avviene anche all'interno dell'edificio stesso. Il modulo del solaio di 9,12 x 9,12 m sembra non essere casuale: risponde in modo efficace allo spazio di lavoro e appare come un sistema costruito per controllare un'unità produttiva. Un eccellente sistema *double face* insomma, per misurare sia l'interno che l'esterno, un modo per riuscire a razionalizzare uno spazio ancora non antropizzato, ma che, grazie alla fabbrica Brionvega, appare domato e reso a misura d'uomo. Questo sistema viene declinato da Zanuso con una scacchiera che alterna le due tipologie di modulo attraverso 45 elementi, 9 sui lati lunghi e 5 su quelli corti, e funge da nucleo centrale ed elemento principale della fabbrica intorno alla quale vengono realizzati anche altri tre corpi edilizi, centrale servizi, mensa e uffici-portineria. Ad Asolo il muro non presenta una sua autonomia. Una volta definito il sistema pilastro-solaio, anche i paramenti devono sottostare a esso e svilupparsi secondo le possibilità che il modulo gli concede. La struttura viene fasciata su tra lati da un muro continuo alto 3 m e rivestito di cotto. Da questi setti il sistema pilastro-solaio si intravede per poco più di un metro, e la parte che supera la muratura viene completata con un sistema vetrato per favorire l'illuminazione indiretta. Ma è il muro nord che si presenta come il più interessante. Questo viene ideato da Zanuso con un richiamo classico, vetro e acciaio accoppiati in eleganza, in modo non dissimile da quello già sperimentato all'inizio del secolo dai maestri del movimento moderno (Fig. 3). Ad Asolo però, svuotati i paramenti perimetrali da qualsiasi connotazione strutturale, la vetrata nord è libera di procedere all'infinito senza interruzioni, allontanandosi completamente da realtà legate ai moderni templi industriali, apparendo come un elemento rarefatto, assente. Attraverso questa vetrata continua viene svelata la reale struttura dell'edificio, nascosta sugli altri tre fronti, andando a svuotare visivamente il muro dal suo senso classico.

La parete in questo modo diviene una separazione liquida tra la realtà produttiva e la campagna circostante, fondendo modo di produrre e modo di vivere.

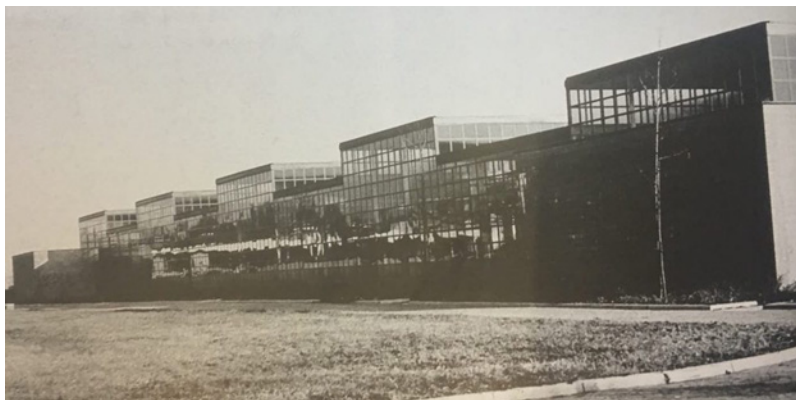


Fig. 3. Vista complessiva a lavori ultimati della fabbrica Brionvega situata ad Asolo realizzata da Marco Zanuso.

[...] si ha la sensazione di essere arrivati un po' al capolinea dell'idea di stabilimento come tema tipologico straordinario e punta di diamante di una sperimentazione tecnica. A Caselle d'Asolo si respira soprattutto un'omogeneizzazione dell'architettura industriale all'edilizia dei comportamenti quotidiani semplificati, si accorciano le distanze concettuali tra produrre e vivere domesticamente se mai, sembra dire Zanuso, queste siano mai esistite<sup>5</sup>.

## La consacrazione

La seconda fase Brionvega coincide con le produzioni più iconiche del marchio veneto. Attraverso progettisti come i fratelli Castiglioni, Mario Bellini e Marco Zanuso, la valenza del marchio a livello nazionale e internazionale aumenta, non solo per quanto riguarda la percezione dei consumatori, ma anche relativamente alla rilevanza artistica degli oggetti proposti che culminerà nel 1970 con l'assegna-

---

<sup>5</sup>Ivi, p. 181.



zione del Compasso d'Oro all'azienda. Ma occorre andare con ordine. Nei primi anni Brionvega manca ancora di una figura che possa dare un'unità alle produzioni e di conseguenza al marchio: questa viene trovata in Marco Zanuso. All'inizio degli anni sessanta l'architetto milanese è già una figura affermata nel panorama della progettazione italiana. Vincitore di due medaglie d'oro e due gran premi in differenti edizioni della Triennale di Milano e di un premio Compasso d'Oro, progetta i due stabilimenti Olivetti sudamericani e la fabbrica CEDIS a Palermo, contemporaneamente realizza allestimenti sia di negozi, come quello Arteluce a Milano, sia di mostre, come quelle all'interno della Triennale di Milano del 1948 e del 1957. Una figura di spicco nel panorama vibrante della progettazione italiana del secondo dopoguerra. Il primo contatto con Brionvega avviene nel 1959 con la realizzazione del televisore Antares (Fig. 4). Questo televisore da 19 pollici, prodotto in collaborazione con Richard Sapper, si pone su un piano differente dall'Orion di Albin, prodotto nello stesso periodo. Se la visione di Albin è quella di nobilitare il televisore caricandolo di una forte carica espressiva, trasformando l'immagine in soluzione sospesa, quella di Zanuso è proiettata allo sviluppo dell'apparecchio in un'accezione moderna, nelle forme e nei processi produttivi.

L'Antares fu la prima esperienza della Brionvega di produrre un televisore con una impostazione moderna. La carrozzeria è composta da due elementi: uno, stampato in materiale plastico trasparente avente una forma concava che in corrispondenza del cinescopio diventa convessa la parte convessa rimane trasparente mentre la parte concava viene verniciata dall'interno. Questo elemento si inserisce dal davanti in un contenitore di legno<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Dorfles G., *Marco Zanuso. Designer*, Editalia, Roma 1971, p. 120.



Fig. 4. Antares, realizzato da Marco Zanuso e Richard Sapper per Brionvega. In produzione dal 1959. Televisore bianco e nero da 19 pollici realizzato in materiale plastico.

Le linee dell'apparecchio non sono perfettamente rettilinee ma presentano una leggera curvatura che rende il profilo del televisore meno aggressivo, quasi si volesse inserire con eleganza all'interno dei salotti italiani, volontà sottolineata anche dalla smussatura degli spigoli frontali che completa questa operazione di alleggerimento del solido. Il televisore riscuote un discreto successo, tanto da venire prodotto per dieci anni con svariati aggiornamenti tecnici e leggere modifiche estetiche per un totale di ben sei versioni differenti. La collaborazione tra Brionvega e Zanuso continua con la produzione nel 1961 di un altro apparecchio televisivo, Yades. Questo inizia a indagare un argomento che nelle produzioni Brionvega torna in modo costante, la distinzione topologica tra i vari elementi visibili degli apparecchi. In questo caso il corpo mantiene solamente lo schermo tenuto in posizione da quattro barrette in metallo poste negli angoli e incassato in una struttura lignea verniciata



Fig. 5. Doney, realizzato da Marco Zanuso e Richard Sapper per Brionvega. In produzione dal 1962. Televisore trasportabile bianco e nero da 14 pollici, la scocca è realizzata in materiale plastico ABS. Risulta uno dei primi televisori completamente transistorizzati prodotti in Europa.

a poliestere, i comandi principali sono invece posizionati in una base, in materiale plastico sottostante, separata dal resto dell'apparecchio. Interessante la scelta dell'utilizzo, nella base, di cinque tasti bianchi perfettamente posizionati sull'asse centrale che fanno da contrappunto cromatico al resto del televisore, la cui scocca come lo schermo è su toni scuri. Il retro, oltre che i necessari fori per l'aerazione, presenta anche manopole e viti per le regolazioni meno frequenti, come le ampiezze, le linearità e il fuoco. Ma è nel 1962 che il duo Zanuso-Brionvega realizza quello che può considerarsi come l'oggetto che inaugura la seconda fase dell'azienda veneta e ne attua la definitiva consacrazione, il televisore Doney 14" (Fig. 5). Questo apparecchio presenta notevoli innovazioni sia dal punto di vista tecnico che da quello formale e di utilizzo. Lo scopo principale alla base del progetto è quello di produrre un televisore

trasportabile con prestazioni superiori a quelli presenti sul mercato, che presentano schermi da 8 pollici e caratteristiche tecniche figlie di compromessi fino ad allora apparsi come imprescindibili, ma contemporaneamente meno ingombrante dei dispositivi 'da salotto'. Il comparto tecnico impiegato quindi è stato appositamente studiato da Zanuso e Sapper, in collaborazione con gli ingegneri Brionvega, per rendere l'ingombro e il peso del televisore minimi. Per fare questo si è dovuto ricorrere alla tecnologia a transistor, non ancora diffusa in Europa, che rende il Doney il primo televisore completamente transistorizzato a essere commercializzato nel vecchio continente. L'aspetto finale deriva da una questione principalmente tecnica, il sistema si sviluppa tutto attorno alla forma del tubo catodico. Si riescono a portare le dimensioni al minimo possibile elidendo ogni elemento non strettamente necessario e attraverso un complesso sistema di incastri attentamente studiati, tanto che la prima serie prodotta presenta una scocca in acrilico trasparente per mostrare l'interno. Il televisore presenta una scocca nera in materiale plastico ABS interamente solcata dalle aperture per l'aerazione con profili arrotondati e linee smussate. I comandi e l'antenna stilo trovano posto nella parte superiore e sono leggermente incassati in modo da mantenere una forma compatta e liscia, comoda anche per evitare rotture durante l'eventuale trasporto. Sul retro invece sono presenti due prese per il collegamento alla linea elettrica e per la ricarica della batteria. Gli unici due elementi che rompono la compattezza del televisore sono la maniglia in materiale plastico sulla parte superiore e le due aste metalliche che fungono da base inclinata dell'apparecchio. Il televisore è un immediato successo sia di vendite che di critica, tanto da far ottenere a Zanuso il premio Compasso d'Oro, il secondo della sua carriera. Questi notevoli risultati portano Brionvega nel 1967 a una riedizione aggiornata di dimensioni inferiori. Doney 12" presenta, oltre a uno schermo di dimensioni inferiori, una rivisitazione delle forme, che diventano più squadrate, e una diminuzione del peso totale dovuta all'eliminazione della batteria, che risulta una caratteristica poco richiesta dai consumatori. La trasportabilità quindi risulta notevolmente migliorata

anche grazie alla rivisitazione della maniglia e della base che diventano estraibili, andando così a rendere il profilo esterno, in fase di riposo, compatto e continuo. Dopo l'esperienza maturata con Doney 14" i rapporti tra Brionvega e Zanuso non si interrompono nei due anni successivi e vedono arrivare nei negozi dell'azienda veneta ben 3 televisori progettati dall'architetto, Ariel, Sirius e Algol. I primi due sono di impostazione classica e riprendono quel discorso iniziato proprio dall'architetto milanese con l'Antares. Rivolti a quella fetta di utenza che si è dimostra ancora timorosa rispetto a oggetti come Doney, questi apparecchi presentano comunque interessanti innovazioni tecniche, frutto dell'esperienza maturata negli anni precedenti, e una linea stilistica che non manca di elementi interessanti. Il vero prodotto cardine del 1964 per Brionvega risulta il televisore Algol (Fig. 6). Realizzato in materiale plastico ABS e commercializzato in differenti colori presenta uno schermo di 11 pollici inclinato rispetto al corpo per facilitare la



Fig. 6. Algol, realizzato da Marco Zanuso e Richard Sapper per Brionvega. In produzione dal 1964. Televisore bianco e nero da 11 pollici, la scocca è realizzata in materiale plastico ABS in diverse colorazioni.

visione. La scocca presenta spigoli smussati e angoli arrotondati, che ne addolciscono la forma di base squadrata, ed è interamente solcata dalle prese di aerazione. Nella parte superiore trovano posto i comandi principali, inseriti in una parte rientrante della scocca, una maniglia estraibile in metallo, l'antenna di tipo stilo e la presa per l'inserimento di una seconda antenna dipolo. Sul retro invece, oltre alla presa per il collegamento alla rete elettrica e all'antenna esterna, trovano posto gli agganci per l'inserimento di una batteria ricaricabile per l'uso in mobilità. La progettazione dell'Algol attinge a piene mani dall'esperienza ottenuta con Doney e permette a Zanuso di concentrare l'attenzione su alcune problematiche strutturali e funzionali dovute principalmente alla natura innovativa dell'apparecchio realizzato nel 1962 che in Algol trovano soluzione.

La tecnica del 'Doney' si trovava in una condizione di limite, impiegando da una parte componenti elettronici assolutamente estranei ai soliti usi commerciali e dall'altra elementi ereditati da costruzioni tradizionali e giunti ormai al margine di sfruttamento del mercato. Parti costosissime impiegate in missilistica e in elettronica professionale stavano accanto ad elementi non sufficientemente miniaturizzati o sul punto di essere ormai superati tecnicamente<sup>7</sup>.

La forma dello schermo è ancora la generatrice del volume complessivo ma il cambiamento tecnologico riguardante i cinescopi, che passano da quelli stondati di fine anni cinquanta a forme squadrate, determina un notevole cambio nelle linee. Anche il riscontro ottenuto sulla presenza della batteria, ritenuta da molti acquirenti superflua, porta allo studio di un elemento separato ma complementare, che fosse lo svolgimento di quello principale. Da sottolineare anche come l'aumentare della miniaturizzazione di alcuni componenti renda possibile la distribuzione

---

<sup>7</sup>Ivi, p. 126.

interna secondo nuovi schemi, che vengono studiati anche secondo una logica di accessibilità, legata alla necessità di maggior efficienza in caso di riparazioni, coadiuvata anche da un'apertura del fondo della scocca che rende gli interni accessibili senza bisogno di smontare interamente la carrozzeria. Un televisore che completa un percorso iniziato nel 1962 con Doney e porta a conclusione il concetto di un apparecchio moderno, non solo dal punto di vista tecnico e compositivo, ma soprattutto di modalità d'uso, segnando un passo fondamentale nella definizione moderna del concetto di televisore.

[...] hanno perduto quella connotazione di 'oggetto fisso' ancora ampiamente diffuso sino a quel momento, sono oggetti che si inseriscono ovunque essi possano assumere la propria funzione<sup>8</sup>.

La produzione di Zanuso per Brionvega però non si esaurisce solamente nei televisori ma spazia anche attraverso radio e oggetti di riproduzione e registrazione audio. È del 1964 la produzione della Fonovaligia FV 1014, strumento portatile per la riproduzione dei dischi in vinile seguito nello stesso anno dal registratore RM 303, questi insieme completano un set portatile, autonomo ed economico per ascoltare e registrare musica. Ma è del 1965 la realizzazione di un altro tassello fondamentale nella fama di Brionvega da parte di Zanuso, la radio TS 502 (Fig. 7). Negli anni sessanta la radio come elemento di arredo sta scomparendo, lasciando il posto nobile nei salotti ai televisori, sempre più nuovi focolari domestici. In questo contesto gli apparecchi radio si ritagliano sempre più la funzione di elementi portatili, di oggetti in mobilità nei quali il pubblico non ricerca alte prestazioni ma comodità e affidabilità. Le radio portatili prodotte in questi anni presentano alcune caratteristiche ricorrenti: compatte, squadrate, minimaliste nelle forme e nei colori. Oggetti insomma perlopiù anonimi che apparivano come

---

<sup>8</sup> Burkhardt F., *Marco Zanuso, Design*, Federico Motta, Milano 1994, p. 80.

prodotti tecnici la cui identità è subito dichiarata da una disposizione degli elementi tutta rivolta verso l'esterno. Anche gli apparecchi più ricercati, come nel caso delle produzioni di Bonetto per la stessa Brionvega o della radio Autovox, risultano essere variazioni sul tema più che vere e proprie reinterpretazioni. In questo contesto Zanuso propone un oggetto inedito, che basa la sua principale peculiarità su un sistema antitetico. Ecco quindi apparire una radio divisa, morbida nei profili, squillante nei colori, ma soprattutto privata. Un oggetto che mostra la sua vera natura solo quando è in funzione, mentre in fase di riposo diviene indecifrabile. L'elemento principale dell'apparecchio sono le due placche frontali che vengono incernierate fra loro. Queste, verniciate nere, sono ottenute per pressofusione di zama, che conferisce alta resistenza. Su queste sono montati tutti gli altri elementi, in particolare sul lato sinistro l'altoparlante e le schede per la bassa frequenza, mentre in



Fig. 7. TS 502, realizzato da Marco Zanuso e Richard Sapper per Brionvega. In produzione dal 1965. Radio portatile dalle dimensioni ridotte, la scocca è realizzata in materiale plastico mentre le due placche interne sono ottenute per pressofusione di zama. Viene comunemente chiamata anche radio 'cubo'.



quello destro le schede per le alte frequenze e tutti i comandi. Questo crea uno spostamento del baricentro della radio in posizione di riposo che così non si trova nella linea di giunzione ma leggermente più a destra, permettendo l'inserimento della maniglia in una posizione più comoda. L'esterno è composto da due scocche cubiche in materiale plastico con gli spigoli arrotondati. Le forme e i colori, nonché il ribaltamento di un concetto classico come quello della radio, incarnano perfettamente il clima culturale degli anni sessanta e permettono a 'cubo', nome con cui viene chiamata dai più al posto dell'anonimo TS 502, di diventare immediatamente un successo commerciale e di design. Nello stesso anno Zanuso realizza anche un altro progetto di radio, sfruttando la maggior parte degli elementi tecnologici già studiati per la TS 502, il radioricevitore RR 127 (Fig. 8). Questo affronta in modo completamente opposto il concetto di radio portatile, ponendosi come



Fig. 8. RR 127, realizzato da Marco Zanuso e Richard Sapper per Brionvega. In produzione dal 1965. Radio portatile realizzato in materiale plastico. Il *lettering* delle frequenze è realizzato in modo bidirezionale permettendo il posizionamento sia in verticale che in orizzontale.

strumento rivolto completamente all'esterno, dichiarato e unico. La forma è quella di un parallelepipedo continuo che presenta una rientranza su una delle facce nella quale sono inseriti i controlli, sotto questi è presente l'uscita audio. Le facce restanti sono completamente lineari e monocore esclusione fatta per una dove è presente l'indicatore della frequenza, il quale presenta un *lettering* bidirezionale che sottolinea come la radio possa essere utilizzata sia reclinata su un fianco, sia in posizione verticale, quasi fosse un totem della filodiffusione. Tralasciando il filodiffusore del 1968, elemento di notevole pregio ma prettamente rivolto a un utilizzo tecnico, gli ultimi tre progetti di Marco Zanuso per Brionvega chiudono ognuno un cerchio iniziato proprio dall'architetto milanese per l'azienda veneta. Alcione, televisore realizzato nel 1966, riprende l'argomento già affrontato a inizio decennio con lo Yades, cioè la distinzione nella localizzazione delle varie parti dell'apparecchio in base alla loro funzione. Se nel televisore del 1961 il corpo mantiene solo lo schermo e tutto il resto è collocato nella base, in Alcione, la parte frontale, realizzata in plastica, raccoglie gli elementi 'emittenti' lasciando al lato destro della parte posteriore, in legno laccato, i comandi. Nel 1969 invece si chiude il percorso, iniziato con Doney e proseguito con Algol, di un televisore sintesi tra l'estrema componente tecnica, legata alla miniaturizzazione, e al design più libero che questa permette, con la produzione di Black ST 201. Questo apparecchio appare come un perfetto cubo in acrilico nero che presenta sulla parte superiore i comandi e sul retro le varie uscite audio, per il segnale e per l'alimentazione. L'ultimo progetto di Zanuso per Brionvega è del 1972 ed è legato agli apparecchi di registrazione e riproduzione. Il Soundbook (Fig. 9) abbandona la tecnologia dei dischi e abbraccia la musicassetta. Questa, meno ingombrante, permette di racchiudere in un unico oggetto quello che prima era un set di due strumenti. Zanuso però non è l'unico architetto che durante gli anni sessanta collabora con Brionvega. I fratelli Castiglioni realizzano, nell'arco di soli quattro anni, tre progetti per l'azienda. Il primo, nel 1964, è il televisore Cynius. Con schermo da 23 pollici, è costituito da una scocca formata da quattro



Fig. 9. Soundbook, realizzato dal Marco Zanuso e Richard Sapper per Brionvega. In produzione dal 1972. Strumento per l'ascolto e la registrazione di musicassette, realizzato in materiale plastico ABS.

piastre in alluminio naturale saldate, materiale inedito per gli apparecchi contemporanei solitamente con carrozzerie in legno o plastica, e presenta il pannello frontale verniciato di nero per non infastidire la visione. A destra del cinescopio sono alloggiati i comandi e l'altoparlante coperto da una griglia. Sulla parte superiore sono presenti due maniglie in metallo cromato per il trasporto. La linea stilistica, complici anche i colori nero e metallico, risulta asciutta ed essenziale, donando un'aura autoritaria rispetto a molti televisori contemporanei. L'oggetto che però rappresenta più di tutti la presenza dei Castiglioni in Brionvega però arriva nel 1965. Il radiofonografo RR 126 (Fig. 10) è concepito come un oggetto componibile dalle alte prestazioni tecniche. La struttura si regge interamente su una base a forma di T rovescia, in alluminio anodizzato, che presenta quattro ruote a sfera per la mobilità. L'apparecchio vero e proprio è composto da tre elementi, uno fisso e due mobili, che permettono differenti configurazioni a seconda delle necessità. Il corpo centrale, bloccato alla cima della base, contiene il ricevitore radio, l'amplificatore ad alta fedeltà e, sulla parte superiore, il

giradischi, coperto da una calotta in perspex fumé. Gli altoparlanti invece sono liberi e, tramite agganci, possono essere posizionati in tre modi differenti. Il primo vede la casse adagate sulla cima del corpo centrale in modo da offrire un ingombro minimo. Questa modalità è pensata per la fruizione dell'apparecchio come dispositivo radio in quanto il giradischi scompare dentro le casse, che presentano sul fondo una cavità su misura per l'incasso. La seconda permette l'aggancio delle casse ai lati del corpo centrale permettendo anche la fruizione dei dischi mantenendo un ingombro relativamente contenuto. La terza infine offre la possibilità di separare completamente le casse dal corpo principale e di posizionarle, tramite dei lunghi cavi di collegamento, nei punti più opportuni dell'ambiente in modo da migliorare le possibilità di audizione stereofonica. L'apparecchio ottiene un immediato successo grazie alla semplicità di utilizzo unita alla grande versatilità, ma anche grazie a una linea regolare e pulita che si addolcisce all'emergere del



Fig. 10. RR 126, realizzato da Achille e Pier Giacomo Castiglioni per Brionvega. In produzione dal 1965. Radiofonografo componibile ad alte prestazioni tecniche commercializzato in diverse colorazioni.

carattere para fisiognomico della plancia di controllo. Il lavoro dei Castiglioni con Brionvega continua nel 1968 con la realizzazione di una piccola radio portatile, la FD 1101. La forma è quella di un parallelepipedo allungato e stonato. La scocca, realizzata in un materiale plastico antiurto stampato a iniezione, è divisa in due parti, una inferiore, che contiene il sistema radio, e una superiore in cui sono presenti solamente dei fori per l'alloggiamento dei comandi e per la diffusione del suono. La particolarità di questa piccola radio consiste nella presenza di alcuni piedini di gomma che, uniti a una plancia multidirezionale, permettono l'appoggio su cinque delle sei facce del solido. Nel medesimo anno inizia anche la collaborazione con Mario Bellini. Tralasciando il prototipo per un avveniristico televisore triangolare pensato per gli angoli ciechi delle case, il 1968 vede il debutto di due apparecchi a firma dell'architetto milanese, Aster 20" e Volans 17" (Fig. 11). Il primo si presenta come un elemento separabile composto da due scocche in plastica bianca, quella inferiore che contiene le casse e quella superiore che racchiude il giroscopio. Questa separazione tra i due elementi permette, grazie alla presenza di una cerniera situata all'incirca alla metà della profondità totale dell'apparecchio, di inclinare la parte alta rispetto alla base per poter ottenere l'angolo di visione migliore o anche di separare i due elementi, in base all'utilizzo che si vuole fare del televisore. Di questo televisore esce nell'anno seguente una versione più economica e meno ingombrante, nominata Sider 20". Oltre alla variazione di colore, qui nero, e alla presenza di una protezione concava fumé che ricopre tutta la faccia frontale mantiene le medesime caratteristiche del precedente modello, ma privo della base contenente il sistema acustico. Questi progetti di Bellini mostrano un concetto importante del lavoro dell'architetto milanese, la ricerca di una realtà formale forte, che permetta agli oggetti di esistere anche al di fuori della loro funzione primaria. Sempre del 1969 è Volans 17", apparecchio composto da una scocca in plastica ABS, di colore bianco nella prima versione affiancata in seguito da altre colorazioni, di forma parallelepipedica con angoli arrotondati poggiante su una base cilindrica cromata, che ne permette l'o-



Fig. 11. Volans, realizzato da Mario Bellini per Brionvega. In produzione dal 1969. Televisore bianco e nero da 17 pollici, la scocca è realizzata in plastica ABS bianca nella prima versione, in seguito anche di altre colorazioni.

rientamento orizzontale. Ma Mario Bellini per Brionvega non è solo televisori. Il 1970 è l'anno di RR 130 Totem (Fig. 12), un sistema Hi-Fi completo particolarmente interessante perché accoglie l'eredità spirituale della radio 'cubo' di Zanuso. Composto da tre elementi l'apparecchio si presenta, in fase di riposo, come un volume unico, compatto e completamente liscio, in plastica bianca. Al momento dell'utilizzo, attraverso la rotazione dei due elementi superiori, svela la sua funzione. Le casse, grazie a perni inseriti nella scocca della base, presentano un angolo di rotazione di 90° che offre la possibilità di disporle secondo le necessità di ingombro. Nella base trovano spazio i comandi per la selezione delle frequenze radio e il giradischi, incassato nella scocca. Un oggetto che si trasforma in una scultura moderna quando non utilizzato e che nasconde la sua natura fino a quando non diventa necessario,

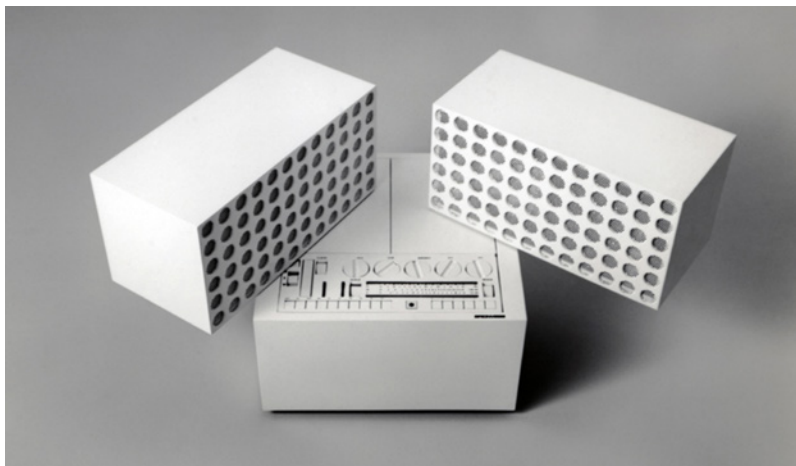


Fig. 12. RR 130 Totem, realizzato da Mario Bellini per Brionvega. In produzione dal 1970. Radio giradischi realizzata in materiale plastico bianco. Le casse, grazie ai perni inseriti nelle base ruotano secondo necessità.

portando nell'ambiente domestico una realtà fino a quel momento propria di TS 502. La seconda fase di Brionvega si chiude idealmente in questo periodo, complici due avvenimenti che nel biennio 1968-70 segnano profondamente l'azienda. Il primo, la morte di Giuseppe Brion nel 1968, con il relativo passaggio di mano alla vedova e al figlio, che segnerà l'inizio della costruzione della sua tomba da parte di Carlo Scarpa, di cui qui non tratteremo. Il secondo, l'assegnazione del premio Compasso d'Oro del 1970 con la seguente motivazione:

[...] aver voluto imprimere, nella massima parte della sua produzione, un alto livello qualitativo e per aver voluto avvalersi dell'opera dei migliori designer italiani, raggiungendo in molti casi, risultati di notevole valore culturale sul piano del design a livello internazionale<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> *Motivazione dell'assegnazione del Premio Compasso d'Oro, 1970*, <https://www.adi-design.org/x-edizione-premio-compasso-d-oro-adi.html> [10/10/2020].

## Un punto a Napoli

Sul finire degli anni sessanta Brionvega si è ormai affermata come una realtà forte e presente sul mercato italiano, ma le manca ancora un sistema di infrastrutture capillare sul territorio. La necessità è quella di avere dei luoghi in punti strategici della penisola, in grado di permettere lo stoccaggio e le riparazioni degli apparecchi venduti nonché fungere da spazio espositivo. L'idea è quindi quella di creare una catena di strutture che, pur tenendo conto delle situazioni particolari del luogo in cui sono inserite, mantengano la stessa immagine formale andando così a fungere anche da strumento identitario del marchio. La scelta per la realizzazione dell'edificio primo, a cui poi gli altri dovranno fare riferimento, cade su Franco Albini. La necessità di creare uno spazio promiscuo, in cui si fondessero uffici amministrativi, laboratori di riparazione e *show-room*, si sposa bene con l'esperienza multidisciplinare dell'architetto, abituato a spaziare dal design all'allestimento museale, passando per grandi magazzini e abitazioni private. Da non sottovalutare anche la necessità di lavorare a un impianto estetico basato su forme semplici ma non per questo meno riconoscibili, e tecnologie costruttive leggere ma che devono potere essere funzionali a più scopi, per potere essere gestite e replicate anche in altri luoghi. Si cerca insomma un progettista in grado di creare un edificio replicabile ma non standardizzato, significativo ma che possa inserirsi in una serie di variazioni sul tema. La scelta di Albini alla luce di queste necessità risulta più chiara, considerando anche come negli anni precedenti avesse realizzato la sede della Rinascente a Roma e la stazione della linea 1 della metropolitana milanese. Progetti che da un lato sottolineavano la capacità dell'architetto di lavorare anche in un contesto povero di elementi effettivi, riuscendo a rendere interessanti spazi puramente funzionali ma non per questo privandoli di un'identità propria e immediatamente riconoscibile. Dall'altro evidenziano l'attitudine di Albini di inserire i propri lavori in un contesto più ampio della singola unità, riuscendo a razionalizzare elementi di corrispondenza non puramente formali ma



anche concettuali. Il luogo scelto per la prima filiale è Arzano in provincia di Napoli. L'edificio è situato lungo la circonvallazione esterna di Napoli ed è posto diagonalmente rispetto alla strada in modo da avere due facciate visibili da chi percorre la tangenziale. Dal punto di vista compositivo la prima cosa che si può notare è la presenza di una aggregazione di diversi corpi di fabbrica che presentano differenti altezze andando a movimentare l'immagine complessiva, allentando il concetto classico di struttura industriale. Queste variazioni dichiarano anche le diverse localizzazioni delle funzioni, magazzino ricambi, laboratorio tecnico, uffici, *show-room*, sale prove e audio richiedono volumi differenti che manifestano una corrispondenza tra immagine complessiva e funzione dell'oggetto, richiamando un certo tipo di funzionalismo che rifugge da velleità compositive, che ben si adatta a una struttura di questo tipo. Nonostante questi cambiamenti di quota il profilo rimane semplice e, relativamente ai singoli volumi compatto, questo porta a una particolare percezione dell'edificio che non si può associare al concetto del capannone industriale anche se la sua funzione di elemento di stoccaggio risulta subito evidente. Tutto questo viene accentuato dalla scelta dei materiali e dei colori per il rivestimento esterno (Fig. 13). La scelta della lamiera d'acciaio smaltata accresce l'idea del volume continuo che viene interrotta sia dalla presenza del profilo degli *sheds* a sezione quadrata per l'illuminazione naturale sia dal tamponamento in pannelli di acciaio porcellanato di colore blu e bianco a fasce. Il sistema costruttivo è prefabbricato e basato su un modulo strutturale in ferro di 7,20 m con un sottomodulo di 1,20 m, utile per le partizioni più piccole, con montaggio a secco. Il tamponamento è in pannelli di lamiera in acciaio rigidizzato. La pianta risulta completamente libera e distribuibile a piacimento. Eccezion fatta per i servizi e per la rampa per l'ingresso degli automezzi, in calcestruzzo, il resto degli spazi si presta a qualsiasi funzione si renda necessaria. Unica presenza costante i pilastri in acciaio che, oltre alla ovvia funzione tecnica, svolgono un'attività importante nella percezione visiva. Se negli spazi minori spariscono, inglobati nei muri, non andando così a influire sugli ambienti, è negli



Fig. 13. Vista generale del punto vendita e riparazione Brionvega realizzato dal Franco Albini e Franca Helg ad Arzano in provincia di Napoli.

ampi ambienti, come il magazzino, che fungono da mediatori visivi. Nelle parti retrostanti del complesso i corpi di fabbrica, che presentano altezze maggiori, perdono gli *sheds* in facciata ma guadagnano dei lucernari per soddisfare il bisogno di illuminazione naturale. Un complesso quello realizzato da Albini che tende alla massima funzionalità, sia tecnica che d'uso, ma che non dimentica di dover dare un'impronta riconoscibile a una catena di strutture di cui è il capostipite. Le particolarità principali sono facilmente replicabili, sia da un punto di vista estetico, attraverso l'uso dei colori dominanti, che da uno costruttivo, essendo il

sistema facilmente adattabile alle differenti situazioni in cui può trovarsi a dover essere applicato. Una struttura quindi quella dei magazzini di Arzano che tenta di creare una tipologia, attraverso la linearità e la semplicità delle forme, per l'azienda veneta, senza rinunciare però a una identità specifica.

## **Nuove tecnologie**

L'ultima fase Brionvega si apre ancora in continuità con quella che la ha preceduta, dimostrando come la divisione in fasi utilizzata sia da considerarsi più da un punto di vista di studio, che un vero e proprio cambiamento aziendale. Occorre sottolineare la presenza, in modo particolare negli anni ottanta, di una sempre maggiore ricerca tecnologica, sia nei prodotti che in fase produttiva. Questo trova le proprie motivazioni in due fattori distinti ma egualmente importanti. Da un lato un pubblico ormai maturo nella conoscenza dei prodotti di riproduzione audio e video che, tralasciato lo stupore degli anni sessanta per la 'scatola magica', è alla ricerca di prodotti qualitativamente superiori, duraturi e innovativi. Dall'altro un problema di natura economico-produttiva, legato a una concorrenza folta e diversificata, sia a livello nazionale che internazionale, con i produttori stranieri, in particolar modo tedeschi, che negli anni mangiano sempre più mercato a quelli italiani, complici anche scellerate scelte politiche sulla televisione a colori effettuate in questi anni. Nonostante non sia più il progettista di punta Zanuso è presente anche in questa fase del marchio veneto, sia come presenza passata, con alcune riedizioni dei suoi prodotti più iconici, sia come figura d'inserimento di alcuni nuovi progettisti, i quali si affacciano al marchio per la prima volta. Per quanto riguarda le riedizioni, anche se non vi lavora direttamente, occorre citare il terzo aggiornamento della radio TS 502, la TS 505. Nel 1977 la radio compie 14 anni e per l'occasione viene rivista sia dal punto di vista tecnico che estetico. Per il primo, oltre all'aggiunta di alcuni controlli, anche automatici, per

tono, frequenze e voce, vengono aggiunti l'alimentazione a corrente e l'ingresso per le cuffie. Dal punto di vista estetico la scocca, divenuta ormai un classico, rimane inalterata ma vengono modificati i frontali interni. Ma Zanuso è ancora presente anche come progettista all'interno dell'azienda veneta. Nel 1974 le strade di Zanuso e Sapper si separano e il progettista decide di chiamare due giovani a collaborare in due realizzazioni per Brionvega, Roberto Lucci e Paolo Orlandini. Ciò che nasce è Concetto 101 (Fig. 14), un fonoamplificatore che inaugura l'omonima linea. L'oggetto si presenta, come affermato dagli stessi progettisti, attraverso il contrasto delle parti in funzione di una giustapposizione di elementi dinamici e statici. Se da un lato gli elementi fissi, come l'amplificatore e la casse, si presentano carichi di una certa monoliticità, dall'altro piatto giradischi e braccio richiamano la logica del movimento, quasi danzassero sulla cima dell'apparecchio. La copertura posta a protezione della parte superiore rivela, ancora prima che il fonoamplificatore sia messo in funzione, la mobilità del contenuto attraverso il calco dei movimenti che il braccio compie in fase di riproduzione. Dopo questa prima esperienza in Brionvega Orlandini e Lucci entrano stabilmente a far parte dei progettisti che lavorano con



Fig. 14. Concetto 101, realizzato da Marco Zanuso in collaborazione con Roberto Lucci e Paolo Orlandini. In produzione dal 1974. Fonoamplificatore realizzato in materiale plastico.

l'azienda, rimanendovi fino alla fine degli anni ottanta. La prima realizzazione autonoma avviene solo due anni dopo Concetto 101, nel 1976. Si tratta di Mizar 24', un apparecchio in bianco e nero nato nel difficile periodo del passaggio al segnale televisivo a colori. Questo apparecchio permette già di notare quella duplice realtà che accompagna Lucci e Orlandini in tutta la loro produzione in Brionvega. La capacità di fondere, in modo quasi sempre perfetto, innovazione tecnica e formale e severo controllo sui risultati, in una presentazione tecnologica pacata, la quale non urla la sua modernità. Il lavoro dei due architetti continua nel 1978 con Tesi, un televisore che aggiorna il precedente Mizar sia dal punto di vista tecnologico, introducendo il colore, sia da quello compositivo, andando ad avvicinare le linee dell'apparecchio del 1976 alle logiche degli anni ottanta. Il modello successivo della coppia si inserisce in una logica che inizia a farsi strada nelle aziende sul nascere degli anni ottanta, quella del risparmio in fase produttiva. Il Cosmo presenta molti stampi e attrezzature in comune con il modello precedente, in modo da ridurre i costi in un periodo storico di grande evoluzione dell'elettronica moderna. Ad esempio il cinescopio ha le stesse dimensioni e di conseguenza la cornice risulta praticamente intercambiabile tra i modelli, aiutando anche lo stoccaggio e la produzione delle parti di ricambio. Ciò che varia nel nuovo modello, uscito sul mercato nel 1981, è la distribuzione dei comandi e dell'altoparlante, che trovano il loro posto nella parte basamentale, facendolo risultare maggiormente bilanciato orizzontalmente. I comandi inoltre non sono più a vista dato l'avvento in pianta stabile del telecomando. Ma la realizzazione più importante di Lucci e Orlandini per Brionvega arriva nel 1981 con il televisore stereofonico Coro. L'apparecchio si presenta con una scocca in legno laminato, in possibili differenti colori, e profili frontali in materiale plastico grigio. Lo schermo, da 26 pollici, è centrato e sulla parte bassa del frontale viene posizionata la plancia dei comandi nella quale trova spazio, sulla sinistra, uno sportello portatelecomando. La particolarità principale di Coro però risiede nell'impianto audio. Fornito di un sistema di riproduzione sonora a tre vie, la cassa acustica frontale riproduce i bassi mentre

le due laterali, posizionate sul lato destro e sinistro, le note medie e alte. Per direzionare frontalmente il suono degli altoparlanti laterali si ricorre a dei riflettori acustici apribili, che permettono di avere una resa sonora ottimale.

Del Coro progettammo due versioni: la prima con casse esterne agganciate sui lati della scocca, amovibili e posizionabili a distanza. La seconda con le casse integrate e gli schermi riflettori, orientabili, che rimbalzano le onde sonore in direzione dell'ascoltatore. Un piedistallo, in entrambe le versioni, rende autonomo l'apparecchio, non più legato alla necessità di un carrello o ad altro piano di appoggio. In quegli anni il fatto che, con comando a distanza, si potesse azionare il movimento di comparsa degli schermi e farli rientrare a riposo rendeva l'oggetto magico all'impatto<sup>10</sup>.

Nella logica dei miglioramenti audio si inserisce anche Mito, un televisore a progetto modulare realizzato nel 1985. Nonostante presenti un impianto compositivo ormai divenuto uno standard, la sua particolarità risiede nella possibilità di agganciare, anche in un secondo momento, due casse acustiche stereofoniche, supplementari a quella già integrata, oppure acquistare già di serie la versione completa. Nel 1986 vedono la luce Logos e Stratos, due televisori complementari in una logica di compatibilità e risparmio produttivo. Studiati in sintonia, la scocca di base, contenente il cinescopio, è la stessa in entrambi i modelli, alla quale viene semplicemente applicata una cornice differente. Un esperimento quello dei due architetti che riesce nella difficile conciliazione della fattibilità tecnologica con il minor carico di costi e un design vivace e degno di nota, un successo per l'azienda visto anche il positivo riscontro avuto dai prodotti sul mercato. Occorre sottolineare, dopo aver visiona-

---

<sup>10</sup> Lucci R., Orlandini P. in Carugati D. G. R., *Brionvega – Progetto l'emozione*, Electa, Milano 2003, p. 129.

to i progetti per Brionvega, che Lucci e Orlandini potrebbero apparire meno coraggiosi, dal punto di vista progettuale, rispetto agli architetti della seconda fase dell'azienda. Questo possibile equivoco deriva da un'interpretazione simile di due periodi storici profondamente differenti, in modo particolare nel mondo delle produzioni legate agli apparecchi televisivi. Gli anni ottanta sono un momento in cui l'aspetto del televisore è ormai largamente identificato, l'evoluzione tecnologica tende sempre più a standardizzare le produzioni portandosi dietro una percezione dell'oggetto, da parte della maggioranza della popolazione, sempre più chiusa in schemi ripetuti, che gli acquirenti cercano al momento della scelta del nuovo apparecchio. D'altro canto anche a livello di produzione si cercano schemi simili, già testati e di sicuro funzionamento. Se negli anni precedenti prodotti come Doney, RR 126 o il Totem si permettevano di essere prodotti artigianali, negli anni ottanta a questo sistema si cerca di affiancare uno più industrializzato. Chiaramente le sperimentazioni Brionvega non si interrompono, ma a fianco a queste procede anche una logica di buon design che allo stesso tempo possa essere di larga diffusione e a minor costo di vendita. È in questo contesto che si inseriscono Lucci e Orlandini, un design – il loro – che non rimane impresso a fuoco nella memoria collettiva, ma che in realtà significa molto di più di quanto si possa immaginare. La capacità di lavorare con particolare attenzione rivolta al comparto tecnologico e formare l'aspetto estetico dei prodotti attraverso la declinazione delle necessità d'uso, invece che di concetti posti *a priori*, esprime una modalità compositiva molto più attuale di quella di altri progettisti visti finora. I due architetti rifuggono le logiche della spettacolarizzazione del prodotto per andare a creare prima di tutto elementi funzionali, riportando, in un certo senso, il design alla sua accezione originaria. Una logica compositiva che rispetta il fruitore senza imporgli visioni o realtà sociali ma che lo accompagna in un percorso di avanzamento. Lucci e Orlandini insomma lasciano lo stupore per la bellezza degli oggetti in mano ai dettagli e ai piccoli accorgimenti che solamente l'utilizzatore costante, l'acquirente, può cogliere e apprezzare nell'insieme. Come detto, contemporanea-

mente alla linea di Lucci e Orlandini, Brionvega continua in questa terza fase le sue sperimentazioni sul piano della composizione e dell'immaginario collettivo. Mario Bellini, che già da diversi anni lavora a stretto contatto con l'azienda, continua anche in questo periodo a progettare con Brionvega. Il 1978 vede l'uscita di ben quattro progetti sotto la sua direzione. Due legati agli impianti audio Hi-Fi e due legati alla riproduzione video. I primi sono AX 3500 VT e TXS 1000 (Fig. 15), un amplificatore e un sintonizzatore radio, venduti separatamente ma componibili per raggiungere un sistema di alto livello per l'ascolto di musica a casa. Completamenti neri e lineari nei profili si presentano con l'aspetto di prodotti professionali e tecnici. Da sottolineare il particolare disegno sul pannello di AX 3500 VT per la regolazione delle frequenze alte, medie e basse, molto ispirato. Dal punto di vista dei televisori invece



Fig. 15. AX 3500 VT e TXS 1000, realizzati da Mario Bellini per Brionvega. In produzione dal 1978. Amplificatore e sintonizzatore radio, venduti separatamente ma componibili per raggiungere un sistema di alto livello per l'ascolto di musica a casa. Nell'immagine si può notare il particolare disegno sul pannello di AX 3500 VT per la regolazione delle frequenze alte, medie e basse.



arrivano sul mercato nello stesso anno Spot e Monitor. Il primo è un apparecchio con scocca in legno multistrato di compensato curvato a caldo e faccia frontale occupata interamente dallo schermo. Nella parte inferiore trova posto una piccola base, invisibile quando il televisore è appoggiato su una superficie, la quale crea un effetto di 'schermo fluttuante'. Questo televisore, esteticamente molto lineare e semplice, soprattutto rispetto agli altri progetti di Bellini per Brionvega, si confronta ancora una volta con il tema della portabilità richiamando, in modo neanche troppo velato, progetti come Doney e Algol, di cui appare quasi come una rivisitazione in chiave moderna, più che un progetto autonomo. Monitor invece, realizzato dello stesso anno, affronta il problema da un punto di vista personale. Con una scocca squadrata in materiale plastico espanso, trattata con vernice antigraffio e antiriflesso, si presenta monolitico. I quattro spigoli laterali vengono svuotati e si trasformano in maniglie, in modo da poter afferrare il televisore a seconda delle necessità, creando dal punto di vista composito un effetto singolare. Nel 1979 vede la luce Alta Fedeltà 26" (Fig. 16), un televisore che pone particolare attenzione sull'impianto audio e video. Nella logica compositiva della sovrapposizione degli elementi, Alta Fedeltà riprende l'Aster dello stesso Bellini del 1968 e lo aggiorna, sia dal punto di vista tecnico che estetico. Negli anni ottanta escono sul mercato Led 20", nel 1983, e Best, nel 1989. Il primo si presenta come una riproposizione di Spot del 1978, aggiornato dal punto di vista estetico, un progetto valido ma che risulta una lavorazione ulteriore su un argomento, le televisioni portatili, che affrontato in quel modo ha ormai detto tutto. Più interessante invece, proprio da questo punto di vista, Best 15", progetto che vede la luce agli inizi del nuovo decennio. Sparisce l'impianto volumetrico classico sostituito da un interessante piramide trunca a base rettangolare con le facce sui lati corti meno inclinate rispetto alle altre. Proprio su una di queste poggia lo schermo, reclinato per permettere un migliore angolo di visione, che si innesta come corpo esterno parallelepipedo. Una sorta di composizione neoplasticista in cui si fondono solidi semplici e tecnologia. Nel 1992, anno del passaggio di proprietà, escono sul



Fig. 16. Alta Fedeltà, realizzato da Mario Bellini per Brionvega. In produzione dal 1979. Televisore a colori con scocca in materiale plastico e maniglie superiori in metallo. Diviso in due sezioni, quella superiore con il comparto video e quella inferiore con quello audio.

mercato due ultimi progetti dell'architetto: Glass Cube, Quadro 25" e 28". Il secondo, in due differenti dimensioni, anticipa il tema del dimensionamento dei televisori. Glass Cube (Fig. 17) invece continua una costante dell'architetto milanese per l'azienda veneta, la riproposizione di prodotti iconici del marchio in un'ottica moderna. Glass Cube rivisita il Black di Zanuso trasformandolo in un oggetto fortemente neutrale. Al fianco dei progettisti continui, in questa terza fase, occorre evidenziare come si avvicinino al marchio alcuni architetti tramite delle singole realizzazioni. Emblematico in questo caso è il lavoro svolto da Sottsass per Brionvega. Ennio Brion conosce il progettista tramite l'amicizia in comune con Roberto Olivetti, figlio di Adriano, e negli anni stringono un rapporto saldo. Il televisore a colori Memphis (Fig. 18) nasce proprio in virtù di questa amicizia che porta Sottsass, nel 1980, a creare un apparecchio che sembra quasi una dichiarazione programmatica di ciò che sarà l'omonimo gruppo



Fig. 17. Glass Cube, realizzato da Mario Bellini per Brionvega. In produzione dal 1992. Televisore a colori realizzato in materiale plastico e rivestito in pannelli di vetro.

nel decennio seguente. Realizzato inizialmente in soli cento esemplari il televisore si presenta in antitesi rispetto al momento storico in cui viene prodotto. Il rifiuto della subordinazione all'efficienza tecnologica e la decisione di creare un elemento monumentale convergono nella necessità di allontanarsi dal *kitsch* dell'arredamento borghese o piccolo borghese.

Non stanno quasi da nessuna parte e comunque non legano, non si possono neanche produrre coordinati. Stanno soltanto da soli come monumenti nelle piazze, e non riescono neanche a fare stile (infatti nessuno li compera, salvo collezionisti o sconnessi attori di Hollywood). Sono anche decorati perché così riesco a comunicare stati culturali<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Sottsass E., *ivi*, p. 126.

Il Memphis ha un grosso elemento basamentale, quasi uno zoccolo, nero di forma parallelepipedica, su questo nella parte destra si trovano i pochi comandi per l'accensione e i controlli basilari. Il cinescopio è incastona-



Fig. 18. Memphis, realizzato da Ettore Sottsass per Brionvega. Realizzato in soli 100 esemplari nel 1980. Televisore a colori con scocca in laminato plastico.

to in una scocca in laminato plastico, materiale caratteristico proprio del gruppo Memphis, con una *texture* psichedelica. La parte dello schermo è inserita all'interno della base in una sorta di compenetrazione di solidi basilari che aumenta il senso di elemento di 'non-arredo'.

## Quello che rimane

Sul finire degli anni ottanta Brionvega è ormai in crisi e inizia la sua lenta discesa che la porterà nel 1992 a essere acquisita prima da Selecó e in seguito al fallimento di quest'ultima a essere smembrata e venduta ad attori differenti operanti nel campo dell'elettronica. Nel giro di poco meno di cinquant'anni di Brionvega non rimaneva pressoché nulla. Ciò che però sopravvive ancora è proprio questa storia, nella quale è racchiuso in un certo senso il cosmo della progettazione, sia dal punto di vista aziendale sia da quello del progettista. Nel primo caso l'analisi di un sistema ramificato come quello dell'azienda, costruito su più che semplici collaborazioni di rilievo, risulta estremamente interessante nell'indagine del rapporto tra prodotto e progetto. Dall'altro invece il punto di vista del progettista può essere indagato attraverso le mille sfaccettature dei rapporti, da quelli basati sul compromesso, come con il committente e con la catena di montaggio, fino a quelli legati alla sperimentazione, come quello con le nuove tecnologie o con i colleghi contemporanei. Si potrebbe riuscire, attraverso questa storia, anche a indagare come il design influenzi il successo o il fallimento commerciale di una realizzazione e se, o in quale misura, quest'ultimo ne determini un giudizio positivo o negativo in un'analisi successiva. A fronte di tutto questo sono emerse svariate domande e solo ad alcune di esse qui si è avuta la possibilità di rispondere dimostrando come un'azienda di cui è rimasto ben poco abbia ancora molto da raccontare.



# L'emancipazione del frammento dalla Forma. Analisi del Campo Marzio di G.B. Piranesi

Marianna Giannini

## Introduzione

Spesso, quando si parla del Campo Marzio di Piranesi, si fa riferimento all'*Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis* (dal Campo Marzio – Tavv. V-X), un'incisione composta da sei tavole distinte che, accostate, formano la nota mappa del Campo Marzio, incisa da Giovanni Battista Piranesi nel 1762 (Fig. 19). Quest'importante icnografia è contenuta all'interno del volume intitolato *Campus Martius Antiquae Urbis*, pubblicato a Roma nello stesso anno dall'autore.

La tesi analizza il volume nella sua interezza, con l'obiettivo di indagare il metodo scientifico adottato da Piranesi nella sua duplice veste di incisore e proto-archeologo.

Il lavoro è suddiviso in due sezioni principali: la prima è dedicata allo studio dell'apparato testuale, con particolare attenzione ai riferimenti storici e alle citazioni dei testi antichi; la seconda consiste nella restituzione grafica integrale dell'*Ichnographia*, rielaborata in un abaco illustrato (Fig. 20), in cui si mette in luce l'emancipazione del frammento dalla "Forma".

Successivamente alla laurea, la ricerca è stata ampliata e presentata in una nuova veste editoriale. L'abaco, il catalogo e l'icnografia sono stati ulteriormente approfonditi e pubblicati, nell'ottobre 2024, sotto forma di mappa dal titolo *Campus Martius, Piranesi's Map of Ancient Rome*.



Fig 19. Giovanni Battista Piranesi, *Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis*, 1762. Incisione 1450 x 1585 mm, \*63-368, Houghton Library, Harvard University.

## La questione della dedica

*da Lord Charlemont a Robert Adam*

Il desiderio di collocare il lavoro precedentemente svolto per *Le antichità romane* (Roma 1756), all'interno di una personale rappresentazione della Roma antica, trova ragione in molteplici eventi avvenuti in quegli anni.





Fig. 20. Marianna Giannini, *Abaco illustrato*, 2021, particolare della prima pagina.

Primo tra tutti l'interesse che vedeva sotto i riflettori lo studio della *Forma Urbis Romae*, conosciuta anche come *Pianta marmorea di Settimo Severo* (203-211 d.C.) e il lavoro pubblicato nel 1748 da Giovan Battista Nolli, a cui Piranesi aveva collaborato. Ma dalla lettura delle pagine di dedica all'amico e architetto scozzese Robert Adam (Fig. 21), si trovano ulteriori chiarimenti in merito alle genesi di questa pianta di Roma.



Fig. 21. Marianna Giannini, *Piranesi e Adam*, 2021. L'immagine rappresenta la dedica di Piranesi all'amico Robert Adam, incisa all'interno della Tav. V dell'ignografia.

Robert Adam arriva a Roma nel 1755, senza alcuna lettera di raccomandazione<sup>1</sup> e senza alcun incarico lavorativo. Mosso da una grande ambizione, intraprende il suo viaggio per Roma consapevole che, una volta arrivato, avrebbe trovato il lavoro che stava cercando. Si appresta a stringere amicizie, tra le quali figura proprio quella di Piranesi. I due si incontrano durante i ripetuti sopralluoghi tra le rovine romane; essendo «somigliantissima», «anzi gemella» la loro condizione di ricercatori che, dopo anni di studio nelle proprie città di provenienza, decidono di intraprendere il

---

<sup>1</sup> Marletta A., *L'arte del contemporaneo. Storia e progetto nell'opera Il Campo Marzio dell'antica Roma di Giovanni Battista Piranesi*, Dipartimento ASTRA, Siracusa 2011, p. 14.

viaggio per poter «investigare gli antichi monumenti». Da quanto si può leggere nelle pagine dedicatorie, sembra che Adam abbia spronato l'amico Giambattista a portare avanti la stesura della pianta di Roma, dandogli la forza e la fiducia per compiere quest'opera «durissima senza duvvio, ed insopportabile». Ma l'aspetto che in questo capitolo si vuole sottolineare riguarda piuttosto il motivo per cui il volume è dedicato a un amico piuttosto che a un committente, caratteristica abbastanza insolita per i tempi. Durante la composizione delle *Antichità romane*, il finanziatore dell'opera, Lord Charlemont, abbandonò brutalmente Piranesi, in un primo momento riducendo considerevolmente lo scambio di corrispondenza, per poi gradualmente arrivare alla completa assenza di risposta, per arrivare persino poi al taglio drastico del finanziamento economico per portarla a termine. In un primo momento Piranesi incolpò gli agenti di Lord Charlemont, giustificando la non risposta del Lord con la negligenza dei suoi agenti, secondo lui artefici della mancata consegna della corrispondenza; ma soltanto in seguito, quando persino alla denuncia delle minacce da parte dei suoi agenti non ricevette protezione, realizzò la reale rinuncia d'interesse da parte del Lord.

Questo abbandono creò un forte risentimento in Piranesi, tale da adottare una *damnatio memoriae*, che vede la cancellazione della dedica al Lord nell'opera a lui precedentemente dedicata, *Le antichità romane*, e alla successiva pubblicazione della corrispondenza tra i due in un piccolo libretto, *Lettere di giustificazione scritte a milord Charlemont e a' di lui agenti di Roma dal signor Piranesi, socio della real società degli Antiquari di Londra, intorno la dedica della sua opera delle Antichità Rom [sic] fatta allo stesso signore ed ultimamente soppressa*, affinché sia a chiunque noto il torto subito dal Lord<sup>2</sup>. Questo evento, per ovvie ragioni, segna forte-

---

<sup>2</sup> Piranesi G. B., *Lettere di giustificazione scritte a milord Charlemont e a' di lui agenti di Roma dal signor Piranesi, socio della real società degli Antiquari di Londra, intorno la dedica della sua opera delle Antichità Rom [sic] fatta allo stesso signore ed ultimamente soppressa*, Roma 1757.

mente la composizione del Campo Marzio, che nasce come un'opera a sé stante, libera, per la prima volta dedicata a un amico e collega, come Robert Adam, che lo ha ispirato e incoraggiato in un'impresa tale, libera da uno specifico committente e finanziatore.

## Struttura del libro

Il libro viene dato alla stampa nel 1762 presso il Palazzo Tomati, in via Felice a Roma, allora corrispondente alla residenza e sede dello studio di Piranesi. Si tratta di un volume che comprende una corposa parte di testo e una serie di 54 tavole che hanno come soggetto il Campo Marzio e le opere in esso presenti. La pagina di apertura è costituita dal frontespizio in latino (Fig. 22), raffigurato come se fosse scolpito su una lastra di pietra alludendo, probabilmente, allo studio delle 150 tavole marmoree della *Forma Urbis Romae* o *Pianta marmorea di Settimo Severo*, riferimento riscontrabile, inoltre, nella tavola dell'*Ichnographia*, la quale presenta undici grappe ancorate sui quattro lati, esattamente come doveva apparire ancorata la tavola marmorea all'interno del Campidoglio, anch'essa ridisegnata da Piranesi nelle *Antichità romane*, Tomo I, Tavv. II-VII. Segue un secondo frontespizio che raffigura una vista a volo d'uccello sul Campo Marzio e una pagina che include tre scenografie orizzontali: la prima raffigurante l'elevazione del Teatro Balbo e del Teatro di Marcello con gli edifici circostanti, la seconda raffigurante il Pantheon e la terza raffigurante il Teatro Statilio Tauro. Come precedentemente trattato, sono presenti sei pagine di dedicatoria a Robert Adam, scritte a fronte in italiano e latino, una pagina di *approbatio* e una componente testuale divisa in sei capitoli per un totale di 68 pagine, anch'esse con testo a fronte in italiano. Qui vengono spiegate le origini del Campo Marzio, dalla delineazione dei suoi confini e la relativa consacrazione a Marte fino alle ultime opere costruitesi dopo l'impero di Augusto e quello della dinastia Giulio-Claudia.

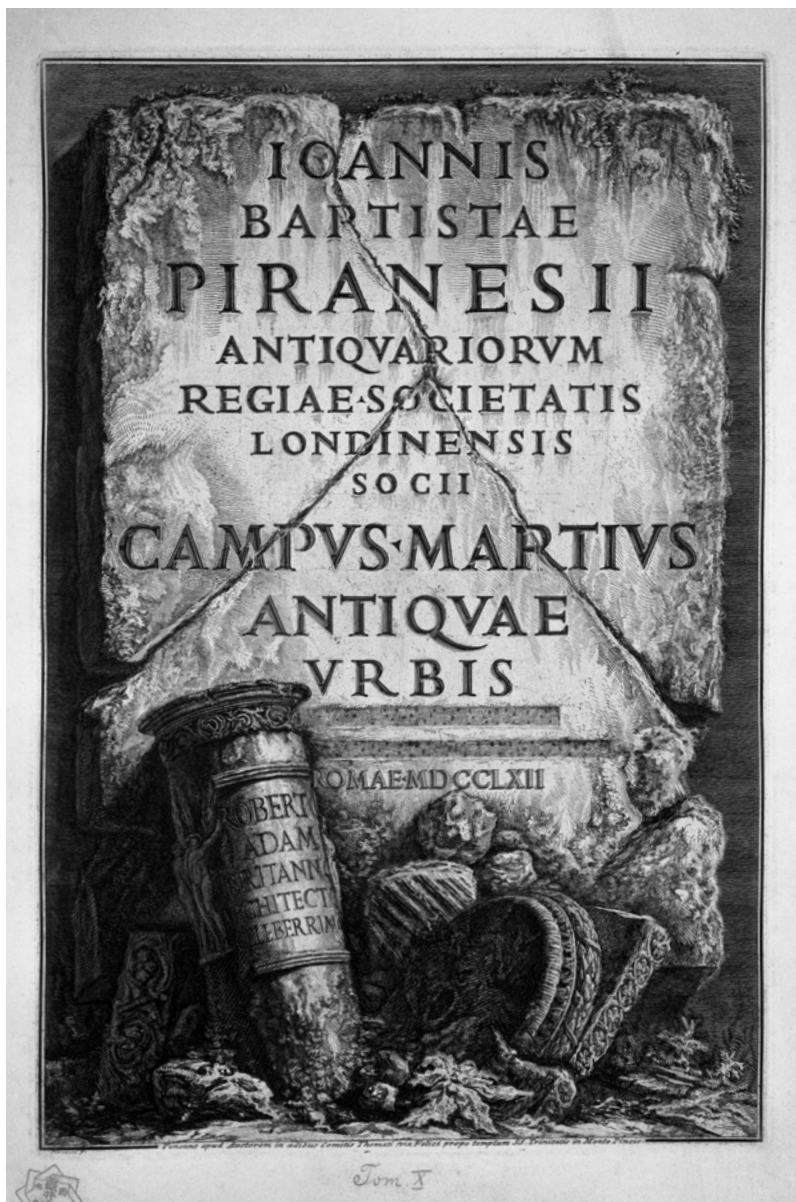


Fig. 22. Giovanni Battista Piranesi, *Frontespizio, Campus Martius Antiquae Urbis*, Roma 1762. Acquaforte, 565 x 410 mm.

A questi capitoli seguono l'*Index ruinarum romae veteris et campi martii, quae topographia tabulae III continentur* anche l'*Index aedificiorum tabulae III figuris I. II. & III. et tabulae IV Figuris I. II. & III.*, indici in cui sono comprese tutte le opere trattate fino alla Tav. IV, per concludere, infine, con il *Catalogus operum quae in magna Campi Martii Ichnographia descripta sunt, additis auctoribus, & monumentis, ex quibus illorum notitia deprompta est*. A differenza dei precedenti indici, nel catalogo sono elencate in ordine alfabetico (latino) tutte le opere presenti nella tavola icnografica. Ed è proprio in questo catalogo che emerge il lavoro di Piranesi come proto-archeologo: infatti, non sono riportati esclusivamente gli edifici raffigurati, bensì sono riportate anche tutte le fonti bibliografiche che Piranesi utilizza per ricostruire la genesi del Campo Marzio, come suggerisce l'intestazione dello stesso con «l'aggiunta degli autori, e de' monumenti, da' quali se n'è presa notizia» (Fig. 23).

Nella traduzione italiana, *Catalogo delle opere descritte nella grande icnografia del Campo Marzio coll'aggiunta degli autori, e de' monumenti da' quali se n'è presa notizia*, l'indice viene tradotto alla lettera, seguendo dunque lo stesso ordine alfabetico latino. Si conclude così l'apparato testuale del volume e si introducono le illustrazioni. Vi è una topografia di Roma (Tav. I), in cui vengono delimitati i confini del Campo Marzio; seguita da una grande scenografia disegnata su due pagine (Tav. II); altre due topografie; le sei tavole che compongono l'icnografia e infine 42 illustrazioni degli edifici presenti all'interno dell'icnografia. Tra le illustrazioni troviamo, ad esempio, i ruderi del Circo Flaminio o le reliquie del Teatro di Pompeo, alcuni dettagli di reperti rinvenuti durante i rilievi e i frammenti della *Forma Urbis* studiati da Piranesi e da lui incisi.

## Del luogo e dei confini

*Del luogo, e dell'antica grandezza del Campo Marzio*

Dalla scelta del periodo storico ai limiti geografici, fino alla questione della veridicità delle fonti su cui fondare la propria interpretazione, Pi-

# CATALOGUS OPERUM QUAE IN MAGNA CAMPI MARTII ICHTNOGRAPHIA DESCRIPTA SUNT ADDITISAUCTORIBUS, & MONUMENTIS, EX QUIBUS ILLORUM NOTITIA DE PROMPTA EST

## A

- Aedes** Aesculapii in Insula Tiberina. *Valer. Lib. I. cap. 8. Ovid. Fast. lib. I. & Metamorph. Lib. II. T. Livii, Sex. Aurel. Victor. De vir. Illustr. Cap. 22. De haecade vide Caput III. art. II*
- **Apollinis in Foro Olitorio.** *Liv. lib. 4. 7. 27. & 34. Ascon. In Toga Candida, & in Orat. In C. Anton. & L. Catilin. Plin. Lib. 36. Cap. 5. P. Victor. Reg. IX. Urbis. Recensetur Cap. III. art. V.*
  - **Bellonae.** *Liv. lib. 10. & 28. Ovid. Fastor. lib. x6. Senec. lib. I. de Clementia cap. 12. Plin. Lib. 35. cap. 3. Plutarch. in Sylla, & in Cicerone, P. Victor. Reg. IX. Urb. Hujusaedismeniofit Cap. III. Art. VI.*
  - **Fauni in Insula Tiberina.** *Liv. lib. 33 Ovid. Fastor. lib. I & 2. Vitruv. Lib. 3. Cap. I. Recensetur Cap. III. Artic. I.*
  - **Fortunae Equestris.** *Liv. lib. 42. Vitruv. Lib. 3. Cap. 2. De haecade agitur. Cap. IV. Art. III.*
  - **Herculis Custodis.** *Ovid. Fastorum lib. 6. P. Victor. Reg. Urb. IX. De haecadementiofit. Cap. IV. Art. IX.*
  - **Herculis Musarum.** *Ovid. Fastorum lib. 6. Martial. lib. 5. Epigr. 50. Plin. lib. 35. cap. 10. Sveton. In Augusto cap. 29. Plutarch. problem. 59. Enmen. in orat. Pro. repar. scol. & fragmentum marmoreum veter. Ichnographiae Urb. Tab. XVI. Num. III. De haecade vide Cap. III. Art. VIII.*
  - **Jani ad forum Olitorium.** *Tacit. Annal. Lib. 2. Plin. lib. 2. Plin. lib. 36. cap. 5.*
  - **Jovis Licaonii in Insula Tiberina.** *Ovid. Fastorum lib. I. Liv. lib. 34. Vitruv. lib. 3. cap. I. Aedes haec recensetur Cap. III. art. II.*
  - **Jovis, & Junonis in Porticu Octaviae.** *Patercul. lib. I. Cap. II. Plin. lib. 36. cap. 5. & fragmentum marmoreum veteris Ichnographiae Urbis Tav. XVI. num. 111. De utraque vide Cap. IV. art. VI. Exstant hodie ruderae adis Junonis, quae scenographice exhibentur Tab. XIX. Vide, Porticus Octaviae.*
  - **Neptuni in Circo Flaminio.** *Liv. lib. 30. Inscriptio ex Marliano relata Cap. IV. art. XII. quo recensetur haec aedes.*
  - **Spei in foro Olitorio.** *Liv. lib. 21. 24 & 25. Diodor. lib. 50. Tacit. Annal. lib. 2.*
  - **Veneris in Hortis Sallustianis.** *Sex. Rufus, & P. Victor. Reg. Urb. VI. & inscriptio, quae subjicitur, Fulvio teste, reperta, quo loco aedes ipsa descripta est Tav. VIII. sive part. III. magnae Ichnographiae Campi Martii.*

*Haec pagina cum in seqq. colligetur post Tav. X.*

M. AURELIUS. PACORUS. M. COCCEIUS. STRATOCLES AEDIRUI. VENERIS.  
HORTORUM. SALLUSTIANORUM BASEM. CUM. PAIMENTO. MARMORATO.  
DEANAE. D. D.

**Aedicula** Capraria. *Sex. Rufus, & P. Victor. Reg. Urbis VII.*

**Alvei** aquarum. *Vide, Lacus.*

**Amphitheatrum Statilii Tauri.** *Sueton. in Augusto cap. 29. in Caligula cap. 18. Diolib. 5. Sex. Rufus, & P. Victor. Reg. IX. Urbis, Amphitheatrum hoc recensetur Cap. V. art. III.*

Fig. 23. Marianna Giannini, *Catalogo delle Opere*, 2021. Trascrizione del *Catalogus Operum Quae In Magna Campi Martii Ichnographia Descripta Sunt* di Piranesi, presente nel volume *Campus Martius Antiquae Urbis*, Roma 1762.

ranesi esplicita in questo capitolo, *Del luogo, e dell'antica grandezza del Campo Marzio*, non solo i criteri adottati per delineare i confini del campo, ma anche, in forma indiretta, l'impianto metodologico della sua indagine, costruito attraverso una costante rilettura critica e comparata dei testi antichi.

Le fonti prese a riferimento da Piranesi sono quelle di Livio e di Dionigi; entrambi gli autori concordano sulla posizione dell'area e sulla magnificenza del campo, situato tra la città e il Tevere. A rafforzare l'ipotesi è la notizia che Tarquinio il Superbo usurpò quell'area ai cittadini, destinandola alla raccolta del grano: tale impiego presupponeva la presenza di una grande pianura. A seguito della caduta della tirannia, il campo venne consacrato al dio Marte, segnando simbolicamente la restituzione dello spazio alla collettività.

Questi due avvenimenti permettono a Piranesi di stabilire l'inizio del racconto intorno al 509 a.C., anno di fondazione della Repubblica romana, e confermano l'ipotesi di un campo esteso e situato lungo il Tevere. Tuttavia, consapevole dei limiti di una ricostruzione fondata su un numero limitato di fonti, Piranesi cita Strabone:

La grandezza di esso è meravigliosa, come quella ch'è libera e spedita per corso de' carri e de' cavalli, e per sì gran numero di persone che del continuo vi giuocano alla palla, al cerchio, ed alla lotta: le opere poi fattevi per ogni verso, il suolo verdeggiante in tutto l'anno, e le corone de' colli sopra al fiume fino al di lui alveo, fanno sì deliziosa comparsa, che difficilmente un sì distoglie dal rimirlarla<sup>3</sup>.

Il prezioso riferimento a «le corone de' colli» viene successivamente studiato e interpretato da Flavio Biondo, Fulvio Orsini e Giovanni Vignoli. Basandosi sui loro studi, Piranesi traccia i confini del Campo Marzio in una topografia generale indicata come *Tav. I* (Fig. 24). Il

---

<sup>3</sup> Strabone, *Geografia*, libro V, Rizzoli, Milano 2000.





Fig. 24. Giovanni Battista Piranesi, *Topographia Campi Martii cum notis locorum, de quibus Sermo est Capite I. et VI. artic. XVII.*, Tav. I, *Campus Martius Antiquae Urbis*, Roma 1762. Acquaforte, 565 x 410 mm.

primo confine viene segnalato in corrispondenza dell'isola Tiberina, (lett. A) in alto a destra e, seguendo il percorso del Tevere, si conclude con il Ponte Molle, antica denominazione del Ponte Milvio (lett. B) in basso a destra. Lungo il percorso sono segnalati il Campidoglio (lett. C), i colli del Quirinale (lett. D), del Pincio (lett. E) e altri colli (lett. F, G, H) fino all'alveo del Tevere. Concorda con Biondo, Orsini e Vignoli e si scosta dall'opinione di Vitalino Donati, studioso contemporaneo, secondo il quale l'area attribuita risulta essere sin troppo grande rispetto a quella reale: secondo Donati veniva individuata tra il Pantheon (lett. I), la Porta Flaminia (lett. L), il fiume e il colle degli Orti (lett. E). Piranesi, scostandosi da Donati e tenendo valide le citazioni degli altri autori e considerando principalmente come testo-guida quello di Strabone, ammette che nessuno poteva realmente sapere quanto fosse grande il Campo nel periodo in cui era posseduto da Tarquinio. Sulla base di quanto si conosceva di quel «re tiranno», egli giudica di dover attribuire non soltanto quell'area che si sosteneva gli appartenesse, bensì tutta quella che lui avrebbe usurpato, come «dispotico di tutte le cose»<sup>4</sup>. Perché allora Strabone descrive la grandezza del Campo come «meravigliosa»? Doveva per forza essere qualcosa di insolito, «non di ordinaria misura», per aver una tale attribuzione, qualcosa di stranamente inconsueto per essere una così grande novità. Seguono anche le motivazioni che lo portano a discostarsi dalla tesi di Donati, argomentando le differenze che riscontra con Strabone, il quale sembra concordare piuttosto con le versioni di Biondo, di Orsini e di Vignoli. Una delle quali riguarda quel riferimento, prima citato da Strabone, delle «corone de' colli sopra al fiume fino al di lui alveo»:

---

<sup>4</sup> Connors J., *Piranesi e il Campo Marzio: il corso che non c'era*, Jaca Book, Milano 2011. «Poiché il Campo – questo era il suo ragionamento- era nato da un'usurpazione di Tarquinio il Superbo, e poiché Tarquinio era un tiranno dal potere illimitato, esso doveva essere grande, 'un gran potere dei tiranni'. Dopo la caduta di Tarquinio, il grano mietuto sul suo campo fu gettato nel Tevere, in quantità tale da formare l'Isola Tiberina [...]».

se l'ipotesi di Donati, che racchiude il Campo Marzio tra il Pantheon (lett. I), la Porta Flaminia (lett. L) e il colle degli Orti (lett. E) fosse esatta, si sarebbero visti soltanto due colli, allora parlare di corone di colli sarebbe stato scorretto. Prendendo ad esempio anche gli studi della Roma antica di Famiano Nardini, che restringe ancor più di Donati i confini, compare un secondo punto di ambiguità per Piranesi: la presenza degli edifici in queste piccole e grandi distese del Campo Marzio. Tralasciando per un secondo la questione dei confini, quindi, si mette in luce un secondo problema, la questione della presenza degli edifici. Stando alle citazioni fino ad ora riportate, ovvero, che il Campo sia una vastissima area o una ristretta zona tra il Pantheon e il colle degli Orti, tutti concordano sul fatto che sia una pianura dedicata al raccolto, alle corse dei cavalli e agli sport. Nessuno fino ad ora parla degli edifici presenti in questo luogo. Piranesi trova questa ipotesi del Campo Marzio come un'enorme distesa di prati disabitati del tutto surreale e da questo momento in poi, basandosi sullo spunto di Nardini, si concentra sul riordinare i frammenti sparsi, affinché il disegno inizi a comporsi. Utilizzando le parole di Strabone<sup>5</sup> avvia la descrizione degli edifici presenti, primo tra tutti il Mausoleo di Augusto, posto vicino alla riva del fiume (lett. S). Ipotizza poi la presenza di portici (lett. T) che facevano da riparo per le persone che svolgevano esercizi.

---

<sup>5</sup> Strabone, *Geografia*, libro V, Rizzoli, Milano 2000. «Coloro specialmente che vivono a' tempi nostri, hanno riemputo Roma di molte ed eleganti opere; imperrocchè Pompeo, il Divo Cesare, ed Augusto, ed i costui figliuoli, amici, e la moglie, e la sorella, han superato con tali ornamenti tutta la diligenza e la liberalità degli altri. [...] La maggior parte di questi ornamenti sono nel Campo Marzio. [...] I Romani per tanto tenendo questo luogo per convenevolissimo a i sacrifici, ersero in esso i monumenti degli uomini di maggior lustro, e delle matrone; il più maginifico de' quali si è il Mausoleo (Tav. I. lett. S), c'è un tumulo situato in riva al fiume sopra a un'estremità subilme di marmo bianco, e coperto sino alla cima d'alberi sempre verdeggianti: nella sommità è la statua di Cesare Augusto; e sotto il tumulo rimandono i nicchj di lui, de' suoi consanguinei, e de' familiari».

Vengono edificati da Cesare i *Septi di Marmo*, la cui funzione era quella di luogo di incontro in cui avvenivano i comizi tributi. Ma se è vero allora che ci fossero circa un miglio di portici, è inverosimile l'ipotesi in cui non vi fossero altri edifici.

Conclude il capitolo riprendendo la delimitazione di Donati, che racchiudeva il Campo Marzio dentro la porta (lett. L), di Biondo che l'estendeva sino al Ponte Milvio, ed esprimendo il suo punto di vista concorde con il parere di questi «sicché niuno potrà attaccarmi, non essendo io capo di partito, ma seguace d'altri che m'han preceduto»<sup>6</sup>.

## Della consacrazione a Marte

*Del nome del Campo Marzio, della consagrazione di esso, e delle opere fattevi sino a tempi di Tarquinio Superbo*

Dall'analisi dei testi dei suoi contemporanei e da quella dei testi più antichi, Piranesi trae le prime conclusioni: la definizione dei confini, la presenza di edifici all'interno di una grande prateria e, infine, che l'origine del nome derivasse dalla consacrazione dell'area al dio Marte.

Sulla consacrazione del luogo a Marte sembra esserci una concordanza unanime da parte di tutti gli autori citati da Piranesi: questa vasta distesa di prati doveva essere utilizzata per le corse dei cavalli e per le esercitazioni militari, motivo per cui Tarquinio emanò un decreto secondo cui nessun cittadino potesse sottrarre aree dal campo o posizionare alcun granaio a uso personale. All'interno della *Tav. III* (Fig. 25) è possibile notare lo sviluppo di alcuni edifici, elencati nell'*Index Aedificiorum Tabulae III figuris I*: 1. *Equiria*, 2. *Palus Caprae*, 3. *Ara Martis*, 4. *Janus Numae*, 5. *Ovile, seu Septa*, 6. *Terentus*. Queste voci indicano tutto ciò che, secondo le deduzioni di Piranesi, era presente nel Campo al tempo della consacrazione. Dovendo avvalorare la sua tesi, secondo

---

<sup>6</sup> Piranesi G.B., *Campus Martius Antiquae Urbis*, Roma 1762.

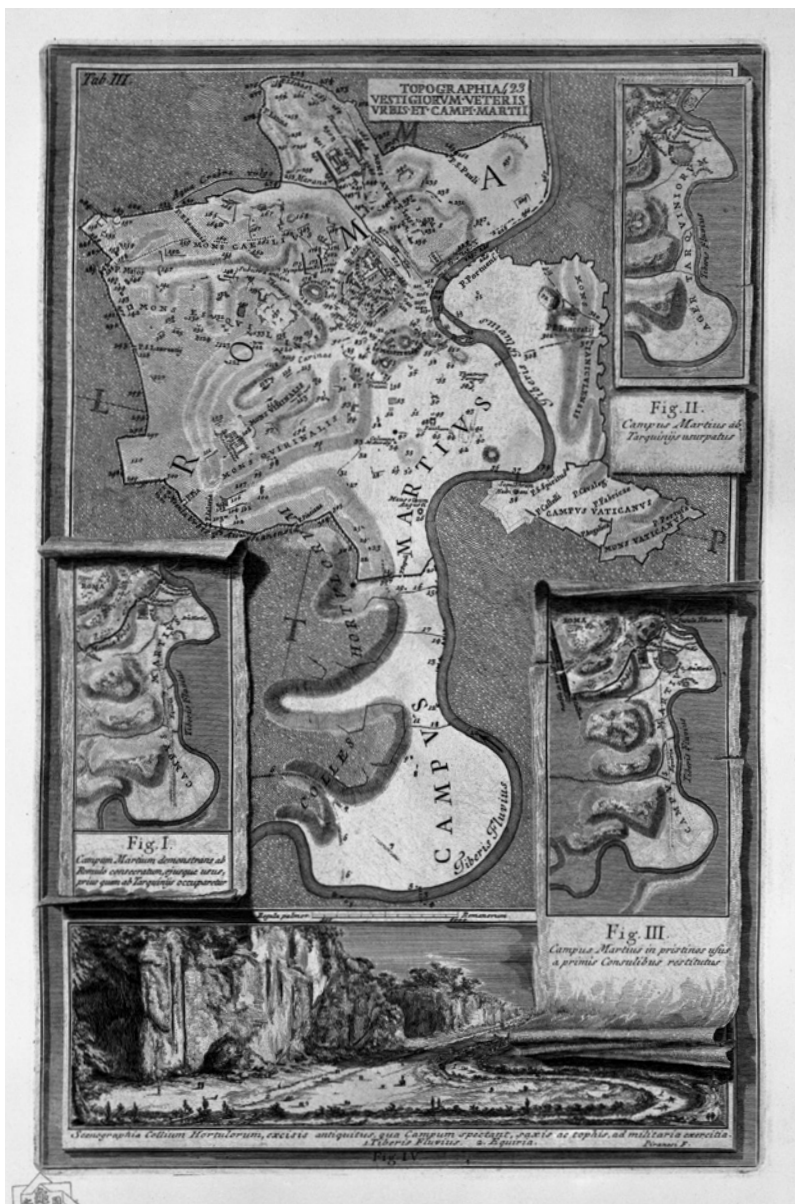


Fig. 25. Giovanni Battista Piranesi, *Topographia vestigiorum veteris urbis et Campi Martii*, Tav. III, *Campus Martius Antiquae Urbis*, Roma 1762. Acquafornte, 565 x 410 mm.

cui era impossibile l'assenza totale di edifici in una così vasta area, Piranesi sfrutta la testimonianza di Livio secondo cui la consacrazione sia avvenuta per mano di Romolo. Decide, infatti, di considerare valida questa testimonianza poiché secondo Livio Romolo eseguì la rassegna dell'esercito nella Palude di Caprea<sup>7</sup>, confermando così la presenza di almeno un edificio. Nella stessa testimonianza, ricava informazioni anche sulla cerimonia di consacrazione: nell'*Ara di Marte* Romolo ordinò di dover sacrificare un maiale, una pecora e un toro e che si svolgessero nel Campo le prime Equirie<sup>8</sup> per rendere solenne la consacrazione. La cerimonia di consacrazione viene restituita nella *Tav. V* dell'icnografia, ovvero nell'intestazione del disegno, in cui appare, posta tra i due meadaglioni, una raffigurazione del Tempio di Marte (Fig. 26). Davanti al tempio è presente un cospicuo gruppo di persone con spade e oggetti bellici, una folla che lascia alludere al pubblico delle Equirie. Tra la folla appare la testa di un toro che viene trainato poco prima della consacrazione del Campo e dunque poco prima del suo sacrificio<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Livio, *Ab Urbe Condita*. Libro I paragrafo 16, viene riportato un passo che racconta la morte di Romolo proprio nella stessa palude in cui veniva scelto l'esercito: «Portati a termine questi atti destinati alla posterità, un giorno, mentre passava in rassegna l'esercito e parlava alle truppe vicino alla palude Capra, in Campo Marzio, scoppiò all'improvviso un temporale violentissimo con gran fragore di tuoni ed egli fu avvolto da una nuvola così compatta che scomparve alla vista dei suoi soldati. Da quel momento in poi Romolo non riapparve più sulla terra».

<sup>8</sup> Le Equirie (o anche Equirrie) sono delle antiche celebrazioni romane in onore a Marte. Durante queste celebrazioni era possibile assistere a gare di corse di cavalli attaccati a carri da guerra.

<sup>9</sup> Connors J., *Piranesi e il Campo Marzio: il corso che non c'era*, Jaca Book, Milano 2011, p. 135. «L'incisione trabocca di motivi ornamentali bellici, con riferimento alla divinità tutelare del Campo Marzio. Un rilievo pseudo-antico raffigura il Tempio di Marte, davanti a cui si sta svolgendo il sacrificio di un maiale, di una pecora e di un toro (suovetaurilia), in occasione della riconsacrazione al dio della guerra del Campo da poco sottratto ai rapaci re Tarquini».



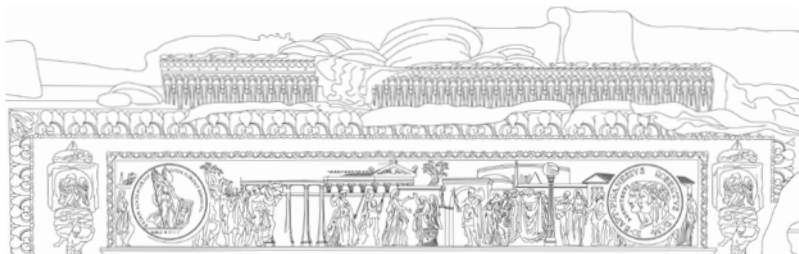


Fig. 26. Marianna Giannini, *Consacrazione*, 2021. Particolare della Tav. V dell'icnografia, in cui viene incisa da Piranesi la celebrazione della consacrazione del Campo Marzio a Marte.

Questa celebrazione non aveva come unico scopo quello di dedicare l'area a Marte, ma aveva diverse motivazioni: la prima era quella di benedire l'esercito di Romolo, in netto sfavore numerico rispetto alla moltitudine dei nemici, allorché l'unico modo per superare tale svantaggio numerico era istruire l'esercito e avere una superiorità nelle arti militari<sup>10</sup>.

La seconda riguardava il luogo: il campo era il luogo adatto per lo svolgimento degli allenamenti, non essendo un luogo angusto. Il terzo è dovuto alla presenza del Tevere, nel quale i militari avrebbero potuto esercitarsi e lavare sudore e polvere, deporre la stanchezza e la fatica. Il quarto fa riferimento alla sfera religiosa, l'allenamento del corpo non affiancato dalla religione e al culto di Marte, non avrebbe garantito gli esiti sperati. Quest'ultimo aspetto, inerente alla sfera religiosa, viene ripreso

<sup>10</sup> Da Vegezio, *Epitoma rei militaris*, nel libro I cap. I: «In qualsivoglia battaglia, più della moltitudine, e della robustezza senza disciplina, giova per l'ordinario l'arte e l'esercizio a configurar la vittoria... Contra tutto è stato sempre vantaggio lo scegliere novelli soldati spiritosi, il far loro apprendere le leggi delle armi; il renderli robusti col quotidiano esercizio, il prevedere nel campo d'esercizio tutto ciò che avvenir possa nel campo di battaglia, e nelle battaglie medesime, il castigare con severia gli infingardi; impercchè la scienza del militare fomenta l'audacia di combattere; e niuno teme di fare ciò che confida d'aver ben appreso: essendo ne' combattimenti di guerra un poco numero di ben disciplinati, più atto a riportar la vittoria; e all'incontro la moltitudine rozza e senza esercizio, restando sempre esposta alla strage».

soprattutto da Numa Pompilio, successo a Romolo, nel 715 a.C.<sup>11</sup>, il quale commissionò la costruzione del Tempio di Giano nei pressi dell'Isola Tiberina, visibile anche nell'icnografia con la dicitura *Templ. Jani*, e riportato nel Catalogo come *Templum Jani extra portam Carmentalem*. La costruzione di questo tempio serve da espediente per distogliere l'attenzione del popolo dalla guerra. Poiché appartenente alla guerra «mentr'era aperto e alla pace quando era chiuso»<sup>12</sup>, si scelse di costruire fuori dalle mura, allo scopo di allontanare simbolicamente la guerra dall'interno della città e allo stesso tempo fungere da monito di pace al di fuori delle mura. Per le stesse motivazioni per cui si colloca il Tempio di Giano fuori dalle mura, nei suoi dintorni si trova quello che al num. 5 della *Tav. III fig. I* viene chiamato Ovil<sup>13</sup>, ovvero l'antico edificio, successivamente chiamato *Saepta* da Cesare, destinato ai comizi centuriati e successivamente a quelli dei tributi elettorali, in età repubblicana<sup>14</sup>.

L'ultimo edificio presente nel catalogo è senza dubbio il più misterioso. Si tratta del *Terentus* (num. 6). Secondo quanto riporta Zosimo «per tenere lontane altre disgrazie» fu collocata l'Ara di Dite e di Proserpina<sup>15</sup>. Di

---

<sup>11</sup> Piranesi riporta Livio: «assunto al regno, avendo trovato una città nuova, fondata con la forza e con l'armi, s'accinse a riformarla interamente con le leggi e co' costumi: al che vedendo che fra le guerre son sarebbonsi potuti accostumare quegli animi inferociti dalla milizia; e credendo, che questo feroce popolo sarebbesi mitigato, qualora si fosse astenuto dall'uso dell'armi fece perciò in fondo all'Argileto il Giano indice della pace e della guerra; acciocché stando aperto, indicasse esser in arme; e chiuso, esser questi dintonto a tutti'i popoli».

<sup>12</sup> Coarelli F., *Roma*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 55. «Come è noto, le porte del tempio venivano aperte in tempo di guerra e chiuse in tempi di pace».

<sup>13</sup> Piranesi riporta la definizione di Servio sul perché del nome Ovil: «racchiusi da steccati di tavole, e simili agli ovili».

<sup>14</sup> Coarelli F., *Roma*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 342.

<sup>15</sup> Piranesi aggiunge: «non si sa per altro la cagione, per cui posta circa venti piedi sotto terra nel luogo chiamato il Terento talché, al riferir del medesimo, si dissotterrava solamente per qualche tempo, allor che si celebravano i trinozi,



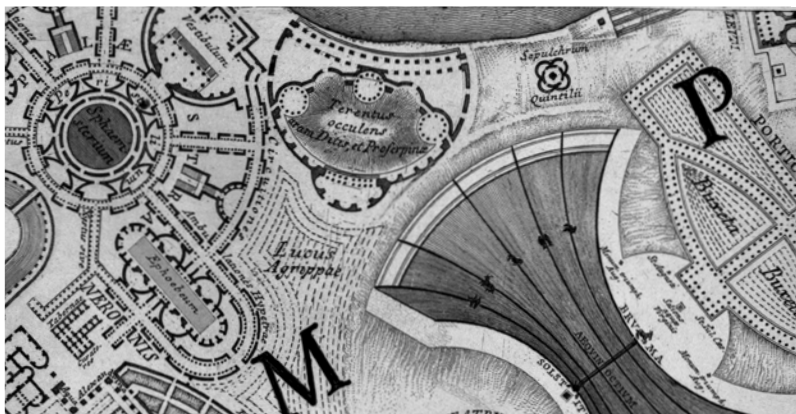


Fig. 27. Giovanni Battista Piranesi, *Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis*, 1762. Particolare della Tav. VII. in cui è presente il Tarento o *Terentus*.

questo edificio Piranesi e gli storiografi successivi ci raccontano davvero poco. Lo ritroviamo nell'icnografia, nei pressi del Mausoleo di Augusto. Quello che si sa di questo luogo dedicato a Dite (o *Dis Patern*, accomunato anche al culto di Ade) e Proserpina (accomunata al culto di Persefone, dea del mondo infernale), chiamato Tarento o Terento<sup>16</sup> è che doveva essere un terreno particolarmente paludoso, con una depressione naturale e la presenza di acque calde. Questa particolare configurazione fece sì che l'area venne collegata al culto degli inferi e, dunque, a quello di Dite e Proserpina. Secondo un mito, l'acqua del Tevere, scaldata sull'altare delle divinità, curò dalla peste i figli di un sabino e come segno di riconoscenza per questo miracolo vennero istituiti i *ludi terentini* o *ludi secolari*, un rito che si svolgeva nella stessa palude per tre giorni e tre notti, costituito da sacrifici e spettacoli teatrali, questo rito si celebrava ogni cento anni, come metafora e augurio di massima longevità per la vita umana (Fig. 27).

---

o le corse delle quadrighe pe' Giuochi secolari: quando non voglia dirsi, che fu cos' sotterrata, per essere dedicata ai Numi infernali [...].».

<sup>16</sup> Per approfondimenti, guarda il materiale reperibile online alla voce *Tarentus*.

## Il Carcere e la Villa Pubblica

*Del Campo Marzio usurpato dai Tarquini, e restituito da primi Consoli a primieri usi: e dell'opere in esso fatte sino ai tempi di Caio Flaminio*

Il terzo capitolo viene inserito da Piranesi in un arco storico che va dalla cacciata di Tarquinio il Superbo (509 a.C.) alla morte di Gaio Flaminio (217 a.C.). Secondo quanto riporta il Coarelli, in questo lasso di tempo si possono distinguere due fasi: la prima medio-repubblicana, di cui rimangono poche testimonianze, ascrivibili principalmente alle opere descritte nella *Tav. III, Fig. I, II, III*, e una seconda che fa riferimento alle opere descritte nella *Tav. IV*<sup>17</sup>.

Sono qui descritte le opere della *Tav. IV Fig. I*, seguendo l'Indice delle Opere presenti nella *Tav. IV*: 8. *Carcer Cl. X. Viri*, 9. *Villa Publica*, 10. *Aedes Antiqua Apollinis*, 11. *Aedes Bellonae*, 12. *Senatulum*, 13. *Aedes Herculis Musarum*, 14. *Aedes Vulcani in Campo*, 15. *Septa Trigararia*. Come anticipato, ci troviamo nel 509 a.C. alla cacciata del regime dei Tarquini, anno in cui vengono nominati i consoli: Lucio Giunio Bruto e Lucio Tarquinio Collatino (quest'ultimo cacciato e succeduto da Publio Valerio Publicola, poiché consanguineo dei Tarquini). Una volta stabiliti i beni dei tiranni, i consoli si apprestarono a spartire le terre tra i cittadini poveri, restituendo ai cittadini la libertà e donando a chiunque volesse giovarne il Campo consacrato a Marte. Giudicarono, invece, che non fosse lecito cibarsi del frumento cresciuto nel

<sup>17</sup> Coarelli F., *Roma*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 346-345. Tale fase «segna l'inizio di un'urbanistica monumentale: l'attività edilizia degli imperatores vittoriosi, che si svolse soprattutto nell'area circostante al Circo Flaminio e alla quale parteciparono sin dall'inizio architetti, pittori, scultori greci, dotò Roma per la prima volta di un complesso urbanistico e architettonico degno delle capitali ellenistiche. Questa attività che ha inizio con i templi di Ercole e delle Muse, di Giunone Regina e di Diana (179 a.C.), e con i portici di Ottavio (168 a.C.) e di Metello (146 a.C.), si prolunga fino alla metà del I sec. a.C., quando Pompeo porterà a termine l'immenso complesso del teatro e dei portici contigui».

Campo, come cosa esecranda<sup>18</sup>, e obbligarono il popolo a gettarlo nel Tevere. Secondo questo decreto dovevano essere gettati anche i pochi resti di tutto ciò che vi si trovasse costruito, cosicché dal frumento e dai tumuli delle opere nacque l'Isola Tiberina, chiamata così poichè tanto forte da poter sopportare il peso dei templi e dei portici. Come si può notare nella Tav. III, Fig. I e II, l'Isola Tiberina non è presente, ma compare nella stessa tavola all'interno della Fig. III, a dimostrazione del fatto che si sia formata a seguito dei fatti riportati (Fig. 28).

Si apre così un nuovo capitolo per la storia di Roma, un capitolo felice in cui ricominciano a tenersi i congressi del popolo e i raccoglimenti dei consoli sotto lo sguardo del Tempio di Marte. Non bisogna dimenticare però il passato di questo luogo, bellicoso e violento, che non tardò a riemergere. Una volta riavviato il motore della repubblica, non servì troppo tempo per innescare insurrezioni da parte dei cittadini contro i consoli, che reclamavano l'estensione delle elezioni per il consolato, non solo tra patrizi, ma anche tra plebei. Nel 400 a.C., a seguito delle numerose turbolenze della plebe, venne costituita la prima forma di repressione della libertà, con la costruzione di un carcere per volontà di Appio Claudio decemviro<sup>19</sup>. Di questo si ha testimonianza grafica nella tavola introduttiva (*Tav. IV Fig. I num. 8*), un piccolo tratto situato in alto, a destra; nell'*Indice degli edifici della Tavola III. Figure I. III.III. E della Tavola IV. Figure I.II.III.* in cui aggiunge al num. 8 la dicitura *Carcere di Cl. X. Viro, che più chiaramente si può vedere alla Fig. III e della stessa Tav. III ov'è la pianta della Basilica di Cajo e Lucio* notata con l'asterisco \*.

<sup>18</sup> Connors J., *Piranesi e il Campo Marzio: il corso che non c'era*, Jaca Book, Milano 2011, p. 136. «Poiché il Campo – questo era il suo ragionamento- era nato da un'usurpazione di Tarquinio il Superbo, e poiché Tarquinio era un tiranno dal potere illimitato, esso doveva essere grande, 'un gran potere dei tiranni'. Dopo la caduta di Tarquinio, il grano mietuto sul suo campo fu gettato nel Tevere, in quantità tale da formare l'Isola Tiberina [...]».

<sup>19</sup> Appio Claudio Crasso Inregillense Sabino, console di Roma nel 451 a.C.

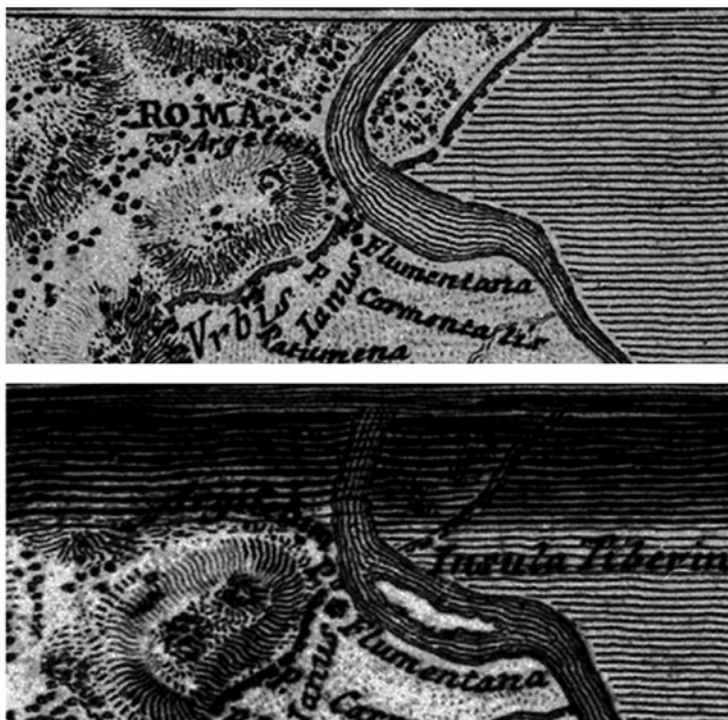


Fig. 28. Giovanni Battista Piranesi, *Topographia vestigiorum veteris urbis et Campi Martii*, Tav. III, *Campus Martius Antiquae Urbis*, Roma 1762. Particolare a confronto: in alto viene evidenziata la Fig. I della Tav. III in cui non è presente l'Isola Tiberina, che compare in basso, raffigurata nella Fig. III della Tav. III.

Al carcere seguiva la Villa Pubblica<sup>20</sup> costruita per volere di C. Furio Pacilo e M. Geganio Macerino nel 318 a.C. anno in cui «furono creati i Censori» (Fig. 29). Piranesi lo definisce «molto grande fu e di forma

<sup>20</sup> Coarelli F., *Roma*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 344. «Davanti all'ara (di Marte), nel triangolo compreso tra questa e i Saepta a nord, la zona del Circo Flaminio a sud, il Campidoglio a est, si trovava la Villa Pubblica, parco dotato di un edificio centrale, nel quale i censori compivano varie operazioni, le più importanti delle quali erano il censimento quinquennale del popolo romano e l'arruolamento dei cittadini».

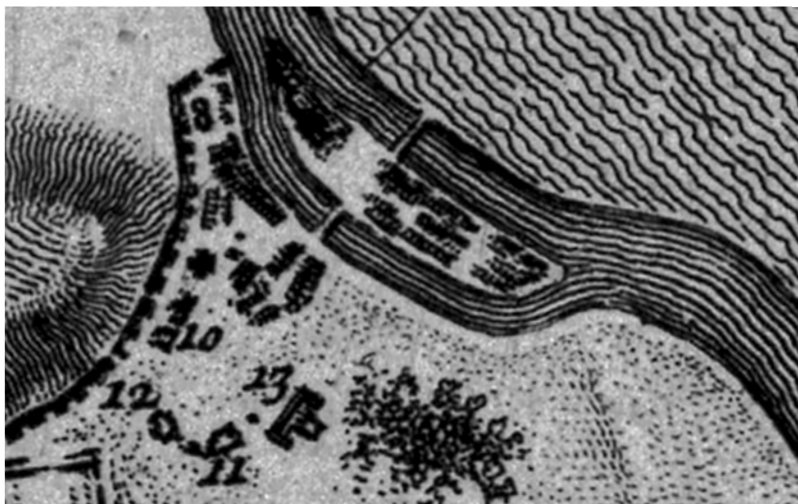


Fig. 29. Giovanni Battista Piranesi, *Campus Martius opera complectens in eo facta, ex quo in pristinos usus a primis Consulibus restitutus, usque ad Caji tempora, qui Circum Flaminium extruxit, Campus Martius Antiquae Urbis*, Roma 1762. Particolare della Fig. I, Tav. IV, nella quale si scorge in alto, con il numero 8, al fianco dell'Isola Tiberina, il *Carcer Claudii X Viri*.

non disagiata». Citando Varrone, racconta di questo sito in cui «si radunavano le coorti separate per assegnarsi al Console e ove queste facevano la mostra dell'armi: divenuto poscia il più sontuoso, e delizioso di quanti altri ve n'erano» (*Tav. IV Fig. I num. 9*). Il ruolo pubblico della Villa era molto importante, oltre alle adunanze dei censori venivano svolti il censimento e l'arruolamento per l'esercito. Si descrive come edificio molto elegante, circondato da giardini e che, assieme agli edifici adiacenti, come i *Saepta* e il Tempio di Marte, aveva un ruolo centrale nella vita governativa. Successivamente assunse anche il ruolo di edificio di rappresentanza per accogliere gli ambasciatori nemici a cui si voleva vietare l'ingresso in città. Della Villa Pubblica troviamo diverse tracce: la prima fase, corrispondente al disegno della *Tav. IV Fig. I*, e i successivi sviluppi presenti nella *Tav. IV Fig. II, III*, e infine nella tavola VII dell'*Ichnographia*. La villa fu ampliata sotto il consolato di P. Cornelio Scipione Africano, nel 559 a.C., e di questo scrive Cicerone: «Siamo per

far di marmo, nel Campo Marzio, e coprire i Septi pe' Tributi Comizj, e li cineremo al dintorno con un altissimo portico, che sia della estensione di un miglio, e vi si unirà ancora la Villa Publica».

Più che un ampliamento, il progetto era quello di unificare la Villa Publica con i *Saepta*, attraverso un porticato dell'estensione di circa un miglio. Questa testimonianza dimostra quanto in epoca repubblicana i progetti per il Campo trovassero spazio per qualsivoglia opera di carattere urbanistico. La descrizione continua e, legata alla vicenda dei Giochi Terentini e alla nascita del *Tarentus*, viene raccontata la fondazione del Tempio di Apolline<sup>21</sup>. Nel 320 a.C., essendo dilagata la peste a Roma, fu innalzato il tempio ad Apolline nel Campo Marzio, con la speranza che la peste restasse al di fuori delle mura<sup>22</sup>. Del Tempio di Apolline scrive anche Lugli<sup>23</sup> indicandolo come Apollo Sosiano<sup>24</sup>. Nei pressi del Tempio di Apolline, per voto di Claudio Cieco, si costruirono successivamente il Tempio di Bellona (*Tav. IV Fig. I num. 11*) e anche il *Senatulum* (*Tav. IV Fig. I num. 12*).

Entrambi erano degli edifici dedicati alle azioni politiche del Senato, come scrive Coarelli, costruiti fuori dal pomerio urbano per ricevere

<sup>21</sup> Nell'*Indice degli edifizj della Tavola III. Figure I. II.III. E della Tavola IV. Figure I.II.III* compare al num. 10 con il nome *Aedes antiqua Apollinis* e nel *Catalogo delle Opere presenti nell'ichnographia* compare con il nome *Aedes Apollinis* in Foro Olitorio, Tav. VII. Si può trovare un riferimento grafico nella Tav. IV, Fig. I, num. 10.

<sup>22</sup> Piranesi elenca le diverse dediche a questo tempio, come la seconda di M. Valerio Publicola e la quarta fatta nel 400 a.C. sotto il Consolato di C. Sulpicio Petico.

<sup>23</sup> Lugli G., *Roma Antica, il centro monumentale*, Bardi Editore, Roma 1992, pp. 536-542.

<sup>24</sup> Il culto di Apollo sembra essere arrivato tardi a Roma e non con la classica tradizione ellenistica. In questo caso gli attributi della divinità che venivano venerati erano di carattere sanitario e di protettore dai mali, coerentemente con i motivi citati da Piranesi.

i magistrati e i generali al ritorno dalle province<sup>25</sup>. Vengono costruiti anche il Tempio di Ercole e delle Muse<sup>26</sup> (*Tav. IV Fig. I num. 13*), per volere di Servio Fulvio Nobiliore, e il Tempio di Vulcano nel Campo, sotto il consolato di Q. Fabio Massimo (*Tav. IV Fig. I num. 14*). Più distante da questi, e di uguale datazione, si trovano i *Saepta Trigari* in cui, secondo Plinio, si esercitavano e si vendevano cavalli.

## Da Caio Flaminio ad Augusto

*Degli edifici fatti nel Campo Marzio dai tempi di C. Flaminio fino a quei di Cesare Augusto*

Si descrivono qui le opere presenti nella *Tav. IV Fig. II*<sup>27</sup>. La più grande tra quelle presenti fino ai tempi di Caio Flaminio Nepote è il Circo Flaminio (*Tav. IV Fig. II num. 17*). La costruzione venne predisposta da una precedente sistemazione dell'area, sempre per mano di C. Flaminio Nepote, grazie alla costruzione della nota via Flaminia, intorno al 220 a.C. Tre anni prima della sua morte, C. Flaminio riesce a realizzare quella che Piranesi reputa la «più eccellente delle opere che sia stata fatta circa questi tempi» e che, come vedremo in seguito, viene riconosciuta come la prima che darà il via a un significativo progetto urbano. Il nome, secondo Plutarco, trova origine dal nome dei Prati Flaminii,

---

<sup>25</sup> Coarelli F., *Roma*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 59, 277, 354.

<sup>26</sup> Il culto di Ercole Musagete viene importato da Servio Fulvio Nobiliore, console nel 255 a.C. Durante la prima guerra punica fu inviato a soccorrere l'esercito, durante la battaglia di Tunisi a Cartagine, al rientro della quale fece rientro trionfale a Roma con le truppe sopravvissute. Durante il periodo greco, Fulvio apprese il culto per Ercole Musagete e volendo assomigliare quanto più possibile alla divinità decise di erigere il Tempio nel Campo Marzio.

<sup>27</sup> Con più precisione delle ventisei voci elencate nell'*Indice degli edifici della Tavola III. Figure I. III.III. E della Tavola IV. Figure I.II.III dal num. 17 al num. 43*.



assegnato da un precedente e più antico Flaminio, che aveva donato questo campo al popolo per svolgere giochi cavallereschi. Un secondo nome lo identificava come Circo Apollinare, probabilmente per la prosimità al Tempio di Apolline o, altrimenti, poiché nei prati a seconda del volere dei magistrati avevano luogo dei giochi dedicati alla stessa divinità. Successivamente alla sconfitta contro l'esercito di Annibale, nella battaglia di Canne (216 a.C.) i giochi vennero ufficialmente istituiti. Il Circo aveva ulteriori destinazioni d'uso: all'occorrenza era impiegato dal Senato per dare udienza a coloro i quali, come i capitani dell'esercito, veniva negato il permesso di entrare in città; altrimenti poteva diventare la sede del mercato, come testimonia Cicerone. Nel I sec. a.C. Marco Emilio Lepido, membro del secondo triumvirato e pontefice massimo, fece richiesta al Senato per il finanziamento di Giochi dedicati a Giunone e Diana, alle quali otto anni prima, durante la guerra di Liguria, aveva fatto voto, dedicò quindi i due templi nei pressi del Circo Flaminio (*Tav. IV Fig. II num 18 e 19*). Nello stesso anno, Marco Emilio Lepido dedicò il Tempio dei Lari Permarini<sup>28</sup> (*Tav. IV Fig. II num 20*), promesso in voto undici anni prima da L. Emilio Regillo. Come nel caso dei precedenti templi, anche Q. Fulvio Flacco nel 180 a.C. dedicò il Tempio della Fortuna Equestre, promesso in voto nel 173 a.C. durante la battaglia delle legioni dei Celtiberi in Spagna. (*Tav. IV Fig. II num. 21*). A differenza dei precedenti, questo è il primo che, oltre a celebrare le divinità a cui è dedicato, celebra il lusso. La volontà di Q. Fulvio Flacco di erigere il più maestoso dei templi eretto fino a quel momento era così forte da fargli compiere un gesto che provocò forte sdegno nella curia e nel Senato. Egli, scoperto il Tempio di Giunone Lacinia a Crotone,

---

<sup>28</sup> Il culto dei Lari Permarini proviene dalla religione arcaica, si tratta delle divinità protettrici della navigazione. Oltre alla protezione navale, proteggevano le persone e le famiglie. Era possibile trovare nelle *domus* dei Romani il *lararium*, una sorta di edicola domestica intorno alla quale poter onorare le divinità. Per approfondimenti vedi: Chiara Maria Marchetti, *Possidet domum. Prime riflessioni a margine della religiosità domestica a Ercolano: fonti e dati archeologici*, Abstract.



depredò le tegole in marmo di quello per portarle a Roma nel suo, gesto che però gli fu impedito con ordine di ricollocarle nella loro originale posizione. Con la costruzione del Tempio della Fortuna Equestre si avvia la stagione del fasto nel Campo Marzio. Gneo Ottavio, dieci anni più tardi nel 168 a.C., dopo il successo contro il re Perseo di Macedonia, al suo rientro ordinò la costruzione del Portico Corinzio di Gneo Ottavio (*Tav. IV Fig. II num. 22*), di cui Plinio descrive i capitelli delle colonne fatti di bronzo. Questa costruzione corrisponde più semplicemente al Portico di Ottavio, situato nei pressi del Teatro di Pompeo, attorno al *lucus*, da non confondere con il vicino Portico di Ottavia. Quinto Cecilio Metello, tornato anch'esso vittorioso dallo scontro con Andrisco, detto lo Pseudofilippino, nella seconda battaglia di Pidna del 148 a.C., con i marmi trasportati costruì il Portico di Metello col Delubro di Giove Statore (*Tav. IV Fig. II num. 23, 24*). Anche questo tempio vantava di esser stato costruito in marmo<sup>29</sup> e di avere persino un gran numero di statue trasportate dalla Macedonia, scolpite da Lisippo e dedicate ai compagni di Alessandro Magno morti nella battaglia del Granico (Fig. 30). Da Bruto Callaico, console nel 138 a.C., venne costruito un tempio circolare, adiacente alla Villa Pubblica, chiamato Tempio di Bruto Callaico (*Tav. IV Fig. II num. 25*). Ai portici si aggiunsero anche il Portico di Minucio, presso il tempio di Ercole delle Muse, e Minucio Frumentario presso gli Orti di Pompeo (*Tav. IV Fig. II num. 26*), il Tempio di Ercole il Grande, custode del Circo Flaminio (*Tav. IV Fig. II num. 27*), il Tempio di Minerva (*Tav. IV Fig. II num. 28*), fino ad arrivare a una delle opere più significative di quest'area, il Teatro di Pompeo (*Tav. IV Fig. II num. 29*). Nel 61 a.C. Pompeo commissionò la costruzione del suo tea-

<sup>29</sup> Coarelli F., *Roma*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 355-357. Il Portico di Metello era stato completamente costruito in marmo da un architetto greco, *Hermodoros* di Salamina. Più tardi, in età augustea, tra il 33 e il 23 a.C. sul perimetro del Portico di Metello venne costruito il Portico di Ottavia, dedicato alla sorella di Ottaviano.

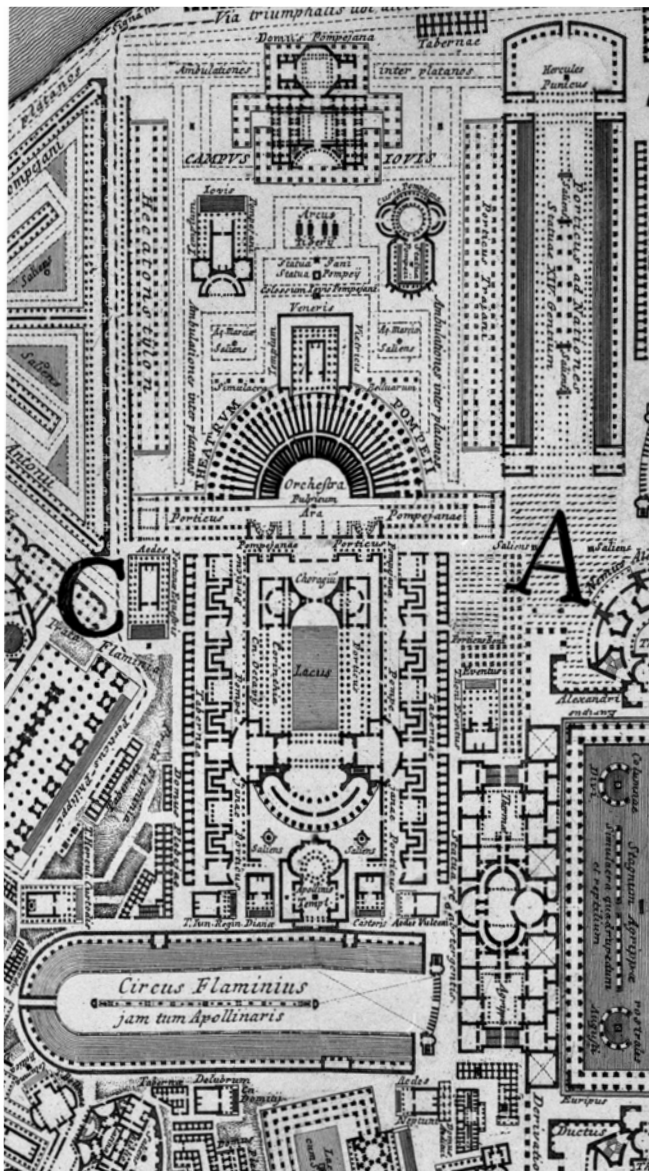


Fig. 30. Giovanni Battista Piranesi, *Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis*, 1762. Particolare della Tav. VII. In basso al centro, nei pressi del Teatro di Pompeo, il Tempio della Fortuna Equestre e attorno al *lacus* il Portico Corinzio di Gneo Ottavio.

tro, famoso per esser stato il primo costruito in muratura di tutta l'antica Roma. La testimonianza di Plinio riporta la grandezza di questo teatro, talmente grande da poter ospitare fino ad 80.000 persone. Cassiodoro scrive, invece, che le pietre erano disposte in maniera così precisa che sembrava essere opera della natura. Al centro del Teatro è collocato il Tempio di Venere, questa insolita ubicazione è frutto di uno stratagemma elaborato da Pompeo; resosi conto delle ingenti spese per un teatro e con il rischio di non avere l'appoggio dei Censori, usò come espediente la costruzione del Tempio di Venere *in loco*, cosicché il giorno dell'editto, alla presenza del popolo, dedicò il teatro a Venere, costruendo una scena fissa soltanto in seguito, adornando di sontuosi portici. Al teatro, vennero annesse la casa e la curia di Pompeo, famosa per la celebre scena dell'assassinio di Giulio Cesare (*Tav. IV Fig. II num. 31, 32*). Nei pressi del complesso del teatro venne sistemato un complesso di cento statue di marmo, l'Ecatostilo (*Tav. IV Fig. II num. 33*), e i giardini, superiori e inferiori, gli Orti di Pompeo (*Tav. IV Fig. II num. 34*). Per mancanza di ulteriori testimonianze segue un elenco non dettagliato delle opere presenti nella tavola, in ordine: Il Tempio di Marte, il Tempio di Nettuno nel Circo Flaminio, il Tempio di Castore nel Circo Flaminio, il Tempio di Vulcano nel Circo Flaminio, le Ville Emiliane, il Sepolcro di Silla dittatore, il Sepolcro dei consoli Irzio e Pansa, il Sepolcro di Giulio Cesare, il Sepolcro di Giulia figlia di Giulio Cesare (*Tav. IV Fig. II num. 35-43*).

## L' Impero di Augusto

*Delle opere fatte nel Campo Marzio sotto l'imperio d'Augusto*

Augusto, primo imperatore romano dal 27 a.C. al 14 a.C., in seguito all'assassinio di Cesare e alle turbolenze che questo causò, decise di allargare il numero dei senatori e di estendere il diritto di cittadinanza a moltissime nazioni straniere. Potendo osservare, durante gli anni di attività governativa, l'effetto positivo che aveva avuto sui cittadini l'edificazione di maestose opere, colse sin da subito le potenzialità di una campagna po-

litica mirata sullo sviluppo culturale e sul sostegno dell'istruzione. Spronò tutti i cittadini, illustri e non, a contribuire a questo progetto, incoraggiandoli e agevolando quanto più possibile la resa.

Si descrivono qui le opere illustrate nella *Tav. IV Fig. III*: ad aprire questa stagione è la costruzione della Curia e delle Scuole, collegate da un grandissimo portico nei pressi del Tempio di Giove e di Giunone, situati a loro volta nel Portico di Ottavia (*Tav. IV Fig. III num. 44, 45*) (Fig. 31). Seguì la costruzione del Teatro Statilio Tauro nel 29 a.C. (*Tav. IV Fig. III num. 46*) a opera dell'omonimo, che finanziò interamente a sue spese l'opera. Venne poi il Tempio di Minerva detto Calcidico (*Tav. IV Fig. III num. 47*). Quello che Piranesi riporta è semplicemente un dubbio sulle ragioni della adorazione della dea nel Campo Marzio, di cui non si sa nulla, se non dai testi di Rodiente e di Livio che citano l'etimologia del termine Calcièco; di derivazione greca, indica il nome spartano del tempio di Atena, ovvero Minerva, costruito interamente in bronzo e per questo detto casa del bronzo, calcièco. Durante il suo sesto consolato, Augusto colloca tra la via Flaminia e le rive del Tevere il famoso Mausoleo a lui dedicato (*Tav. IV Fig. III num. 48*). Secondo Strabone, la struttura su cui poggiava il Mausoleo era un sepolcro, quello che ne restava era un tumulo di pietra bianca ricoperta di verdeggianti alberi. Alle spalle del Mausoleo vi era un gran bosco caratterizzato da splendidi viali, il Bosco de' Cesari (*Tav. IV Fig. III num. 50*). Per la costruzione del suo mausoleo Augusto sottrasse una buona parte del Campo, in cui non mancava di figurare anche un *Bustum*<sup>30</sup> di pietra bianca (*Tav. IV Fig. III num. 49*). Come spiega

---

<sup>30</sup> Connors J., *Piranesi e il Campo Marzio: il corso che non c'era*, Jaca Book, Milano 2011, p. 148. «La ricostruzione di Piranesi obbediva a indizi testuali. Un *bustum* era un recinto in cui avveniva la cremazione di un corpo su una pira e poi la sepoltura delle ceneri. Un *ustrinum* era invece il luogo di cremazione, quando la sepoltura avveniva altrove. L'*ustrinum* di Augusto si trovava dunque vicino al Mausoleo, non al suo interno. La consecratio, o cremazione, di un imperatore o della sua consorte avveniva con una elaborata cerimonia. Un'enorme pira funebre, che somigliava a un gigantesco edificio oppure a un faro ma era fatta di

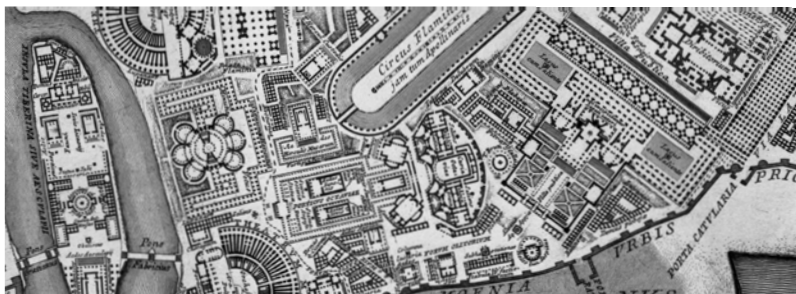


Fig. 31. Giovanni Battista Piranesi, *Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis*, 1762. Particolare della Tav. VII in cui è presente la *Curia Octaviae*, ai lati la *Bibliotheca* latina e greca, e più in basso l'*Aedes Iunonis* e l'*Aedes Iovis*, costruiti all'interno del *Porticus Octaviae*.

Connors, all'interno del *bustum* avvenivano la cremazione di un corpo e la successiva sepoltura delle ceneri. Una volta acceso il grande fuoco per la cremazione, si celebrava la *decursio*, un corteo molto popolato, a cui aderivano sacerdoti, fanti, cavalieri e tutto l'ordine equestre<sup>31</sup> (Fig. 32).

Si nota, infatti, che il Mausoleo di Augusto occupa un grande spazio, con una notevole differenza di densità rispetto alla zona inferiore del Campo Marzio, nei pressi dell'Isola Tiberina. Si intuisce persino a livello puramente visivo la differenza tra il Foro Olitorio, frutto di consecutive stratificazioni per mano di diversi consoli, e il grande progetto di Augusto, che non lascia spazio a ostruzioni ed è il prodotto diretto di un grande progetto urbanistico, chiaro e definito. Al grande complesso del Mau-

---

legno e destinata a essere consumata dal grande incendio, conteneva il cadavere, e a volte la gabbia in cui si trovava un'aquila che veniva poi liberata per simboleggiare l'apoteosi».

<sup>31</sup> Ivi, p. 148. «Questa processione richiede molto spazio attorno alla pira, e in ogni caso l'incendio avrebbe consumato qualsiasi cosa entro un raggio piuttosto ampio. Le mura e i recinti menzionati nelle fonti furono forse costruiti successivamente al fine di salvaguardare un luogo ormai divenuto sacro. Strabone, ad esempio, afferma che l'ustrinum di Augusto era circondato da un muro di pietra bianca, che a sua volta era racchiuso da un recinto circolare in ferro; dentro o attorno ad esso c'era un boschetto di pioppi».



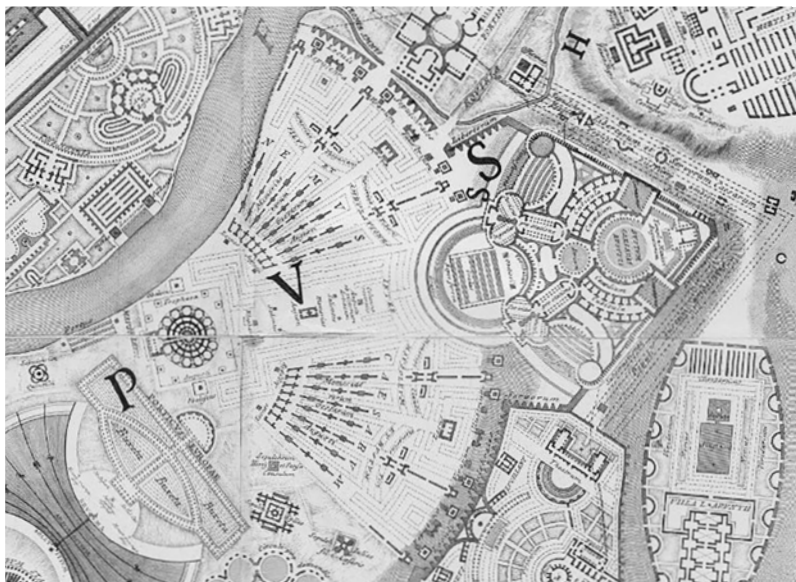


Fig. 32. Giovanni Battista Piranesi, *Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis*, 1762. Particolare delle Tavv. VI-IX alla destra del Tevere si trova il Mausoleo di Augusto, seguito dai giardini a raggiera e dal *Bustum*, luogo in cui avveniva la cremazione e il corteo processionale.

soleo di Augusto, si aggiunge per volere di Agrippa il Pantheon (*Tav. IV Fig. III num. 51*), sulla cui descrizione Piranesi non si sofferma, «perché son per trattarne in un volume a parte»<sup>32</sup>. Sempre per mano di Agrippa, intorno al 26 a.C. vennero dedicati i Septi (*Tav. IV Fig. III num. 52*), di cui si è parlato in precedenza; in onore di Augusto vennero rinominati *Septi Giulj*, si trattava di lunghi porticati adornati con statue e dipinti, in cui avevano sede i comizi. Nel 25 a.C. circa, fece costruire il Portico di Nettuno (*Tav. IV Fig. III num. 53*) «in memoria delle vittorie navali»: un dipinto adornava tutto il portico con il disegno degli Argonauti, dal quale poi prese il nome. Si poteva chiamare Portico di Nettuno, Portico

<sup>32</sup> Riferendosi alle vedute dedicate esclusivamente al Pantheon nella *Tav. XXIII e XXIV*.

degli Argonauti o Portico di Vespasiano. Nell'icnografia compare come Portico di Nettuno, situato subito sopra i *Septa Iulia*. Nello stesso luogo fece erigere la Basilica e il Tempio di Nettuno (*Tav. IV Fig. III num. 54 e 55*), aggiunse al Pantheon il pronao e le Terme di Agrippa, per l'esercizio dei corpi (*Tav. IV Fig. III num. 56*) assieme allo stagno e ai giardini (*Tav. IV Fig. III num. 57 e 58*). Nel 19 a.C. Agrippa inaugurò le terme, un luogo dedicato non soltanto alla cura del corpo ma all'incontro, allo scambio di pensieri, un luogo di scambio così importante che Ovidio stesso ricorda delle ore spese nelle Terme di Agrippa<sup>33</sup>. Le opere descritte in questa tavola sono tantissime e non sempre si tratta di semplici edifici: un tratteggio, visibile tra i *Septa Iulia* e il complesso di Nettuno, vicino gli Orti Luciliani sta a simboleggiare il percorso dell'acquedotto dell'Acqua Vergine, con i suoi archi e i suoi emissari, inaugurato nel 19 a.C. insieme alle Terme di Agrippa (*Tav. IV Fig. III num. 59, 60 e 61, 62*). Nel 23 a.C. Augusto costruì, sulla scia del Teatro di Pompeo, il Teatro di Marcello. A dire di Svetonio, aveva già stabilito il luogo sul quale sarebbe poi stato costruito e lo aveva già dedicato a Marcello, figlio di Ottavia, sua sorella (*Tav. IV Fig. III num. 64*). Il teatro si conserva ancora oggi notevolmente e assomiglia molto per la sua conformazione al Colosseo, il quale pare sia stato ispirato proprio da questo, costruito alla stessa maniera, ossia in travertino e con lo sviluppo degli ordini ascendente: tuscanico, ionico e corinzio<sup>34</sup>. Nel 13 a.C. Cornelio Balbo, console nel 32 a.C., costruì il Teatro di Balbo, (*Tav. IV Fig. III num. 63*) nei pressi di quello di Marcello, studi di Guglielmo Gatti hanno poi dimostrato che la sua collocazione è sbagliata e si trovava invece sotto l'attuale Palazzo Paganica. Dei tre teatri era il più piccolo, con una capienza di circa 11.510 spettatori, contro i 20.500 del Teatro Marcello e i 17.580 del Teatro di Pompeo<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Alessi D., *Terme romane: e vita quotidiana*, a cura di M. Pasquinucci, Panini, Modena, 1987, pp. 61-62.

<sup>34</sup> Lugli G., *Roma Antica, il centro monumentale*, Bardi Editore, Roma 1992, p. 568.

<sup>35</sup> Coarelli F., *Roma*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 368.

Dopo la battaglia di Azio del 31 a.C., con la conquista dell'Egitto, vennero trasportati a Roma numerosi obelischi, è infatti la città che ne possiede di più al mondo, 13 totali. Viene descritto uno dei più particolari, l'*Horologium Augusti* (*Tav. IV Fig. III num. 65*): si tratta di un grande lastricato di travertino, sul quale era presente un grande obelisco che funzionava da gnomone, proiettando l'ombra sui listelli di bronzo che indicavano i giorni. Era stato poi costruito il *Diribitorium* (*Tav. IV Fig. III num. 67*), una grandissima casa costruita da Agrippa nella quale venivano retribuiti i soldati e in cui venivano dati i doni al popolo. Nello stesso anno era stato avviato il cantiere del Portico di Pola (*Tav. IV Fig. III num. 66*). Costruì anche il Portico delle Nazioni e d'Europa (*Tav. IV Fig. III num. 68 e 69*), il primo chiamato delle Nazioni poiché nella realizzazione, racconta Servio, Augusto ordinò di porvi le immagini di tutte le nazioni; il secondo invece chiamato d'Europa per la sua amenità, per gli ozi e per le corse dei giovani. Di fronte al Portico delle Nazioni sorgeva anche il Tempio di Ercole (*Tav. IV Fig. III num. 70*). Altro portico degli stessi anni è quello di Filippo, patrigno d'Augusto. Questo capitolo si conclude in corrispondenza del 7 a.C., anno in cui Augusto divise Roma in quattordici regioni, (da cui deriva il nome rioni) le cui opere sino ad ora descritte sono situate nella regione IX, successivamente detta regione del Circo Flaminio. Con questo capitolo si conclude anche la descrizione delle opere presenti nella *Tav. IV fig. III*.

## La fine dell'Impero

*Delle opere fatte nel Campo Marzio dopo la morte d'Augusto fino alla decadenza dell'Imperio Romano*

Il sesto e ultimo capitolo segna la conclusione dell'apparato testuale del volume. Nelle sue undici pagine si ripercorrono velocemente le opere fatte nel Campo Marzio in seguito alla morte di Augusto, avvenuta il 19 agosto del 14 d.C. A differenza dei precedenti capitoli,



non tratta un preciso personaggio storico o una precisa tavola, ma si struttura piuttosto come una carrellata, in ordine cronologico, di alcune delle opere presenti nell'icnografia (situate per la maggior parte nella Tav. VII, ossia al lato più denso dell'*Ichnographia*). Secondo Piranesi, a differenza del lavoro svolto da Augusto, dell'eredità della dinastia giulio-claudia sono annoverabili soltanto alcune opere. L'anfiteatro di Caligola è tra queste: distrutto per ricostruire gli archi del condotto dell'Acqua Vergine dal successivo imperatore Claudio<sup>36</sup>, viene citato nel capitolo da Piranesi ma non se ne ha traccia nella *Ichnographia* e, insolitamente, neanche nell'indice delle opere in essa presenti, in cui compare un solo anfiteatro, quello di Statilio Tauro. Oltre all'anfiteatro viene segnalata la costruzione degli archi trionfali, come quello di Tiberio, secondo imperatore della dinastia, e quello di Claudio, terzo imperatore. La costruzione del primo arco trionfale, quello dedicato a Tiberio, venne decretata dal Senato, poi sospesa e infine completata dal successore Claudio, in onore dei felici risultati militari che Tiberio ebbe durante la sua carriera. Se ne trova traccia nell'*Ichnographia*, Tav. VII appena sopra il Teatro di Pompeo; più a sud, nei pressi dei *Saepta Iulia* si trova l'arco di Claudio<sup>37</sup>. Per contingenza vengono descritti poi i Bagni di Narciso<sup>38</sup>. Come si può evincere da questo scarso elenco, tra i successori di Augusto nessuno di quelli sino ad ora elencati ha apportato notevoli miglie, ha costruito con magnificenza o adornato il Campo

---

<sup>36</sup> A loro volta precedentemente distrutti per l'edificazione dell'anfiteatro di Caligola.

<sup>37</sup> Di quest'ultimo arco, dedicato a Claudio, si sa che venne costruito nel 51 o nel 52 trasformando un'arcata dell'acquedotto dell'Acqua Vergine in arco trionfale, come si nota da una veduta di questo, disegnata da Piranesi nelle *Antichità romane*.

<sup>38</sup> Le fonti riportano Narciso come un liberto molto ricco, liberato da Claudio, talmente tanto influente da costruire dei bagni privati a suo nome (Tav. XXX).

Marzio, ad eccezione dell'ultimo imperatore della dinastia, Nerone (imperatore dal 54 al 68). La figura di Nerone, sotto il punto di vista della propaganda culturale, è affine a quella di Augusto. Educato dalla madre Agrippina, sorella di Caligola, e da Seneca era dedito al canto e alla poesia. Durante il nono anno del suo consolato, nel 62, ordinò di realizzare le Terme Neroniane<sup>39</sup> presso il Circo di Alessandro. Coarelli riporta che lo spazio occupato dalle terme era di circa 190 x 120 m<sup>40</sup> e che questo complesso termale divenne un modello per i successivi, per la sua disposizione attorno a un asse simmetrico, da allora in poi diventato canonico<sup>41</sup>. Queste terme furono arricchite in seguito dal Ginnasio, una grande struttura pensata per i giochi quinquennali istituiti da Nerone, i *Neronia*, una sorta di imitazione delle olimpiadi greche in cui i partecipanti potevano sfidarsi su diverse competenze: musicali, poetiche, ginniche e cavalleresche. Si racconta che Nerone adorasse parteciparvi, a tal punto da far partecipare anche altri senatori per sfidarli, esibendosi in un vero spettacolo tra la folla.

Nel disegno della Tav. VII è raffigurato un altro esempio dello sfarzo neroniano: un piccolo edificio con la dicitura *Terme Neroniane*, sotto lo stadio, collocato insieme al *Gymnasium Neronis*, un vastissimo spazio circolare situato sopra l'arco del *Circus Agonalis*, al cui interno sorgevano un vestibolo e numerose vasche, stanze e colonnati perfettamente adornati. In seguito, nel catalogo viene riportato il Tempio di Iside e Serapide di cui, però, non si sapeva molto. Viene utilizzato piuttosto come espediente da Piranesi poiché, nelle testimonianze di Didone, legge che il tempio prese fuoco sotto l'impero

---

<sup>39</sup> Successivamente restaurate nel 227 da Alessandro Severo (da cui presero il nome di Terme Alessandrine).

<sup>40</sup> Coarelli F., *Roma*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 387-390.

<sup>41</sup> Alessi D., *Terme romane: e vita quotidiana*, a cura di M. Pasquinucci, Panini, Modena 1987, p. 72.

di Tito (79-81 d.C.) e di conseguenza deduce che si poneva tra la Villa Pubblica, il Diribitorio e le Terme di Adriano. Il Tempio di Iside e Serapide, inoltre, è l'unica opera che si inserisce nel Campo Marzio a cavallo tra il regno di Nerone e quello di Domiziano (81-96 d.C.), ma non avendo una particolare rilevanza viene probabilmente utilizzato da Piranesi con l'unico scopo di legare il periodo neroniano a quello di Domiziano. Di quest'ultimo, infatti, appartenente alla dinastia dei Flavi (69-96 d.C.), trova citazione nelle parole di Svetonio, il quale racconta che per il volere di Domiziano si rappresentassero nel Campo Marzio simulazioni di battaglie navali, come fenomeno di intrattenimento, in un lago scavato vicino al Tevere. Da questa testimonianza, Piranesi traccia nell'icnografia quella che è la naumachia di Domiziano<sup>42</sup> (Fig. 33). Qualche anno più avanti fu però distrutta e con le sue pietre vennero ricostruiti i lati del Circo Massimo, danneggiati da un incendio.

Dalla costruzione della naumachia di Domiziano passò molto tempo prima che nel Campo venisse costruito un nuovo edificio. Si passa, infatti, al periodo di Traiano (98-117) che commissionò la costruzione del Portico di Traiano e della Basilica Marciana.

Adriano (117-138 d.C.), successore di Traiano, aggiunse al Campo un tempio e una basilica dedicata a Matilda, figlia di Marciana; si

---

<sup>42</sup> Le naumachie sono delle rappresentazioni di lotte navali. La prima fu organizzata da Giulio Cesare nel 46 a.C., venne scavata una fossa vicino al Tevere profonda circa 11 o 12 m per far sì che la rappresentazione riuscisse, si ritiene anche che fu svolta in una depressione centrale del Campo Marzio riconducibile alla *Palus Caprae* diventata poi Stagno di Agrippa. Cesare racconta la magnificenza di questo evento, nel quale furono chiamati 4.000 rematori e 2.000 combattenti che rappresentavano la Battaglia tra Egiziani e Fenici. Nel 2 a.C. la seconda, organizzata da Augusto, poco fuori dal Campo Marzio dall'altro lato dell'Isola Tiberina nel *nemus Caesarum*, raccontata nelle *Res Gestae*, coinvolse oltre 30 navi e 3.000 uomini che inscenavano la Battaglia di Salamina. Nel 53 d.C. fu degna di nota anche la naumachia di Claudio, che contava una flotta di 100 navi.

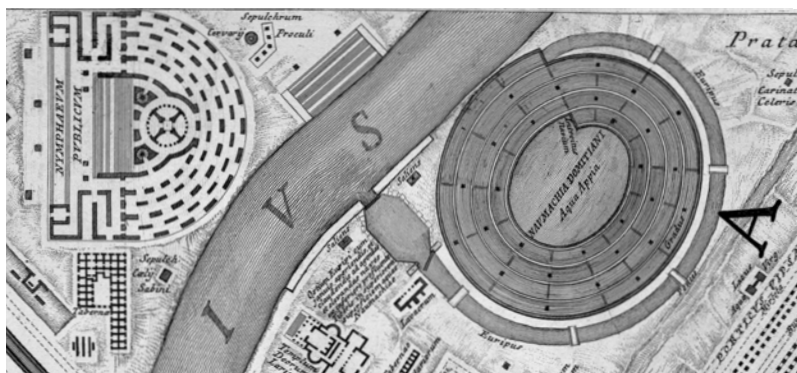


Fig. 33. Giovanni Battista Piranesi, *Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis*, 1762. Particolare della Tav. IX in cui è presente la Naumachia Domitiani.

occupò del restauro del Pantheon e della costruzione di un vestibolo attorno al Pantheon e infine per la costruzione delle Terme di Adriano.

Alla sua morte, il 10 luglio 138 d.C., suo figlio Antonino Pio fece edificare un tempio in onore del padre nei pressi della Basilica Marciana e alla successiva morte di Antonino Pio, i figli Marco Aurelio e Lucio Vero deificano il padre Antonino, facendo erigere una colonna su un piedistallo, posta nella parte occidentale dell'anfiteatro Statilio Tauro. Sono presenti anche opere minori, come il Tempio e la Basilica Antoniniana con relativo Arco ad Antonino, presso la facciata settentrionale dei *Saepta*, l'arco verso la colonna coclide, l'Arco dedicato a Marco e a suo Fratello Vero, tra i *Saepta* e il Diribitorio o le case per i soldati, dette genziane, alla sinistra dei *Saepta*.

Ancora una volta, Piranesi non rinviene notizia del campo per un esteso lasso temporale, passando alla descrizione delle opere volute da Alessandro Severo (imperatore dal 222 al 235 d.C.). Prima tra tutte il «Circo che prende il nome di questo Cesare». Si fa riferimento al *Circus Agonalis Sive Alexandri*, oggi conosciuto come piazza Navona. Le origini di questo nome sono molteplici, come ad esempio quella riportata da Festo, secondo cui essendo questo circo privo di angoli fu denominato Agonale, o ad esempio l'ipotesi che Agonio fosse un Dio e che gli Agonali fossero le sue celebrazioni.

Nei pressi di questo circo, Alessandro costruì la sua casa e le terme a lui dedicate, circondate da un bosco per la cui costruzione fu espropriata e abbattuta una larga moltitudine di case private. Ma l'opera delle Terme Alessandrine non fu un atto autocelebrativo fine a sé stesso: Alessandro, infatti, impose un severo dazio sui mestieri affinché le sue e tutte le altre terme presenti a Roma potessero diventare pubbliche. Da Alessandro Severo ad Aureliano non viene segnalato nulla, ad eccezione dell'Arco di Giordano Giuniore, collocato tra i *Saepta* e il loro portico.

Si arriva, dunque, all'epoca di Aureliano (imperatore dal 270 al 275), citato per la costruzione del Tempio del Sole, un meraviglioso tempio adornato con le spoglie nemiche, tempestato di gemme, draghi e tiare di Persia, il tutto su uno sfondo color porpora, colore che mai prima di quel momento era stato impiegato a Roma. Contingenti al Tempio del Sole, collocò le *Negotiantes Vinarii*, portici per la negoziazione del vino e le mura Aureliane: una cinta muraria secondaria, visibile nelle *Tav. VII* e *Tav. VIII*, per proteggere Roma da eventuali attacchi barbarici. Per la realizzazione di questa cinta muraria furono rasi al suolo abitazioni e edifici pubblici, aperti nuovi accessi come la Porta Aurelia (in riva al Tevere al posto della Porta Flumentale, nota anche come Porta Carmentale), la Flaminia, la Pinciana (al posto della Caetularia), la Salaria e così via. Probabilmente lasciato per ultimo poiché privo di una fonte storica è il Tempio del Buon Tempo, eretto insieme al suo arco nei pressi delle Terme di Agrippa e il Portico di Pompeo.

## La lettura archeologica

Mentre pittori e vedutisti si specializzavano nella realizzazione di viste 'a volo d'uccello', un altro tipo di rappresentazione andò via via sviluppandosi in quegli anni, la vista zenitale, utilizzata principalmente per le topografie. Un esempio è la *Pianta di Roma*, pubblicata nel 1551 da Leonardo Bufalini (divisa in 20 fogli ciascuno da 495 x 350 mm e quat-

tro strisce laterali da 495 x 132 mm) classificata come primo contributo scientificamente valido<sup>43</sup>.

Tra il complesso lavoro svolto da Bufalini, continuamente aggiornato e corretto, e quello di Giovan Battista Nolli per la sua *Nuova topografia di Roma* del 1748<sup>44</sup>, si inseriscono numerosi interventi vedutistici come quello di Stefano Du Pérac in *Veduta di Roma antica* (1574), o *Veduta di Roma* di Mario Cartaro (1576), *Veduta di Roma* di Giovanni Maggi (1625), o la più famosa *Veduta di Roma* di Antonio Tempesta del 1661/1662 o ancora la *Veduta di Roma* di Giovan Battista Falda del 1667. Ma riprendendo il lavoro di Nolli, collega e contemporaneo di Piranesi, è interessante notare le somiglianze e le differenze tra i due. Nolli, come Piranesi, non era nato a Roma, arrivava da una città in provincia di Como ma vi si era trasferito per cercare lavoro. Una volta trasferitosi, trovò la protezione dell'abate Diego Revillas, un personaggio illustre coinvolto nella realizzazione di un gran numero di cantieri di Roma, come ad esempio quello della Fontana di Trevi o quello per gli scavi del circo di Adriano<sup>45</sup>. Sotto la protezione

---

<sup>43</sup> Bevilacqua M., *Le piante di Roma da Bufalini a Nolli: un modello europeo*, in *Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti*, a cura di M. Fagiolo, Artemide, Roma 2012, pp. 54-87. «Raccoglie convenzioni e saperi tecnici che da decenni ormai includono il rilevamento topografico, già perfezionato in ambito antiquario, come strumento principale di progettazione architettonica e urbana, con valore documentario e giuridico: rilievi di ampi settori urbani sono correntemente eseguiti dai primi decenni del secolo da Giuliano e Antonio da Sangallo, Baldassarre Peruzzi, figlio Sallustio, Bartolomeo de Rocchi. La grande planimetria generale della città di Bufalini assume un ruolo di modello: dovuto all'eccezionale azzardo di misurare e riprodurre una realtà mai prima affrontata per dimensioni, complessità, e valore rappresentativo. [...] Riconosciuta come vero strumento scientifico, diviene immagine 'ufficiale' della città, e sottoposta a continue verifiche, correzioni e aggiornamenti, base cartografica ineludibile per ogni successiva realizzazione, fino ai nuovi rilevamenti di Nolli quasi due secoli dopo».

<sup>44</sup> (1760 x 2080 mm, divisa in 12 fogli che raffigurano Roma in scala 1:1000).

<sup>45</sup> Bevilacqua M., *L'Aventino dal Rinascimento a oggi*, in *Arte e architettura*, a cura di D. Gallavotti Cavallero, Artemide, Roma 2010, p. 121.

di Revillas, Nolli iniziò a lavorare alla redazione di una nuova pianta di Roma, con l'aiuto di suo figlio Carlo Nolli e altri collaboratori come Giuseppe Vasi e Giovanni Battista Piranesi. Altra caratteristica che accomuna Nolli a Piranesi è l'aver ricevuto un unico incarico in qualità di architetto: Nolli fu incaricato per la ricostruzione della chiesa di Sant'Alessio sull'Aventino, Piranesi per quella di Santa Maria del Priorato, anch'essa sull'Aventino.

Ma, tornando al confronto più generale delle mappe di Roma elaborate da Bufalini, Nolli e Piranesi, è interessante notare che al susseguirsi cronologico delle loro stesure, non soltanto si dimezza il numero di suddivisioni della mappa (dalle 24 tavole di Bufalini alle 12 tavole di Nolli alle 6 tavole di Piranesi) ma si discostano anche per metodo di rappresentazione e metodologia di ricerca. Infatti, seppure l'incisione piranesiana risulti meno affidabile di quella dei suoi colleghi, bisogna specificare che, come lui stesso precisa nelle pagine di dedicatoria all'amico Robert, non ebbe la possibilità di rilevare con precisione le rovine rimaste, poiché la maggior parte di queste era deperita, seppellite dalla terra o spesso chiuse tra le mura delle case costruitesi al di sopra, tanto che per lui fu difficilissimo rintracciarne la posizione e la forma tanto da «debba al certo farla da indovino, ovvero incontrare non so qual fatica, durissima senza dubbio, ed insopportabile»<sup>46</sup>.

Ma l'atteggiamento scientifico della sua ricerca emerge dallo studio attento dei frammenti della *Forma Urbis Romae*, dalla collaborazione alla topografia di Nolli, dalle misurazioni di tutto ciò che gli è consentito registrare ma soprattutto dall'interpretazione delle testimonianze di Cesare, Livio, Strabone e di chiunque abbia testimoniato sulle opere presenti all'interno del Campo Marzio. Una lettura meramente archeologica per questa incisione non sarebbe di certo sufficiente ma, anzi, fuorviante. Guardando l'icnografia non si ha la minima percezione di cosa sia presente e cosa no nelle diverse epoche, ma

---

<sup>46</sup> Piranesi G.B., *Campus Martius Antiquae Urbis*, Roma 1762.

si è sommersi da un'infinità di informazioni, che sono invece il frutto di un'addizione e di una stratigrafia che è possibile intuire soltanto attraverso la lettura dei capitoli. Altra differenza con le altre topografie sta nella rappresentazione dei pieni e dei vuoti di edifici e strade, cosa che qui è concepita in maniera del tutto insolita. Trattandosi di una icnografia, ovvero di una rappresentazione della sezione orizzontale di un edificio, il disegno rappresenta la pianta di ogni singolo edificio, dalla struttura di una *domus* a quella di terme, teatri e mausolei, diversamente da quanto accade in una classica visualizzazione di pieni e vuoti. Sotto questo punto di vista, il disegno di Piranesi risulta essere molto più elaborato e necessita di una precisione non meno scrupolosa di quella attribuita a Nolli e Bufalini.

Con elevata probabilità quella di una rappresentazione icnografica, abbozzata anche da Bufalini, è una scelta dovuta al fatto che egli aveva già inciso numerose piante di edifici presenti nel Campo Marzio per *Le antichità romane*. Ma, esaurite le possibilità di incidere ciò che realmente aveva modo di guardare, l'indagine si spostava sull'interpretazione dei testi. Ad esempio nel terzo capitolo, a proposito del *Carcer Claudii X. Viri*, cita un aneddoto riportato da Plinio, secondo il quale un esempio di somma pietà si consumò nel carcere: una donna gravida, preoccupata per lo stato di malnutrizione della madre incarcerata, fu scoperta all'interno del carcere mentre allattava al seno sua madre. Questo evento impietosì a tal punto che entrambe le donne furono rilasciate e fu loro garantito il vitto a vita. Dedicarono, secondo Piranesi, all'interno del carcere il Tempio della Pietà. Altre fonti testimoniano la presenza di questo tempio nel foro Olitorio, nei pressi del Teatro di Marcello, distrutto poi da Giulio Cesare intorno al 44 a.C., ma nessuno colloca con esattezza il tempio in una specifica area<sup>47</sup>. Un altro esempio discusso da Connors riguarda la via

---

<sup>47</sup> Ball Platner S., completato e rivisto da Ashby T., *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Oxford University Press, Londra 1929, pp. 389-390.



Lata. Nell'icnografia, il corso della via Lata non è corretto, piuttosto che essere un asse dritto che taglia il Campo, è una via che si arrampica tra i vuoti nei pressi dei Saepta, «Piranesi immagina che la via Lata-Flaminia, dopo aver superato la recinzione dei giardini di Sallustio, uscisse dalla città e si arrampicasse sulle alture dei Parioli»<sup>48</sup>. La scelta viene motivata dal fatto che se in quella zona aveva collocato il Mausoleo di Augusto e il *Bustum Caesaris*, di certo tali opere non potevano essere tagliate da un asse dritto. Questa visiva mancanza mise in crisi l'autenticità dell'incisione piranesiana, che invece risultava essere più corretta, come afferma sempre Connors, di quella di Nolli nel posizionamento del Teatro di Pompeo. L'atteggiamento di proto-archeologo di Piranesi è riscontrabile anche in un altro esempio, diverso da quello dell'icnografia, quello delle Terme di Caracalla. Dopo essersi recato a visitare il complesso termale, disegna una veduta a volo d'uccello delle *Rovine delle Terme Antoniniane* contenuta in *Vedute di Roma* e successivamente una *Pianta e spaccato delle Terme d'Antonino Caracalla* in *Le antichità romane*. Simile al disegno di Palladio delle stesse Terme, Piranesi aggiunge un dettaglio che non passa inosservato. In basso aggiunge uno spaccato del complesso, una sezione che non ha modo di esaminare davvero, ma che inserisce nel suo disegno come intuizione del fatto che, con tutta probabilità, le terme avessero delle fondazioni sotto terra. Dovremmo abituarci a quella combinazione di osservazione e immaginazione implicita nell'idea di anatomizzare le rovine. Se Piranesi eliminava la via Lata, dobbiamo supporre che egli in tal modo intendesse giungere a una visione archeologica più ampia, che si rivelava all'immaginazione dopo che l'autopsia aveva fatto tutto il possibile per accertare la verità<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Connors J., *Piranesi e il Campo Marzio: il corso che non c'era*, Jaca Book, Milano 2011, pp. 130-132.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

## L'abaco illustrato

Tramite il ridisegno integrale delle sei tavole (Tavv. X-V) è stato possibile realizzare un abaco illustrato di tutti i frammenti che compongono l'icnografia. I frammenti sono stati catalogati in ordine di grandezza crescente, in 39 pagine. La nomenclatura di tutti i frammenti si basa sulla denominazione data dal *Catalogus Operum quae in magna Campi Martii Ichnographia descripta sunt. Additis auctoribus, & monumentis, ex quibus illorum notitia deprompta est* presente nel volume, a conclusione dell'apparato testuale. Il catalogo latino presenta otto pagine di testo, tradotte in altre nove pagine in italiano. La composizione dell'abaco è il prodotto di uno studio e ridisegno dell'icnografia, confrontato con le opere descritte nel catalogo. Da questa riesamina sono emersi dei frammenti presenti nell'icnografia di cui, però, non si trova riscontro nel catalogo. Si tratta di numerosi frammenti riportati all'interno dell'abaco illustrato con la dicitura «non segnato» seguita dal nome latino e, infine, raggruppati in una sezione a loro dedicata. All'interno dell'abaco, inoltre, sotto la stessa dicitura sono presenti frammenti che vengono ripetuti più volte e riportati in ordine di grandezza; è il caso delle *Balineae Private* e *Balineae*, che insieme sono rappresentate in 10 frammenti; dei *Cubicula*, una delle voci «non segnato» ripetuta 5 volte; delle *Domus Plebejae* ripetute 16 volte; delle *Exercitationes Militares*, anch'esse non presenti nel catalogo, ripetute 3 volte; delle *Horrea Publica*, ripetute 5 volte; delle *Lupanaria*, ripetute 7 volte; delle *Officinae*, ripetute 11 volte; dei *Sepulcra virorum illustrium*, ripetuti 26 volte; delle *Stationes Militum: Nocturnae, Suburbanae*, ripetute 4 volte; delle *Tabernae*, ripetute 17 volte; e infine delle *Turres Espugnandae*, non segnate sul catalogo, ripetute 5 volte (Fig. 34).

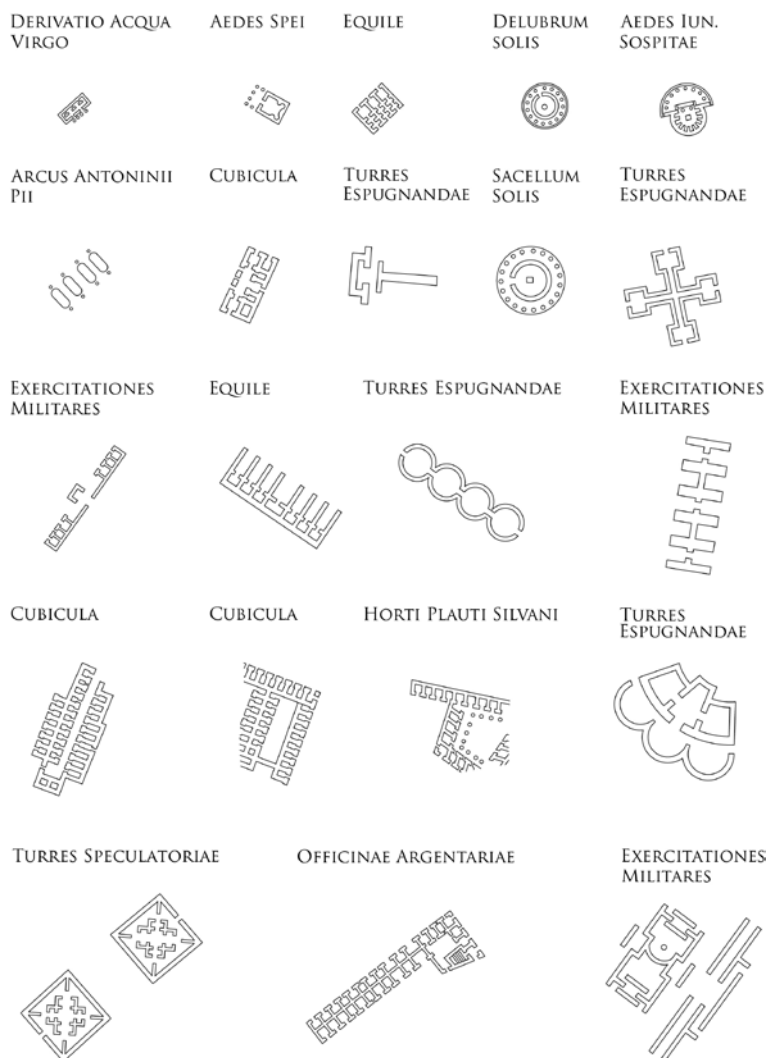


Fig. 34. Marianna Giannini, *Abaco illustrato*, 2021. Particolare della prima pagina delle figure 'non segnate' all'interno del *Catologus Operum quae in Magna Campi Martii Ichnographia descripta sunt*.

## *Ichnographia*

Nel volume l'*Ichnographia* non viene rappresentata in un unico foglio; nella nostra abitudine il disegno appare come una singola tavola, ma in realtà si tratta della composizione di sei tavole (Tavv. X-V) (Fig. 35). L'Istituto Nazionale di Grafica di Roma, che conserva all'interno del Fondo Corsini le matrici del disegno, fornisce indicazioni circa le dimensioni reali di questa incisione: secondo la scheda tecnica, realizzata con la tecnica dell'acquaforte. Le dimensioni del foglio misurano 1.450 x 1.585 mm. Durante la rielaborazione grafica si è tenuto conto di queste, stampando l'icnografia ridisegnata in proporzioni 2:3 dell'originale, con una misura di 966 x 1.056 mm. All'interno dell'abaco illustrato anche i singoli elementi che lo compongono seguono la stessa scala 2:3 (Fig. 36).

## Le altre letture

Il Novecento è il secolo in cui il Campo Marzio di Piranesi torna all'attenzione di critici, storici e architetti, come simbolo del dibattito sul linguaggio. Tafuri, in *La sfera e il Labirinto*, parla delle *Carceri* e del Campo Marzio come delle due opere che mettono in crisi definitivamente il linguaggio, in quanto «norma di azione sul mondo». Secondo Tafuri il Campo Marzio è espressione del trionfo del frammento, in un'accezione secondo la quale «il prodotto dell'accavallarsi di tutti i frammenti è una negazione tipologica, [...] banchetto architettonico della nausea, di vuoto semantico per eccesso di rumore visivo»<sup>50</sup>. Ma viene riconosciuto che si tratta della produzione di un vero e proprio catalogo di modelli, basati su un'eccezione di cui è accuratamente dis-

---

<sup>50</sup> Tafuri M., *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980, pp. 47-53.

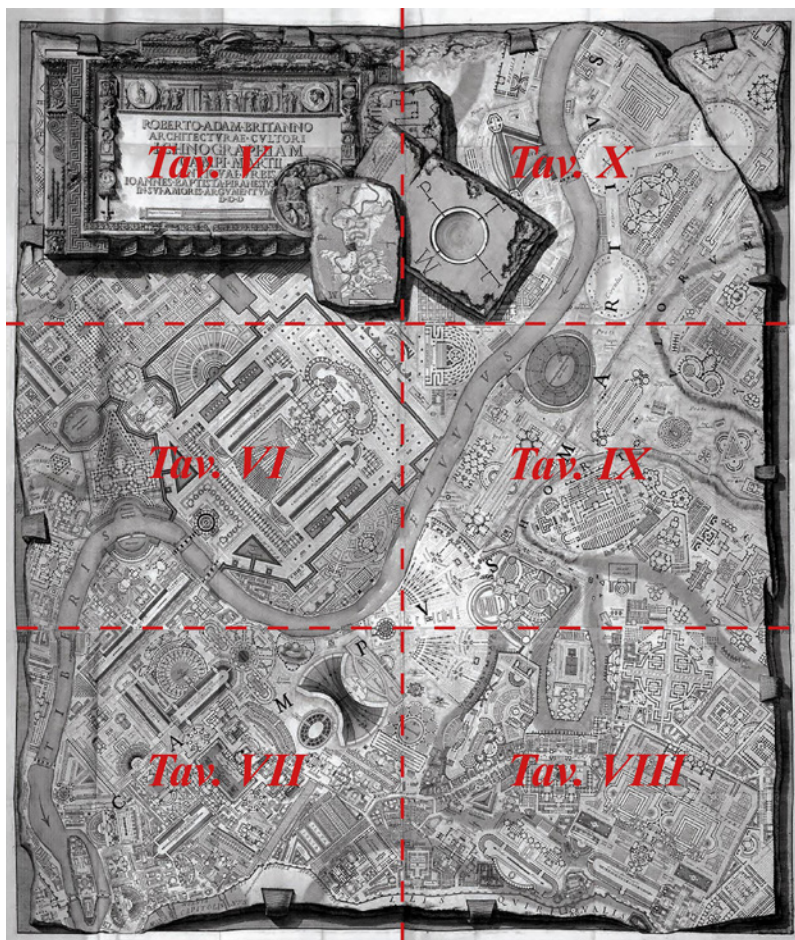


Fig. 35. Giovanni Battista Piranesi, *Ichnographia Campi Martii Antiquae Urbis*, 1762, con modifiche dell'autore che rappresentano la divisione dell'icnografia in Tavv. V, VI, VII, VIII, IX, X.

simulata la regola e nel quale persino i frammenti che hanno una corrispondenza reale, come ad esempio il Teatro di Marcello, il Pantheon o il Mausoleo di Adriano, perdono la loro identità e vengono resi ir-riconoscibili dal soffocante incastro dei singoli, tanto da cancellare il loro valore intrinseco di 'monumento'. Tale azione, spiega Tafuri, rende



Fig. 36. Marianna Giannini, *Incognographia Campi Martii Antiquae Urbis*, 2021. Elaborato grafico finale, stampato in 2:3 delle dimensioni originali, 966 x 1.056 mm.

evidente, di contro, quanto sia privo di senso il tentativo di proporre un tipo di struttura spettacolare. E, sempre secondo la sua lettura, il collezionismo di frammenti presenti nella pianta del Campo Marzio può essere anche interpretato come una rappresentazione, un disfacciamento in atto, della forma che si autoconsuma. Da un lato lo studio attento, scientifico, dei reperti archeologici; dall'altro la più assoluta



arbitrarietà nella loro restituzione. Sintetizzare il pensiero di Tafuri non è cosa semplice, ma soprattutto non è lo scopo di questo capitolo; è fondamentale però per introdurre il dibattito aperto nel Novecento sul Campo Marzio di Piranesi. Stan Allen, che nel 1989 in *Piranesi's 'Campo Marzio': An Experimental Design* ha offerto la sua lettura estraendo i frammenti posti su percorsi principali e linee di confine, con l'obiettivo di costruire una nuova sequenza di fotogrammi, basati sulla teoria del regista russo Sergej Ėjzenštejn. Ispirato dalla «ecstatic transfiguration» di Ėjzenštejn, ovvero dall'esplosione di relazioni nello spazio, Allen trova una corrispondenza tra la visione del regista e quella di Piranesi<sup>51</sup>. Combinato al pensiero di Tafuri, secondo cui Piranesi ha applicato una «technique of shock» della realtà, come quella di Eisenstein e secondo cui «the obsessive reiteration of the inventions reduces the whole organism to a sort of gigantic 'useless machine'» Allen associa queste letture per proporre la sua personale, basata sulla rilettura dell'apparato testuale del Campo Marzio e sull'estrazione di frammenti indipendenti che, sul disegno di proiezioni assonometriche e schemi, seguendo le teorie di Ėjzenštejn, forniscono inedite immagini (Fig. 37). Famoso intervento per la Biennale di Venezia del 2012 è quello di Dogma, *A Field of Walls* (Fig. 38). Un'originale reinterpretazione del Campo Marzio che lo trasforma in un campo di mura. Secondo Dogma, l'errore inteso come variazione, adattamento e non perfetta aderenza alla regola dei canoni classici, per Piranesi non è un elemento di condanna ma, anzi, rivela originalità e bellezza. Questo disegno spiega che l'uso delle mura, come elementi che chiudono la città, che confinano, delimitano stanze e spazi, diventa un elemento di base per la costruzione della città, una

---

<sup>51</sup> Le relazioni di cui parla Ėjzenštejn possono essere create dallo spettatore alla vista di un caotico montaggio di scene e informazioni, la sovrapposizione di due o più immagini contemporaneamente, infatti, è vista come un espediente per interrompere la visione passiva e scuotere la partecipazione dello spettatore, rendendolo attivo nella recezione del messaggio che l'autore vuole trasmettere.

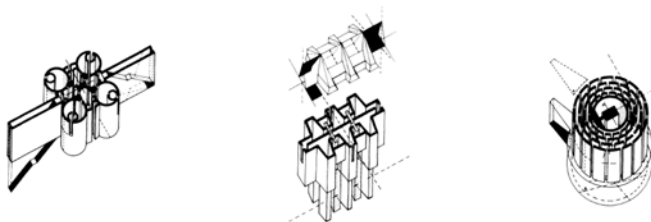


Fig. 37. Stan Allen, *Piranesi's 'Campo Marzio': An Experimental Design*, Axonometric projections of a series of monumental figures from the zone outside the walls. I frammenti raffigurati da Allen si trovano, nella loro rappresentazione in pianta, anche nell'*Abaco illustrato*. Da sinistra: i *Sepulcra virorum illustrium*, il *Nymphaeum Tiberij* e il *Sepulcrum Julii Caesaris*.

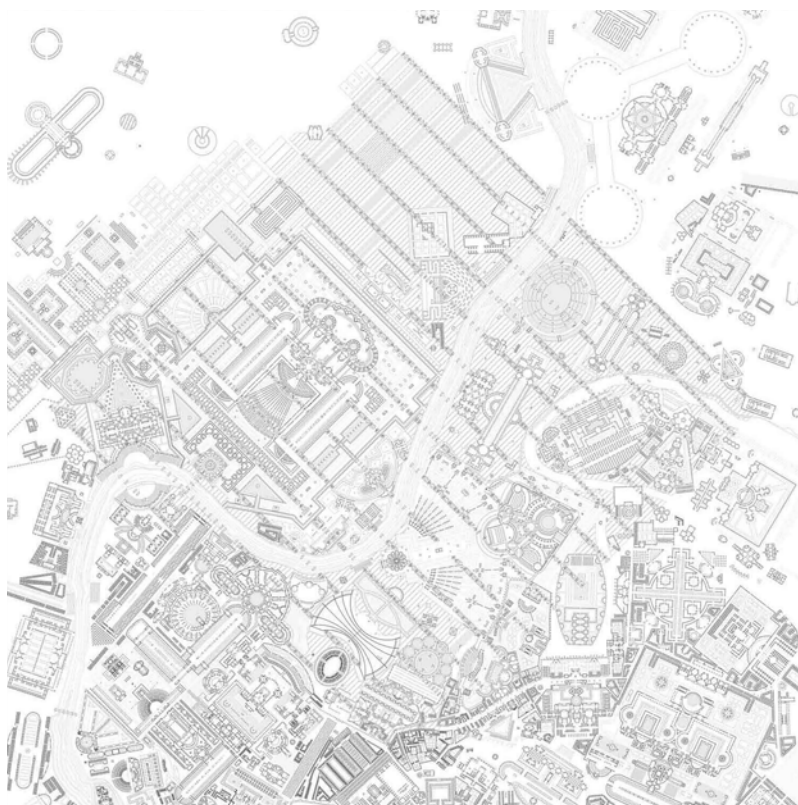


Fig. 38. Dogma, *A Field of Walls*, Biennale di Venezia, 2012.



regola che qui viene decisamente variata. Da questa riflessione sul muro come elemento di chiusura nasce il disegno di una città in cui non è più la strada a fare la città, ma è il muro che definisce lo spazio circostante. Il risultato è il modello di una città non più dipendente dalla gerarchia delle strade, che in questo caso anziché essere collegamento diventando impedimento, una città che liberandosi genera un nuovo tipo di spazialità, in cui il muro non è più l'elemento che chiude e delimita, ma che apre e libera lo spazio circostante.

Collegato all'intervento di Dogma troviamo quello di Peter Eisenman per la stessa Biennale, con il progetto *A Field of Diagrams*. Il Campo Marzio viene esaminato sotto una visione di diagrammi, stimoli sul dibattito dell'architettura contemporanea, come esperimenti architettonici. Con la collaborazione di un gruppo di studenti della Yale University, Dogma, Jeffrey Kipnis, i suoi collaboratori e un gruppo di studenti della Ohio State University elabora un modello 3D del Campo Marzio, esercizio sviluppato anche in *Ucronia: Spazio dell'Altro* a cura di Nicolò Zanatta, 2017. Un'indagine sul sistema delle periferie urbane che, frutto di una sovrapposizione di residui del tempo – e comprensivo di tutte le problematiche che questo continuo accumularsi produce –, ha come risposta la semplice azione di affinamento o tentativo di aggiustare queste problematiche senza mai attuare una vera riconfigurazione. Alla base di questo ragionamento, *Ucronia* ripercorre tre visioni di chi ha tracciato una strada diversa, attuando una riconfigurazione dello spazio in cui si contempla la realtà come mutevole e ri – configurabile, in base alle necessità del tempo<sup>52</sup>. Le figure a cui si fa riferimento sono tre: Piranesi con il suo *Campus Martius Antiquae Urbis* (1762), Antonio Sant'Elia con *La città Nuova* (1913-14) e Aldo Rossi con *Tavola della Città Analoga* (1976). Gli esempi sino ad ora riportati considerano l'icnografia come frutto di un *capriccio* tenden-

---

<sup>52</sup> Zanatta N., *Ucronia Spazio dell'Altro*, in «Devenirs», Aprile-Luglio 2017, 2017.

te all'invenzione, piuttosto che come un'analisi scientifica, ignorando l'accurata storicità in essa contenuta. Il risultato è che il campo dedicato alla guerra viene trasformato in un campo di guerra di linguaggio. Questa metafora ha incentivato gli studiosi del Novecento a produrre una nuova serie di sequenze, come quelle di Stan Allen, e di scenari alternativi, come quello di Dogma, lasciando comunque un dibattito aperto su questo 'capriccio'. Da questo studio, invece, quello che si evince guardando l'icnografia e leggendone i relativi capitoli è che questa incisione non risulta più essere un «eccesso di rumore visivo», bensì diventa una costruzione ordinata di frammenti che, emancipati dalla loro Forma, restituiscono al lettore l'immenso archivio di informazioni relative alla storia del Campo Marzio, grazie all'accurato metodo da proto-archeologo utilizzato da Giovanni Battista Piranesi.

## **Il Giocattolo vanitoso. Studi sull'arco trionfale e onorario**

*Matteo Meneghel*

Tali grandiosi giocattoli [... appaiono...] invenzioni tanto grandiose quanto irrilevanti nella loro vanità [... ma purtroppo] con le loro dediche austere, nitidamente scolpite, costituiscono un aspetto di quel culto della personalità che stava alla base dell'idea imperiale. Hanno quindi il loro posto nella storia, un posto insigne<sup>1</sup>.

Sono queste le parole scelte dall'archeologo britannico Mortimer Wheeler, nel suo contributo sull'arte e sull'architettura romana, per descrivere gli archi monumentali. Questi vengono da lui definiti come costruzioni architettoniche edificate a scopo celebrativo, volte a esaltare una o più personalità e ponendole al di sopra di altri mortali<sup>2</sup>.

L'arco viene identificato come un giocattolo vanitoso, un simbolo di potere, uno strumento deliberatamente inutile. È il mezzo utilizzato in via prioritaria dall'imperatore per esprimere messaggi specifici: nulla nella sua composizione è lasciata al caso ed è proprio l'insieme dell'architettura e della scultura a esaltarne la fattispecie.

---

<sup>1</sup> Wheeler M., *Roman Art and Architecture*, [Thames & Hudson, Londra 1964] Rizzoli-Skira, Milano 2003, pp. 163-171.

<sup>2</sup> Morachiello P., Fontana V., *L'architettura del mondo romano*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 119.

Dalle testimonianze storiche risultano ottocento gli archi monumentali risalenti all'epoca romana<sup>3</sup>, di cui trentasei eretti a Roma. Tra questi, i più celebri e gli unici rimasti parzialmente incolumi da distruzioni e deterioramenti sono: l'Arco di Tito sulla via Sacra antica, l'Arco di Settimio Severo all'interno del Foro Romano e quello di Costantino vicino al Colosseo (Figg. 39-40).

L'arco viene diffusamente affiancato all'immagine del trionfo tanto da guadagnarsi il privilegio di vedersi attribuito il nome di *Arco trionfale*. Tale denominazione risulta strettamente legata al significato della parola 'soggiogare'<sup>4</sup>, termine derivante da *sub iugum* ('sotto il giogo') e così anche all'imperialismo romano. In particolare, la definizione rimanda a un rito pagano messo in scena dal popolo romano per celebrare le proprie vittorie militari: una volta che il nemico veniva sconfitto in battaglia, i soldati offrivano in sacrificio i buoi a Marte, dio della guerra, per ringraziarlo del successo guadagnato. Il giogo di legno, servito per governare queste grosse bestie, veniva sorretto da due romani prescelti; in questo modo, i soldati nemici venivano costretti a passarvi al di sotto perdendo così ogni forma di dignità e di libertà, e trasformandosi in beni di proprietà dell'impero.

Il suddetto giogo venne successivamente sostituito da una lancia per poi far posto ad apparati lignei fittizi. La tradizione popolare romana rimase viva nel corso del tempo tanto che, dopo ogni vittoria, era usanza innalzare, nei pressi dei Fori, un grande giogo ligneo a forma di arco. Pochi di questi vennero in un secondo momento riconvertiti e divennero veri e propri edifici permanenti.

---

<sup>3</sup> Oltre ai monumenti esistenti, questo elenco comprende archi noti da testimonianze archeologiche, letterarie, epigrafiche e pittoriche. Fähndrich nel suo articolo (Cfr. Fähndrich S., *Bogenmonumente in der römischen Kunst. Ausstattung, Funktion und Bedeutung antiker Bogen- und Torbauten*, Internationale Archäologie 90, Rahden/Westfalia 2005, p. 3, n. 18) suggerisce di aggiungere 200 archi ai 630 catalogati da H. Kähler nel 1939.

<sup>4</sup> Fowler, W.W., "Passing under the Yoke", 1913, pp. 48-51; Halliday, W.R., *Passing under the Yoke*, in «Folklore», 1924, 35, 1, pp. 93-95; Wickham, J., *The Enslavement of War Captives by the Romans*, The University of Liverpool Repository, Liverpool 2014.

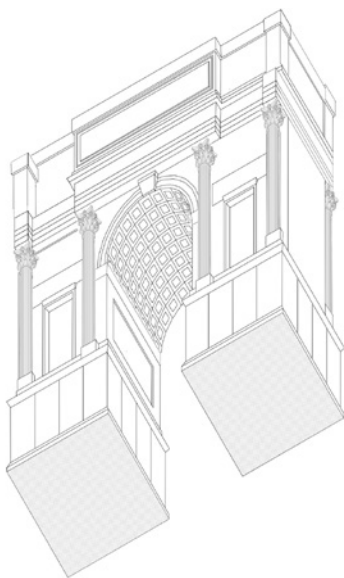


Fig. 39. Matteo Meneghel, Ricostruzione grafica dell'Arco di Tito, 2020.

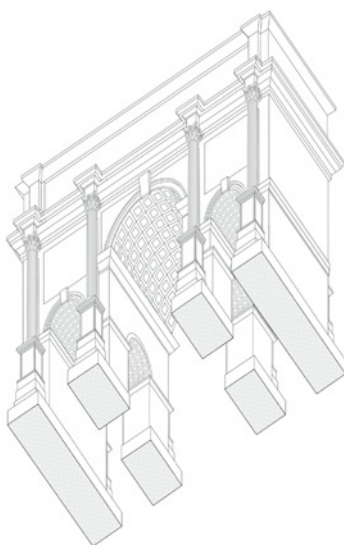


Fig. 40. Matteo Meneghel, Ricostruzione grafica dell'Arco di Settimo Severo, 2020.

A differenza degli archi temporanei, quelli permanenti non venivano utilizzati durante il cerimoniale del trionfo. Solitamente, attraverso il loro apparato scultoreo, fungevano da ruolo di memoriale celebrativo. L'esempio più emblematico è il celebre Arco di Tito, costruito dopo la morte dell'imperatore, con il suo trionfo rappresentato nel passaggio voltato per celebrare la presa di Gerusalemme del 70 d.C. Analizzando poi un numero considerevole di archi si evince come la maggior parte di essi sia caratterizzata dalla presenza di motivi funebri<sup>5</sup> e religiosi; pertanto, proprio per il loro carattere dedicatorio, possono essere definiti *onorari*.

In secondo luogo, se si volesse trovare un termine più congeniale e al contempo generico in grado di indicare in maniera universale tutti gli esempi del tipo monumentale romano, sarebbe più opportuno utilizzare, come già altri studiosi<sup>6</sup> hanno sostenuto, il termine 'commemorativo'. Nonostante tale considerazione, ancora oggi non esiste un termine utilizzato in maniera uniforme e il dibattito risulta ancora aperto.

In sintesi, è possibile sostenere che la maggior parte degli studiosi prediliga il sostantivo *onorario*, utilizzando in maniera residuale, parallela e talvolta sostitutiva il termine *trionfale*.

Per stabilire una data di nascita all'arco monumentale risulta necessario partire dal presupposto che esso è una creazione risalente all'Impero Romano. L'attribuzione della paternità all'epoca romana la si deve alle testimonianze storiche, le quali dimostrano come tali edifici siano presenti esclusivamente in territori soggetti al dominio romano.

A tal proposito, non sembra possibile poter considerare gli archi repubblicani come primi esempi del tipo, in quanto caratterizzati da incer-

---

<sup>5</sup> L'Arco dei Sergi a Pola nel suo apparato decorativo presenta elementi caratteristici del repertorio funerario (fregio a ghirlande, aquila e serpente entro la volta).

<sup>6</sup> Mansuelli A.G., *Arcus*, in «Aevum», 1948, p. 75; Patroni G., *L'origine degli archi trionfali*, in «Historia», I, 1927, 3, pp. 3 s.

tezze ed errori, sia sotto il profilo architettonico e simbolico, sia perché nominati dagli stessi romani con il termine *fornix* (al plurale fornices).

Seppur le soprastanti considerazioni a oggi possono apparire deducibili e scontate, bisogna tener conto che nel periodo in cui vennero create la conoscenza in tale ambito era nulla e figlia degli errori del passato.

Precursori dell'arco trionfale sono alcuni studiosi che, tra il 1870 e il 1930, collegarono le caratteristiche del *fornix* con alcune costruzioni etrusche-italiche, dalle quali emergono notevoli somiglianze sia formali che strutturali. A titolo di esempio si ricordano: la Porta Rosa, sita a Velia in Magna Grecia e risalente al III sec. a.C., e la Porta della Sirena a Paestum, anch'essa del III secolo a.C.. Nella zona dell'Etruria è fondamentale il richiamo alla Porta di Giove, collocata a *Falerii Novi* e costruita poco dopo il 241 a.C., alle due porte di Perugia e a quella di Volterra. Proprio quest'ultima sembra rimasta la più incolume dai rimaneggiamenti romani e preserva il suo aspetto primordiale; ciononostante, gli studiosi faticano a determinare una data di nascita precisa. Una spiegazione può essere dovuta al fatto che risulta evidente come sia stata eretta in due differenti momenti: gli stipiti, costruiti contemporaneamente alle mura etrusche della grande cerchia, risalgono al V-IV secolo a.C.; l'arco e le tre teste, invece, sembrano costruite in un periodo successivo, probabilmente nel periodo ellenistico (III-II sec. a.C.). Lo stesso vale per l'Arco Etrusco (o Arco di Augusto) nella città di Perugia. Nella fattispecie, le parti murarie fino ai lati d'imposta risultano autentiche, mentre l'arco presenta evidenze romane.

Ulteriori strutture arcuate indicate dagli studiosi come modello simile al *fornix* sono rappresentate in alcune raffigurazioni tardoetrusche; un esempio è l'arco presente nel fregio della tomba del Cardinale a Tarquinia<sup>7</sup>, la cui pittura murale rappresenta l'ingresso nell'Ade. No-

---

<sup>7</sup> Mansuelli A.G., *El arco honorifico en el desarrollo de la arquitectura romana*, Archivo Español de Arqueología, 27/89 (1954), pp. 100-101; A. Morandi, *Le pitture della Tomba del Cardinale in Tarquinia*, Istituto poligrafico e Zecca del-

nostante la convenzionalità e l'evidente valore simbolico espresso dalla raffigurazione, esso conserva certamente memoria di una struttura architettonica reale. Il più acceso sostenitore della derivazione del *fornix* dalla struttura etrusco-italica fu l'archeologo Giovanni Patroni<sup>8</sup>.

Un'ulteriore opera architettonica presa come modello dagli studiosi e forse la più connessa al *fornix*, sia per la struttura architettonica che per il suo carattere rituale e/o trionfale, è la *Porta Triumphalis*. Tra le fonti riferibili a quest'ultima, sono reperibili alcune raffigurazioni numismatiche: due rilievi che illustrano una *profectio* e un *adventus* (ideato per Marco Aurelio). Questi ultimi vennero poi raffigurati nell'Arco di Costantino e nel rilievo con l'ingresso trionfale di Marco Aurelio e Commodo dei Musei Capitolini.

La *Porta Triumphalis* risulta citata solo da cinque fonti della letteratura antica, fenomeno che ha provocato l'insorgere di diversi dubbi e riflessioni da parte degli studiosi. Seppur numericamente modeste, queste poche fonti risultano sufficienti per comprendere la funzione fondamentale dell'arco, quale soglia all'Urbe, e per coglierne il valore immaginario a livello culturale. In un celebre passaggio dell'orazione ciceroniana contro Lucio Calpurnio Pisone<sup>9</sup>, lo scrittore latino spiega come nessuna porta dell'Urbe sia identificabile con l'ingresso in città. L'unica eccezione sembra essere rappresentata dalla *Porta Triumphalis*, dedicata all'imperatore che abbia conseguito gli onori del trionfo.

Nella letteratura antica, la *Porta Triumphalis* viene più volte nominata in occasione del funerale dell'imperatore Augusto dagli scrittori latini Tacito<sup>10</sup> e Svetonio<sup>11</sup>, i quali descrissero come il corpo del primo

---

lo Stato, Roma 1983, XXII, pp. 61-62. Fig. 10 pittura Tomba del Cardinale, immagine da [www.canino.info](http://www.canino.info)

<sup>8</sup> Patroni G., *L'origine degli archi trionfali*, in "Historia", I, 1927.

<sup>9</sup> Cicerone M.T., *Orationes*, In *Pisonem*, 23.

<sup>10</sup> Tacito P.C., *Annales*, XV, 18, 1.

<sup>11</sup> Svetonio G., *Vita dei cesari*, II, 100, 2.



*Princeps* dovesse essere portato nella tomba passando esclusivamente al di sotto di tale costruzione.

Per identificare l'esatta collocazione della suddetta Porta risulta necessario far riferimento al contributo di Giuseppe Flavio<sup>12</sup>.

Negli ultimi duecento anni, sono state avanzate diverse proposte di locazione piuttosto fantasiose. Alcuni autori latini pensavano che fosse eretta nel Circo Massimo, altri all'ingresso nel lato curvo del Circo Flaminio, e altri ancora nel Campo Marzio in una posizione isolata, non connessa a strutture esterne. Un ultimo riferimento va attribuito a chi invece sosteneva che il citato monumento fosse collocato sulla strada diretta al Foro Romano, al lato est del colle Capitolino.

All'inizio del ventesimo secolo qualche studioso si azzardò a proporre che non fosse una struttura fissa e che tale nome venisse attribuito a qualunque porta, o arco temporaneo, attraversato dal generale all'inizio della cerimonia<sup>13</sup>; tale idea fu presto scartata in quanto priva di fondamento.

Arrivando ai giorni d'oggi, la teoria più comunemente diffusa, elaborata nel 1820, è quella secondo cui la prima porta trionfale eretta sul suolo romano sia probabilmente sita nei pressi della *Porta Carmentalis*, se non addirittura identificabile proprio con essa<sup>14</sup>. Quest'ultima teoria nasce da un commentario del Rinascimento su Svetonio in cui si afferma che «la porta trionfale sembra essere stata eretta tra la Porta Flumentana e la Porta Catularia». Se tale commentario dicesse il vero, allora, la *Porta Catularia* si sarebbe dovuta collocare tra il Capitolino e il Campo Marzio. Tutto ciò, porta a una localizzazione della *Porta Triumphalis* proprio dove si pensa che sia stata eretta la *Porta Carmen-*

---

<sup>12</sup> Flavio G., *De bello Iudaico*, 7, 118-162.

<sup>13</sup> Liverani P., *Porta Triumphalis, arcus Domitiani, templum Fortunae Reducis, arco di Portogallo*, in "Atlante tematico di topografia antica", 14, L'Erma di Bretschneider, Roma 2005, pp. 53-56.

<sup>14</sup> Beard M., *The Roman Triumph*, Belknap Press, Londra 2009, pp. 95-105.

*talis*, anche se non risulta alcuna traccia archeologica esistente. Inoltre, grazie alle testimonianze di Livio e Ovidio del 479 a.C., si evince come la *Porta Carmentalis* fosse proprio un doppio *Ianus* (termine utilizzato come sinonimo di *fornix* e antecedente a esso), in cui uno o entrambi i lati dell'arco venivano creati come espressione di usanze e regolamenti speciali.

L'archeologo Filippo Coarelli colloca tale porta nell'area sacra di S. Omobono a Roma<sup>15</sup>, nella stessa area dove si trovava un tempo la *Porta Carmentalis*. I suoi scavi offrono alcune informazioni interessanti. Dalle sue scoperte si evince come i primi *fornices* di cui si sia conservata memoria, quelli costruiti da L. Stertinus nel 196 a.C. non sarebbero altro che la versione monumentale della primitiva *Porta Triumphalis*<sup>16</sup>.

Un ulteriore manufatto architettonico che ha influito nel determinare le forme dei primi 'archi' repubblicani è lo *Ianus*, chiamato in causa da alcuni studiosi come A.L. Frothingham<sup>17</sup>. Questo modello è stato sicuramente di passaggio e d'ingresso a importanti aree urbane, sia nelle forme che nelle sue funzioni, e presenta alcune somiglianze con i primissimi *fornices* repubblicani eretti a Roma. Tra i vari esempi si ricordano i tre *iani* (*summus*, *medius*, *imus*), collocati probabilmente all'ingresso di strade che portavano al Foro Romano, le cui fonti risultano poco chiare e attendibili. Si ricordano anche i tre *iani* citati

---

<sup>15</sup> Coarelli F., *La Porta Trionfale e la Via dei Trionfi*, in "Dialoghi di Archeologia", I, Roma 1968, pp. 71-76 e 85-91.

<sup>16</sup> Filippo Coarelli ha identificato i due *fornices* di Stertinio e la *Porta triumphalis* come un monumento unico. La verosimiglianza di questa identificazione si fonda sugli scavi e sul fatto che questi primi *fornices* erano doppi e che pertanto potevano corrispondere, con le loro due aperture, contigue o vicine, all'uso ancestrale della porta nei due significati, quello di arrivo (*adventus*) e quello di partenza (*profectio*).

<sup>17</sup> Frothingham A.L., *De la véritable signification des monuments romains qu'on appelle 'arcs de triomphe'*, in "Ra", 1905, pp. 216-230.

da Livio e fatti costruire insieme ai portici nel foro di Sinuessa nel 174 a.C.<sup>18</sup>. Tale età potrebbe coincidere con quella della comparsa dei primi 'archi' repubblicani agli inizi del II sec. a.C., o più probabilmente essere di qualche decennio precedente. In ultimo, si ricorda che lo *Ianus Geminus*<sup>19</sup> venne indicato per la prima volta dallo studioso Sarasin<sup>20</sup>, probabilmente ubicato nel punto d'ingresso del Foro Romano<sup>21</sup>. Come i tre *iani* del Foro Romano, tale *Ianus* presenta delle forme rispondenti a un'epoca successiva rispetto alla datazione dei primi *fornices*; queste risultano desumibili attraverso le raffigurazioni nelle monete di età neroniana e dalla descrizione di Procopio. Inoltre, tali documenti dimostrano come l'evidente aspetto del monumento fosse alquanto differente rispetto allo stesso repubblicano.

In conclusione, sul piano formale i riferimenti possibili al *fornix* orientano verso una struttura archivoltata etrusco-italica e verso altre costruzioni connesse al passaggio, rinviandolo a un'accezione rituale; dall'altro, sul piano strettamente sostanziale e connotativo dell'onoranza e del valore dedicatorio, il *fornix* si presenta come una delle diverse forme diffuse a partire dalla metà del periodo ellenistico. La peculiarità riguarda il significato e la finalità a loro attribuita: i primi *fornices* assumevano un significato implicitamente onorario ed erano collegati a un'altra tipologia architettonica, di analogo prestigio monumentale, di cui: le colonne doppie votive del santuario di Delfi, costruite nella se-

---

<sup>18</sup> Fonti (a far capo da Cicerone) in Ball Platner S., completato e rivisto da Ashby T., *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Oxford University Press, Londra 1929, pp. 257-277. Secondo F. Coarelli (Coarelli F., *Il Foro Romano. Periodo Arcaico*, Vol. I, Quasar, Roma 1983, p. 90) *Ianus medius* e *Ianus Geminus* sono probabilmente da identificare nella medesima costruzione.

<sup>19</sup> Guarducci M., *Ianus Geminus*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à André Piganiol*, a cura di R. Chevallier, 3 voll., SEVPEN, Parigi 1996, III.

<sup>20</sup> Sarasin P., *Über die Entwicklung des Triumphbogens aus dem Ianustempel*, Wagner, Innsbruck 1921, pp. 10 ss.

<sup>21</sup> Livio, *Ab Urbe condita libri*, Libro I, 19, 2.

conda metà del III secolo a.C., le colonne di Delo, e i successivi pilastri di analogo significato a Delfi, eretti da Eumene II, Prusia II ed Emilio Paolo<sup>22</sup>. Martin Persson Nilsson fu il primo studioso a considerare queste colonne come modello precedente al *fornix*<sup>23</sup>.

Se si osserva il tipo architettonico come costruzione isolata è possibile constatare come casi simili risultino rintracciabili già nel periodo greco. Emblematica a tal proposito è la porta dell'Agorà di Atene, la cui fondazione è stata scoperta quasi cinquant'anni fa. Tale opera è nota in virtù del celebre passo del I libro di Pausania<sup>24</sup> e fu eretta tra il 307 a.C. e il 302 a.C., dopo la vittoria su Pleistarchos, fratello di Cassandro. Esso, pur apparendo un monumento isolato architravato, presenta un ulteriore elemento di connessione con l'edificio repubblicano, riscontrabile dalla sua duplice funzione di passaggio e di sostegno a gruppi statuari.

Un tempo, molti studiosi ritenevano che la funzione d'ingresso fosse una prerogativa nei modelli del tipo; per tale ragione decisero di indicare, in via ulteriore, anche i propilei ellenistici. In effetti, alcuni di essi presentavano talune somiglianze con gli 'archi' repubblicani nel corredo epigrafico e scultoreo. Basti osservare le iscrizioni dedicatorie alle divinità dei propilei del Ptolemaion di Samotraccia (280 a.C. circa), del santuario di Demetra e di Atena a Pergamo (rispettivamente inizi del II secolo e 197-159 a.C.), e del Bouleuterion di Mileto (175-164 a.C.), molto simili a quelle riprodotte in alcuni modelli architettonici<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Siedentopf H.B., *Das hellenistische Reiterdenkmal*, Stiftland-Verlag, Waldsassen 1968, 110-111, n. 69-71; Kahler H., *Deer Fries vom Reiterdenkmal des Aemilius Paullus in Delphi* (Mon. Artis Romanae, V), Mann, Berlino 1965.

<sup>23</sup> Nilsson M.P., *Les bases votives à double colonne et l'arc de triomphe*, in "Bull. Corr.Hell", 49, 1925, pp. 143-157.

<sup>24</sup> Pausania, *Graeciae descriptio ad optimorum librorum fidem accurate edita*, libro I, 15, 1.

<sup>25</sup> Carpenter J.R., *The Propylon in Greek and Hellenistic Architecture* (Diss. Univ. of Pennsylvania, 1970), Ann Arbor-Londra 1979, rispettivamente pp. 163-167, 160-163, 156-160, 149-153.

Uno dei primi studiosi a indicare i propilei come modello esclusivo del *fornix* fu Giuseppe Spano<sup>26</sup>, il quale riportò anche graficamente le fasi formali del processo volto alla creazione dell'arco. Le sue argomentazioni risultano però per diversi studiosi piuttosto incerte e per nulla convincenti: infatti, se i Romani si fossero ispirati ai propilei ellenistici, difficilmente li avrebbero concepiti come edifici isolati. Per questa ragione la discendenza del *fornix* dal *propylon* non può essere accettata.

Nell'ipotizzare la nascita dell'arco all'interno di un contesto differente, appare doveroso citare lo studioso Löwy. Egli fu tra i primi a non concentrare le proprie ricerche su un modello architettonico concreto, ma si limita a suggerire l'Oriente come luogo di nascita culturale. Löwy arrivò a tale deduzione analizzando alcuni elementi della prima età imperiale; in particolare riscontrò alcune peculiarità artistiche di Alessandria d'Egitto e Pergamo in alcune costruzioni. Riguardo alla prima, riscontrò la presenza di un arco onorario caratterizzato da una rappresentazione equestre sulla sommità nella stessa città di Alessandria d'Egitto e riscontrò in una pittura paesaggistica nel triclinio C della Villa Farnesina a Roma toni egittizzanti. Riguardo alla seconda città, ritrovò in alcuni fregi d'armi di archi onorari italici e della Gallia meridionale di età alto-imperiale<sup>27</sup> influenze pergameni.

Infine, l'ultima costruzione indicata da alcuni studiosi come modello al *fornix* è il tetrapilo. Oggi si ritiene che il collegamento tra questo edificio e l'arco repubblicano risulti infondato. A tal proposito, nonostante i primissimi *fornices* di Stertinio fossero un doppio giano, se i Romani si fossero realmente ispirati a queste costruzioni

---

<sup>26</sup> Spano G., *L'origine degli archi onorari e trionfali romani*, in "Neapolis", I, 1913.

<sup>27</sup> Löwy E., del nipote di Marcello Campora, *Zur Herkunft des Triumphbogens*, in *Beiträge zur alten Geschichte und griechisch-romischen Altertumskunde. Festschrift z. O. Hirschfelds 60. Geburtstag*, Berlino 1903, pp. 417-422.

dalla pianta quadra con passaggio incrociato, avrebbero dato agli archi repubblicani e a quelli imperiali tale forma sin da principio<sup>28</sup>.

Per concludere è possibile affermare che sul piano formale i riferimenti possibili al *fornix* siano orientati sia verso la struttura etrusco-italica archivoltata, sia verso altre costruzioni legate alla funzione di passaggio e di ingresso, anche nell'accezione rituale e/o trionfale dell'arco (si pensi alla *Porta Triumphalis*, allo *Ianus* e alle costruzioni arcuate etrusche). Dall'altro lato, specifico del significato onorario e del valore dedicatorio, il *fornix* repubblicano risulta essere una delle diverse forme parallele nel tempo che, come si è potuto constatare, risultano largamente diffuse a partire dalla metà del periodo ellenistico<sup>29</sup> (Figg. 41-50).

---

<sup>28</sup> Pallottino M., *Arco onorario e trionfale*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, 1958, pp. 591-592.

<sup>29</sup> Pfanner M., *Der Titusbogen*, Philipp von Zabern, Magonza 1983, pp. 93-97; De Maria S., *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1988, p. 45.



Fig. 41. Bartoli Pietro Santi, *Imp. Titi Ivdaicus Trivmphus*, 1690. Acquaforse raffigurante la processione presso l'Arco di Tito.



Fig. 42. Porta Rosa a Velia, immagine di [www.museopaestum.beniculturali.it](http://www.museopaestum.beniculturali.it)





Fig. 43. Porta della Sirena a Paestum, foto dell'autore.



Fig. 44. La porta di Giove a Falerii Novi, foto dell'autore.



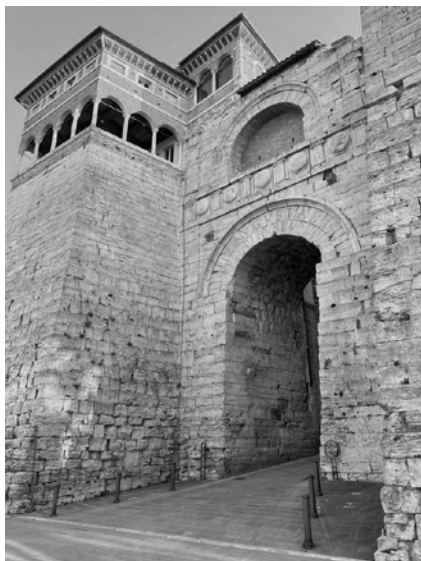


Fig. 45. Porta di Augusto a Perugia, foto dell'autore.



Fig. 46. Porta Marzia di Perugia, foto dell'autore.



Fig. 47. Porta all'Arco di Volterra, foto dell'autore.

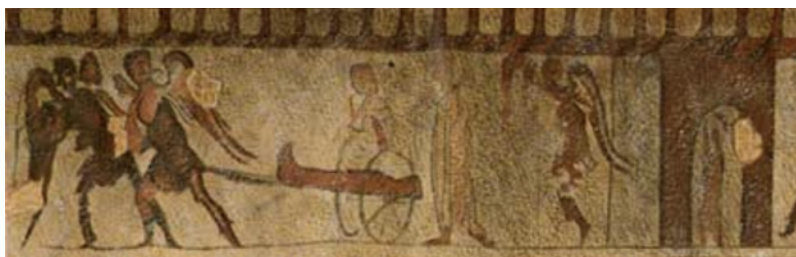


Fig. 48. Pittura Tomba del Cardinale, immagine da [www.canino.info](http://www.canino.info)



Fig. 49. Bartoli Pietro Santi, *Via Traiana e Restitutori Vrbis Sive Adventus Avg Romam*, 1960. Acquaforse di Marco Aurelio reimpiegati poi sull'Arco di Costantino.



Fig. 50. Rilievo dell'ingresso trionfale di Marco Aurelio e Commodo dei Musei Capitolini, 176-180 d.C.; immagine di [www.museicapitolini.org](http://www.museicapitolini.org)

Entrando nel merito della questione, è possibile identificare, grazie alle testimonianze archeologiche, sei *fornice*s siti nella città di Roma e uno nella città di Siracusa<sup>30</sup>. I tre esempi più antichi appartengono alla capitale e furono eretti nel 196 a.C. dal generale Lucio Stertino, al suo ritorno a Roma dalle campagne belliche in Spagna Ulteriore. Tale conoscenza fu pervenuta grazie a uno dei passi letterari redatti dallo scrittore latino Livio<sup>31</sup>. Tra gli 'archi', due furono edificati nel Foro Boario, davanti ai templi della Fortuna e della Mater Matuta, e uno nel Circo Massimo.

L'autore latino, oltre alla locazione topografica, indica poi in maniera generica il corredo statuario di questi edifici che avrebbero dovuto sostenere una o più statue di bronzo dorato<sup>32</sup>. A tal proposito, nel 190 a.C. lo stesso Livio scrisse in merito al generale Scipione l'Africano, il quale prima di lasciare la città di Roma fece costruire un *fornix* per poi recarsi in aiuto del fratello nella campagna bellica contro Antioco III. Tale arco venne eretto sul colle Capitolino dinanzi alla strada da cui emerge il Campidoglio e fu ornato con sette statue di bronzo, due cavalli (o figure equestri) e due bacini di marmo.

Un ulteriore *fornix* è stato fatto costruire in Campidoglio prima del 133 a.C. da una potente famiglia repubblicana, la *gens calpurnia*. Le poche informazioni a riguardo provengono dall'autore latino Orosio, il quale descrisse la morte di Tiberio Gracco in uno dei suoi manoscritti<sup>33</sup>. Tale rimando lo si evince dal passo in cui descrive l'inseguimento avvenuto dai sostenitori di P. C. Scipione Nasica lungo i gradini sottostanti il fornice *Calpurnius*, prima di essere violentemente ucciso da un colpo di clava.

---

<sup>30</sup> De Maria S., *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1988, pp. 45-55.

<sup>31</sup> Livio, *Ab Urbe condita libri*, Libro XXXIII, 27, 3-4.

<sup>32</sup> Livio, *Ab Urbe condita libri*, Libro XL, 34, 5.

<sup>33</sup> Orosio, *Adversus paganos historiarum libri septem*, V, 9, 2.

L'ultimo 'arco' repubblicano attestato a Roma fu costruito da Q. F. Massimo Allobrogico e denominato *Fabianus*. Questo doveva essere posizionato sulla via Sacra all'ingresso del Foro Romano. Risulta il più documentato<sup>34</sup> e tra i reperti rimasti si può notare un fregio dorico. Tali resti appartengono a due fasi costruttive dell'edificio: la prima risalente al 120 a.C., anno in cui Massimus Allobrogicus celebrò il trionfo dopo aver vinto le battaglie in Gallia contro gli Allobrogi e gli Arverni; mentre la seconda fase concerne gli elementi materiali della ricostruzione o risistemazione effettuata nel 57 a.C.

L'apparato ornamentale risulta costituito da rilievi raffiguranti armi e bottini, mentre la parte sommitale, cd. attico, doveva ospitare statue-ritratto rappresentative dei membri più illustri della *gens* Fabia. L'unico *fornix* tracciato al di fuori di Roma risulterebbe ubicato nella colonia di Siracusa, sito nel foro ed eretto in onore di C. Verres, governatore della Sicilia tra il 73 e il 71 a.C. Tale 'arco' fu decorato da statue posizionate sull'attico ma il carattere iconografico di queste risultava diverso da quelle della capitale; ciò poiché la città di Siracusa presentava una significativa eredità greca, influente nell'elaborazione delle sculture che coronavano l'edificio: una statua equestre di Verre e un ritratto eroicamente nudo di suo figlio. Un ulteriore elemento da considerare nella composizione decorativa è la diversa collocazione data alle due statue ornamentali, su base gerarchica, ove la statua del figlio si trova ai piedi della statua equestre di Verre. Quest'ultima dominava dall'alto dell'attico il territorio provinciale evidenziando, con mezzi plastici, la sua potenza di uomo e di magistrato. Con il *fornix* di Verre il concetto di innalzamento materiale di un individuo mediante mezzi monumentali trovò la sua massima espressione nel mondo dei *fornices*, e risultò il primo 'arco' conosciuto con la presenza di una chiara motivazione auto-celebrativa<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Cicerone, *Pro Planc.* VII, 17: «ad Fabianum fornecem»; *De Orat.* II, LXVI, 267: «ad fornecem Fabianum».

<sup>35</sup> Cicerone, *De Orat.* II, 154.

Per determinare la nascita esatta dell'arco monumentale non basta affidarsi all'espressione *arcus triumphalis* come citato nella letteratura latina. L'espressione è infatti posteriore rispetto alla reale comparsa dell'arco e risale al III secolo d.C.; in particolare viene menzionata nelle dediche degli archi di Caracalla delle province romane in Africa e in uno dei testi relativi all'opera dello storico romano Ammiano Marcellino, vissuto nel IV secolo d.C.<sup>36</sup>.

In seconda analisi, nella definizione di 'arco trionfale' contenuta nel dizionario di Pevsner viene sottolineato un aspetto estremamente rilevante; il testo cita: «sembra fossero talvolta primariamente progettati come basi riccamente ornate per statue o gruppi in bronzo dorato come la quadriga»<sup>37</sup>. Questa frase confermerebbe l'idea relativa all'inizio della storia del tipo architettonico da non intendersi come nascita istantanea ma quale vero e proprio processo di formazione. All'interno di questo, l'arco si distacca definitivamente dal concetto di base per divenire un monumento unico celebrativo e veicolo atto alla celebrazione.

Osservando i primi riferimenti testuali del termine *arcus* ci si rende conto fin da subito come essi descrivano esclusivamente la parte ornamentale e statuaria della costruzione e non forniscano, invece, alcuna informazione relativa alla forma della sua struttura portante. La prima occorrenza del termine *arcus*, in riferimento a uno specifico manufatto architettonico, la si ritrova in un'epigrafe del IV d.C. in cui l'*ordo decurionum* di Pisa, fra le molte onorificenze funerarie destinate a Gaio Cesare (figlio adottivo di Augusto), elenca dettagliatamente l'apparato ornamentale, quello statuario e la sua posizione<sup>38</sup>. Tale testimonianza non fornisce però alcun'informazione in merito alla forma della sua struttura. Ciò spiega come l'elemento di maggior rilevanza negli *arcus* della prima età imperiale consisterebbe

<sup>36</sup> Ammiano Marcellino, *Res Gestae*, XXII, 16, 15.

<sup>37</sup> Pevsner N., Fleming J., Honour H., *Dizionario di architettura*, Einaudi, Torino 2019.

<sup>38</sup> Collocazione epigrafe: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, XI, 1421.



solo nell'*ornatum*<sup>39</sup> (epigrafe e apparato decorativo ad alto e bassorilievo). Questi elementi hanno un'importanza compositiva prioritaria; infatti, alle parole e alle immagini sono affidate la storicizzazione del monumento e la definizione precisa del messaggio: il nome del celebrato, la data e l'evento per cui l'onore è stato conferito, la figurazione letterale o allegorica delle sue imprese. L'ornato costituisce, dunque, il senso primo e ultimo di questi edifici, mentre la sua struttura architettonica risulta ancora una volta svolgere un ruolo secondario, quello di supporto.

È possibile osservare questo concetto anche attraverso lo studio numismatico. Le rappresentazioni degli archi delle monete di Augusto e degli imperatori che lo seguirono, sono accomunate dalla tendenza a enfatizzare l'apparato decorativo ed epigrafico; gli archi, invece, vengono a malapena rappresentati e ridotti a semplici basi. Inoltre, è probabile che il termine *arcus* sia mutato poiché influenzato dal lessico architettonico, sostituendo la preesistente denominazione dell'arco come arma da lancio e del fenomeno 'arcobaleno'. Questa nuova visione descrive un tipo di basamento il cui profilo geometrico rappresenta un segmento circolare: il vano alto dell'edificio, il cui compito è quello di sostenere le sculture<sup>40</sup>.

Facendo cenno ai documenti letterari finora pervenuti, il testo romano più antico dal quale proviene la genesi dell'arco di trionfo è il trattato naturalistico *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, scritto tra il 77-78 d.C., il quale cita: «Columnarum ratio erat attolli super ceteros mortales,

<sup>39</sup> Centanni M., *Novicio invento: nota a Plinio, Nat. Hist. XXXIV 27, sull'arco onorario romano*, in "Engramma", 71, aprile 2009.

<sup>40</sup> Un ulteriore indizio della novità del termine è l'oscillazione, in autori di età augustea, tra la forma *arcus* con tema in *-o*, che segue il paradigma della cosiddetta 'seconda declinazione' (Varrone *apud Nonium* 77, 11), e la forma, destinata ad affermarsi sulla prima, che segue il paradigma dei temi in *-u* della 'quarta declinazione' (Vitruvio, *De Architectura*, V, 10, 3, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge – Londra 1931; Mansuelli G.A., *Arco onorifico e trionfale*, in "Enciclopedia dell'Arte Antica", Supplemento, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1979, p. 16).

quos et arcus significant novicio invento»<sup>41</sup>. Plinio, attraverso queste parole, esprime la funzione delle colonne, quali strutture onorarie volte a innalzare uomini di potere al di sopra di altri mortali; tale significato viene ripreso anche negli archi, più recenti rispetto alle colonne commemorative. Tale citazione latina è stata interpretata dagli storici in diversi modi e ha inevitabilmente determinato l'insorgere di dubbi e perplessità sul reale significato trasmesso da Plinio. A tal proposito, molti storici si sono soffermati principalmente sulle parole «novicio invento» e nelle stesse hanno riconosciuto il progresso attuato da Augusto a partire dalla nascita dell'Impero. Tale progresso viene identificato dagli stessi studiosi nelle varie sperimentazioni e nei tentativi di dare stabilità, anche formale, alle strutture architettoniche dell'arco e in particolare Augusto si propone di arricchirle di un apparato figurativo simbolico molto più complesso<sup>42</sup>. In effetti, egli riprende gli strumenti celebrativi impiegati dagli *imperatores* filoelleni della tarda repubblica, modificandone successivamente il significato, in sintonia con le nuove esigenze propagandistiche dettate dalla nascente ideologia dello stato imperiale. Tuttavia, ciò non riguarda il concetto che Plinio intendeva comunicare; infatti, il giudizio pliniano sull'arco rappresenta più che altro una denuncia all'*Asiae luxuria*<sup>43</sup>.

L'autore latino utilizza tali termini in maniera ironica poiché irritato dagli sprechi, dalle esibizioni, dagli eccessi e dagli sfarzi importati dall'Oriente e destinati a Roma. Quello che si è appena sottolineato è

---

<sup>41</sup> Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 27.

<sup>42</sup> De Maria S., *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1988, p. 55.

<sup>43</sup> L'asiatica *luxuria* fu un fenomeno diffuso a Roma nel periodo tardo-repubblicano in seguito alle vittorie di Lucio Cornelio Scipione Asiatico su Antioco III a Magnesia nel 190 a.C. e di Gneo Manlio Vulzone nel 186 a.C. sui Galati d'Asia. Essa consisteva nel seguire una moda basata sul gusto e sulla ricchezza dei sovrani ellenistici e orientali.



possibile ravvisarlo osservando come vengono utilizzati i due termini nei diversi ambiti del suo trattato<sup>44</sup>. Le sue parole sottintendono una malcelata critica al tipo architettonico e alla sua *ratio*. L'arco non è che una 'nuova trovata' sorta per celebrare l'onore di un cittadino romano elevandolo nell'etere in una sfera che dovrebbe essere riservata soltanto agli dèi<sup>45</sup>. Con tale citazione l'autore sembra riferirsi all'imperatore Nerone. È appurato che con il finire dell'impero di Claudio egli abbia deciso di abbandonare la vita politica e di condurre un'esistenza appartata, dedicandosi all'avvocatura. Solo successivamente alla morte di Nerone, durante il regime di Vespasiano, tornò alla carriera politica nelle vesti di procuratore imperiale.

---

<sup>44</sup> In diversi passaggi del suo trattato, Plinio utilizza i termini *novicio inventum* in ambiti diversi: la moda recente di dedicare nelle biblioteche ritratti in bronzo, se non in oro o in argento, a poeti e letterati («Non est praetereundum et novicium inventum, siquidem non ex auro argentove, at certe ex aere in bibliothecis dicantur illis, quorum immortales animae in locis iisdem locuntur»: *Nat. Hist.* XXXV, 9); l'introduzione a Roma, dall'età di Silla, di mosaici prima di marmo e posti sui pavimenti, poi passati anche sulle volte e a tessere di vetro («Lithostrota coeptavere iam sub Sulla; [...] pulsa deinde ex humo pavimenta in camaras transiere vitro. novicium et hoc inventum»: *Nat. Hist.* XXXVI, 189); e certo cattiva novità è giudicata la moda di bere a digiuno, mentre in antico si beveva dopo il pranzo serale per favorire il rilassamento, il sonno e l'oblio: 'Bere vino a digiuno è trovata recente e sconvenientissima per chi abbia impegni importanti e per chi cerchi di tenere in tensione, pronto a ogni evenienza, il proprio spirito' («Vinum ieiunos bibere novicio invento inutilissimum est curiosis vigoremque animi ad procinctum tendentibus»: *Nat. Hist.* XXIII, 23).

<sup>45</sup> De Maria sostiene che Plinio si riferisca alla reinvenzione della funzione, della forma, della decorazione e della nomenclatura del tipo avvenuta sotto Augusto. Mentre Kleiner e Mansuelli indicano che l'uso del termine *novicio inventum* sia dovuto solo a causa del carattere celebrativo che il monumento arcuato possiede (Cfr. Mansuelli A.G., *Fornix e Arcus. Note di terminologia*, in AA. VV., *Studi sull'arco onorario romano*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1979, pp. 15-28; Kleiner S.F., *The arch of Nero in Rome: a study of the Roman honorary arch before and under Nero*, G. Bretschneider, Roma 1985).

Una volta pubblicata l'opera la presentò al nuovo imperatore Tito, figlio di Vespasiano, e, prima di morire travolto dall'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C., assunse la carica di prefetto della flotta imperiale insediata nella città campana.

Di rilevante importanza è l'analisi delle monete neroniane e post-neroniane, nelle quali viene raffigurato l'arco in una delle due facce; da questa si evincono in particolare due aspetti: da un lato la scomparsa delle iscrizioni, dall'altro gli archi divengono finalmente rappresentati alla pari degli elementi scultorei e dotati di una propria identità. Tali considerazioni si possono ravvisare anche studiando le varie elaborazioni che si sono susseguite dopo la scomparsa di Nerone<sup>46</sup>; tra queste, molto note sono le idee innovative dello storico d'arte Bellori o, più recenti, le teorie emerse dagli studi di F.S. Kleiner<sup>47</sup>. Attraverso queste elaborazioni grafiche è possibile indagare in maniera più dettagliata la forma architettonica caratterizzante gli archi. Inoltre, si evidenzia come esso rappresenti una sintesi delle tendenze dinamiche presenti in quasi tutte le architetture di facciata degli archi precedenti.

Per la prima volta viene rappresentato il distacco dell'ordine architettonico della struttura che conferisce volume alla costruzione e gli permette di essere maggiormente riconoscibile. Nell'arco di Nerone pare attestato anche per la prima volta l'impiego della chiave di volta a mensola, come elemento di raccordo fra archivoltò e trabeazione; fino ad allora veniva per lo più impiegata sul campo dell'architrave, evidente osservando la porta onoraria di Rimini.

---

<sup>46</sup> L'arco di Nerone venne eretto negli anni compresi tra il 58 e il 62 d.C al fine di commemorare le vittorie di Gneo Domizio Corbulone contro i Parti e probabilmente distrutto a causa della *damnatio memoriae* infierita all'imperatore dopo la sua morte nel 68 d.C. Tacito P.C., *Annales*, XIII, 41; XV, 18.

<sup>47</sup> Kleiner S.F., *The arch of Nero in Rome: a study of the Roman honorary arch before and under Nero*, G. Bretschneider, Roma 1985.

Nel proseguire con l'analisi non può esser trascurata la citazione pliniana «attolli super ceteros»<sup>48</sup>, che sottolinea il richiamo alla monumentalità come dimensione verticale e viene trasmessa dal monumento neroniano come più di qualsiasi arco precedentemente costruito<sup>49</sup>.

Il dibattito si caratterizza per le contrastanti opinioni tra i diversi esperti in tale ambito per cui molti si discostano dal considerare l'impero di Nerone quale momento di nascita dell'arco monumentale. Alcuni studiosi, ad esempio, la identificano con l'età augustea<sup>50</sup>, proprio per la grande quantità di archi costruiti in quel periodo rispetto al numero inferiore dei *fornices* edificati tra il II e I secolo a.C. Altra spiegazione è data dal fatto che in quest'ultima epoca si evidenzia il cambio terminologico passando dall'utilizzo di *fornix* ad *arcus*.

Occorre poi sottolineare che l'espressione *fornix*, oltre a indicare in maniera generica tutti i tipi di archi, definiva qualsiasi forma di volta, in particolare quelle incorporate nelle sottostrutture degli edifici e delle costruzioni utilitarie, tra cui acquedotti e ponti; quest'ultime, durante il periodo tardo repubblicano, acquisirono poi associazioni negative legate a luoghi oscuri, malavitosi o di bordello<sup>51</sup>.

Considerando l'enfasi posta da Augusto sul *mos maiorum* non sorprende che sia stato adottato un nuovo termine per tale tipologia architettonica e, nonostante ciò, la parola *fornix*, anche dopo la comparsa del nuovo termine, persistette ancora per diverso tempo (Figg. 51-53).

---

<sup>48</sup> Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 27.

<sup>49</sup> Mansuelli A.G., *Fornix e Arcus. Note di terminologia*, in AA. VV., *Studi sull'arco onorario romano*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1979, pp. 15-28.

<sup>50</sup> De Maria S., *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, pp. 55-56.

<sup>51</sup> Kontokosta H.A., *Reconsidering the Early Roman Arch: The Fornices of Republican Rome*, in "Journal of Roman Archaeology", 26, 2013, pp. 7-35.



Denario (16 a.C. circa). D/ Testa nuda di Augusto a destra; R/ Arco trionfale a tre fornici sormontato da una quadriga e da due figure laterali, sull'architrave dell'arco l'iscrizione S . P . Q . R . | IMP CAES; in esergo L . VINICIVS.



Denario (18-16 a.C. circa). D/ Testa nuda di Augusto a destra, R/ arco trionfale a tre fornici sormontato da una quadriga e da due figure laterali.



Aureo (46-47 d.C. circa). Claudio, D/ testa laureata di Claudio a destra, R/ Arco trionfale sormontato da una statua equestre con ai lati due trofei, dedicato alla vittoria di Claudio contro i Parti e sull'architrave l'iscrizione DE BRITANN(I).

Fig. 51. Monete prima parte del Principato; immagini prese da <https://numismatica-classica.lamoneta.it/>.

Sotto sesterzio (62-68 d.C. circa). D/ testa laureata di Nerone a destra, R/ Arco trionfale con la quadriga imperiale accompagnata dalla Vittoria e dalla Pace e due piccole figure di soldati.



Sesterzio (99-100 d.C.). D/ testa laureata di Traiano a destra, R/ Arco trionfale a tre fornici con una quadriga con l'imperatore e due Vittorie.



Sesterzio (204 d.C.). D/ busto laureato e drappeggiato dell'imperatore Caracalla a destra, R/ arco trionfale a tre fornici con quadriga e statue.



Fig. 52. Monete neroniane e post-neroniane; immagini prese da <https://numismatica-classica.lamoneta.it/>



Fig. 53. Ricostruzione grafica Arco di Nerone.

Analizzando ora le facciate degli archi relativi al primo impero, appare evidente la ripresa dei temi dell'architettura ellenistica; del resto, aspetti come la scelta e la commistione degli ordini, si riflettono non solo nelle costruzioni del modello architettonico oggetto di studio, ma nell'intera architettura romana che risulta codificata già al momento della produzione trattatistica antica da Vitruvio<sup>52</sup>. In tal senso, vanno interpretate le compresenze di ordini diversi, come il corinzio e il dorico che si riscontrano negli archi di Aosta, di Berà o di Orange. Tralasciando i rifacimenti delle porte urbane con valenze onorarie, gli archi isolati del tipo monumentale che risultano meglio definibili dal

<sup>52</sup> Vitruvio P. M., *De architectura libri decem*.

punto di vista architettonico sono le soluzioni dell'ordine applicato impiegate negli edifici a unico fornice. Per quest'ultimi vengono utilizzati diverse soluzioni; ad esempio, vengono utilizzate semicolonne o lesene binate su ogni pilone: una angolare e una interna, a fianco del fornice. Tale soluzione risulta la più diffusa e viene spesa anche per alcuni archi risalenti alla fine del I secolo a.C.

Il più semplice sistema di inquadramento dell'arco a un fornice, che sostanzialmente si identifica nei primi archi imperiali, è quello ottenuto mediante l'applicazione di piloni di lesene o semicolonne angolari sull'arco. Vengono inoltre evidenziati alcuni casi misti, come l'Arco di Demetrio e Apollonio a Perge. Quest'ultimo è composto da due registri: uno basamentale, composto da lesene binate che segue il primo schema, e uno superiore, composto da colonnine angolari addossate ai piloni riconducibile al secondo schema.

Nell'ambito dei sistemi dell'ordine applicato negli archi a tre fornici (caratterizzati dalla singolare struttura delle costruzioni) i pochi esempi pervenuti dall'età augustea non consentono osservazioni che vadano al di là dei casi particolari, come dimostrato dagli archi aziaco e partico di Roma, a oggi distrutti<sup>53</sup>. Un secondo esempio appartenente al periodo augusteo è l'arco di Medinaceli, caratterizzato da una particolare struttura. Attraverso una breve analisi, è possibile notare come la tripartizione orizzontale della facciata risponda in maniera armoniosa al ritmo ternario dell'alzato. Il tipo diverrà canonico negli archi trifornici del medio impero e si compone: da quattro colonne a tutto tondo sulle fronti, due alle estremità, due al centro fra il fornice maggiore e quelli laterali. Prove relative alla sua nascita si riscontrano solo a partire dall'età flavia, in particolare nell'Arco di Tito del Circo Massimo<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> De Maria S., *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1988, p. 68.

<sup>54</sup> Ivi, pp. 285-286.

Tale schema ha però una genesi assai più antica ed è riscontrabile dall'Arco di Orange, il quale presenta colonne in semiaggetto a differenza della fattispecie di Tito, in cui risulta già presente il distacco dell'ordine dalla struttura.

Ai vari sistemi d'inquadramento del fornice è naturalmente collegato il diverso modo di dare soluzione a un altro elemento rettilineo connesso a tale sistema: la trabeazione. L'articolazione di quest'ultima e degli altri elementi che le corrispondono con una soluzione analoga arricchisce l'architettura di facciata di questi edifici, risolvendola su piani diversamente disposti nei quali la stessa incidenza della luce crea un effetto decisivo chiaroscurale; esso ha ulteriori funzioni che riguardano in particolar modo l'aspetto strutturale. Se da un lato tale elemento orizzontale accresce la simmetria fra i vari elementi della costruzione, dall'altro ha lo scopo di centralizzare l'insieme in rapporto all'elemento del fornice. Nei casi più classici, aventi superfici uniformi ed elementi rettilinei ininterrotti, viene impiegata la semplice trabeazione continua, che solitamente contorna l'intero corpo della costruzione. Tale ultima soluzione, con fregio figurato o di tipo dorico, viene impiegata in Italia e a Roma esclusivamente negli archi il cui inquadramento di semicolonne o lesene risulta presente solo agli angoli dell'edificio.

In aggiunta, vi sono anche casi in cui la trabeazione è costituita da elementi sporgenti rispetto ad altri tipi posti su di un piano arretrato, come l'arco a un fornice di Tito o quello di Traiano ad Ancona. Negli archi trifornici tale soluzione si riflette nell'arco di Orange o in quello di Costantino vicino al Colosseo. Negli archi a un unico fornice è invece attestata esclusivamente quando a ogni pilone vengono addossate due semicolonne (o lesene). In questo caso, l'articolazione della trabeazione viene accompagnata da una simile collocata al di sopra e al di sotto: attico e zoccolo. Vi sono comunque alcuni casi in cui alla trabeazione articolata corrisponde uno zoccolo continuo, come nella porta onoraria di Rimini o nell'Arco di Aosta. Infine, vi è il caso dell'articolazione della trabeazione inversa (quasi in 'controparte'),

cioè quella che prevede sporgenze laterali rispetto alla parte centrale della sezione del fornice, risultando invece arretrata come nell'Arco dei Sergi a Pola.

Risulta maggiormente complesso tentare di effettuare un'analisi approfondita riguardante gli attici degli archi, sovente perduti o solo parzialmente conservati. L'unico fattore che è possibile rilevare riguarda l'articolazione dell'attico, la quale avviene non soltanto quando si è di fronte a un'articolazione analoga dello zoccolo e della trabeazione, ma anche quando questi ultimi si presentano continui.

Accanto alle diverse forme con le quali viene impiegato il sistema di inquadramento del fornice, occorre concentrare l'attenzione su ulteriori elementi facenti parte del complesso lessico architettonico degli archi. Tra questi, uno dei più rilevanti è sicuramente il frontone, solitamente posto a coronamento del tratto centrale della trabeazione e applicato alla fronte dell'attico. In alcuni casi lo si può ritrovare sui fronti laterali dell'arco, come ad esempio nell'Arco di Orange, oppure applicato al di sopra di alcune edicole addossate ai piloni, come il caso di Medinaceli.

L'elemento frontonale oltre a segnalare la funzione d'ingresso, assume in questi specifici casi anche una seconda funzione che risulta prettamente 'decorativa'. Tale elemento è documentato fin dalla prima età augustea, ma non sono comunque da escludere precedenti modelli tardorepubblicani. Richiama l'architettura templare per le sue valenze simbolico-sacrali e, così, il *propylon* greco-ellenistico. D'altro canto, nel territorio romano sin dall'età augustea venne frequentemente applicato alle porte urbane o a fornic di acquedotti, i quali cavalcavano importanti arterie di traffico, dunque, con un valore assai prossimo a quello della porta. È verosimile, quindi, che gli archi abbiano tratto l'elemento frontonale da queste costruzioni piuttosto che dai propilei o dai templi.

Nei riguardi della sua forma, quella triangolare risulta tipica delle regioni occidentali dell'impero, mentre le forme curve, semicircolari e interrotte le si ritrovano inizialmente nelle zone orientali-africane.



A tal proposito, tra l'81-83 d.C a Perge, in Asia minore, compare il primo esempio di frontone interrotto applicato a un edificio del tipo. Tuttavia, tale elemento decorativo risulterebbe già presente in queste regioni fin dalla fine del periodo ellenistico, come testimoniato da Vitruvio con l'utilizzo del termine di *semifastigium*<sup>55</sup> nell'elaborato in cui descrive le pitture che decoravano la scena del teatro di Tralles, dipinta da Apaturio in Libia (Figg. 54-58).

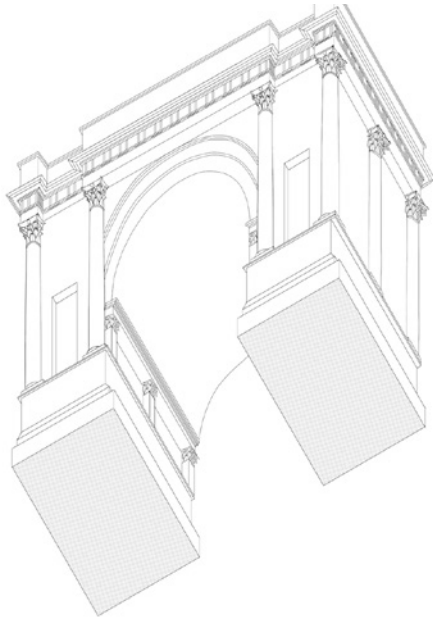


Fig. 54. Matteo Meneghel, Restituzione grafica dell'Arco di Aosta, 2020.

---

<sup>55</sup> Vitruvio P. M., *De Architectura*, VII, 5, 5.

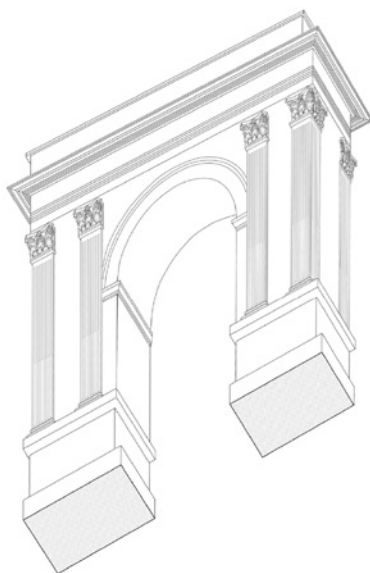


Fig. 55. Matteo Meneghel, Restituzione grafica dell'Arco di Bera, 2020.

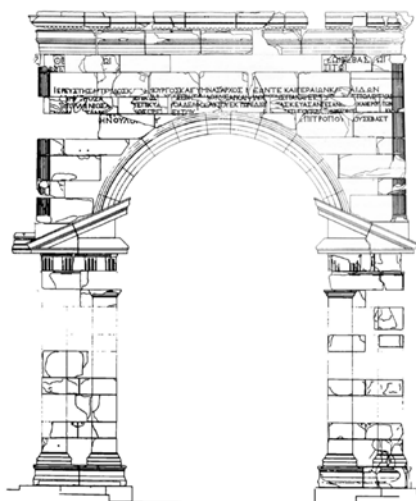


Fig. 56. Arco di Demetrio e Apollonio a Perge. Prospetto orientale; immagine di Gros P., *L'architettura romana, Dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell'alto impero. I monumenti pubblici*, Longanesi, Milano 2001, p. 96.

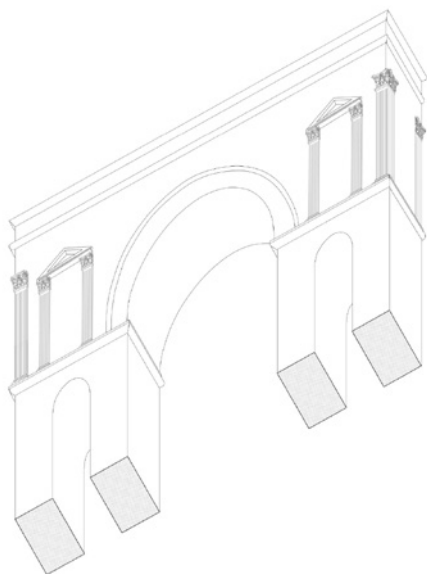


Fig. 57. Matteo Meneghel, Restituzione grafica dell'Arco di Medinaceli, 2020.

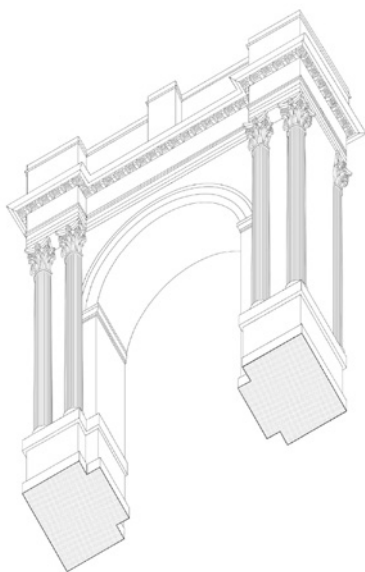


Fig. 58. Matteo Meneghel, Restituzione grafica dell'Arco dei Sergi a Pola, 2020.

Passando ora all'epoca rinascimentale è possibile identificare gli archi di trionfo effimeri, quali forme di espressione utilizzate nelle architetture festive. Fin dai primi momenti della loro riscoperta divennero tra i manufatti architettonici più utilizzati.

In ambito laico venivano costruiti quando i governanti si trasferivano nelle città per un certo periodo di tempo in occasione dei grandi matrimoni o delle entrate reali. Nella sfera religiosa, invece, venivano realizzati una volta assunto il potere da parte del papa e collocati all'ingresso o all'uscita di una città. Altre volte, potevano essere allestiti per delle semplici celebrazioni carnevalesche.

Tali archi venivano costruiti prettamente in legno con la possibile integrazione di altri materiali, come lo stucco, il gesso e la tela. Spesso venivano dipinti con colori e il repertorio decorativo ricorrente comprendeva ghirlande, cornucopie e vasi, oltre a insegne, stemmi e iscrizioni che solitamente esprimevano degli elogi. Potevano avere una o tre aperture, ma anche nicchie in cui venivano collocate alcune figure. Gli archi venivano principalmente utilizzati come impalcature, nelle quali venivano inserite delle sculture e decorazioni pittoriche che servivano a far da sfondo o palcoscenico agli attori che eseguivano *tableaux vivants*.

Solitamente, come i precedenti manufatti romani, venivano smantellati al termine di ogni celebrazione, ma molti di essi vennero poi riconvertiti in materiali duraturi in virtù della loro grande bellezza. Questa pratica si diffuse in maggior modo nel Settecento e nell'Ottocento come dimostrato da numerose fonti scritte. La presenza dei manufatti temporanei fu attestata da Sebastiano Serlio, il quale nel 1537 scrisse la seguente frase:

Ancora che a nostri tempi non si faccian più archi trionfali di marmo, o d'altre pietre, nondimeno, quando alcun personaggio fa l'entrata in una città, o per passaggio o per tor il possesso di quella, se gli fanno

né più bei luoghi d'essa città alcuni archi trionfali di diverse maniere ornati di pittura [...]<sup>56</sup>.

In sintesi, Serlio riportò che gli archi effimeri, dopo essere stati dipinti, venivano solitamente fatti erigere nei luoghi più belli di una città, in occasione di un'entrata reale o di una conquista.

Anche Palladio si dimostrò interessato a tali manufatti posticci tanto che nell'anteprema del suo libro riguardante gli archi, mai pubblicato, cita sinteticamente gli argomenti che il testo avrebbe dovuto trattare. Tra questi, vi sono proprio questioni relative all'origine, alla funzione e alla definizione degli archi di trionfo temporanei. Inoltre, ci dà anche una definizione sulla loro funzione nella cultura festiva rinascimentale:

Grandissimo ornamento danno alla piazze gli archi, che si fanno in capo delle strade, cioè nell'entrare in piazza, i quali, come si debbono fare e perché anticamente si facessero e d'onde si chiamassero trionfali si dirà diffusamente nel mio Libro degli archi e si porranno i disegni di molti: onde si darà grandissimo lume a quelli, che volessero a nostri tempi e per l'avenire drizzar gli archi a Principi, a Re e a Imperatori<sup>57</sup>.

In realtà, il termine *Ornamentum* venne già utilizzato quasi un secolo prima da Leon Battista Alberti<sup>58</sup>, ma Palladio, accostandolo al superlativo 'grandissimo', enfatizzò il suo ruolo di massimo elemento decorativo dell'evento rinascimentale.

La vera e propria moda dell'arco effimero si diffuse in maggior modo durante il periodo Barocco, come indicato dalle numerose fon-

---

<sup>56</sup> Serlio S., *I sette libri dell'architettura*, libro IV, 1537 p. 180.

<sup>57</sup> Palladio A., *I quattro libri dell'architettura*, Libro III, 1570 cap. XVI, p. 27.

<sup>58</sup> Biermann V., *Ornamentum, Studien zum Traktat "De re aedificatoria" des Leon Battista Alberti*, Wilhelm Fink Verlag, München 1997.

ti che illustrano le feste della Roma nel Seicento<sup>59</sup>, e si presentava in modo molto più complesso ed elaborato rispetto ai primi esempi del Rinascimento.

Per quanto concerne gli archi monumentali costruiti *post* caduta dell'Impero Romano non esistono fonti o resti appartenenti alla prima parte di Medioevo che attestino un recupero integrale dell'utilizzo della suddetta tipologia architettonica. Nonostante l'ammirazione per le opere della civiltà greca e romana sia stata documentata anche nel Medioevo, l'attenzione di quel periodo sembra concentrarsi sulla forma; solo dal Rinascimento in poi forme e contenuti tenderanno a ricomporsi.

La tendenza degli architetti del Medioevo era quella di ricondurre i problemi dell'architettura a principi teorici di valore assoluto e, di conseguenza, il loro lavoro di progettazione si poneva come il risultato di una serie di scelte tra le tante possibili. Questo è ciò che si intravede nella Torhalle dell'Abbazia di Lorsch, un gioiello dell'architettura carolingia. Tale opera fungeva da ingresso di una abbazia benedettina e la sua facciata mostra una struttura che ricorda vagamente quella dell'arco di Costantino o di Settimio Severo, con tre archi, tutti alla medesima altezza.

Reminiscenze di elementi formali si constatano più frequentemente dopo l'anno Mille e si riscontrano in diversi manufatti: portali nelle facciate delle chiese romaniche di Catalogna, amboni medievali nell'Italia meridionale, intelaiatura di alcune pale d'altare e nelle forme di alcune tombe. Uno dei più importanti edifici costruiti dopo il Mille, ispirato chiaramente all'arco onorario romano, è la Porta di Capua, terminata nel 1239-40. Essa era una porta monumentale voluta dall'imperatore Federico II di Svevia e costituiva la principale via di accesso alla provincia napoletana. L'opera venne progettata dall'architetto Niccolò di

---

<sup>59</sup> Fagiolo M., *La festa barocca*, De Luca, Roma 1997; *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Allemandi, Torino 1997.

Cicala che si ispirò alla monumentalità espressa degli archi imperiali, in particolare in riferimento all'Arco di Augusto a Rimini e l'Arco di Costantino vicino al Colosseo, luoghi da lui visitati (si vedano in particolare la presenza e la posizione dei clipei sulla facciata).

A oggi, ben poco è rimasto della magnifica porta in cui resta in piedi solo il basamento poligonale a causa delle diverse demolizioni avvenute nei secoli. Ciononostante, si possiedono diversi disegni che contribuiscono a comprendere come la struttura si presentava al momento della costruzione: l'arco era inquadrato da due massicci torrioni ed era adornato da sedici sculture.

Dopo la costruzione di tale porta, occorrerà attendere la filologia umanistica di primo Quattrocento per riscoprire in maniera chiara il motivo dell'arco trionfale. Durante il Rinascimento si assistette, infatti, a una ripresa dell'arte antica caratterizzata da una netta diversità rispetto alle precedenti rinascenze (carolingia, ottoniana, federiciana). La sua diffusione coinvolse l'intera Europa e il suo atteggiamento verso l'antichità appariva differente da una semplice rievocazione frammentaria e favolosa. Attraverso la filologia, che affrontò con metodi razionali i testi antichi, si fa sempre più riferimento alla classicità caratterizzata dall'uso di strumenti idonei a restituire all'arco una fisionomia storica e non più mitica come invece accadeva nel Medioevo.

Intorno al 1420 si affermò nella culla del Rinascimento, la città di Firenze, un gruppo di architetti capaci di elaborare un nuovo stile, frutto di una scelta ragionata e consapevole. L'oggetto della loro ricerca fu costituito dal rinvenimento dei principi che sottintendevano il metodo costruttivo nell'antichità. In questo periodo vennero approfonditi lo studio degli elementi del linguaggio antico, i rapporti tra i diversi ordini architettonici, le strutture murarie e il coordinamento degli spazi. Uno dei maggior interpreti dell'effettivo riutilizzo del motivo dell'arco trionfale fu l'umanista, teorico e architetto Leon Battista Alberti. Nonostante nei suoi trattati, in particolare nel *De re aedificatoria*, si limiti a poche citazioni, nel progettare terrà conto di questa tipologia, riproponendola in nuove costruzioni. La prima significativa impresa

architettonica dell'Alberti risulta documentata a Rimini nel rifacimento del Tempio Malatestiano. Egli organizzò la facciata dell'edificio secondo una struttura tripartita composta da un ampio arco centrale e due laterali più piccoli, fornendo una cornice 'trionfale' alle tombe di Sigismondo e Isotta, collocate ai lati del portale. La facciata assume un significato simbolico, alludendo al tema del trionfo della fama sulla morte. Il motivo dell'arco di trionfo si ritrova anche nelle facciate della Basilica di Santa Maria Novella a Firenze e di Sant'Andrea a Mantova. In particolare, quest'ultima, un tempo policroma e dorata, ripropone lo schema dell'arco trionfale a un solo fornice centrale, combinato con la fronte di un tempio classico. L'influenza di Leon Battista Alberti si fece sentire soprattutto nei suoi collaboratori, ad esempio, lo scultore Agostino di Duccio, impegnato nella decorazione interna del Tempio Malatestiano, venne incaricato di portar a compimento la principale porta urbana della cerchia muraria medievale della città di Perugia, la Porta San Pietro. Egli applicò la lezione appresa nella città riminese, adibendola a ingresso trionfale. Inoltre, se a Rimini ebbe la possibilità di riflettere sull'arco di Augusto, nella città di Perugia fu sicuramente influenzato dalle due porte etrusco-romane (Arco Etrusco e Porta Marzia) e dalle porte Venere e Consolare della vicina Spello. Agostino con grande maestria propose nella sua opera una sintesi tra la composizione volumetrica dell'Arco Etrusco e dell'Arco di Augusto, e l'impaginazione architettonica degli archi trionfali romani e del Tempio Malatestiano. Gli avancorpi della Porta appaiono simili a quelli presenti nell'Arco Etrusco da cui riprendono la composizione spaziale e architettonica dei volumi. Altri elementi di continuità con l'Arco Etrusco si ritrovano nel suo apparato decorativo: gli scudi.

Nonostante tali influenze, fu il Tempio Malatestiano ad aggiudicarsi il ruolo di opera di riferimento del disegno compositivo generale della Porta San Pietro. Sia la facciata della Porta di Perugia che quella del Tempio di Rimini si presentano tripartite: le tre campiture risultanti sono scandite dall'inserimento di paraste che poggiano su di un basamento, mentre soprastanti i capitelli poggia la trabeazione che



funge da base per l'attico. All'interno di tale sistema architettonico architravato sono inserite tre arcate a tutto sesto e le due laterali si presentano cieche, proprio come quelle del Tempio Malatestiano. La Porta San Pietro fu di fatto la prima porta del Quattrocento italiano a essere realizzata nelle forme di un arco di trionfo all'antica e costituisce un esempio di notevole valore nel panorama umbro, in cui il Rinascimento si percepisce sul piano dei nuovi canoni, dei nuovi principi e del nuovo linguaggio architettonico<sup>60</sup>. Secondo lo scrittore Alberto Grohmann<sup>61</sup>, la Porta San Pietro è diventata uno dei più riusciti esempi d'ingresso urbano realizzati nel Rinascimento. Per importanza della mole e raffinatezza del manufatto, può forse essere paragonato solo a Porta Capuana di Napoli. Quest'ultima fu edificata nel 1484 su volontà del re Ferrante d'Aragona, per la cui costruzione venne chiamato l'architetto intagliatore Giuliano da Maiano<sup>62</sup>. L'arco appare riccamente decorato da rilievi e presenta, ai lati, due torri cave 'Onore e Virtù'.

Per la costruzione della Porta, l'architetto si ispirò ai modelli degli archi di trionfo di tradizione romana, senza trascurare l'effettiva funzione difensiva. In realtà, Giuliano da Maiano prese spunto dalla medievale Porta Capua e, in particolare, dall'Arco di Castel Nuovo fatto costruire dal padre illegittimo di Ferrante. Quest'ultimo fu eretto per volere di Alfonso d'Aragona a partire dal 1452 per celebrare la conquista del regno di Napoli avvenuta nel 1443 e i lavori della sua realizzazione rientrarono in quelli di rimodernamento e ristrutturazione dell'intero castello. L'Arco di Alfonso costituiva il monumentale ingresso della nuova sede del sovrano e aveva l'intento di celebrare il

---

<sup>60</sup> Pisani D., *Piuttosto un arco trionfale che una porta di città. Agostino di Duccio e la porta San Pietro a Perugia*, Venezia, Marsilio, 2009.

<sup>61</sup> Grohmann A., *Le città nella storia d'Italia: Perugia*, Bari, 1988, cit. p. 72-74.

<sup>62</sup> Cavaliere M., *Porte, portali e roste di Napoli*, Newton & Compton Editori, 1995.

trionfo del re Alfonso, emulando la gloria degli imperatori romani e ispirandosi dunque alle antiche tipologie della porta urbana e dell'arco trionfale dell'architettura romana<sup>63</sup>. Come l'antica Porta di Capua e la successiva Porta Capuana di Napoli, l'Arco di Alfonso sembra incastrarsi al centro di due possenti bastioni cilindrici. Inizialmente, l'idea del sovrano era quella di realizzare un monumento isolato, come gli archi degli imperatori romani, ma per timore che questo potesse essere danneggiato durante guerre o rivolte decise di proteggerlo incastrandolo tra le due torri all'ingresso. L'arco napoletano presenta delle somiglianze con alcuni archi romani: le colonne scanalate binate con trabeazione in aggetto e cornice a mensole dipendono dall'Arco dei Sergi a Pola appartenente all'età augustea; l'Arco di Traiano a Benevento fu usato invece come modello per lo svolgimento dei rilievi nell'attico. Queste riprese non sono casuali poiché evocano i modelli imperiali a cui Alfonso intendeva rifarsi: gli archi di Augusto e di Traiano, imperatori che vennero lodati per il loro grande evergetismo. Alfonso non si lodò tanto per le sue vittorie, quanto più per il suo buon governo e per l'assonanza con Augusto e Traiano, incarnazioni degli imperatori buoni. La sovrapposizione dei due archi è, peraltro, propria delle epoche romanica e gotica e in particolare si ricordano i protiri dei 'maestri campionesi'.

I riferimenti all'antico si percepiscono non solo nella struttura, ma anche nel dettaglio e nella ricchezza dei decori, rendendo l'arco napoletano programmaticamente più classicheggiante rispetto alla produzione della seconda metà del Quattrocento al di fuori di Firenze.; a tal proposito, si ipotizzò la partecipazione del teorico Leon Battista Alberti<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Canali F., *L'Arco di Alfonso d'Aragona in Castelnuovo a Napoli tra interpretazione storiografica, 'robustamento' e 'anastilosi': una questione di critica e di restauro ai primi del Novecento*, in "S.S.F.", 26-27, 2017-2018.

<sup>64</sup> Frommel L.C., *Alberti e la porta trionfale di Castel Nuovo a Napoli*, in "Annali di architettura", 20, 2008.

A partire dalla fine del Quattrocento il motivo dell'arco trionfale fu adattato e incorporato, oltre che nelle facciate delle chiese, anche in quelle degli edifici pubblici, come si evince da alcune opere dei Lombardo, come la facciata della Scuola Grande di San Marco a Venezia, realizzata all'incirca nel 1490, e la Torre dell'Orologio affacciata su piazza san Marco o nel monumentale Palazzo Grimani, progettato a partire dal 1557 dal veronese Michele Sanmicheli; in quest'ultima è possibile osservare la ripresa della sequenza delle tre aperture nella parte basamentale dell'edificio. Un chiaro riferimento ai maestosi archi trionfali dell'antichità lo si può riscontrare anche nella squisita loggetta di Jacopo Sansovino in piazza San Marco a Venezia, anche se ciò che notiamo oggi è soltanto frutto di una ricostruzione avvenuta nel 1912, in seguito alla sua distruzione durante il crollo nel 1902 del Campanile della piazza.

Nel Seicento e nel Settecento il motivo dell'arco venne utilizzato, inoltre, come parte scenografica nelle fontane: si veda la Fontana del Gigante a Napoli, opera di Pietro Bernini e di Michelangelo Naccherino, e la celeberrima Fontana di Trevi a Roma, costruita sulla facciata di Palazzo Poli dall'architetto Nicola Salvi e terminata trent'anni dopo da Giuseppe Pannini.

Le varie costruzioni analizzate esprimono da una parte il recupero delle forme antiche e, dall'altra, la ricerca di un filone che ricerca l'invenzione. Il classicismo vero e proprio, dunque, imitazione pedissequa del passato e copia archeologica del monumento trionfale romano, si manifestò solo a cavallo tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento, quando trionfò l'accademia neoclassica. Il manifesto di questo orientamento fu rappresentato dall'Arco di Trionfo del Carrousel, su commissione di Napoleone Bonaparte. Attraverso la costruzione di questo monumento, il grande generale francese si collocò in una linea di continuità con il modello culturale dell'Impero Romano, già perseguito precedentemente da Carlo Magno, Federico II di Svevia e Alfonso I d'Aragona.

Con Napoleone il mito del trionfo romano riacquistò connotati imperiali; ciò determinò la proliferazione d'immagini e simboli, tra cui archi, colonne coclidi, aquile e trofei. Si potrebbe addirittura affermare, come suggerito da Antonio Pinelli, che l'intero percorso politico di Napoleone si aprì e si chiuse con due immagini trionfali, seppur di segno opposto. La prima immagine ritrae la sfilata avvenuta a Parigi nel 1798 dove Napoleone mostra al mondo i tesori d'arte trafugati in Italia, tra cui la notissima quadriga aurea della Basilica di San Marco a Venezia. La seconda immagine, del 1815, mostra invece il ritorno dei quattro cavalli aurei a Venezia, scortati dalle gondole sul Canal Grande, mentre il grande generale si ritrova ormai esiliato sull'isola di Sant'Elena<sup>65</sup>. Dopo le vittoriose campagne in Italia e in Austria, Napoleone decise di abbellire la capitale francese con ponti, strade, canali e monumenti di ogni genere, tra cui due archi trionfali, con lo scopo di celebrare i successi militari dell'esercito francese: l'Arc de Triomphe du Carrousel, che congiunge ancora oggi il cortile del Louvre ai giardini delle Tuileries, e l'Arc dell'Etoile che si trova al termine degli Champs-Élysées. Il primo costituisce sostanzialmente una copia in scala ridotta dell'Arco di Costantino e fu progettato dagli architetti napoleonici Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine, conosciuti come gli *Architectes des Palais du Premier et Deuxième Consuls*, noti per aver contribuito in maniera significativa allo sviluppo dello Stile Impero e all'apertura della cosiddetta stagione neoclassica, in Francia.

Con la figura di Napoleone si assistette al recupero ideologico dell'arco. In effetti, gli archi napoleonici vennero fondati per celebrare le vittorie delle sue battaglie, dunque, presentano la stessa motivazione di diversi archi romani e in particolare di quelli più antichi. Oltre a un recupero ideologico si determinò, inoltre, un recupero formale riscontrabile nel famoso Arco di Trionfo del Carrousel, somigliante

---

<sup>65</sup> Pinelli A., *Feste e Trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in "Memoria dell'antico", p. 348.

all'arco costantiniano. L'Arc de l'Étoile, invece, impressiona per il suo gigantismo: 50 metri di altezza, 45 di larghezza e 22 di profondità. Le dimensioni sono talmente notevoli che alcune settimane dopo la fine della Prima guerra mondiale Charles Godefroy fece volare il suo aereo da caccia Nieuport attraverso la sua apertura, con lo scopo di commemorare tutti gli aviatori uccisi in guerra. Fu per lungo tempo l'arco di trionfo più grande mai costruito prima di essere superato dallo stesso costruito a Pyongyang in Corea del Nord, in occasione del settantesimo compleanno di Kim Il-sung. La collocazione urbana assunta dall'arco di Étoile risulta innovativa rispetto alla situazione romana, poiché al centro di un percorso anulare.

Napoleone costruì archi di trionfo anche al di fuori dalla Francia. A titolo di esempio si ricorda l'Arco della Pace a Milano, concepito nel 1807, anch'esso sull'esempio di quelli della Roma antica; viene collocato all'inizio di corso Sempione in quanto, un tempo, autentica via di accesso alla città. Inoltre, risulta strettamente collegato a quello dell'Étoile poiché, oltre a essere stato concepito negli stessi anni, rappresentò la fine di una strada ideale, iniziata a Parigi e conclusa proprio a Milano, unendo, dunque, due delle principali città dell'impero napoleonico.

Tale sistema riprende alcuni aspetti del periodo romano. A tal proposito si ricordano i due archi augustei del ponte Milvio e di Rimini, realizzati all'inizio e alla fine della via Flaminia.

Sull'esempio di Napoleone e anche per rivalsa nei confronti di costui, dopo la caduta del generale francese, gli stati vincitori iniziarono a costruire i loro archi trionfali. Si ricordano quelli russi di Narva a San Pietroburgo e Mosca, quelli inglesi realizzati a Londra, il Wellington Arch, il Marble Arch e infine l'arco tedesco Siegestor, ubicato a Monaco. La tipologia architettonica, dopo essere stata riscoperta e utilizzata nel periodo Napoleonico e dai paesi vincitori, venne utilizzata come strumento di propaganda dai più importanti regimi dittatoriali del XX secolo. Entrambi i regimi di orientamento nazista e fascista recuperarono le forme classiche e imperiali; ciò permise di comprendere l'ideale

al quale si affidarono Mussolini e Hitler, nonché ai principi ispiratori dell'Impero Romano.

In Italia, durante il periodo fascista, l'architettura divenne una delle forme più evidenti e invasive di propaganda. Da un lato, l'intento era quello di rendere eterni gli ideali di rigore e di potenza del duce attraverso il confronto con l'antica Roma; dall'altro, si tentò di trovare una risposta alle esigenze della modernità.

I due stili prevalenti di quell'epoca sono costituiti dal cosiddetto razionalismo funzionale e dal monumentalismo semplificato, detto anche neoclassicismo romano, ideato da Marcello Piacentini. Quest'ultimo si imporrà alla fine degli anni Venti come stile rappresentativo del regime fascista e i suoi edifici, oltre a riprendere i concetti del funzionalismo razionale, presenteranno un'idea di bellezza prettamente monumentale.

È possibile addurre considerazioni oltre che nel merito della funzionalità in pianta, anche sull'utilizzo di materiali costruttivi, ispirati agli elementi utilizzati dai Romani, quali la pietra, il travertino, il marmo e i mattoni. Tale stile assume la citata denominazione poiché nelle varie costruzioni fasciste gli elementi architettonici della tradizione romana vennero scaricati da quell'eccessivo decorativismo tipico dell'architettura imperiale. I richiami alla tradizione classica, nell'idea di architettura piacentiniana, furono al quanto numerosi e contribuirono in maniera significativa alla fissazione di quello stile chiamato littorio, caro a Mussolini e al regime fascista.

Fu Piacentini l'artefice del progetto dell'Arco della Vittoria a Genova, il più apprezzato per la perfetta integrazione fra architettura e scultura e poiché in linea con gli intenti celebrativi e i riferimenti culturali inseguiti dal fascismo, come i miti della Roma imperiale e del Cinquecento italiano. Questo conferì al monumento una forte funzione commemorativa eroica e trionfale in chiave laica e sacra.

Tra i dittatori di quel periodo, lo stesso Mussolini rimase affascinato dalla potenza comunicativa dell'arco trionfale, e così lo stesso Adolf Hitler, il quale ne pretese la realizzazione per la nuova Berlino. Tale arco avrebbe dovuto superare con le sue dimensioni tutti gli archi romani e

post-romani fino ad allora costruiti ed essere realizzato per commemorare i soldati tedeschi caduti durante la Grande Guerra. L'area di edificazione prevista fu compresa tra Tempelhof e Schöneberg e, a causa dei dubbi sulla tenuta del terreno paludoso di Berlino, nel 1941 la società Dyckerhoff & Widmann finanziò la costruzione di un cilindro in cemento chiamato *Schwerbelastungskörper* (letteralmente: 'corpo portante pesante'). Lo scoppio della seconda guerra Mondiale fece posporre questo progetto per preservare materiali strategici e, pochi mesi dopo la sua fine, tutti i piani per la nuova Berlino furono ovviamente accantonati.

A oggi uno dei pochi edifici costruiti di *Welthauptstadt Germania* è proprio lo *Schwerbelastungskörper*, il quale funge da promemoria di quello che sarebbe potuto diventare il progetto per Berlino se la Germania avesse vinto l'ultimo conflitto mondiale. Tale costruzione misura circa 14 metri in altezza e 21 in larghezza per un peso complessivo di 12.650 tonnellate. Tra le realizzazioni previste per l'esposizione universale del 1942, ipotizzata nel Quartiere Europa, a Roma, fu il cosiddetto 'Arco dell'Acqua e della Luce', immaginato in chiave fortemente simbolica e trionfalistica. L'Arco in realtà non fu mai realizzato. L'idea progettuale ne prevedeva la realizzazione presso il luogo in cui venne successivamente costruito il Palazzo dello Sport di Piacentini e di Pier Luigi Nervi in occasione delle Olimpiadi del 1960. Lo scoppio del secondo conflitto mondiale impedì l'inizio dell'opera e il Palazzo della Civiltà Italiana divenne il simbolo del quartiere.

L'Arco della Luce fu progettato da Adalberto Libera, uno dei migliori architetti italiani degli anni del razionalismo e precursore nell'uso di materiali innovativi, quali l'alluminio e una tecnologia costruttiva appositamente studiata. La scelta di questo materiale, il cui uso coincise con lo sviluppo delle prime industrie di trasformazione in Italia, derivava da una scelta dettata da esigenze tecnico-produttive e dalla possibilità di sfruttare ingenti giacimenti di bauxite, materiale presente in grande quantità in Istria, terra annessa all'Italia dopo la Prima guerra mondiale.

Dunque, l'Arco rappresentava l'occasione di sperimentare non solo una soluzione tecnologica certamente innovativa, bensì di inserire un

materiale ritenuto moderno e avveniristico rispetto all'epoca, pur sempre rispettando la tradizione monumentale romana.

Nel corso degli anni, si studiarono varie versioni e leghe diverse per meglio rispondere alle esigenze tecniche progettuali del momento. Al termine prevalse una lega di alluminio-rame-silicio, combinazione che avvicinava il materiale alle prestazioni meccaniche dell'acciaio, con il vantaggio di avere una maggior leggerezza.

Nella seconda metà del XX secolo e nei primi anni Duemila si è spesso ipotizzato di riprendere il progetto originario della costruzione dell'Arco di Libera. L'idea ha talvolta incontrato numerose problematiche, in particolare in merito alla collocazione urbanistica dell'Arco dato che l'area pensata da Libera, come si è detto, è quella in cui oggi si può ammirare il Palazzo dello Sport. Da quando Libera pubblicò il progetto nel 1940, molti progettisti si dedicarono alla rinnovata importanza della simbologia dell'Arco, che, in realtà, perse via via il suo significato di riferimento storico per assumere una valenza commerciale e di semplice richiamo alla monumentalità. Un esempio in questo senso è sicuramente il progetto di Eero Saarinen a Saint Louis nel Missouri progettato nel 1947 e aperto al pubblico nel 1967. Per via della sua forma, decisamente simile a quello di Libera, ha rappresentato un'autentica sfida costruttiva e un'impresa ingegneristica memorabile. La motivazione principale dell'edificazione del Gateway Arch of St. Louis, progettato dall'architetto Saarinen, non riguarda tanto il rendere omaggio a una persona o a un regime, bensì il celebrare un'idea fondamentale nella storia degli Stati Uniti: la conquista dell'Ovest.

L'arco diventa quindi la rappresentazione di una diversa dimensione rispetto a quanto originariamente pensato dallo stesso Libera. Questo, come altri archi meno noti ma pur sempre fortemente presenti nel panorama urbano ed extraurbano della fine del XIX e degli inizi del XX secolo, ricopre un ruolo essenziale: diventa espressione di un fatto commerciale e di mercato, perdendo così il suo significato originario e riproponendosi nella banalizzazione di una presenza insignificante (Figg. 59-63).





Fig. 59. Torhalle dell'Abbazia di Lorsch; immagine di [www.solotravel.it](http://www.solotravel.it).

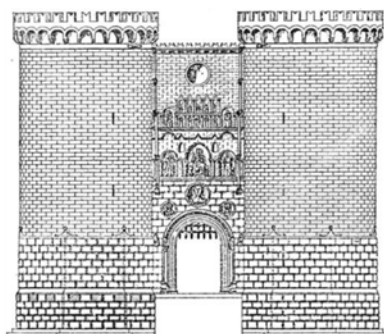


Fig. 60. Restituzione grafica Porta di Capua di Shearer; immagine di [www.deanotizie.it](http://www.deanotizie.it).



Fig. 61. Facciata esterna Porta San Pietro a Perugia; foto dell'autore.



Fig. 62. Arco di Trionfo del Carrousel. Wikicommons, PA00085992.



Fig. 63. Arco di Adalberto Libera; immagine di [www.ribaj.com](http://www.ribaj.com).

# **Il velario negli anfiteatri romani. Studio e ricostruzione di una macchina straordinaria**

*Noemie Madeleine Prevost*

## **Introduzione**

Del tema del velario si è già scritto, rimangono però ancora zone d'ombra e dubbi sulle specifiche tecniche di questa macchina meravigliosa.

Pur essendo un evento circoscritto nel tempo è rimasto impresso nell'immaginario collettivo tanto da giungere fino al XXI secolo. Eppure, restano ignoti il funzionamento e l'aspetto esatto di questa struttura. Difatti, esiste un solo dipinto a disposizione in cui il velario sia rappresentato, la famosa *Rissa tra Pompeiani e Nocerini* del 59 d.C. Neppure circa lo spettacolare velario del Colosseo esistono raffigurazioni d'epoca. Di pari passo con le rappresentazioni, pochi scritti dettagliati raccontano la composizione di questa copertura. Tutti riconoscono la meraviglia di questa macchina senza saperne il vero funzionamento. La similitudine con la nascita e lo sviluppo delle figure narrative è pertinente: da pochi fatti storici non del tutto noti nascono leggende che si protraggono nel tempo, deformate, fino a restare nella memoria collettiva senza fondamenti né spiegazioni. La differenza tra la macchina del *velarium* e la figura narrativa sta nel fatto che questa macchina è realmente esistita, ed è quindi possibile affrontare il tema oltre che in chiave storica anche in ottica scientifico-tecnica.

Ma che cosa è il *velarium*?

In italiano detto anche velario, dal genitivo plurale di *velaris*, *velaris*, *velare* (lat.), significa ‘delle vele’ e indica una tensostruttura eretta al di sopra della cavea degli anfiteatri, e forse al di sopra dell’arena, per riparare gli spettatori dal sole durante lo svolgimento degli spettacoli. La struttura era composta da corde, elementi in legno e ‘vele’, le quali si aprivano e si chiudevano a seconda delle necessità.

Altre soluzioni di copertura composte da teli erano già in uso in altri edifici romani, come ad esempio nei teatri, ma l’innovazione del velario negli *spectacula* si distingue da qualsiasi altra struttura di impianto romano o greco; rappresenta di per sé un’invenzione eccezionale, la quale ha raggiunto il suo apice nell’Anfiteatro Flavio di Roma.

Essendo il velario degli anfiteatri una macchina legata al contesto storico e alla tipologia di edificio in cui era allestita, questa ricerca riguarda tanto gli anfiteatri quanto il velario, ma solo quando questi sono tra loro legati.

## **Panoramica sugli *spectacula***

### **Giochi gladiatori**

Le lotte fra gladiatori nacquero come ludi funebri organizzati in onore del defunto e consistevano in duelli all’ultimo sangue tra una o più coppie di combattenti.

Che sia stato per mano dei Lucani o degli Etruschi<sup>1</sup>, è nella regione campana che l’usanza dei duelli si sviluppò prima e più rapidamente.

Nel Lazio, per placare i Mani dei defunti, i Romani erano soliti condannare a morte i prigionieri sulla tomba degli eroi caduti, senza ulteriori indugi.

---

<sup>1</sup> Gros sostiene che sia di tradizione etrusca, durante l’età arcaica poi diffusa in area osco-campana nel VI secolo a.C.: mentre Golvin dal popolo dei Lucani, testimoniate dai dipinti funebri datati tra il 350 e il 320 a.C.

I *munera gladiatoria* entrarono nei costumi della capitale mantenendo la finalità di cerimonia funebre già nel IV a.C., con più lenta diffusione poiché la natura oziosa di questi non era in accordo con i valori morali della cultura romana. A Roma, durante l'età tardo-repubblicana, i giochi gladiatori erano definiti *Campana luxuria* con accezione negativa.

Al di là della diffusione attraverso le varie regioni, ci fu un'evoluzione nel tempo dei combattimenti: si trasformarono da rito, svolti in occasioni specifiche di carattere privato, a vero e proprio spettacolo pubblico. L'evoluzione di questa pratica avvenne dapprima in modo spontaneo, dato dal sempre maggior interesse per queste lotte cruente da parte della massa; in seguito, la 'trasformazione' si attuò in modo più controllato: quando i potenti capirono di poterlo usare come strumento demagogico, seguendo i principi del famoso detto *panem et circenses*. L'aumento numerico del pubblico causò problemi spaziali e di organizzazione; la folla presente per godersi lo spettacolo andava sistemata e gestita, erano 'necessarie' strutture appropriate a tale attività.

### **Diffusione della struttura**

I duelli gladiatori avvenivano inizialmente in piazze, fori e circhi ma, con l'incremento degli spettatori e l'intervento degli uomini di potere, la pratica fu scissa dalle già esistenti strutture politiche e religiose attraverso l'organizzazione di spazi appositi: gli anfiteatri.

Il bisogno di costruire gli anfiteatri è dunque relativo. La necessità esisteva nel contesto sociale e quindi politico ma non come bisogno primario. Come tipologia edilizia appartiene infatti alla categoria romana dei *subsellia*<sup>2</sup>, come i teatri.

Esiste un divario tra la monumentalità degli anfiteatri e la loro necessità. Sarebbero stati sufficienti per i combattimenti pochi elemen-

---

<sup>2</sup> Dal termine *subsellium*, 'posto a sedere', si intendono le costruzioni a pianta stabile dedicate agli spettacoli.

ti: un'arena e delle gradinate. Invece l'anfiteatro è più di questo, è un simbolo: rappresenta nei suoi elementi fondamentali la grandezza della Roma imperiale, attraverso l'arco e la ripetitività. L'anfiteatro spicca, come elemento distinto, da qualsiasi contesto urbano e in ogni epoca, a prescindere dalle dimensioni o dal grado di raffinatezza, si distingue per caratteristiche tipologiche: è un edificio 'chiuso', rivolto verso il suo interno, non cerca di integrarsi o mimetizzarsi, è un elemento a pianta curvilinea in un contesto che ha come base l'opposizione tra cardo e decumano.

Le prime costruzioni lapidee edificate in Campania si manifestarono a cavallo tra il II e I secolo a.C., tra questi è maggiormente noto<sup>3</sup> il grande anfiteatro di Pompei all'interno del quale si svolsero combattimenti gladiatori e *venationes*<sup>4</sup>.

A Roma alcuni eventi sono sintomatici della lenta diffusione dell'anfiteatro in ambito laziale. Le strutture fisse in pietra arrivarono tardivamente mentre le prime informazioni circa strutture temporanee allestite in modalità di *spectacula* riguardano tribune lignee nel Foro Romano da Gaio Menio<sup>5</sup> per i giochi funebri del 318 a.C. Nel Foro Romano, Plinio il Vecchio racconta di giochi gladiatori organizzati da Cesare:

Mox Caesar dictator totum forum Romanum intexit viamque sacram ad domo sua et clivum usque in Capitolium, quod munere ipso gladiatorio mirabilis visum tradunt<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Di recente degli scavi rivelarono l'esistenza di strutture a Capua, Cuma e Liternum datati da W. Johannowsky verso la fine del II secolo a.C.

<sup>4</sup> Le *venationes* sono combattimenti tra bestie e/o uomini, con larga diffusione durante l'età imperiale.

<sup>5</sup> È proprio dal politico e generale romano Gaio Menio Publio, della *gens Maenia*, che fu coniato il termine *maeniana*, o meniano in italiano.

<sup>6</sup> Plinio Gaio Secondo, detto Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, vol. III: *Botanica I, libri 12-19*, traduzione e note di A. Corso, a cura di R. Mugalesi,

In qualche modo le strutture temporanee del Foro Romano erano state coperte, ciò rappresenta il primo caso di copertura su di una struttura 'pseudo-anfiteatrale'.

In seguito, un curioso evento datato attorno al 53 a.C. riportato da Plinio il Vecchio<sup>7</sup>, narra del politico Gaio Scribonio Curione, il quale in occasione dei giochi funebri in onore del padre, fece allestire in modo temporaneo un doppio teatro ligneo poggiante su cardini:

Ingneio ergo utendum suo Curioni et aliquid excogitandum fuit. Operae pretium est scire, quid invenerit, et gaudere moribus nostris ac verso modo nos vocare maiores. Theatra iuxta duo fecit amplissima ligno, cardinum singulorum versatili suspensa libramento, in quibus utrisque antemeridiano ludorum spectaculo edito inter sese aversis, ne invicem obstreperent scanae, repente circumactis – ut constat, post primos dies etiam sedentibus aliquis cornibus in se coeuntibus faciebat amphitheatrum gladiatorumque proelia edebat, ipsum magis auctoratum populum Romanum circumferens.

Per quanto le tipologie architettoniche del teatro e dell'anfiteatro siano ben distinte, il caso particolare dell'*anfi-teatro* di Curione è da segnalare in quanto richiama a sé, nella conformazione in cui le due semi-tribune sono rivolte una verso l'altra, tutte le caratteristiche di un anfiteatro, come oggetto unico, con un giro continuo di tribune, rivolte verso un unico punto di osservazione, l'arena centrale.

Bisogna aspettare il 29 a.C., sotto il principato di Augusto, perché in ambito romano vengano realizzate strutture a pianta 'stabile', come l'anfiteatro di Statilio Tauro edificato nel Campo Marzio, distrutto da

---

G. Rosati, Einaudi, Torino 1984, XIX, *Gli ortaggi*, pp. 876-877.

<sup>7</sup> Plinio Gaio Secondo, detto Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, vol. V: *Mineralogia e storia dell'arte, libri 33-37*, traduzione e note di A. Corso, a cura di R. Mugalesi, G. Rosati, Einaudi, Torino 1988, XXXVI, *Il marmo*, p. 667.

un incendio nel 64 d.C. A confermare l'inizio della diffusione degli anfiteatri a pianta stabile, Pierre Gros<sup>8</sup> osserva che dall'ultimo terzo del I secolo a.C., le costruzioni *ex novo* dei teatri diminuiscano, soppiantati dagli *spectacula*.

Ma perché tanto procrastinare nella costruzione degli anfiteatri se i ludi gladiatori erano già ben diffusi e richiesti?

Assai esplicito è l'aneddoto della costruzione di un teatro in pietra, edificato nel 154 a.C. sul versante del Palatino; questa scelta si scontrò alle posizioni politiche degli *optimates*, così l'edificio fu demolito e furono vietate le costruzioni dei cosiddetti *subsellia*. Questo evento ebbe alla base due principali cause: la volontà di mantenere a distanza le usanze ellenistiche e, in secondo luogo, evitare ambienti favorevoli alla formazione di focolai di rivolta. Durante l'età tardorepubblicana sussisteva ancora il divieto di costruire teatri e anfiteatri per le stesse motivazioni.

Nella prima età augustea ci furono una rivalutazione delle tradizioni italiche e anche un cambio di posizione rispetto al valore dei combattimenti tra gladiatori e spettacoli in generale, così fu costruito l'anfiteatro voluto da Statilio Tauro. Come riportato da Golvin, sia il carattere privato sia le piccole dimensioni dell'edificio fecero sì che i *munera gladiatoria* continuassero a svolgersi per la maggiore in grandi spazi pubblici all'aperto, come appunto il Foro Romano fino al 7 a.C. circa.

Tra la struttura di Statilio Tauro e di Pompei trascorrono ben 50 anni significativi della resistenza della cultura laziale all'accettazione di apposite strutture per spettacoli oziosi, fatto curioso quando si pensa poi all'edificazione del Colosseo.

---

<sup>8</sup> Gros P., *L'architettura romana. Dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell'Alto Impero*, vol. I: *I monumenti pubblici*, Longanesi, Milano 2001, pp. 316 ss.



### Accenno alla forma

È certo che gli anfiteatri fossero realizzati su pianta ellittica?

Il dipartimento di rappresentazione e rilievo della Sapienza<sup>9</sup> tentò di rispondere grazie a un accuratissimo rilievo del Colosseo ed elaborazioni matematiche dei dati rilevati. È stata svolta un'analisi sia sull'andamento dell'anello più esterno sia su quello dell'arena così come sulla suddivisione della struttura in settori<sup>10</sup>. Il lavoro effettuato sull'Anfiteatro Flavio però non ha permesso di deliberare sulla questione: potrebbe trattarsi di un'ellisse o di un ovale a quattro o più centri<sup>11</sup>.

Neppure lo studio delle tecniche di tracciamento dell'antica Roma permette di deliberare sulla questione. Molte ipotesi restano valide, benché alcune lo siano meno di altre.

Nella teoria l'ellisse e le sue proprietà erano già note nel III secolo a.C., definite da Apollonio di Perge; così come nel I secolo d.C. erano noti diversi procedimenti pratici per replicare tale figura. Proclo Licio Diadoco, nel V secolo d.C., descrive i procedimenti per il tracciato di un'ellisse<sup>12</sup> come il sistema del 'giardiniere' e il sistema noto come 'la regola di carta' o 'della scala'.

---

<sup>9</sup> *Il Colosseo studi e ricerche*, in "Disegnare idee immagini", 18-19, X, 1998.

<sup>10</sup> L'andamento dei settori è legato al perimetro essendo questi perpendicolari alla facciata. Anziché seguire l'*evoluta*, tipica dell'ellisse, gli assi dei forni del Colosseo convergono verso 4 diversi centri si può supporre allora che il perimetro sia composto da un ovale a 4 centri e non un'ellisse; questo però non costituisce una risposta definitiva.

<sup>11</sup> Nella geometria ellisse e ovale a 4 o 8 centri differiscono solo di qualche centimetro nei punti di raccordo delle curve dell'ovale. Non è quindi possibile dal rilievo di un monumento antico distinguere di quale delle due figure geometriche si tratti.

<sup>12</sup> Nei *Commentari al primo libro degli elementi di Euclide*.

Molti metodi presentano però problemi nella loro applicazione a scala reale e su terreni non perfettamente pianeggianti. Senza entrare nel merito, alcuni procedimenti richiedono aste o funi tese, lunghe quanto il semidiametro maggiore, ad esempio<sup>13</sup>. Questi sembrano essere di difficile realizzazione, particolarmente in casi di massima come nel Colosseo. Altri metodi richiedono anche un piano perfettamente orizzontale per poter essere applicato o almeno un piano fittizio. Alcuni terreni sui quali sono stati realizzati gli anfiteatri presentano dislivelli<sup>14</sup>, il che aumenta la difficoltà di applicazione delle tecniche di tracciato<sup>15</sup>.

Pur essendo l'anfiteatro di Capua più piccolo del Colosseo la sua arena presenta le stesse dimensioni, come se si fosse seguito lo stesso procedimento nell'effettuare il tracciato dell'arena. Il Colosseo si distingue quindi da Capua, in pianta, solo per la profondità delle gradinate.

Il quesito di come venissero disegnate le piante resta in sospeso.

Circa il perché della forma, l'autore francese Jean-Claude Golvin realizzò un imponente saggio<sup>16</sup> in cui i fattori determinati nella definizione della forma ellittica comprendono: la visibilità dell'arena da parte degli spettatori, l'assenza di angoli che permetta fluidità nello

---

<sup>13</sup> Come nel caso dell'ellissografo proposto dal professor Michetti.

<sup>14</sup> Molti anfiteatri erano realizzati su versanti in modo da sfruttare la pendenza per la sostruzione delle cavee. Altre strutture presentano lavori di livellamento preliminari alla costruzione per ottenere un sottofondo piano, come nel caso di Pozzuoli. È possibile che tali livellamenti fossero legati ai metodi di tracciamento?

<sup>15</sup> Per gli autori della rivisita "Disegnare idee immagini" l'ipotesi più comprovata è che il tracciamento delle due curve, dell'arena e del perimetro, fosse eseguito per via indiretta ricorrendo all'uso della groma.

<sup>16</sup> Golvin J.-C., *L'amphithéâtre romain, essai de théorisation de sa forme et de ses fonctions*, de Boccard, Paris 1988.

svolgimento tra i combattenti e infine la necessità di fornire alla struttura una direzionalità predominante<sup>17</sup>.

## **Anfiteatri e *velarium***

### **Considerazioni generali sugli anfiteatri romani**

Per meglio comprendere la raccolta di informazioni circa gli anfiteatri dotati di velario è stata svolta una breve analisi di contesto. L'analisi è stata di tipo quantitativo, in modo da permettere un confronto tra i casi studio e il resto degli anfiteatri. L'interesse è stato focalizzato sui limiti cronologico-geografici e sulla frequenza di edificazione di tale tipologia. L'elenco impiegato per le analisi comprende 230 anfiteatri e si estendono su ben 24 stati, tra i quali Italia, Francia, Tunisia e Regno Unito presentano la lista più lunga. La fonte è certamente incompleta e sommaria, ma sufficiente. Circa gli anfiteatri noti a oggi, è possibile affermare che:

- i primi anfiteatri<sup>18</sup> vengono edificati a cavallo tra il II e il I secolo a.C., mentre gli ultimi sono datati attorno al III secolo d.C.;
- esiste un'intensificazione delle costruzioni realizzate a cavallo tra il I e il II secolo d.C.

I tempi e luoghi di edificazione degli anfiteatri dotati di velario si distinguono in qualche modo rispetto alle altre costruzioni?

---

<sup>17</sup> La predominanza di un asse rispetto all'altro genera gerarchie e percorsi preferenziali: lungo l'asse minore era presente la loggia dell'imperatore, detta *pulvinar*, dal quale aveva la visuale migliore dello spettacolo; mentre lungo l'asse maggiore, sfilava la pompa inaugurale.

<sup>18</sup> Secondo Johannowsky i primi anfiteatri sarebbero apparsi a Capua, Cuma e Liternum (gli ultimi due sono siti archeologici rispettivamente a Pozzuoli e in Campania) verso la fine del II sec a.C. *Ibidem*.

## Elenco dettagliato degli anfiteatri dotati di *velarium*

- *Anfiteatro di Pompei, Pompeii, Campania, Italia*

L'anfiteatro di Pompei, pur non essendo l'anfiteatro più antico, è il primo caso noto con tracce di *velarium*.

*Datazione:* È un reperto interessante essendo databile in modo assai preciso, circa 70 o 65 a.C. grazie a un'incisione dedicata, posta al di sopra di una delle porte principali, nella quale l'anfiteatro è denominato con il termine *spectacula*<sup>19</sup>.

*Dimensioni:* In pianta la struttura non è ellittica, il basamento presenta due lati retti chiuso da due estremità semicircolari, gli assi misurano 135 m e 103 m. L'arena misura invece 67 x 35 m.

*Caratteristiche:* La sua costruzione fu finanziata dai duumviri quinquennali Gaio Quinzio Valgo e Marco Porcio, a proprie spese, i quali lo destinarono in uso perpetuo alla colonia. Vi furono diversi interventi di completamento e di restauro successivi<sup>20</sup>, ma si può supporre che i due benefattori realizzarono fin da subito le parti indispensabili allo

---

<sup>19</sup> Mau A., *Pompeii: Its life and Art*, translated by F.W. Kelsey, The Macmillan Company, New York 1902, p. 30 riporta l'incisione «C. Quinctius C. f. Valgus, M. Porcius M. f[i]lius] duo vir[i] quinq[uiennales] coloniai honoris caussa spectacula de due peq[unia] fac[iunda] coerarunt] et coloneis locum in perpetuom deder[unt]». Il termine *amphitheatrum* si afferma tardi nella tradizione antica, le prime citazioni sono rintracciabili nel *De Architectura* e nel *Res Gestae divi Augusti*. Prima dell'età imperiale era solito trovare la denominazione di *spectacula*, inteso come insieme di sedute da cui assistere a una rappresentazione. Del resto, sono noti gli anni in cui vissero i due benefattori noti per l'anfiteatro in quanto finanziarono anche la realizzazione del Teatro Piccolo o *Odeion*.

<sup>20</sup> Un'incisione, legata ai consolidamenti operati in laterizi, indica che C. Cuspius Pansa e figlio finanziarono gli interventi. Questa famiglia raggiunse il suo apice sotto l'impero di Nerone, è possibile che questi interventi siano stati finanziati dopo il terremoto che nel 62 d.C. colpì Pompei. Iscrizioni sul coronamento del *balteus* indicano che le gradinate della cavea sono state

svolgimento degli spettacoli, ipotesi confortata dalle considerazioni di tipo archeologico, svolte da Golvin, sulle *opere* impiegate. Alcuni interventi sono stati effettuati in epoca imperiale, forse dopo il terremoto del 62 d.C. Tutte queste vicende si conclusero violentemente con il dramma del 79 d.C.

*Fonti di velarium*: Luigi Crema<sup>21</sup> dichiara la presenza, sul coronamento esterno della galleria superiore, di grossi anelli di pietra presumibilmente volti a ospitare i pali per il sostegno della copertura. Golvin<sup>22</sup> descrive mensole di pietra, forate da un buco quadrato di dimensioni 0,21 m di lato, solidamente incastrati nel muro<sup>23</sup>. Per Crema la contemporaneità degli anelli del coronamento con il resto dell'anfiteatro non è in discussione; invece, la datazione degli anelli non dovrebbe essere scontata per via delle osservazioni sottoscritte circa le diverse fasi di restauro.

Oltre alle rimanenze archeologiche, esistono testimonianze dirette e indirette.

L'affresco dipinto su di una casa plebea, vicina all'*Odeion*, rinvenuto durante gli scavi di Pompei nel 1869, raffigura gli scontri avvenuti tra Pompeiani e Nocerini, lo stesso evento venne raccontato da Tacito<sup>24</sup>, permettendo di datare il fatto tra il 59 e il 79 d.C. (Fig. 64).

---

realizzate in più fasi, una dovuta al duumviro Marcellus, e una seconda a un *pagus augustus felix* (dopo l'anno 7 d.C.).

<sup>21</sup> Crema L., *Enciclopedia classica*, Sez. III: *Archeologia e storia dell'arte classica*, vol. XII: *Archeologia (arte romana)*, Tomo 1: *L'architettura romana*, a cura di P. E. Arias, Società editrice internazionale, Torino 1957.

<sup>22</sup> Golvin J.-C., *L'amphithéâtre romain, essai de théorisation de sa forme et de ses fonctions*, de Boccard, Paris 1988, p. 36-37.

<sup>23</sup> Nonostante si tratti di un'importante fonte archeologica non c'è stato modo di comprovare con fotografie le affermazioni degli autori circa la presenza di mensole o anelli sul coronamento.

<sup>24</sup> Evento narrato anche da Tacito negli *Annali* (XIV, 17 ss.).



Fig. 64. *Rissa tra Pompeiani e Nocerini* del 59 d.C., I sec. a.C., affresco, 170 x 185 cm, Napoli, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. Nr. 112222.

La scena dell'affresco rappresenta sanguinosi scontri all'interno di un contesto ben dettagliato. Si possono individuare in ultimo piano le mura della città assieme a due torri e più avanti l'anfiteatro di Pompei, riconoscibile grazie alla doppia rampa di scale e alle arcate cieche. Parte dell'anfiteatro è coperta da una struttura con drappaggi disposti in più settori. Ogni settore sembra delimitato da una coppia di elementi rigidi, o in tensione, che portano la vela, la quale forma drappaggi lungo i sostegni e ricade nel mezzo a forma di catenaria<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Trarre conclusioni dal dipinto è un azzardo, sia per le condizioni dell'opera sia per il livello di dettaglio. La copertura copre solo in parte l'anfiteatro. Non

Sono state rinvenute numerose iscrizioni, una di queste, scritta con il minio sulle pareti di una casa, riporta che un certo Ottaviano o Onesimo, augurando al popolo felicità, annunciava che la famiglia gladiatoria di Numerio Popidio Rufo avrebbe dato una caccia al 29 di Ottobre e che al 20 di aprile avrebbe coperto l'anfiteatro con il velario sorretto da travi.

N. POPIDI  
RVFI. FAM. GLAD. IV. K  
NOV. POMPEIS  
VENATIONES ET. XII. K. MAI  
MALI. ET. VLA. ERVNT  
O. PROCVRATOR. FELICITAS

Un'altra iscrizione:

SVETI. CERII.  
AEDILIS. FAMILIA. GLADIATORIA. PVGNABIT  
POMPEIS. PR. K. IVNIAS. VENATIO. ET. VELA  
EVNT<sup>26</sup>

L'utilizzo di un velario nell'anfiteatro è quindi dato certo, mentre il suo funzionamento è del tutto ignoto. Tocco sostiene la possibilità che la presenza del velario durante gli spettacoli potesse essere un evento straordinario e non ricorrente<sup>27</sup>.

---

sono visibili strutture di sostegno ma, portando l'attenzione sui primi due settori di destra del velario, sembra che sia presente almeno un'antenna.

<sup>26</sup> Tocco E. L., *Del velario e delle vele negli anfiteatri particolarmente nell'Anfiteatro Flavio*, Tipografia di Gaetano Menicanti, Roma 1857, p. 12.

<sup>27</sup> Secondo l'autore è da escludere che il velario fosse sempre presente, altrimenti non sarebbe stato necessario declamarne la presenza nelle iscrizioni. L'i-

- *Gli Anfiteatri di Pozzuoli, Puteoli, Campania, Italia*

Onde evitare fraintendimenti, prima di parlare del grande anfiteatro di Pozzuoli bisogna trattare della costruzione realizzata, probabilmente in epoca repubblicana, nel I secolo a.C., denominata il piccolo anfiteatro di Pozzuoli. Rispetto alla struttura maggiore si colloca a est in posizione rialzata, fu probabilmente utilizzato fino alla realizzazione a meno di 100 m di distanza del nuovo edificio di grandissime dimensioni. Il piccolo edificio ha un ingombro di 130 x 95 m circa e il suo asse maggiore è orientato nord-sud. L'arena era probabilmente scavata nel terreno e doveva misurare circa 69 x 35 m<sup>28</sup>.

- *Il grande anfiteatro di Pozzuoli o Anfiteatro Flavio Neroniano di Pozzuoli*

*Datazione:* Nota senza equivoco grazie alle iscrizioni collocate al di sopra dei quattro ingressi assiali colloca la realizzazione in epoca flavia<sup>29</sup>.

*Dimensioni:* Del monumento 149 x 116 m, dell'arena circa 75 x 42 m.

*Caratteristiche:* La facciata è realizzata in blocchi di tracheite locale ma è quasi del tutto distrutta. Essa doveva includere in origine due livelli di arcate e un attico, ma le condizioni del monumento non sono sufficientemente buone da capire se gli ordini fossero diversi per ogni piano o meno<sup>30</sup>. Golvin sostiene la presenza di un grande colonnato periferico in cima alla cavea, simile a quello del Colosseo.

---

potesi che le vele fossero allestite solo per le rappresentazioni più importanti è assai plausibile, considerati i mezzi e gli strumenti necessari per il montaggio.

<sup>28</sup> Golvin J.-C., *L'amphithéâtre romain, essai de théorisation de sa forme et de ses fonctions*, de Boccard, Paris 1988, pp. 38 ss., riporta le idee di Spinazzola G., *Pozzuoli. Rovine di un secondo anfiteatro*, in "Notizie degli Scavi di Antichità", vol. 12, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1915.

<sup>29</sup> L'iscrizione riporta «Colonia Flavia Potueolana pecunia sua».

<sup>30</sup> La forte somiglianza tra l'anfiteatro di Pozzuoli, quello di Nîmes e il Colosseo non permette di determinare se a Pozzuoli gli ordini fossero uguali su tutti i piani, come nell'anfiteatro provenzale, oppure diversi per ogni ordine, come a Roma.



*Fonti sul velarium:* Per l'autore francese è certo che esistesse a Pozzuoli un sistema di ancoraggio delle grandi antenne del *velarium*, simili a quelle del Colosseo o dell'anfiteatro di Nîmes in quanto alcuni elementi sono stati trovati sul sito<sup>31</sup>. Questi elementi sono mensole probabilmente incastonate nel piano attico con la funzione di reggere i pali lignei della struttura; queste mensole presentano fori quadrati di circa 30 cm di lato.

Sono inoltre presenti cippi<sup>32</sup> delimitanti la grande piattaforma lastricata, larga circa 8 m<sup>33</sup>. Sono presenti in tutto meno di 10 elementi nella parte sud-est dell'anfiteatro. Non è stato possibile effettuare o rintracciare un rilievo.

- *Arena di Nîmes, Nemausus, Gallia Narbonensis, Francia*

Il termine 'arena' comunemente riferito agli anfiteatri non è del tutto corretto: con il termine arena si intende unicamente lo spazio centrale, aperto e di forma ellittica dell'anfiteatro ove si svolgevano i combattimenti. Il termine deriva dal latino *harena*, ovvero 'sabbia', usata per coprire la scena dell'anfiteatro.

*Datazione:* La datazione di Nîmes è legata a quella dell'arena di Arles; queste due opere presentano somiglianze estetico-tecnologiche tanto forti da supporre che siano state realizzate a pochi decenni di distanza o, per lo meno, in un periodo storico ristretto. Per gli studiosi Etienne e Golvin, entrambi gli edifici sarebbero di epoca flavia: tutt'al più l'arena di Arles

---

<sup>31</sup> Gli stessi elementi sono studiati e riportati anche nell'opera Graefe R., *Velarum*, Verlag P. von Zabern, Magonza 1979, pp. 78 ss.

<sup>32</sup> Le ipotesi sul funzionamento del *velarium* sono sviluppate nei paragrafi seguenti ma queste includono i cippi, almeno nel caso del Colosseo. È possibile che nel caso di Pozzuoli questi avessero una funzione diversa.

<sup>33</sup> Secondo Golvin i cippi (o stele) erano usati per delimitare un'area di recinzione attorno all'anfiteatro, ma una funzione non esclude l'altra: nel caso dell'anfiteatro di Roma, sostiene che gli stessi cippi servissero sia a delimitare l'area che a tenere in tensione le corde del *velarium*.

realizzata verso l'inizio della dinastia e quella di Nîmes verso la fine<sup>34</sup>; queste però non sono le uniche proposte avanzate circa i due anfiteatri.

*Dimensioni:* l'anfiteatro misura circa 133 x 101 m mentre l'arena circa 69 x 38 m.

*Fonti del velarium:* Il piano attico è ancora in condizioni tali da permettere di notare, tra i pilastri stretti e corti, la presenza, a intervalli regolari, di mensole traforate da buchi verticali dove venivano probabilmente collocati i pali del *velarium*.

- *Arena di Pola, Pola, Venetia, Croazia*

L'anfiteatro di Pola è stato realizzato in due fasi<sup>35</sup>.

*Datazione:* Secondo alcuni<sup>36</sup> la prima fase di edificazione si svolse sotto il regno di Augusto, attorno al I secolo d.C. legata al periodo di benessere economico e sociale testimoniati dalla realizzazione di vari tempi, del *forum* e di un arco di trionfo nella città croata. La seconda fase di costruzione dell'anfiteatro è più discussa. Roberti daterebbe l'anfiteatro all'età giulio-claudia, secondo altre fonti<sup>37</sup> l'ampliamento sarebbe attribuibile a Vespasiano, secondo Golvin i lavori delle due fasi non sono cronologicamente distanti e la seconda fase sarebbe di epoca flavia; addirittura per Kahler e Coarelli è possibile che tra le due fasi siano trascorsi solo pochi anni.

---

<sup>34</sup> Molte delle osservazioni espresse da Golvin, sui due anfiteatri in questione, sono legate al grande anfiteatro di Pozzuoli, il quale è datato con maggior certezza sotto il regno dei Flavi.

<sup>35</sup> Per molti altri studiosi la datazione resta dubbia. È possibile che l'aggiunta della seconda fase fosse parte di uno stesso progetto attuato in due tempi, per questioni economiche, oppure è possibile che si tratti di due diversi progetti.

<sup>36</sup> Mirabella Roberti M., Mlakar S., Crema L., citati in Golvin J.-C., *L'amphithéâtre romain, essai de théorisation de sa forme et de ses fonctions*, de Boccard, Paris 1988, pp. 159 ss.

<sup>37</sup> Crema L., *Enciclopedia classica*, Sez. III: *Archeologia e storia dell'arte classica*, vol. XII: *Archeologia (arte romana)*, Tomo 1: *L'architettura romana*, a cura di P. E. Arias, Società editrice internazionale, Torino 1957.

*Dimensioni:* L'arena, nella prima fase, era priva di sotterranei e misurava lungo i suoi assi 68 x 42 m. Dopo i lavori l'edificio raggiunse 132 x 105 m di ingombro complessivo.

*Caratteristiche:* La prima conformazione non contava gallerie periferiche e secondo Golvin l'aspetto doveva essere simile all'aspetto dell'anfiteatro di Aosta. Durante la seconda fase sono state realizzate la splendida facciata, oggi quasi intatta, e la galleria periferica. È evidente che i lavori siano stati realizzati solo a fine di abbellire il monumento in quanto l'aumento di spessore della nuova muratura è solo di 5 m e la capienza della cavea non è stata ampliata in modo significativo. I corpi scala<sup>38</sup> realizzati in facciata e sporgenti sono una caratteristica insolita per un anfiteatro romano in quanto interrompono la continuità della facciata e l'impianto ellittico. La facciata composta da tre livelli, completi solo nella parte est, è decorata con ordine tuscanico sui primi due livelli mentre sul piano attico sono presenti bucatore quadrangolari in corrispondenza di ogni campata e profonde scanalature verticali al posto delle paraste dell'ordine.

*Fonti del velarium:* Sul piano dell'attico sono presenti conci in pietra forati, collocati sul marcapiano inferiore dell'attico, e bucatore sul coronamento<sup>39</sup>. Le due forature e le profonde scanalature sono allineate e predisposte per ospitare le antenne.

- *Anfiteatro Campano, Capua, Campania, Italia*

Capua possedeva già in epoca repubblicana una struttura, detta piccolo anfiteatro, per distinguerlo dall'anfiteatro di epoca imperiale. Il piccolo

---

<sup>38</sup> In cima a ogni rampa di scala erano disposti due serbatoi che servivano, secondo M. Mirabella Roberti, a fornire l'acqua necessaria alle *sparsiones*, Golvin J.-C., *L'amphithéâtre romain, essai de théorisation de sa forme et de ses fonctions*, de Boccard, Paris 1988, pp. 159 ss.

<sup>39</sup> È possibile che il piano attico fosse coperto con una struttura lignea, come lo dimostrano i fori d'incastro delle travi ancora visibili ogni 4 m sul perimetro interno dell'edificio.

anfiteatro può essere confuso con la prima fase del grande anfiteatro campano ma alcune mura del primo anfiteatro sono state rinvenute a sud-est del grande monumento.

*Datazione:* Il grande anfiteatro fu costruito tra la fine del I secolo e l'inizio del II secolo d.C.<sup>40</sup>.

*Dimensioni:* L'insieme della struttura misura 165 x 130 m e la sua arena circa 76 x 46 m.

*Caratteristiche:* Il monumento fu realizzato su di un terreno piano nei pressi dell'angolo nord-ovest della città antica. Il complesso è delimitato da una vasta area pavimentata. Restano solo due campate ben conservate del piano terra, è possibile dedurre che il piano terra fosse decorato con ordine tuscanico e che la facciata fosse realizzata in travertino. Golvin, per via delle grandi dimensioni dell'edificio e della forte somiglianza con l'anfiteatro Flavio di Roma, ipotizza che la facciata di Capua fosse composta da tre livelli di arcate e di un piano attico, decorati con una sovrapposizione di ordini diversi.

È noto che sotto il regno di Adriano e di Antonino Pio furono realizzati interventi di restauro e di abbellimento.

*Fonti di velarium:* Giuseppe Cozzo che sono state rinvenute delle mensole<sup>41</sup> con la stessa caratteristica sagomatura presente nell'Anfiteatro Flavio di Roma. L'archeologo italiano suppone che questo fatto indichi la presenza di un identico sistema di sostegno e di assicurazione dei pali del velario. Ulteriore somiglianza con il Colosseo è la presenza di un giro quasi completo di stele attorno ai resti dell'anfiteatro campano.

---

<sup>40</sup> Ivi, pp. 204 ss. Questa datazione è in contraddizione con l'ipotesi che l'anfiteatro di Capua sia prototipo del Colosseo.

<sup>41</sup> Cozzo riporta come fonte il lavoro di Gennaro nella sua opera sui rilievi dell'anfiteatro, ma tale fonte non conferma il ritrovamento di mensole. Pesce G., *I rilievi dell'anfiteatro campano*, Governato di Roma, Stabilimento tipografico ditta Carlo Colombo, Roma 1941-79.

- *Anfiteatro Flavio, Roma, Latium, Italia*

Il Colosseo spicca nel mondo dell'architettura per diverse caratteristiche, tra cui le dimensioni stesse dell'opera; questo necessitò soluzioni tecnologiche e strutturali innovative affinché le sue varie parti funzionassero, come nel caso della struttura di copertura. Si può ipotizzare che le soluzioni impiegate per la copertura del colosso rappresentino l'apice della tecnologia a disposizione all'epoca in quanto, nella concezione stessa dell'opera, fu realizzato per dichiarare la grandezza di Roma.

Diversi furono gli elementi che spinsero alla realizzazione dell'anfiteatro Flavio. Molti degli edifici da spettacolo furono distrutti nell'incendio del 64 d.C. e la città si trovò priva di ambienti monumentali adatti all'organizzazione di combattimenti. Questo *spectacula* venne realizzato nel cuore dell'*Urbs* dimostrando come la politica di 'demagogia' avesse definitivamente superato la rigidità del *mos maiorum* romano. Per comprendere la genesi del Colosseo è necessario allinearsi con l'ottica dei Flavi; realizzarono la più grande opera per spettacoli del mondo proprio destinata al popolo: vi era la volontà di distaccarsi radicalmente dalla dinastia giulio-claudia, in particolare dell'imperatore Nerone, infatti l'anfiteatro fu edificato nella depressione territoriale dove il tiranno realizzò il lago della sua *dépendance* imperiale, la *Domus Aurea*.

*Datazione:* La costruzione del Colosseo iniziò attorno al 71 d.C. e fu commissionato dall'imperatore Vespasiano, della *gens Flavia*; l'opera non era conclusa alla sua morte, proseguì durante il regno dei suoi successori, Tito, ricordato per l'inaugurazione del monumento nel 80 d.C., e Domiziano, il quale concluse l'opera.

*Dimensioni:* L'asse maggiore dell'anfiteatro misura 187,75 m e il minore 155,60 m<sup>42</sup>. Il rapporto tra i due assi è di 1,21 perfettamente nel *range* valutato dal Cozzo. L'arena misura 79,35 x 47,20 m. Le

---

<sup>42</sup> Gros P., *L'architettura romana. Dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell'Alto Impero*, vol. I: *I monumenti pubblici*, Longanesi, Milano 2001.

dimensioni massime della cavea superano di poco quelle di tutti gli anfiteatri a oggi noti, la larghezza della cavea è invece considerevole e misura 54,20 m<sup>43</sup>.

In alzato la facciata presenta tre ordini di arcate e un coronamento finale per un totale di 48 m di altezza, il tutto realizzato quasi unicamente in travertino. La struttura è divisa in 80 settori.

*Caratteristiche:* L'opera presenta una tale unità di composizione da non dubitare che questa sia stata concepita fin dal progetto nella sua totalità. Le due prime gallerie, realizzate sotto Vespasiano presentano due ordini differenti, il tuscanico per il piano terra e lo ionico per il primo piano. A queste Tito sovrappose un secondo piano di ordine corinzio stabilendo così un armonioso continuo della sovrapposizione dei tre ordini.

*Fonti del velarium:* Alla sommità della facciata, nella fascia del piano attico, è ancora possibile vedere la serie di possenti mensole incastrate nel muro di facciata che accoglievano le base dei pali del velario. In corrispondenza di queste mensole, nel cornicione superiore del piano attico, sono visibili i fori che, assieme alle mensole, tenevano saldamente i pali lignei.

È noto che la facciata dell'anfiteatro fosse circondata da un'area pavimentata di 17,60 m di larghezza alla periferia della quale erano collocati grandi cippi (o stele) alti 1,75 m e distanziati di 3,40 m<sup>44</sup>. Solo in una piccola area nella zona periferica est è possibile vedere la pavimentazione di origine e cinque cippi superstiti. I rilievi e le misurazioni di questi elementi, al fin di capirne il rapporto con la facciata, sono approfonditi nel paragrafo successivo (Figg. 65-66).

---

<sup>43</sup> Golvin J.-C., *L'amphithéâtre romain, essai de théorisation de sa forme et de ses fonctions*, de Boccard, Paris 1988, pp. 173 ss.

<sup>44</sup> Sono riportati in questa sezione i dati ricavati da Golvin. Nei prossimi paragrafi saranno presentati i rilievi eseguiti di persona sui cippi del Colosseo i quali combaciano con quelli dell'autore francese.



Fig. 65. Dettaglio dei coronamenti rispettivamente delle strutture di Pola, Nîmes e dell'Anfiteatro Flavio (da sinistra verso destra).



Fig. 66. Vista dei plinti degli anfiteatri di Capua e del Colosseo (da sinistra verso destra).

## I casi ancora in discussione

All'elenco appena stabilito è doveroso aggiungere alcuni anfiteatri in cui alcune fonti portano a ritenere la presenza del velario senza che queste possano essere ulteriormente verificate.

- *Anfiteatro a Cassino, Casinum, Latium, Italia*

*Datazione:* un'iscrizione su frammenti di lastra marmorea attribuirebbe la costruzione dell'anfiteatro a Ummidia Quadratilla, una famosa matrona della gens *Ummidia* vissuta nel I secolo d.C. a *Casinum*, nota attraverso Plinio il Giovane<sup>45</sup>.

*Dimensioni:* L'Anfiteatro Cassino è un piccolo edificio, a pianta ellittica il cui ingombro massimo è di 85 x 69 m. L'arena misura lungo i suoi assi 52 x 36 m.

*Caratteristiche:* Delle mura esterne non rimane nulla della cornice terminale. In facciata non sono presenti elementi decorativi ad eccezione di un giro di mensole in pietra al di sopra della quota delle aperture. È possibile che queste mensole servissero ad accogliere le antenne necessarie a reggere la struttura del velario<sup>46</sup>, e che, in corrispondenza delle mensole, fossero presenti fori sulla cornice terminale per ospitare la parte terminale dei pali. In alternativa è possibile che queste mensole avessero solo una funzione decorativa. Osservando i resti delle mura esterne, qualora le mensole siano veramente state impiegate per il velario, si può intuire che la lunghezza delle antenne sarebbe stata considerevole; rapportato alle dimensioni del monumento<sup>47</sup> sembrano sproporzionate. Perché la strut-

---

<sup>45</sup> Plinio Gaio Cecilio Secondo, detto Plinio il Giovane, *Epistolarum libri decem*, VII, 24.

<sup>46</sup> Supposizione riportata da Luigi Crema nell'*Enciclopedia classica*, Sez. III: *Archeologia e storia dell'arte classica*, vol. XII: *Archeologia (arte romana)*, Tomo 1: *L'architettura romana*, a cura di P. E. Arias, Società editrice internazionale, Torino 1957.

<sup>47</sup> In relazione alle dimensioni di altre strutture di sostegno come ad esempio nell'anfiteatro di Nîmes o nell'Anfiteatro Flavio di Roma.



tura del velo dell'anfiteatro Cassino avrebbe richiesto antenne più alte o incastri più resistenti? Al di là dell'ipotetica presenza del velario a Cassino bisogna tenere a mente che non tutte le strutture del velario avranno avuto lo stesso funzionamento, per via delle dimensioni delle strutture e per le scelte estetico-tecnologiche o magari per limiti di conoscenze e di fondi.

- *Arena di Verona, Verona, Venetia, Italia*

*Datazione:* Le osservazioni che seguono sono tratte da Coarelli e condivise da Golvin e permettono di stabilire una datazione precedente all'epoca dei Flavi. In sintesi, l'anfiteatro sarebbe posteriore al lungo periodo di guerra civile che seguì la morte di Cesare<sup>48</sup>; diverse sculture e bassorilievi dell'apparato decorativo appartengano ai primi decenni del I secolo d.C.

*Dimensioni:* L'anfiteatro è posto su di un lieve rialzamento, probabilmente artificiale, alto 1,60 m. L'arena misura circa 76 x 44 m e l'insieme del monumento 152 x 123 m circa.

*Caratteristiche:* La facciata è realizzata con mura in *opus quadratum* con la così detta pietra di Verona, dalla patina rosa chiaro; restano quattro arcate in buone condizioni a tutt'altezza. La facciata comprende due livelli sormontati da un attico, tutti con lo stesso ordine tuscanico.

A oggi sono visibili sulla facciata esterna delle scanalature nella parte bassa dell'attico, in mezzo a ogni arcata, e subito sotto piccole mensole sono poste in corrispondenza per l'incastro della base dei pali. All'interno, la sommità della cavea era probabilmente coronata da una galleria: sulla facciata interna è possibile vedere una serie di mensole il cui ruolo era forse di appoggio alle travi di copertura della galleria e di ancoraggio al sistema del velario<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> La presenza di un baluardo a meno di 80 m dall'anfiteatro porta alla conclusione che l'anfiteatro sia stato realizzato a posteriori rispetto al baluardo, per questioni strategiche, il quale servì appunto durante le guerre civili, dopo la morte di Cesare.

<sup>49</sup> Osservazioni da Golvin J.-C., *L'amphithéâtre romain, essai de théorisation de sa forme et de ses fonctions*, de Boccard, Paris 1988, pp. 169 ss.

- *Arena di Arles, Arelate, Gallia Narbonensis, Francia*

*Datazione:* Il dibattito circa la sua datazione è ancora aperto. La forte somiglianza con l'anfiteatro di Nîmes fa sì che le datazioni dei due siano intimamente legate. È stato riconosciuto per Nîmes una datazione relativa all'epoca flavia pur non essendo l'unica<sup>50</sup>.

*Caratteristiche:* A valle di tutte le similitudini osservate tra l'arena di Nîmes e l'arena di Arles, è presa in considerazione la possibilità, da parte di alcuni studiosi<sup>51</sup>, che anche l'anfiteatro di Arles possedesse un *velarium*. Nell'anfiteatro di Arles non esistono resti del piano attico, ma la somiglianza tra la facciata delle due arene è tanto forte da aver portato a supporre che si concludessero nella medesima maniera.

- *Anfiteatro Castrense a Roma, Roma, Latium, Italia*

*Datazione:* La versione più accreditata è che si trattasse di un anfiteatro di corte, legato alla dimora imperiale adiacente realizzata all'inizio del III secolo d.C. sotto il regno di Eliogabalo<sup>52</sup>. Il fatto potrebbe essere giustificato dalla nota stravaganza dello stesso imperatore e dal suo gusto per il *revival*.

*Dimensioni:* L'insieme raggiungeva a malapena 88 x 76 m.

*Caratteristiche:* I blocchi della facciata, le arcate, così come le semicolonne corinzie che decoravano ogni piano erano interamente realizzate in mattoni. La sua facciata includeva due livelli di gallerie arcate e un attico. Golvin nel suo testo riporta che in facciata, al piano attico, fossero presenti elementi, in pietra, mensole, destinate a reggere l'ordine di pali del velario<sup>53</sup>. L'attico è, a oggi, completamente distrutto.

---

<sup>50</sup> Le stime per le strutture di Nîmes e Arles variano dall'epoca repubblicana per Esperandieu fino al regno di Antonino Pio per Clerissau.

<sup>51</sup> Come Jean-Claude Golvin e Luigi Crema.

<sup>52</sup> Eliogabalo, il cui vero nome è Marco Aurelio Antonino Augusto, nato come Sesto Vario Avito Bassiano della *gens Varius* e della dinastia dei Severi.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 214 ss.

## Sintesi

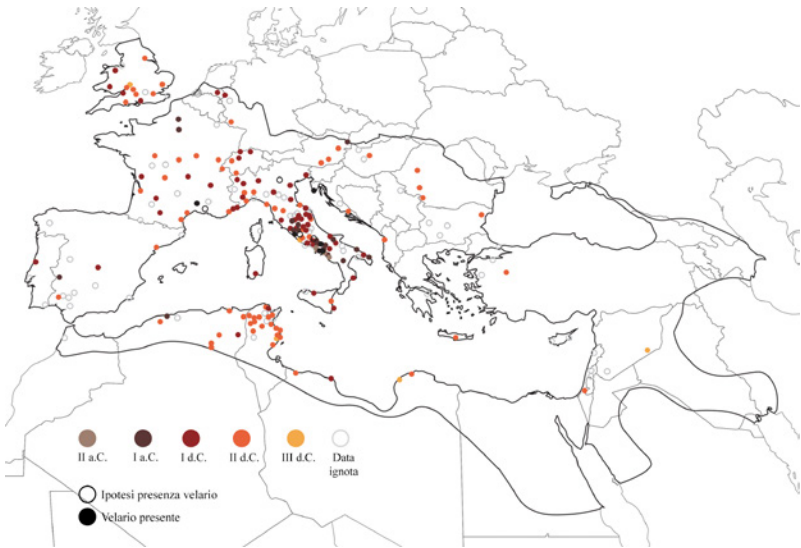


Fig. 67. Distribuzione degli anfiteatri romani in relazione alla massima estensione dell'Impero Romano. Classificazione temporale per colori e distinzione tra presenza o assenza del *velarium*.

Come si evince dalla figura relativa alla distribuzione degli anfiteatri romani attraverso l'impero (Fig. 67), la prima osservazione evidente è di carattere quantitativo: tra le ricerche effettuate solo 6 strutture confermate, incluso il Colosseo, e 4 in dubbio erano dotate di velario. È chiaro che l'elenco realizzato non è né esaustivo né indiscutibile. La lacuna di informazioni sul velario in proporzione alle strutture ritrovate rimane comunque significativa. Si può supporre che il velario non fosse una costante nella realizzazione degli anfiteatri romani, che per un motivo o per un altro abbia interessato solo determinate strutture. L'altra considerazione è di tipo cronologico. Date per buone le datazioni delle costruzioni e degli interventi si possono dividere gli anfiteatri in 3 gruppi (le datazioni sono ovviamente approssimative):

Pompei	Costruzione	70-65 a.C.
Cassino	Costruzione	50-100 d.C.

Pompei	Restauro	27 a.C.-79 d.C.
Pola	2 <sup>a</sup> Fase	27 a.C.-68 d.C./69-96 d.C.
Verona	Costruzione	1 d.C.-69 d.C.
Nîmes	Costruzione	69 d.C.-96 d.C.
Arles	Costruzione	69 d.C.-96 d.C.
Pozzuoli	Costruzione	69 d.C.-96 d.C.
Capua	Costruzione	50 d.C.-150 d.C.
Flavio	Costruzione	71 d.C.-80 d.C.
Castrense	Costruzione	200 d.C.-300 d.C.

La maggioranza degli anfiteatri ha in comune edificazione o restauri attorno al I secolo d.C., particolarmente nella seconda metà del secolo. Questa frequenza è coerente con il periodo di maggior edificazione, nonché con il culmine della raffinatezza stilistica e tecnologica dell'età imperiale. Potrebbe dunque essere un caso fortuito che i pochi anfiteatri con velario a noi pervenuti siano dello stesso periodo oppure essere un chiaro indice di una 'moda' circoscritta nel tempo.

Due casi si distinguono cronologicamente dal gruppo ma potrebbero non costituire evidenza di un maggiore utilizzo nel tempo del velario. Il primo caso è l'anfiteatro di Pompei, si distingue perché costruito in periodo antecedente, ma diversi interventi furono realizzati al suo interno, è quindi possibile che la struttura destinata a reggere il velario sia stata aggiunta *a posteriori*, forse proprio in età flavia<sup>54</sup>. Il secondo è l'anfiteatro castrense perché realizzato posteriormente, potrebbe essere solo un caso isolato per via dalla volontà dell'imperatore di ravvivare uno stile e uno splendore ormai passato, come anacronismo per stupire la propria corte.

---

<sup>54</sup> Ipotizzando che gli elementi per accogliere la copertura siano contemporanei alla prima edificazione, esiste quasi un secolo di differenza tra Pompei e le altre strutture; ipotizzando che gli anelli del coronamento appartengano a interventi successivi, l'utilizzo della famosa copertura sarebbe coerente con gli altri casi studio.

L'ultima considerazione è di carattere geografico. Pur essendo l'Impero Romano largamente esteso, gli anfiteatri della lista sono geograficamente assai concentrati. Fattori determinanti sono l'interesse archeologico e le possibilità degli stati di studiare i propri reperti e di diffondere a scala internazionale tali studi, così come il clima delle regioni interessate. Il velario aveva come funzione di riparare dal sole gli spettatori quando le temperature erano elevate, non c'è quindi da stupirsi che, ad esempio nell'ex Britannia, non ci sia traccia della copertura; al contrario l'assenza di testimonianze di *velarium* più a sud della Campania, sia sul continente italico che su quello nordafricano sono stupefacenti.

## **Velario: ipotesi, tra fonti e fantasia**

A parità di soggetto, questo studio avrebbe potuto seguire uno svolgimento del tutto diverso se l'argomento fosse stato il velario nelle diverse tipologie edilizie romane. Bisogna ricordare che questo sistema di copertura esisteva già da molto tempo e la necessità di ripararsi dal sole non è di certo nuova: l'innovazione non consisteva né nell'oggetto in sé, né nelle problematiche che questo risolve ma nella soluzione tecnologica adottata.

### **Fonti dirette**

Del velario sono di fatto note poche informazioni.

Si tratta di una struttura di copertura, una tensostruttura, che comprende elementi verticali in legno, una parte portante e una parte, in tessuto, portata. Tale struttura, almeno nel caso del Colosseo, si poteva aprire e chiudere. Le antenne del velario erano fissate in apposite strutture in pietra predisposte nel coronamento, che è, in breve, quello che nel paragrafo precedente ha permesso di individuare le strutture in cui era presente il velario.

Restano molte domande in sospeso: la forma delle vele, la suddivisione o meno in settori, la percentuale di anfiteatro coperta, il meccanismo di apertura e di chiusura e i tempi che impiegava tale movimento. L'obiettivo è di apportare delle risposte valide, seppur ipotetiche.

In questo paragrafo sono raccolte le diverse fonti dirette sul *velarium*.

- *Fonti letterarie*

In *Storia naturale* di Plinio il Vecchio<sup>55</sup> narra delle diverse coperture impiegate ad esempio sul Foro Romano o sulla via Sacra e procede così: «Vela nuper et colore ceali, stellata, per rudentes iere etiam in amphitheatris principis Neronis».

Per la prima volta giunge un'informazione di carattere tecnico. Il termine *rudentes*, chiarisce che il velo fosse tenuto su tramite dei cavi. Questo passo rivela anche che talvolta le vele erano decorate. Per quanto non siano informazioni direttamente legate ai *velarium* degli anfiteatri, sappiamo che le vele potevano essere di lino, e altri materiali leggeri.

Un altro passo importante è fornito da Svetonio<sup>56</sup>:

Gladiatorio munere reductis interdum flagrantissimo sole velis emitti quemquam vetabat, remotoque ordinario apparatu tabidas feras, vilissimos senioque confectos gladiatores, proque paeginariis patres familiarum notos in bonam partem des insignis debilitate aliqua corporis subiciebat.

Oltre alla crudeltà dell'imperatore Caligola emerge che le strutture del *velarium* fossero in grado di aprirsi e chiudersi, in tempi assai brevi. Questa manovra non interessava solo la fase di montaggio o smontaggio della struttura bensì un'apposita apertura o chiusura in caso di necessità.

---

<sup>55</sup> Plinio Gaio Secondo, detto Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, vol. III: *Botanica I, libri 12-19*, traduzione e note di A. Corso, a cura di R. Mugallesi, G. Rosati, Einaudi, Torino 1984, XIX, Gli ortaggi, pp. 876-877.

<sup>56</sup> Gaio Svetonio Tranquillo, *De Vita Caesarum, Caligula*, 26,5.

Ancora Marziale<sup>57</sup> riporta:

Quamvis non modico caleant spectacula sole,  
Vela reducuntur, cum venit Hermogenes.  
Festinant trepidi substringere carbasa nautae,  
Ad portum quotiens paruit Hermogenes.

La struttura del velario, oltre al proprio peso, doveva sopportare talvolta anche quello di macchine, animali e persone che venivano sollevate in alto.

- *Fonti epigrafiche e pittoriche*

Le già citate iscrizioni di Pompei sottolineano la presenza del velario e dei pali che sorreggevano la struttura: «mali et vela erunt».

Esiste un'unica fonte pittorica, già citata: la *Rissa tra Pompeiani e Nocerini* del 59 d.C. Questo dipinto oltre a informare della presenza stessa del velario a Pompei, non fornisce altre informazioni che non siano già note attraverso altre fonti.

Esiste almeno un dato che si può ricavare implicitamente dalle fonti epigrafiche. Oltre alla presenza stessa del velario e al fatto che questo fosse sorretto da pali le iscrizioni rinvenute a Pompei permettono di avere una data, rispetto all'anno solare: l'annuncio informa che il 20 aprile sarà installato un velario. È lecito formulare un'ipotesi sul periodo di impiego in base alla necessità di riparare dal sole.

Moltissime fonti attribuite alle caratteristiche dei *velaria* degli anfiteatri sono invece da attribuire ai teatri. Il termine anfiteatro è stato introdotto assai tardi nel linguaggio latino, ma in compenso, già in età augustea, il termine *spectacula* era assai diffuso affinché gli anfiteatri fossero citati senza ambiguità. Si riportano comunque, in questa sede tali fonti per inquadrare storicamente le usanze e conoscenze a disposizione.

---

<sup>57</sup> Marziale Marco Valerio, *Epigrammi*, a cura di G. Norcio, UTET, Torino 2006, XII, 28, 15.

Lucrezio nel *De rerum natura*<sup>58</sup> racconta:

et volgo faciunt id lutea russaque vela  
Et ferrugine, cum magnis intenta theatris  
Per malos volgata trabesque trementia flutant;  
namque ibi consessum caveai supter er omnem  
scaenai speciem patrum matrumque deorsum  
inficiunt coguntque suo fluitare colore.

L'autore offre una immagine suggestiva delle tribune al di sotto del velario, senza avere per contro molti dettagli tecnici.

Così l'insieme delle fonti dirette fornisce un quadro vago della famosa macchina, incentrato soprattutto sui caratteri estetici del *velarium*. Molti passi giungono da poeti o tutt'al più storici, in ogni caso, figure prive di formazioni tecniche.

### **Varie ipotesi nella storia**

Poche sono le fonti dirette ma numerose sono state le ipotesi formulate attraverso i secoli sul velario. Seppur breve e incompleta, questa raccolta permette di osservare che alcune teorie formulate sono assai fantasiose mentre altre, più sensate, presentano caratteri comuni. Questi autori hanno permesso di considerare o escludere ipotesi, giungendo poi a osservazioni e teorie personali.

- *Carlo Fontana*

Il famoso ingegnere-architetto manierista sviluppò un'ipotesi sul funzionamento della famosa copertura nell'Anfiteatro Flavio<sup>59</sup>. La struttu-

---

<sup>58</sup> Lucrezio Tito Caro, *De rerum natura*, a cura di A. Schiesaro, traduzione di R. Raccanelli, note di C. Santini, illustrazioni di G. Paolini, fotografate da P. M. Sartor, Einaudi, Torino 2003, Libro IV.

<sup>59</sup> Fontana C., *L'anfiteatro Flavio*, Gangemi, Roma 2002.



ra da lui proposta è un sistema composto da un'ellissi di corde, della stessa dimensione dell'arena, sostenuta da 16 funi raccordate a delle travi. Fontana suppone che siano presenti anche delle travi ausiliarie collocate sul bordo interno del porticato. Le funi suddividono la vela in 16 settori di forma conica, l'insieme dei settori copre l'intera cavea. In questa ipotesi non vengono considerati né il montaggio né il sistema di apertura e chiusura; ma l'idea della forma di Fontana è la stessa che predomina nella maggioranza delle ipotesi a lui successive.

- *Efsio Luigi Tocco*

L'opera *Del velario e delle vele negli anfiteatri particolarmente nell'anfiteatro Flavio* affronta il tema interessato, anzi sembra, a primo impatto, avere un'impostazione simile all'argomento di ricerca qui trattato, ma differisce per gli esiti teorici circa il velario. Tocco ritiene che l'ipotesi di Fontana sia assurda per via del «peso enorme del velario e le vele (del Fontana) di continuo tendenti al centro» che avrebbero dovuto reggere le antenne. La sua ipotesi principale è che le antenne, sovradimensionate, non servissero solo a sorreggere il velario, bensì anche un piano aggiuntivo in legno. Questa ipotesi è in parte dovuta all'interpretazione delle tavole arvale<sup>60</sup>, un documento destinato all'assegnazione dei posti a sedere nell'anfiteatro Flavio<sup>61</sup>. Per concludere pretende che le vele fossero sorrette da un grande albero posto al centro dell'arena, adagiato in 'appositi' fori.

---

<sup>60</sup> "Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma", serie quarta, 22, 1894, p. 313.

<sup>61</sup> Il professor Lanciani interpreta gli atti secondo i quali i meniani sarebbero 3: il *Maenianum primum*, in gradini marmorei, il *Maenianum secundum*, nella parte più alta del quale gli Arvali avevano ottenuto posto su gradini marmorei e infine nel *Maenianum summum in ligneis*. È quindi possibile dedurre che, nell'80 circa, ci fossero due piani in pietra e un ultimo in legno in via provvisoria, forse per completare l'unità architettonica dell'anfiteatro aspettando che il coronamento fosse concluso.

- *Luigi Canina*

Archeologo e architetto italiano, del periodo neoclassico, si distingue da Fontana ipotizzando le vele divise in settori più piccoli e più manovrabili; sarebbero larghi quanto gli spazi compresi fra ogni antenna. Ogni vela è tenuta in tensione tra le due corde vicine, assicurate a due pali contigui. Il pezzo di stoffa assume una forma trapezoidale molto allungata, con il lato corto maggiore verso le antenne e minore verso il centro dell'arena. Questa ipotesi non tiene in considerazione il meccanismo di apertura e chiusura del velario. Qualsiasi manovra sarebbe stata impraticabile per via della geometria delle corde: il lato corto più piccolo della vela non potrebbe ripiegarsi fino alla base delle antenne essendo le corde più divaricate in prossimità del perimetro. Il Canina ipotizza che i pali di sostegno fossero rinforzati da saettoni poggianti sul solaio, permettendo di scaricare le forze sul porticato. Per rafforzare le spinte orizzontali ipotizzò che fossero presenti altri pali in corrispondenza di quelli esterni sul perimetro interno del muro e che queste fossero legate insieme per mezzo di traverse.

- *Francesco Alvino*

Fu il primo a inserire nella sua ipotesi una soluzione che considerasse la manovrabilità delle vele. La sua ipotesi si riferisce alla struttura dell'anfiteatro di Capua<sup>62</sup>. Secondo la sua interpretazione le corde tra le antenne erano tese tutte parallelamente all'asse minore della struttura; per di più la struttura prevedeva una doppia orditura di vele, forse per assicurarsi che il sole non entrasse. Questa disposizione pone un problema di dimensioni: le vele in prossimità dell'asse minore avrebbero avuto luci troppo importanti; nell'Anfiteatro Flavio di Roma ad esempio, ogni vela avrebbe dovuto raggiungere 150 m di lunghezza.

---

<sup>62</sup> Alvino F., *Anfiteatro campano*, Stabilimento tipografico di Partenope, Napoli 1842.

- *Canonico Pietro Stancovich*

Il canonico nativo dell'Istria, vissuto a cavallo tra il 700 e l'800, sviluppa un'ipotesi riferita all'anfiteatro di Pola<sup>63</sup>. Ipotizza che da ogni antenna del coronamento fosse tesa una corda fino all'antenna opposta e che ogni settore del velario, teso tra le corde, assumesse una conformazione 'a cono'. Questa non permette in nessun modo la manovrabilità della copertura, presupporre una luce troppo grande e, di conseguenza, una tensione troppo importante su ogni palo.

- *Giuseppe Cozzo*

L'autore, nonché direttore degli scavi che interessarono il Colosseo attorno al 1938, realizzò diversi scritti sulle architetture romane, sull'ingegneria romana e alcuni sul velario<sup>64</sup>. Formulò un'ipotesi sulla disposizione e il funzionamento del velario<sup>65</sup>, conscio dei problemi statici e della necessità di considerare strutture mobili. Per sviluppare la sua ipotesi analizzò caratteristiche e similitudini tra l'Anfiteatro Flavio di Roma, l'anfiteatro di Pola e l'anfiteatro di Capua<sup>66</sup>. Osserva che il coronamento del Colosseo il coronamento ha uno sviluppo perimetrale di 540 m e un totale di 240 mensole per ospitare altrettante antenne

---

<sup>63</sup> Stancovich P., *Dello anfiteatro di Pola, dei gradi marmorei del medesimo, nuovi scavi e scoperte e di alcune epigrafi e figuline inedite dell'Istria*, Giuseppe Picotti Editore, Venezia 1822.

<sup>64</sup> Cozzo G., *Ingegneria romana*, Multigrafia Editrice, Roma 1970.

<sup>65</sup> Cozzo G., *Istituti di studi romani, Il velario negli antichi edifici anfiteatrali*, Atti del II° Congresso Nazionale di Studi Romani, Dott. Paolo Cremonese Editore, Roma 1931, I.

<sup>66</sup> Per sviluppare le sue ipotesi, oltre che attraverso la diretta osservazione delle strutture stesse, studiò le varie teorie formulate, tra cui i lavori di Durm di cui riporta i disegni. Durm J., *Die Baustile, Handbuch der Architektur*, Bergstrasser, Stoccarda 1900.

lignee<sup>67</sup> destinate a supportare il velario. Secondo i calcoli l'intercolunnio tra le antenne sarebbe di 2,5 m e tra ognuna di queste, secondo l'autore, è steso uno dei settori del velario; a ogni antenna sarebbero legate una corda che allo stesso tempo reggeva la corona centrale ellittica<sup>68</sup>, o poligonale, e le tele. La grande differenza tra l'ipotesi di Cozzo e di Canina è la forma del pezzo di tessuto che costituisce la vela: per Canina questa era trapezoidale, conforme al settore generato dalle corde, mentre per Cozzo è rettangolare. Questa grande differenza permette, nel secondo caso, la chiusura delle vele. La stoffa ha come lato minore un'ampiezza pari al lato maggiore, ovvero la distanza tra le antenne, in modo da permettere la chiusura della vela. Questa particolare forma genera una curvatura maggiore della stoffa in prossimità del centro dell'arena seguendo la forma trapezoidale dei settori. L'ingegnere e architetto Cozzo fu il primo a fare considerazioni statiche sull'insieme della struttura del velario<sup>69</sup>.

- *René Chambon*

È un ingegnere francese: i suoi lavori comprendono sia considerazioni incentrate sul montaggio stesso della struttura del velario, sia numerosi calcoli e verifiche strutturali. L'esito del suo lavoro è riscontrabile in un'installazione *ex novo* realizzata nel falso storico Arène du Grand Parc au Puy du Fou. L'ipotesi storica del velario di Chambon non differisce molto rispetto a quella dell'italiano Cozzo, benché gli studi

---

<sup>67</sup> L'archeologo afferma che la sezione delle antenne fosse più che fosse sufficiente per reggere il peso proprio della struttura, e forse per supportare eventuali forze accidentali dovute alle intemperie e a elementi scenografici appesi.

<sup>68</sup> Un anello rigido centrale, mantenuto su per tensione, dall'insieme delle corde, e verso cui convergono tutte le vele. L'anello rigido costituisce il perimetro del foro che lascia scoperta parte dell'arena.

<sup>69</sup> Nell'opera di Cozzo G., *Ingegneria romana*, Multigrafia Editrice, Roma 1970, vengono realizzati calcoli circa il diametro dei pali e delle funi e la resistenza di questi in condizioni normali e alle spinte generate dalle intemperie.

non vengano sviluppati in pianta, è chiaro che per Chambon il velario è diviso in settori mantenuti grazie a delle funi e con un foro al centro della copertura. Effettua i suoi calcoli di verifica considerando sia che l'anello centrale sia realizzato con funi che con catene di metallo. L'autore esegue una descrizione accurata delle diverse fasi del montaggio del velario, dal posizionamento delle antenne fino al meccanismo di apertura e chiusura delle vele. Nel montaggio i cippi vengono considerati, ma solo per issare le antenne fino alle mensole e ai fori di collocamento, passando esternamente alla struttura. Considera valida la presenza di verricelli posti al di sopra del porticato che permettano sia l'innalzamento dell'anello centrale che l'apertura e chiusura delle vele.

### **Ipotesi generali**

L'ipotesi di Cozzo sembra essere la più valida, sia per le considerazioni statiche, sia perché include il meccanismo di chiusura e apertura del *velarium*. Per contro l'ipotesi del Tocco circa l'esistenza di un albero centrale è da escludere, per via delle improbabili dimensioni che questo avrebbe avuto.

In questa sede, si supportano le seguenti tesi, riferite genericamente al funzionamento del velario, senza riferimento a strutture specifiche: il velario era una struttura sospesa al di sopra della cavea, sostenuta dai pali perimetrali, collegata a essi mediante corde<sup>70</sup>, il disegno tracciato dalle corde era definito in settori, per cui ogni spicchio di velario era definito da corde adiacenti. Tutte le corde erano direzionate verso l'area centrale dell'arena<sup>71</sup>. Al di sopra dello spazio dell'arena

---

<sup>70</sup> Si considera che non siano presenti ulteriori strutture rigide siano esse portate dalle antenne o a sbalzo; il peso di queste su grandi luci, considerando come massima il semi-asso maggiore avrebbe generato spinte troppo importanti per le antenne.

<sup>71</sup> L'area centrale verso cui convergono le corde è in proiezione corrispondente all'interno dell'arena. L'andamento della copertura è spiovente verso il centro, ma deve sempre mantenere una quota sufficientemente alta, affinché

era presente un anello detto anche cintura: un elemento di forma circolare/ovoidale, che lasciasse scoperta parte dell'arena, come una sorta di foro centrale. Tutte le funi si raccordavano all'anello, questo era dunque tenuto su dalle antenne. In questo modo ogni settore era delimitato dagli estremi palo-corda-anello-corda-palo simile, in pianta, a un trapezio allungato. Questa conformazione presenta diversi vantaggi: la geometria è coerente con la planimetria dell'anfiteatro, seguendo una divisione a settori della facciata ai setti murari e, inoltre, permette alle corde di coprire luci minori. Circa la forma delle vele, anch'esse erano divise in settori, in questo modo erano gestibili singolarmente e i problemi legati alle spinte del vento sulla struttura erano maggiormente distribuite. Anche se è possibile che il meccanismo di chiusura e apertura interessasse solo il Colosseo, si considera come ipotesi generale che le vele avessero una forma rettangolare, pur essendo distese su di un settore trapezoidale, per permettere il ripiegio su sé stesso di ogni settore; per comodità la chiusura avveniva dal centro verso l'esterno.

Le osservazioni e ipotesi che seguiranno, saranno più specifiche, basate sull'osservazione della struttura del Colosseo. Oltre al comune interesse per un'architettura così spettacolare, l'Anfiteatro Flavio costituisce, per caratteristiche dimensionali, un caso studio unico nel suo genere.

## Osservazioni

Per quanto questa ricerca, presenti ancora molti interrogativi e tanto altro lavoro da svolgere, è stata un'occasione per andare a Roma ad analizzare in prima persona specifici aspetti del Colosseo alla ricerca di nuove risposte.

---

tutti gli spettatori, anche nelle gradinate più alte, potessero vedere l'interezza dell'arena.



Fig. 68. Osservazioni delle mensole del Colosseo.

Non è stato possibile effettuare un rilievo delle mensole del coronamento ma dall'osservazione diretta e dalle fotografie emergono alcuni fatti: diversamente da quanto affermato da Cozzo, la distanza tra ogni mensola<sup>72</sup> non è costante lungo il perimetro. Per ogni campata sono presenti tre mensole, equidistanti tra loro, mentre tra mensole esterne di campate adiacenti la distanza varia (Fig. 68).

Durante il corso degli studi sul velario la presenza dei cippi superstiti sul lato est del Colosseo si è rivelata un'informazione determinante per lo sviluppo delle ipotesi.

---

<sup>72</sup> A ogni mensola corrisponde un foro nel cornicione superiore, questi sono allineati per ospitare le antenne del velario. Dunque, in questo testo ogni osservazione fatta per le mensole è riferita anche ai fori e alle antenne.

- *Relazione di rilievo*

L'obiettivo delle indagini era definire il rapporto delle stele superstiti con la facciata del Colosseo. Definire posizione e numero dei blocchi rispetto a ogni settore permise di aggiungere un'informazione determinante alle ipotesi sviluppate sul velario.

Le stele superstiti sono 5 blocchi posti a intervalli regolari, apparentemente consecutive, sul lato est del monumento, di fronte al restauro operato da R. Stern. Queste sono circondate dalla pavimentazione di origine.

Le trilaterazioni operate<sup>73</sup> non si sono svolte in condizioni ottimali, per via dei lavori in corso sulla facciata e per lo stato di conservazione di alcuni elementi rilevati.

Sono state realizzate misurazioni proprie sulle stele e sulla porzione di facciata di interesse, e misurazioni di distanza tra le diverse stele e tra stele e facciata.

Anche a rilievo completato è stato difficile definire il rapporto tra stele e facciata per via dell'andamento curvilineo di quest'ultima. Dunque, sono stati di ausilio i rilievi della rivista *Idee e immagini*<sup>74</sup>, ricche sia dei rilievi del prospetto che degli studi sulla direzionalità dei setti murari. Combinando i due studi è stato possibile determinare che per ogni campata del Colosseo corrispondono due cippi.

Perché la letteratura relativa alle stele si è rivelata scarsa, pur trattandosi del Colosseo? Forse per via della loro recente scoperta<sup>75</sup> o forse per via della difficoltà di reperire materiale esistente a tal proposito a causa della dubbia denominazione funzionale di questi elementi.

---

<sup>73</sup> Le misurazioni sono state realizzate grazie a un metro laser e una rotella metrica.

<sup>74</sup> *Il Colosseo studi e ricerche*, in "Disegnare idee immagini", 18-19, X, 1998.

<sup>75</sup> Gli scavi furono realizzati nel Novecento. I cippi superstiti sono rimasti a lungo interrati, portando sia alla loro conservazione che al loro anonimato.



I cippi sono blocchi quadrangolari alti circa 175 cm in travertino e presentano tutti, sulla faccia rivolta verso l'anfiteatro, degli incavi disposti secondo un disegno regolare. Nelle ipotesi di Manzione<sup>76</sup> questi fori erano impiegati per il passaggio delle corde nel cippo. Dal vivo è invece possibile notare che i fori non sono passanti.

Un altro chiarimento riguarda il peso di ogni singolo blocco: considerando solo la parte fuori terra, dalle misurazioni risulta che ogni blocco misuri in media 0,60 x 0,75 x 1,78 cm. È possibile dedurre che i blocchi siano di marmo travertino. Considerando quindi il peso specifico minimo e la media delle misure rilevate, ogni singolo cippo del Colosseo pesa circa 2000 kg<sup>77</sup> (Figg. 69-70).

Questa forza-peso, rappresenta di per sé, una grandezza considerevole, tanto da escludere la necessità di discutere sulla presenza o le caratteristiche di eventuali fondamenta dei cippi stessi: 2 tonnellate per ogni stele è un peso sufficiente per resistere alle spinte determinate della copertura.

---

<sup>76</sup> Manzione E., *Il Colosseo (Amphitheatrum Flavium): storia della sua edificazione, origini dei combattenti gladiatori e delle venationes e loro sviluppo nei secoli successivi, tecnica costruttiva e, per la prima volta, una ipotesi attendibile e completa sulla installazione e manovra del velario con schizzi esplicativi dell'autore*, Roma 1982.

<sup>77</sup> Approssimando le misure per difetto e con peso specifico pari a 2500 kg (marmo generico), il peso è circa 1700 kg per ogni cippo.

I valori rilevati sono di seguito riportati<sup>78</sup>:

											med	max	min
<b>A-3</b>	19,189	19,173	19,188	19,179	19,160	19,189	19,181	19,160			19,18	19,19	<b>19,16</b>
<b>A-4</b>	18,775	18,817	18,845	18,786	18,779	18,770	18,793	18,858			18,80	<b>18,86</b>	18,77
<b>A-4bis</b>	18,536	18,547	18,461	18,492	18,466	18,466	18,503	18,502			18,50	<b>18,55</b>	18,50
<b>B-3</b>	18,483	18,496	18,490	18,491	18,559	18,495	18,500	18,495			18,50	18,56	<b>18,48</b>
<b>B-4</b>	19,593	19,568	19,525	19,595	19,598	19,876	19,616	19,540			19,61	<b>19,88</b>	19,53
<b>B-4bis</b>	18,773	18,791	18,845	18,821	18,842	18,829	18,840	18,827			18,82	18,85	<b>18,77</b>
<b>C-3</b>	18,469	18,464	18,468	18,462	18,480	18,548	18,483	18,576			18,49	18,58	<b>18,46</b>
<b>C-4</b>	20,905	20,803	20,938	20,850	20,903	20,856	20,924	20,926			20,89	<b>20,94</b>	20,80
	19,968	19,885	21,943										
<b>C-4bis</b>	19,837	19,828	19,818	19,824	19,835	19,835	19,839	19,835			19,83	19,84	<b>19,82</b>
<b>D-3</b>	18,984	18,974	18,974	18,978	18,978	18,982	18,948	18,969	18,982	19,069	18,97	<b>18,95</b>	18,98
<b>D-4</b>	22,547	22,735	22,755	22,629	22,629	22,598	22,566	22,767			22,65	<b>22,76</b>	22,55
	21,689	21,675	21,563	21,761	19,731	23,765							
<b>D-4bis</b>	21,246	21,241	21,250	21,247	21,241	21,233	21,240	21,240			21,24	<b>21,25</b>	21,23
<b>E-3</b>	20,553	20,549	20,556	20,521	20,555	20,509	20,524	20,525			20,54	<b>20,56</b>	20,51
<b>E-4</b>	23,918	23,832	23,856	23,864	23,888	23,762	23,874	23,909	24,435		23,86	<b>23,92</b>	23,76
<b>E-4bis</b>	23,485	23,497	23,519	23,504	23,529	23,477	23,514	23,514			23,50	23,53	<b>23,48</b>
<b>4bis-3</b>	4,421	4,423	4,424	4,427	4,448	4,446	4,446	4,449			4,44	4,45	<b>4,42</b>
<b>A-B</b>	4,148	4,149	4,150	4,150	4,151	4,151	4,151	4,151			<b>4,15</b>	4,15	4,15
<b>B-C</b>	4,298	4,308	4,308	4,302	4,302	4,301	4,301	4,308			<b>4,30</b>	4,31	4,30
<b>C-D</b>	4,328	4,324	4,323	4,348	4,328	4,328	4,330	4,325			<b>4,33</b>	4,35	4,32
<b>D-E</b>	4,292	4,292	4,292	4,292	4,293	4,293	4,293	4,293			<b>4,29</b>	4,29	4,29

	largh.	prof.	altezza
<b>A</b>	0,710-0,720	0,590-0,600	1,790-1,800
<b>B</b>	0,685-0,715	0,585-0,590	1,760
<b>C</b>	0,780	0,590	1,780-1,800
<b>D</b>	0,745	0,600-0,605	1,790
<b>E</b>	0,740-0,760	0,615	1,750-1,760

<sup>78</sup> Il rilievo è stato realizzato a circa 1,60 m da terra, con misurazioni rilevate almeno 8 volte, escludendo le misurazioni errate (indicate con caselle grigie). I valori medi, massimi e minimi sono stati approssimati al secondo decimale dopo la virgola. I valori considerati più idonei per tracciare la restituzione sono stati indicati nella tabella in grassetto. Solo le distanze utili a tracciare il rilievo sono state riportate in tabella.

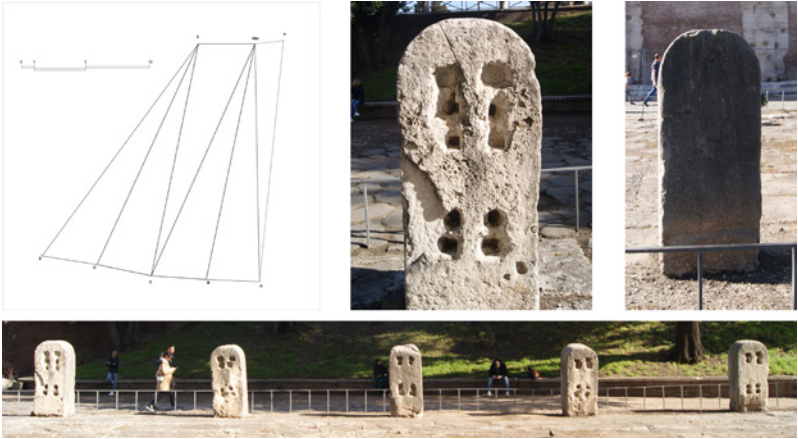


Fig. 69. Restituzione e inquadramento fotografico dei cippi dell'Anfiteatro Flavio a Roma.

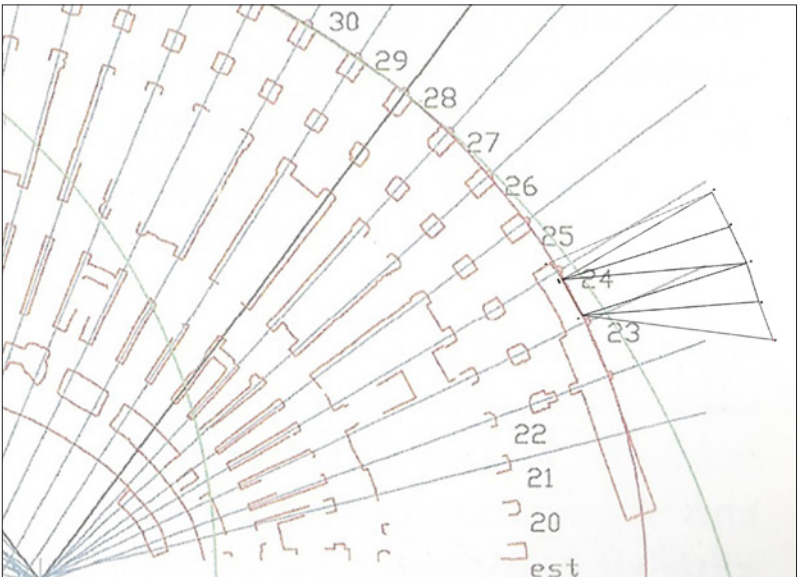


Fig. 70. Confronto tra il rilievo dei cippi effettuato e il rilievo e studio del Colosseo del Dipartimento della Sapienza. Fonte immagine: *Il Colosseo studi e ricerche*, in “Disegnare idee immagini”, 18-19, X, 1998.

## **Ipotesi specifiche sul Colosseo**

Dopo gli studi svolti sui diversi anfiteatri e la lettura delle diverse teorie formulate sul velario in generale, si conclude questo studio con il dettaglio di un'ipotesi sul funzionamento del *velarium* dell'Anfiteatro Flavio (Fig. 71).

- *Funzione*

L'eventualità che il velario fosse impiegato per riparare dalla pioggia, oltre che dal sole è da escludere. Prima di tutto l'interazione dell'acqua avrebbe generato aumenti di carichi strutturali non ammissibili, inoltre, l'evacuazione delle acque piovane avrebbe creato ingenti disagi agli spettatori<sup>79</sup>. Infine, l'impermeabilizzazione delle vele avrebbe richiesto trattamenti sui tessuti, con manutenzione e costi difficilmente gestibili anche per un anfiteatro di spicco come il Colosseo. A rafforzare tale ipotesi, le iscrizioni rinvenute a Pompei tendono a indicare un periodo di utilizzo tra il mese di aprile e ottobre.

- *Antenne e meccanismo*

La seconda osservazione tratta del rapporto tra antenne e cippi. Per ogni settore sono presenti 3 antenne e solo 2 cippi; benché le sezioni dei pali siano tutte uguali<sup>80</sup> si suppone che due delle tre antenne avessero funzione diversa, e nello specifico che l'antenna centrale non fosse relazionata con nessun cippo.

La distanza non costante tra le mensole rafforza l'idea spontanea che per ogni settore le vele possedessero un funzionamento autonomo.

L'anello al centro dell'arena era sorretto da corde, è possibile che per ogni settore solo le due antenne laterali reggessero il peso dell'a-

---

<sup>79</sup> La forma dei settori delle vele avrebbe costituito una sorta di canale di gronda indirizzando l'acqua verso l'arena o verso alcuni settori della cavea.

<sup>80</sup> Si suppone che la sezione delle antenne fosse equivalente per tutti gli elementi essendo il foro di tutte le mensole dell'anfiteatro identico.

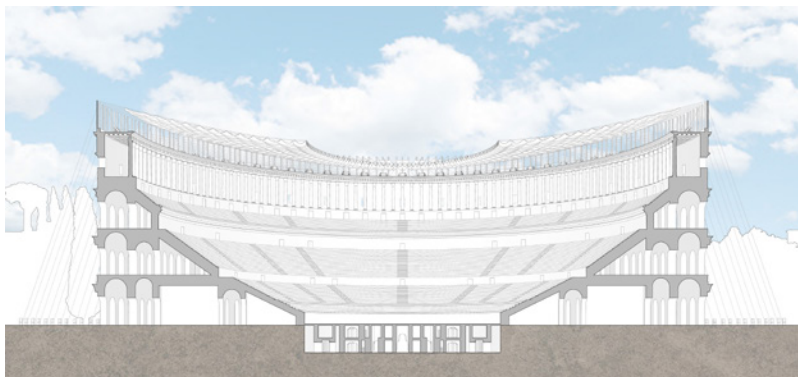


Fig. 71. Sezione prospettica del Colosseo

nello. Le stesse due corde, legate alle antenne laterali portavano e permettevano lo scorrimento della vela di ogni settore, grazie a una serie di anelli, leganti stoffa e corda. La stoffa rettangolare della vela, dunque, libera di scorrere, seguiva l'andamento trapezoidale di ogni settore definito dalle corde laterali. Tutte le sollecitazioni applicate alle antenne laterali erano equilibrate mediante i cippi, ai quali erano collegate nuovamente con delle funi; in tale modo la risultante delle forze agenti sull'antenna tendeva alla verticale, per ridurre le sollecitazioni trasversali sul legno.

La funzione dell'antenna centrale era parte del meccanismo di chiusura e apertura della vela di ogni singolo settore. Si ipotizza che il movimento della vela venisse azionato grazie a un meccanismo di corde e carrucole, sfruttando il naturale andamento gravitazionale delle vele verso il centro dell'arena. Per la chiusura, vela e antenna erano collegate da una fune; questa era legata con anelli alla faccia superiore della vela mentre era bloccata all'estremità della vela rivolta verso il centro dell'arena. In questo modo quando la fune veniva tirata verso le antenne la vela si ripiegava su sé stessa. Per il buon funzionamento della manovra, le estremità della corda erano passanti da carrucole semplici: da un lato passante da un verricello posto sull'anello centrale del *velarium* e dall'altro un primo verricello posto in cima all'antenna centrale e un

altro posto ai piedi dell'antenna, manovrabile dal solaio di copertura dell'attico. Il percorso tracciato dalla fune era dunque 'chiuso', gli estremi della corda non erano liberi, in questo modo la corda era manovrabile tirando in un senso o nell'altro, grazie al verricello posto a terra per la chiusura e l'apertura.

Per la manovra della vela, in questa conformazione, è sufficiente un solo uomo per ogni settore. Ogni apertura/chiusura del settore è autonoma rispetto al funzionamento del settore adiacente. Questa valutazione è coerente con la stima che riportano alcuni autori circa la flotta di Miseno, di un centinaio di uomini a disposizione; i settori del Colosseo sono infatti 80.

- *Carrucole e verricelli*

Il verricello posto alla base dell'antenna destinato all'azionamento della vela merita qualche specifica: la denominazione impiegata è impropria. Il verricello necessario è più simile a una grossa puleggia ancorata a terra, o per lo meno assai pesante da muoversi mentre viene azionata. Deve inoltre essere munita di manici affinché un uomo possa manovrarla in un senso di rotazione e nell'altro. La corda deve quindi essere passante nella puleggia, entrare e uscire, ma essere anche bloccata, affinché non slitti, ad esempio grazie a diversi giri di corda attorno al tamburo bloccandola per attrito. È importante che il posizionamento del verricello in questione sia il più vicino possibile alla base dell'antenna centrale affinché le forze agenti su di essa non abbiano componenti orizzontali troppo importanti. Infine, bisogna considerare la trasportabilità di questi elementi, essendo presenti in gran numero e posti al di sopra del cassettonato dell'attico. Approfondire l'argomento con studi riguardanti l'ambito navale e ingegneristico romano sarebbe interessante.

- *Cippi o stele*

Oltre alla posizione dei cippi rispetto alla facciata sono interessanti anche i fori presenti sulla faccia interna di questi. È possibile che i fori ser-

vissero a incastrare carrucole per mettere in tensione le corde legate alle antenne. Questa ipotesi non esclude la possibilità che le stele servissero anche a delimitare l'area attorno al Colosseo. Bisogna immaginare, a prescindere dalla funzione, che blocchi così grandi e numerosi generassero un impatto visivo monumentale.

- *Anello centrale o cintura*

Per l'anello centrale è spesso stato ipotizzato che questo fosse rigido o fatto con una catena in metallo; è possibile, invece, che fosse fatto di corde e che prendesse forma per via delle tensioni agenti su di essa, teso in modo omogeneo da tutte le 160 corde, componendo un poligono chiuso formato da 80 facce, secondo una forma simile all'ellisse del perimetro del monumento. In proiezione le vele coprivano almeno tutta la cavea ed è possibile che il foro lasciato dalla cintura fosse tanto piccolo da lasciare solo una parte dell'arena scoperta, in questo modo, anche con la rotazione del sole, gli spettatori seduti nelle prime file sarebbero stati riparati dai raggi del sole. A determinare la grandezza del foro concorrono due fattori: la curva secondo la quale la struttura ricade, ovvero, meno la struttura è tesa più è necessario che il foro centrale sia grande, affinché l'arena non venga coperta dalle vele e affinché non venga percepito un senso di soffocamento; l'altro fattore è legato alla rotazione del sole, ovvero più il foro è grande più il rischio che le prime file di spettatori, proprio quelle riservate ai ranghi più alti della società romana siano esposti al sole.

- *Le vele*

Le vele stesse erano di forma rettangolare generando un'incurvatura più pronunciata del tessuto vicino alla cintura centrale per via della forma del settore. Alcune vele erano fatte di lino come riportato da Plinio il Vecchio. Lungo entrambi i lati lunghi della vela il tessuto era legato alle corde tramite anelli in metallo. Si può ipotizzare che delle asole collegassero gli anelli al tessuto; ipotesi valida sia per le due corde laterali che per la corda di chiusura.

Nella parte perimetrale esiste una distanza tra una vela e l'altra, dovuta alla distanza tra l'antenna laterale di una campata e la successiva. Questo divario misura circa 2 m<sup>81</sup> nella parte perimetrale e si restringe fino a diventare nullo nella parte centrale. Si ipotizza che, nella cintura centrale, le corde adiacenti di settori diversi fossero legate abbastanza vicino da ridurre il divario tra una vela e l'altra in prossimità delle prime file di spettatori, ma non troppo perché non venisse disturbato lo scorrimento degli anelli sulle corde laterali.

- *Le diverse fasi di montaggio*

Dapprima le antenne vivano issate fino alla loro posizione sul coronamento. Le fonti propendono a fare credere che il *velarium* non fosse una struttura fissa, il montaggio delle antenne causa però diverse problematiche per cui è possibile che queste restassero invece fisse per lunghi periodi, ad esempio dall'inizio alla fine della stagione di utilizzo della copertura.

In seguito, era legato l'anello centrale al resto delle corde, probabilmente tutte le corde erano calate dal portico al centro dell'arena, dove tutti i nodi e la sistemazione delle carrucole venivano fatti. Nel mentre le corde erano sistemate nelle carrucole poste alla sommità delle antenne e poi rimandate verso l'arena o verso i cippi esterni. Grazie alla trazione pressoché contemporanea di tutte le corde di sostegno l'anello era messo in tensione innalzandosi al di sopra dell'arena. Dopodiché le funi portanti l'anello erano bloccate attraccate alle stele. Erano infine dispiegate le vele, dal perimetro verso il centro dell'arena. In alternativa è possibile che le vele fossero fissate all'anello centrale mentre era sull'arena e che le vele assieme al resto di tutte le corde fossero issate dopo aver legato tra loro tutte le parti (Figg. 72-74).

---

<sup>81</sup> Il valore di 2 m è calcolato approssimando le misurazioni di Cozzo, il quale considera equidistanti tutte le antenne.



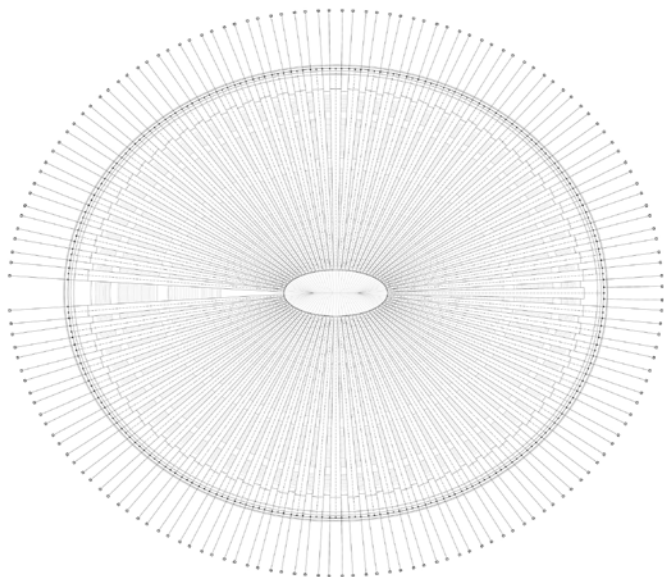


Fig. 72. Vista zenitale dell'Anfiteatro Flavio con velarium dispiegato.

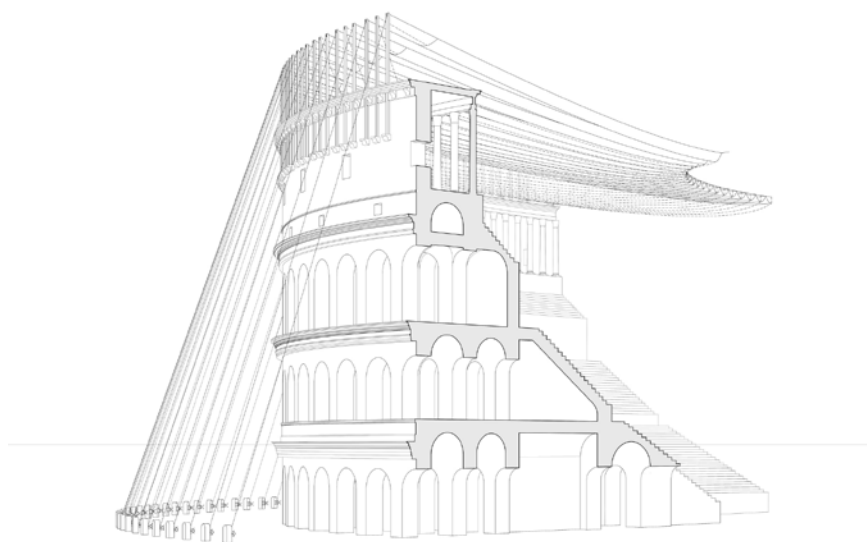


Fig. 73. Vista del funzionamento completo della macchina del *velarium*.

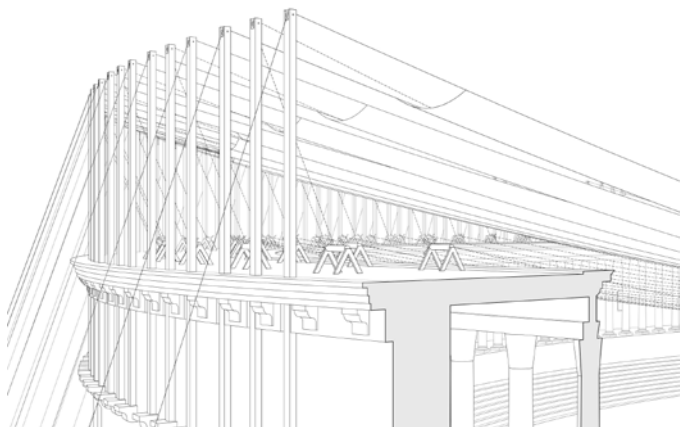


Fig. 74. Dettaglio del funzionamento all'altezza del coronamento.

# Il Grattaciolo Leon Pancaldo di Savona

*Alessia Trombetta*

## **Il grattaciolo nelle città italiane e la modifica al profilo urbano**

Il XX secolo può essere considerato come un secolo di innovazioni tecniche, costruttive e formali. Si ha la nascita di una nuova tendenza dell'architettura che introduce un nuovo concetto di simbiosi fra «spazio architettonico e funzioni vitali». Un'architettura che tenta di ridurre ogni elemento all'essenziale, mettendo in evidenza la snellezza e la perfetta rispondenza all'uso a cui l'edificio è destinato: l'architettura razionalista.

In questo clima di innovazioni, nascono nuove forme e nuovi riferimenti architettonici, tra cui vi sono i modelli americani dei grattacieli.

Nonostante i numerosi dibattiti sul complesso rapporto tra pregi e benefici della costruzione dei grattacieli nelle città italiane, a partire dagli anni '20 del XX secolo, gli edifici alti iniziano a caratterizzare le città italiane modificando la loro percezione<sup>1</sup>. Le trasformazioni del

---

<sup>1</sup> Per approfondire il dibattito italiano sui grattacieli, si rimanda ai seguenti testi:

- Cevini P., *Piacentini a Genova. Il Grattaciolo dell'Orologio*, SAGEP, Genova 2001.

profilo urbano non avvengono però solo nelle grandi città, come Genova, Torino o Milano, ma anche in centri più piccoli e forse meno importanti: come Savona, città ligure, dove nel 1938 viene progettato il Grattacielo Leon Pancaldo, uno dei pochi 'grattacieli' costruiti tra le due guerre in Italia e in Europa, alla fine degli anni '30.

La sua edificazione rivestirà un ruolo importante nel corso del tempo, mostrando un progresso e un'evoluzione sia della città che dell'architettura, che si andrà poi a definire con il susseguirsi della storia.

## **Il Grattacielo di Savona in rapporto al contesto urbano**

Realizzare un edificio ma soprattutto individuare il luogo in cui far sorgere una nuova costruzione è sempre complesso. Vi è la necessità di considerare diversi fattori: oltre alla disponibilità dell'area, anche l'impatto che questa architettura può avere nel contesto cittadino e nei riguardi del patrimonio artistico preesistente. Le trasformazioni e i rinnovamenti di un centro abitato sono infatti come 'un'arma' che se male impiegata può causare danni infiniti e irrimediabili. Se attuate con parsimonia, però, le demolizioni e successivamente le nuove costruzioni possono agevolare la circolazione, valorizzare i monumenti preesistenti e di conseguenza la città stessa.

- 
- Giovannoni G., *Intorno agli skyscraper*, in "Architettura e Arti Decorative", I, 5-6, 1926-1927, pp. 287-288.
  - Piacentini M., *Tema dei grattacieli*, in "Architettura e Arti Decorative", II, 8, 1922-1923, pp. 311-317.
  - Porcile G. L., *Lo scontro sul grattacielo: i rapporti tra l'Italia e l'America e il dibattito sull'edificio alto tra le due guerre*, in M. Spesso, *L'architettura italiana nel movimento moderno (1926-1945)*, Libreriauniversitaria.it, Padova 2017, pp. 175-184.
  - Sessa E., *La nuova immagine della città italiana nel ventennio fascista*, Flaccovio, Palermo 2014.

Negli anni '30 del Novecento la città di Savona è soggetta a numerose trasformazioni, ma non a scala urbana come avviene in altre città italiane<sup>2</sup>, bensì a scala architettonica. Vengono progettati, dall'ingegnere Marcello Campora, con la collaborazione dell'architetto Mario Angelini: il Palazzo Littorio, sito in piazza Aurelio Saffi, e il Grattacielo Leon Pancaldo (1938) che sorge nell'omonima piazza Leon Pancaldo<sup>3</sup> da cui prende il nome.

L'area in cui viene edificato il Grattacielo Leon Pancaldo era di antica spettanza comunale e successivamente ceduta alla Federazione dei Fasci di Combattimento di Savona, del Partito Nazionale Fascista.

In precedenza, l'area era occupata dall'ex Magazzino del sale e ancora prima da un fabbricato costituito dall'ex Chiesa di Sant'Agostino. Nel 1937 il terreno venne messo all'asta, con l'obiettivo di destinare il ricavato alla costruzione della Casa Littoria.

Seguendo quanto richiesto dall'atto di vendita, il grattacielo, viene costruito all'interno dell'isolato con ampio respiro rispetto agli edifici circostanti, donando un'impressione di vigore e di nobiltà architettonica alla città e alla zona, dove non vi sorgono edifici di civile abitazione di grande qualità architettonica.

---

<sup>2</sup> Per ulteriori approfondimenti si rimanda a:

- Pacini R., *La sistemazione del centro di Brescia dell'architetto Marcello Piacentini*, in "Architettura. Rivista del sindaco nazionale fascista architetti", XII, 1932, pp. 649-673.
- Rosso G., *Il Grattacielo di Genova*, in "L'Architettura Italiana", 3, 1937, pp. 67-73.

<sup>3</sup> La piazza prende il nome da Pancaldo Leone (1482-1538), navigatore e scopritore nato a Savona, che prese parte al viaggio di circumnavigazione di Ferdinando Magellano. A Savona sia la 'Torretta' che la villa 'Pancalda' tengono vivo il ricordo del navigatore, insieme a alcuni istituti tecnici. Da Parola G., *Savona e il suo ambiente: geografico, storico, artistico, economico*, Tipograf Savona, Savona 1967, pp. 59-60.

L'area in cui sorge il grattacielo aveva una notevole importanza edilizia, sia per le condizioni del sottosuolo che per la sua ubicazione rispetto al centro cittadino e al porto.

La località affaccia sulla darsena ed è caratterizzata dallo specchio acqueo del porto, mentre sul fronte mare si eleva una delle torrette che appartenevano alle antiche mura cittadine risalenti al XI secolo – che avevano la funzione di proteggere il porto e la città (le mura verranno distrutte dai genovesi nel 1527).

La Torre, rimasta sola e isolata, diventa il simbolo della città di Savona e prende il nome di Torre Leon Pancaldo<sup>4</sup> ma, dai savonesi, è conosciuta e chiamata comunemente: 'La Torretta'.

Con il tempo l'isolato ha subito diverse sistemazioni, soprattutto nella zona a mare: lo specchio d'acqua, che separava la nuova via Aurelia da quella 'vecchia', viene chiuso e dove prima vi era mare ora sorgono fabbricati a uso servizi.

Tali trasformazioni, successive alla costruzione del grattacielo, nonostante abbiano portato un miglioramento per la circolazione del traffico e nuovi servizi, ne hanno modificato la percezione allontanandolo dallo specchio d'acqua.

Nonostante i cambiamenti la piazza Leon Pancaldo costituisce un importante nodo viario che segna l'ingresso della città arrivando da

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 48 scrive: «[...] La torre Leon Pancaldo, detta 'La Torretta' porta il nome di un navigatore savonese [...] di costruzione anteriore al secolo XI faceva parte della cinta fortificata della città [...] La Torretta è detta anche la 'torre dei piloti' i quali [avevano] la loro sede alla base della torre [...]». È anche conosciuta come Torre della Quarda, perché era posizionata a protezione della porta della Quarda nonché del porto. Sfortunatamente la torre, così come il resto della cinta muraria, non riuscì a proteggere Savona da Genova, che nel 1527 attaccò la città e distrusse tutta la cinta, risparmiando solo questa costruzione. Nel corso dei decenni, la torre è stata soggetta a diverse modifiche: nel 1664 viene dotata dell'orologio pubblico e nel 1862 viene inserito il portichetto verso la piazza Leon Pancaldo.

Levante. Costituisce un fulcro della vita savonese, un nodo di unione e di passaggio tra la nuova darsena e la città costruita.

## **L'acquisizione dell'area e le preesistenze**

L'area in cui sorge il Grattacielo Leon Pancaldo era originariamente occupata da un vecchio fabbricato, di antica spettanza comunale: la Chiesa di Sant'Agostino. Questa costruzione fu successivamente convertita in magazzino per il deposito di sale e tabacchi data la sua posizione strategica vicino alla città e al porto.

Dopo la cessazione a uso magazzino, non ebbe più alcuna destinazione specifica, sia per la scarsa e cattiva illuminazione che per la presenza di umidità e di salsedine, che impregnava ancora i muri a causa del soggiorno prolungato nel tempo di enormi quantità di sale.

Il Comune di Savona decise quindi di utilizzare la costruzione, temporaneamente, come garage e magazzino per il deposito di materiali, senza però avere nessuna destinazione redditizia.

Nel luglio del 1937 l'area e la costruzione vennero acquisite dalla Federazione dei Fasci di Combattimento della provincia di Savona. Per la Federazione Fascista la proprietà non portava nessun reddito, era un fabbricato totalmente passivo, senza un guadagno, non potendo avere per la sua condizione specifica un utile sfruttamento.

L'area in cui sorgeva il fabbricato aveva invece un elevato valore potenziale proprio per la sua posizione strategica.

A quel tempo la Federazione aveva previsto, in un'altra area, la progettazione e la successiva costruzione della Casa del Fascio, comunemente conosciuta come Palazzo Littorio<sup>5</sup>. Per realizzare quest'opera di

---

<sup>5</sup> Sedi locali del Partito Nazionale Fascista, dislocate nei Comuni d'Italia. Nel secondo dopoguerra gli edifici vennero devoluti allo Stato. Attualmente il Palazzo Littorio di Savona è la sede della Prefettura.

rilevante importanza per il regime Fascista, la Federazione decise di vendere l'area dell'ex Magazzino del sale, ormai inutilizzata, e usarne il ricavato per finanziare la costruzione del Palazzo Littorio.

Venne così incaricato dal Segretario Federale di Savona, dopo l'autorizzazione del Ministro dei Lavori Pubblici, il perito ingegnere Idini Romualdo, per effettuare la stima del valore dell'area, tenendo conto della sua ubicazione, della forma e delle effettive dimensioni che si sarebbero ottenute dopo la demolizione dell'ex Chiesa di Sant'Agostino.

La stima effettuata fu basata sulla massima utilizzazione dell'intera area, che venne divisa in quattro zone: la prima e la seconda destinate alla fabbricazione e la terza e la quarta destinate a cortile, tenendo conto delle prescrizioni del Regolamento edilizio Comunale.

La valutazione oggettiva eseguita basava i suoi concetti di valutazione mantenendoli nei limiti normali di sfruttamento generale, solitamente adottati per la città di Savona. Tuttavia, probabilmente sollecitato dalla Federazione Fascista – che voleva ottenere un guadagno per risolvere i problemi finanziari inerenti alla costruzione del Palazzo Littorio – nella relazione venne segnalato a titolo informativo che nella prima zona destinata alla fabbricazione, date le favorevoli condizioni del suolo roccioso, poteva essere eretto anche un grattacielo alto circa 60 m che avrebbe portato a un notevole aumento di valore dell'area.

Dopo aver visionato la relazione di stima, la Federazione decise di mettere all'asta pubblica il terreno dell'ex Chiesa di Sant'Agostino e nell'atto di vendita, rilasciato il 1° dicembre del 1937, venne eccezionalmente autorizzata – dal podestà – la costruzione di un edificio di 16 piani, ferme restando le altre condizioni dei regolamenti edilizi e di igiene del Comune di Savona.

Così facendo il valore dell'area – come previsto dal perito – venne aumentato, ricavando un prezzo di vendita nettamente superiore rispetto a quello inizialmente preventivato dall'Ufficio del Genio Civile. Nell'atto vengono inoltre indicate e imposte alcune clausole relative alla costruzione, che prevedevano: la prosecuzione sul fronte principale della piazza Leon Pancaldo dei portici a uso pubblico, delle stesse



dimensioni – o comunque non inferiori – a quelli di via Paleocapa, che dovevano proseguire fino allo sbocco in salita Berlingeri ed essere rivestiti con materiali nobili. Per la parte di edificio superiore al quarto piano, invece, la costruzione doveva rimanere completamente isolata, con distacco dagli edifici attigui di almeno 8 m<sup>6</sup>.

La lettera del bando d'asta venne inoltrata alle imprese di costruzioni interessate e la progettazione venne affidata all'ingegnere Marcello Campora.

La ditta dell'ingegnere Astengo & Savio di Savona propose un'offerta per l'acquisizione del terreno insieme ad altri comproprietari – tra cui: Becchi G. Batta, Noli Luigi, Balbontin Giulio, Marcenaro Giuseppe, Noceto Vincenzo, Sanvenero Francesco e Pizzorno Lino – che fu accettata dalla Federazione diventando così deliberatari dell'asta.

I lavori di demolizione e sistemazione dell'area, in cui sorgeva il vecchio fabbricato, vennero eseguiti immediatamente dopo l'aggiudicazione del terreno per iniziare la sistemazione della piazza antistante – considerato lavoro di pubblica utilità – e cominciare i lavori preparatori per le fondazioni della nuova costruzione.

Il 25 febbraio del 1938 venne proposta una risistemazione dell'area antistante il futuro grattacielo e nella parte posteriore. La risistemazione prevedeva uno sbancamento di una parte delle vecchie carceri giudiziarie per poter realizzare il prolungamento dell'attuale via Famagosta, che sarebbe diventata via Roma, realizzando così un controviale di via Paleocapa a esso collegato.

Lo sbancamento non venne poi realizzato e la sistemazione del quartiere venne attuata solo per la piazza Leon Pancaldo (Fig. 75).

---

<sup>6</sup> Dalla raccomandata di vendita del terreno ex Chiesa di Sant'Agostino, contenuto nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli Grattacielo, n. 9.58., fascetta n. 9.58.01.



Fig. 75. Planimetria della risistemazione dell'area dietro al grattacielo, datata 25/02/1938. Dall'archivio della famiglia Campora, dai fascicoli Grattacielo, n. 9.61., fascetta n. 9.61.02.

## La costruzione del Grattacielo

All'inizio della progettazione, il Grattacielo Leon Pancaldo, adibito a casa di civile abitazione con uffici e botteghe, viene pensato come un edificio di 14 piani, ma poi si decide di elevare la costruzione fino a 16

più il piano interrato, oltre il limite regolamentare, come previsto e concesso dal podestà di Savona nell'atto di vendita dell'area<sup>7</sup>.

La nuova costruzione prende come riferimento il vecchio sedime occupato dell'ex Magazzino del sale, ma vengono effettuati degli arretramenti verso via Berlingeri e la piazza Leon Pancaldo, mentre viene lasciato un cortile interno, verso la città, per allontanare le facciate della nuova costruzione dalle carceri giudiziarie<sup>8</sup>.

Il Grattacielo viene realizzato con un'ossatura in cemento armato e rivestito da materiali nobili. Le pareti perimetrali per la parte basamentale, che corrisponde al piano terra e al primo piano, sono costituite da un paramento esterno in lastre lapidee – molto usato nel periodo razionalista durante il fascismo per segnare l'importanza dell'edificio e del regime – di marmo serpentino di Lecco, aventi 3 cm di spessore, lucidate a specchio, che gli donano una colorazione verde. Questo rivestimento viene ancorato saldamente, con zanche metalliche, a un muriccio di blocchetti di calcestruzzo di cemento avente 20 cm di spessore. I piani superiori al blocco basamentale, dal 2° al 4° piano, presentano invece un rivestimento con lastre di trachite levigata, aventi sempre 3 cm di spessore, mentre nelle parti più esterne corrispondenti all'angolo dell'edificio, dove vi è l'ultima bucatura, presenta un rivestimento con piccole piastrelle in klinker. Questo rivestimento si presenta anche per tutti i piani superiori del grattacielo.

Il coronamento, costituito dagli ultimi due piani, è invece in cemento lasciato a vista, a esclusione del contorno delle finestre che presenta un rivestimento in klinker.

---

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Dalla relazione di stima per la valutazione dell'area dell'ex Magazzino del sale, contenuta nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli Grattacielo, n. 9.57., fascetta n. 9.57.08

Dopo i blocchetti di calcestruzzo vi è una camera d'aria per il passaggio delle varie condutture verticali; necessarie alle acque bianche e nere, alla ventilazione e alle canne fumarie, circolari e sagomate di fibrocemento, a tenuta perfettamente idraulica sotto pressione. Infine, vi è un muriccio interno di mattoni pieni di 12 cm di spessore. Entrambi i muricci vengono eseguiti con malta cementizia ermeticamente sigillati nei giunti e rigidamente connessi tra loro, mediante le mazzette delle finestre composte di blocchetti speciali sagomati. Con queste chiusure perimetrali si sono formati i cassettoni per le avvolgibili, i parapetti delle finestre, i balconi, i terrazzi, l'attico e le scale. Per quanto riguarda i muri e le tramezze interne, sono invece costituiti da mattoni forati speciali dello spessore di 8 cm isolati dai rumori.

Il basamento è caratterizzato, in corrispondenza dell'architrave delle aperture, da una pensilina in aggetto, costituita da pannelli in vetrocemento, sostenute da una struttura in cemento armato rivestita da piastrelline di mosaici ceramici di colore verde smeraldo chiaro. Questa, sporge per tutta la larghezza del marciapiede di circa 3 m e protegge l'entrata, i negozi e i passanti dai raggi solari diretti e da altri agenti atmosferici. Percorre tutta la facciata principale e svolta ad angolo verso il prospetto di via Gabbiata Berlingeri fino a superare la prima apertura, mentre verso via Paleocapa svolta ad angolo ma si interrompe sulla facciata principale. Le lastre in vetrocemento che vengono impiegate nella pensilina sono costituite da piastrelle Termolux e vengono anche usate per la chiusura del vano scala, del vano ascensore e dei balconi del prospetto nord (Figg. 76-77).

La pensilina in aggetto che caratterizza il prospetto principale costituisce una particolarità per gli edifici alti costruiti durante il periodo fascista, che sono solitamente caratterizzati, nella maggior parte dei casi, da portici pubblici rivestiti di materiale nobile con l'obiettivo di ricordare la classicità ed esaltare l'importanza del regime.

I portici sono infatti presenti in quasi tutte le alte costruzioni del Novecento: li troviamo nel Torrione di Brescia in piazza della Vittoria, nella Torre Littoria di Torino, nella Torre Snia Viscosa a Milano e a

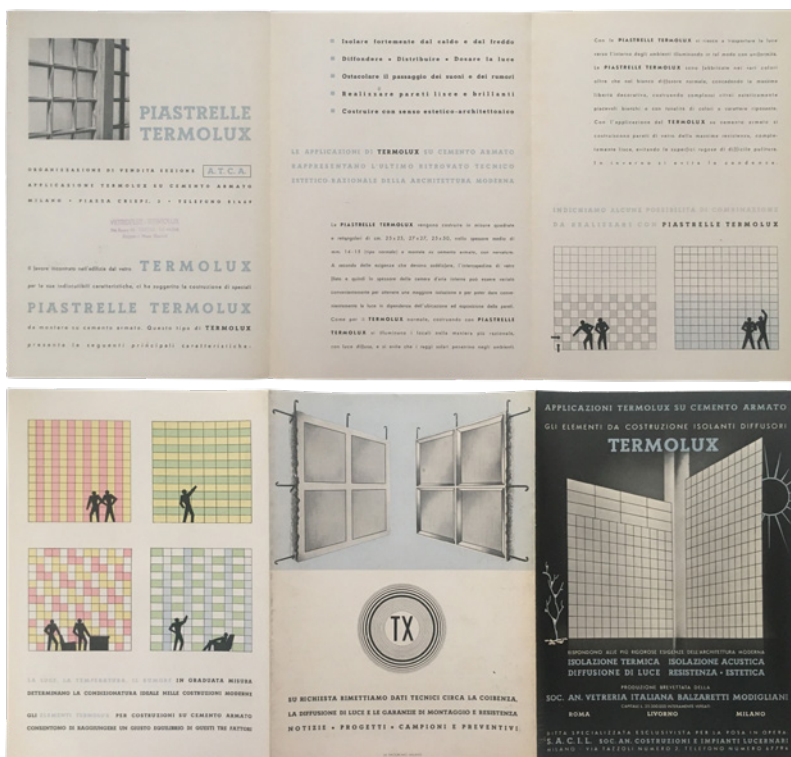


Fig. 76. Brochure del vetrocemento Termolux. Le immagini illustrate sono state rinvenute nell'archivio della famiglia Campora, fascicolo n. 9.61., fascetta n. 9.61.02.

Genova nel Grattacielo dell'orologio che sorge in piazza Dante, tutti con funzione pubblica, dove sorgono negozi e botteghe.

È interessante notare che nell'atto di vendita dell'area era infatti previsto un porticato a uso pubblico, rivestito con materiali nobili, che doveva proseguire fino all'angolo di via Berlingeri, continuando i portici già presenti in via Paleocapa<sup>9</sup>. Non vi sono però prove del motivo per

<sup>9</sup> Dall'estratto dell'atto di vendita dell'area dell'ex Magazzino del sale di Savona, rinvenuto nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli Grattacielo, n. 9.58., fascetta n. 9.58.01.



Fig. 77. Particolare della chiusura in vetrocemento del prospetto nord, non datato. Le immagini illustrate sono state rinvenute nell'archivio della famiglia Campora, fascicolo n. 9.61., fascetta n. 9.61.02.

cui non sia stato realizzato, inoltre, solo una proposta progettuale, rinvenuta nell'archivio della famiglia Campora, mostra la continuazione dei portici lungo il fronte della piazza Leon Pancaldo, mentre in tutte le altre ipotesi venivano invece previsti solo nel punto di collegamento con il palazzo adiacente di via Paleocapa.

Tutti i prospetti, a esclusione di quello nord – rivolto verso la città che affaccia sul cortile interno – sono caratterizzati dalle bucatre che

scandiscono e ritmano le facciate. Le finestre hanno forma geometrica rettangolare, possono sembrare quasi quadrate, ma sono leggermente più larghe che alte. Presentano tutte una cornice di contorno in massello di pietra di Finale avente 2 cm di spessore. Questa ha sia funzione decorativa, andando a evidenziare la bucatura, che di protezione per la facciata: perché può evitare possibili dilavamenti sul prospetto, a causa dalle acque meteoriche, ed eventuali infiltrazioni che possono portare ad alterazioni cromatiche del materiale e macchie sul prospetto.

Nelle tre bucatore centrali è presente, oltre alla cornice di contorno, un'ulteriore fascia di rivestimento in marmo bianco di Carrara – che accentua il ritmo dei piani (2+1) – che inquadra a due a due le finestre in alzato e le tre finestre affiancate, che segnano l'ultimo piano dei due blocchi centrali. Questa fascia di rivestimento che comprende le due finestre in alzato si ripete per tutti e quattro i blocchi dell'edificio.

Ogni piano è costituito da 7 bucatore: tre al centro più ravvicinate e due nei rispettivi lati. Le finestre presentano serramenti a balcone a tre battenti con infissi a saliscendi, modello E. T. E. R. I. A., di legno ed esternamente sono fornite di persiana avvolgibile, sempre in legno. La grande cura dei serramenti è testimoniata dal disegno di dettaglio, in scala reale, rinvenuto nell'archivio della famiglia Campora<sup>10</sup>.

I prospetti inoltre presentano delle cornici marcapiano che si ripetono ogni tre piani e che suddividono la costruzione in sei blocchi, compreso il basamento. Dopo la parte basamentale – che comprende piano terra e primo piano – vi è una cornice leggermente sporgente in cemento armato, con la parte superiore rivestita da massello di pietra di Finale; stesso materiale delle cornici delle finestre. Questa, in corrispondenza della tre finestre centrali, del secondo piano, presenta un balcone con parapetto chiuso, tipico del periodo fascista (Fig. 78).

---

<sup>10</sup> Dall'archivio della famiglia Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.61., fascetta n. 9.61.02.



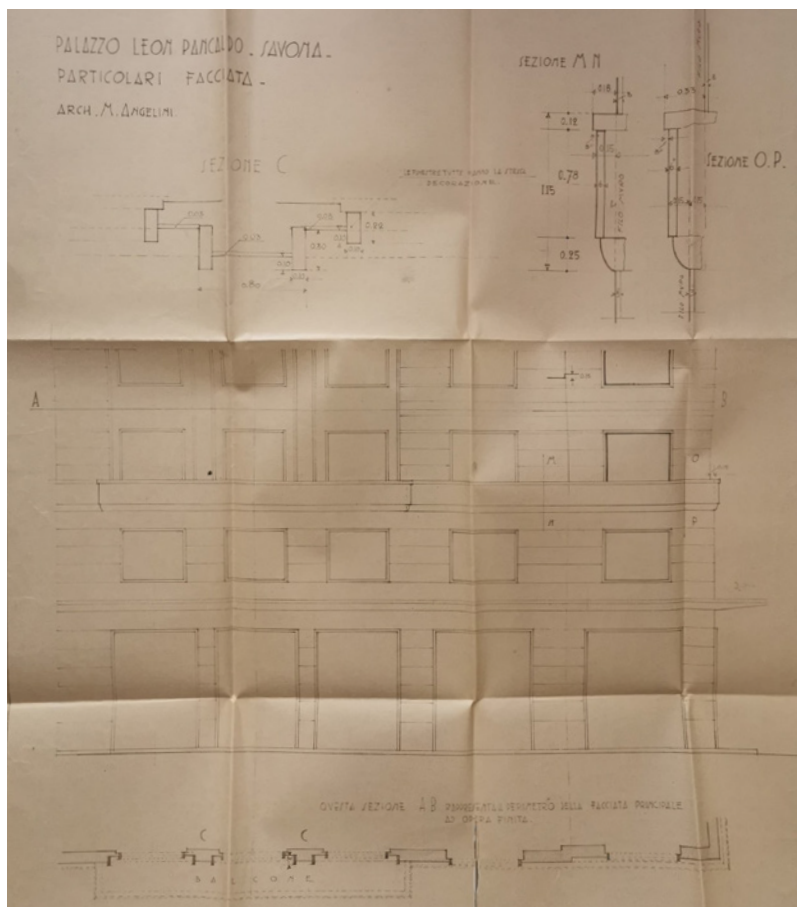


Fig. 78. Dettagli della facciata: balcone. Tavola non data. Archivio della famiglia del progettista Marcello Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.61., fascetta n. 9.61.02.

I primi quattro piani del grattacielo sono destinati agli uffici, mentre dal 5° piano compreso in poi sono previste le abitazioni private. I locali posti in corrispondenza all'angolo dell'edificio presentano un balcone di facciata, che viene ricavato andando a sottrarre materiale dal blocco originale che parte dal basamento. I balconi presentano un parapetto in massello di pietra di Finale che negli ultimi piani di ogni blocco si trasforma in cornice marcapiano. I locali posti ad angolo del 13° piano



presentano invece una terrazza essendo che l'edificio è caratterizzato da una leggera rastremazione verso l'alto. Il 14° e 15° piano costituiscono difatti l'attico: qui le finestre sono caratterizzate dalla cornice in pietra di Finale e da una cornice più ampia – che ne comprende due – con rivestimento in klinker, leggermente rientrante rispetto al filo facciata.

I prospetti laterali presentano invece 5 finestre per ogni piano e le tre bucatore centrali sono incorniciate da una placcatura in marmo di Carrara, come nel prospetto lato mare.

Il prospetto a levante verso via Gabbiata Berlingeri – essendo questa una via in salita – segue il profilo stradale e presenta nel basamento cinque aperture in asse con le finestre dei vari piani. Mentre il prospetto che affaccia su vico dei Pico è stato modificato rispetto ai disegni rinvenuti nell'archivio, perché non presenta aperture nel basamento ma finestre alte chiuse da una lastra in vetrocemento.

Il prospetto a nord, verso la città, è meno aulico rispetto alle altre facciate, guardandolo da questa prospettiva, sembra quasi un altro edificio. Rispetto al volume pieno e regolare che appare nel prospetto lato mare, presenta una rientranza in cui alloggia il vano scala e ascensore. Presenta gli stessi marcapiani degli altri prospetti ma è costituito da differenti bucatore: alcune più allungate e strette e altre quadrate più piccole; escluso l'ultimo blocco, corrispondente all'attico, che non presenta bucatore.

Tornando a osservare il prospetto principale del grattacielo, dando le spalle al mare, si può notare che uno degli elementi che caratterizzano il fronte sono le bucatore delle finestre e degli accessi che ritmano la facciata. Al piano terreno sono presenti l'ingresso al grattacielo che conduce all'atrio, gli ingressi e le vetrine dei negozi. Nella parte basamentale, al centro della costruzione vi sono tre aperture, simmetriche tra loro, chiuse da portoni che costituiscono gli accessi d'ingresso all'atrio. Quella di sinistra è riservata agli uffici e quella di destra alle abitazioni; mentre quella centrale ha la funzione di fioriera e portineria. I portoni di accesso agli uffici e alle abitazioni, attualmente visibili, sono ancora quelli originali, richiesti in fase di costruzione, dal direttore dei lavori nell'aprile del 1940, e sono così realizzati:

[...] Gli scafi dell'intelaiatura costituiti in legno di fiandra o Picko-Pine composto a due strati [...], impellicciati internamente in palissandro lucidato a tampone, ed all'esterno lastronate in ottone bronzato con bordi sagomati in ottone ramato [...]. Nella luce libera delle antilux apribili vi sarà incastrata un'inferriata composta con intelaiatura di piatto [...] e tubi rotondi verticali sagomati alle estremità in ottone [...] ramati. All'interno il fermacristalli, e la controsagoma corrispondente, saranno in anticorodal lucidata ed eseguiti in maniera di permettere il facile smontaggio dei cristalli. Le parti apribili saranno montate su ferramenta bronzine al pavimento [...] All'interno verrà fatta inoltre la sistemazione con riquadratura tra il filo del portone ed i marmi circostanti. [...] Per ogni anta apribile di sinistra dovrà fornirsi i paletti incassati *[sic]* in alto ed in basso, per fissarla; e per quella di destra, dovranno avere chiudiporta idraulico [...] tutte e due avranno fermaporta interni a pedale. I portoni saranno muniti di serrature tipo Yale a chiave piccola *[sic]* [...] Dette serrature dovranno essere munite di scrocco apribiliba *[sic]* mano dall'interno e da potersi tenere fisso ed aperto nelle ore del giorno. Ogni anta apribile sarà inoltre munita di maniglioni in cristallo temprato con robusti supporti in bronzo con attacchi interni invisibili. Detti maniglioni saranno complessivamente n° 12 e cioè due orizzontali dalla parte esterna ed uno verticale dall'interno per ogni anta apribile. [...] <sup>11</sup>.

Analizzando sempre il prospetto lato mare – che costituisce la facciata principale della costruzione – presenta al piano terra sulla sinistra, tre aperture che attualmente ospitano un supermercato, mentre sulla destra ve ne sono due dove è presente un negozio. Tali aperture sono simmetriche tra loro, ma la terza verso sinistra è stata prevista dal progetto per collegare visivamente la nuova costruzione al palazzo preesistente situato all'angolo di via Paleocapa. Lo stabile, per i primi tre piani e basamento compreso, si ad-

---

<sup>11</sup> Archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.58, n. 9.58.05.

dossa al caseggiato di via Paleocapa n° 2. Si è infatti chiesto il permesso della costruzione anche ai proprietari dell'edificio in questione, come mostra la lettera in risposta dei proprietari del 1° agosto 1938, inviata al podestà di Savona<sup>12</sup>. Questo collegamento è evidenziato dal cambio di materiale, semplicemente intonacato, che si ha dal primo al terzo piano, escluso il piano terra che mantiene invece continuità di materiale.

Per quanto riguarda la sommità della costruzione, questa è costituita da una copertura piana, con un'impermeabilizzazione di asfaltatura a due stratificazioni, i solai di copertura sono isolati per la trasmissione del calore e del freddo, con camera d'aria e altri sistemi che ne garantiscono l'isolamento termico.

L'edificio inoltre è costituito da un piano interrato, dove vi sono ubicate le cantine a uso esclusivo di tutti i coabitanti del grattaciolo. In queste sono previsti dei ricoveri antiaerei e rifugi antigas privati, usati come riparo in tempo di guerra.

Verso la città si ha un cortile interno che viene convertito ad autorimessa coperta al piano terreno, accessibile dalla salita di via Berlingeri. Questa ha un'altezza di 3 m misurata internamente fra il pavimento e il soffitto, come previsto dal corpo dei Vigili del Fuoco di Savona, trattandosi di autorimessa di tipo n° 2<sup>13</sup>. Viene inoltre prevista e acconsentita, sopra all'autorimessa, la costruzione di un alloggio riservato alla portineria, accessibile dal primo piano dell'edificio, con il solaio di calpestio in cemento armato.

L'altezza complessiva del grattaciolo dovrebbe essere di circa 66 m, non si sa con esattezza, ma la sezione trasversale rinvenuta nell'archivio

---

<sup>12</sup> Dall'archivio del Comune di Savona, dal fascicolo *Astengo Savio. Grattaciolo*, n. 9 categoria 10.9.6.

<sup>13</sup> Dalla lettera del comando dei Vigili del Fuoco di Savona, datata 28/02/1941. Rinvenuta nell'archivio del Comune, dal fascicolo *Astengo Savio. Grattaciolo*, n. 9 categoria 10.9.6: «[la costruzione dell'autorimessa deve seguire le] norme di legge di cui al D. M. 31 Luglio 1934, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 28 Settembre 1934 N° 228 [...]».

di Savona e la perizia estimativa, effettuata dal tecnico abilitato prima dell'avvio dei lavori, sono coerenti con questo dato.

L'area occupata dalla costruzione è circa 920 m<sup>2</sup> e 46.000 m<sup>3</sup>. Complessivamente si hanno 22 appartamenti usati come abitazione per 11 piani del grattacielo, dal 5° al 15° compresi, costituiti da 292 vani, mentre presenta 269 vani per i primi quattro piani adibiti a uffici (Fig. 79-82).

## **Le soluzioni architettoniche dei prospetti presentate ai comproprietari del Grattacielo**

Quando si decise di realizzare il Grattacielo in piazza Leon Pancaldo e furono affidate la progettazione e la Direzione Lavori all'ingegnere Marcello Campora, vennero proposte alcune varianti di progetto, principalmente riguardanti i prospetti del grattacielo.

Vennero difatti presentate complessivamente undici soluzioni architettoniche: alcune, probabilmente ufficiali, reperibili nella documentazione conservata presso gli archivi comunali e altre invece rinvenute nell'archivio della famiglia Campora.

Nelle svariate soluzioni ideate, vi fu anche un progetto realizzato dall'architetto Luigi Vietti<sup>14</sup> che venne però respinto. Da quanto risulta dalla lettera scritta da Marcello Campora e inviata il 31 agosto del 1938 all'architetto, la scelta ricadde su altre soluzioni, anche all'infuori della veste architettonica pura e all'unanimità dei presenti comproprietari<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Uno dei più grandi architetti del Novecento. Ha realizzato numerosi progetti soprattutto nel dopoguerra in tutta Italia. Partecipò nel '35 alla progettazione del Palazzo Littorio di Roma e nel '42 partecipò all'esposizione universale. Tra le opere pubbliche più significative realizzate il Liguria si hanno la Stazione marittima Andrea Doria (1930-1933) e alcune case del Fascio.

<sup>15</sup> Dalla corrispondenza inviata all'arch. Vietti, trovata nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.58., fascetta n. 9.58.04.

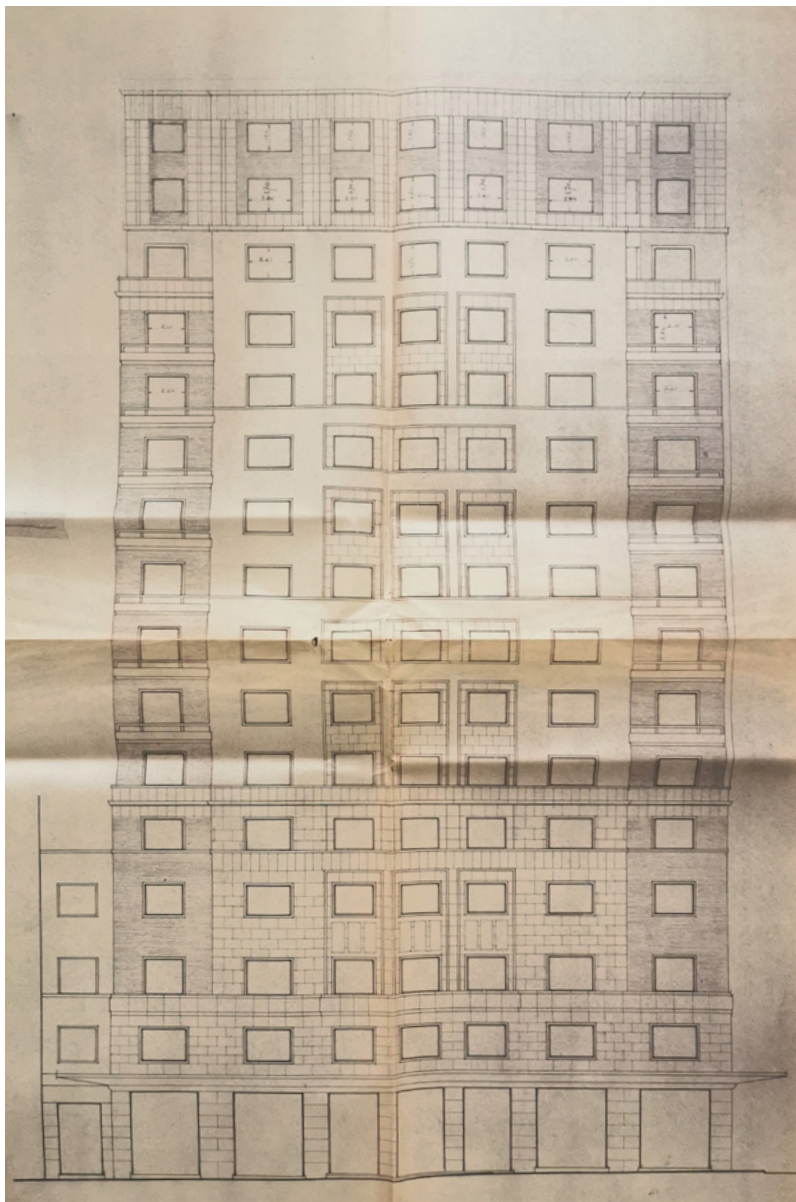


Fig. 79. Prospetto lato mare. Dall'archivio della famiglia Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.61., fascetta n. 9.61.02.

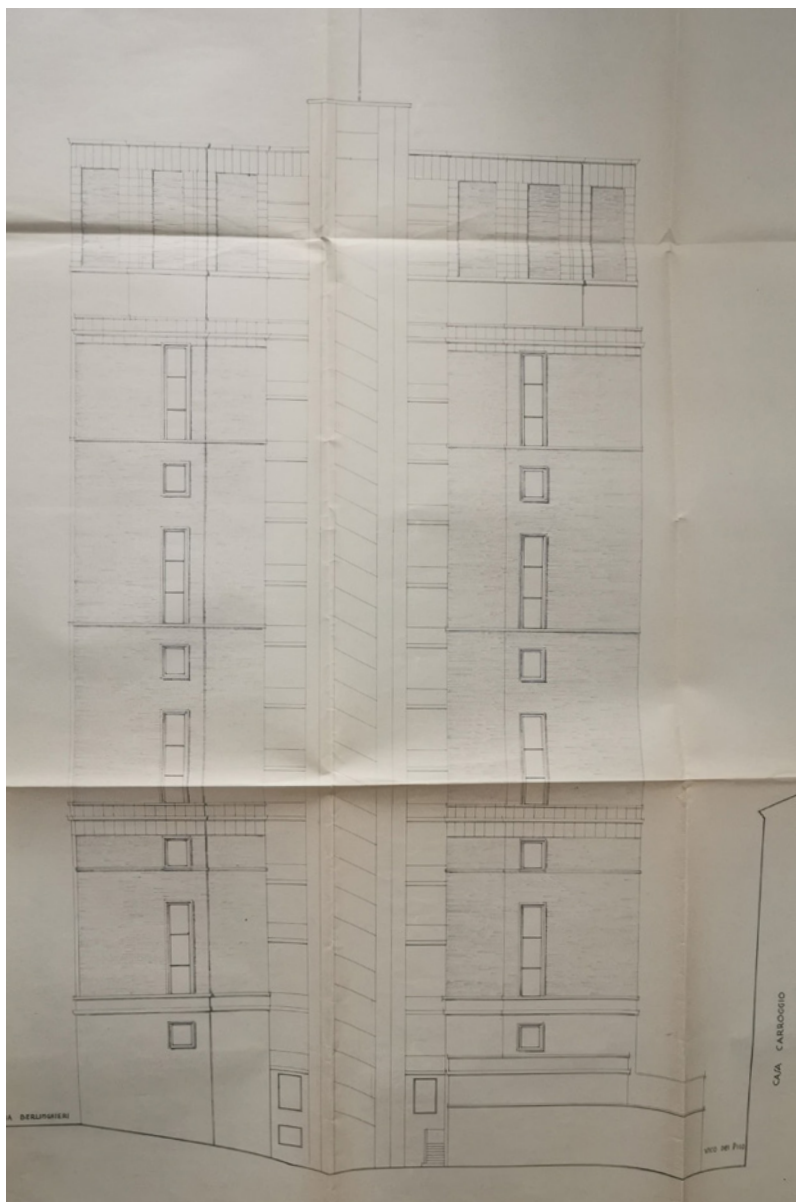


Fig. 80. Prospetto nord. Dall'archivio della famiglia Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.61., fascetta n. 9.61.02.



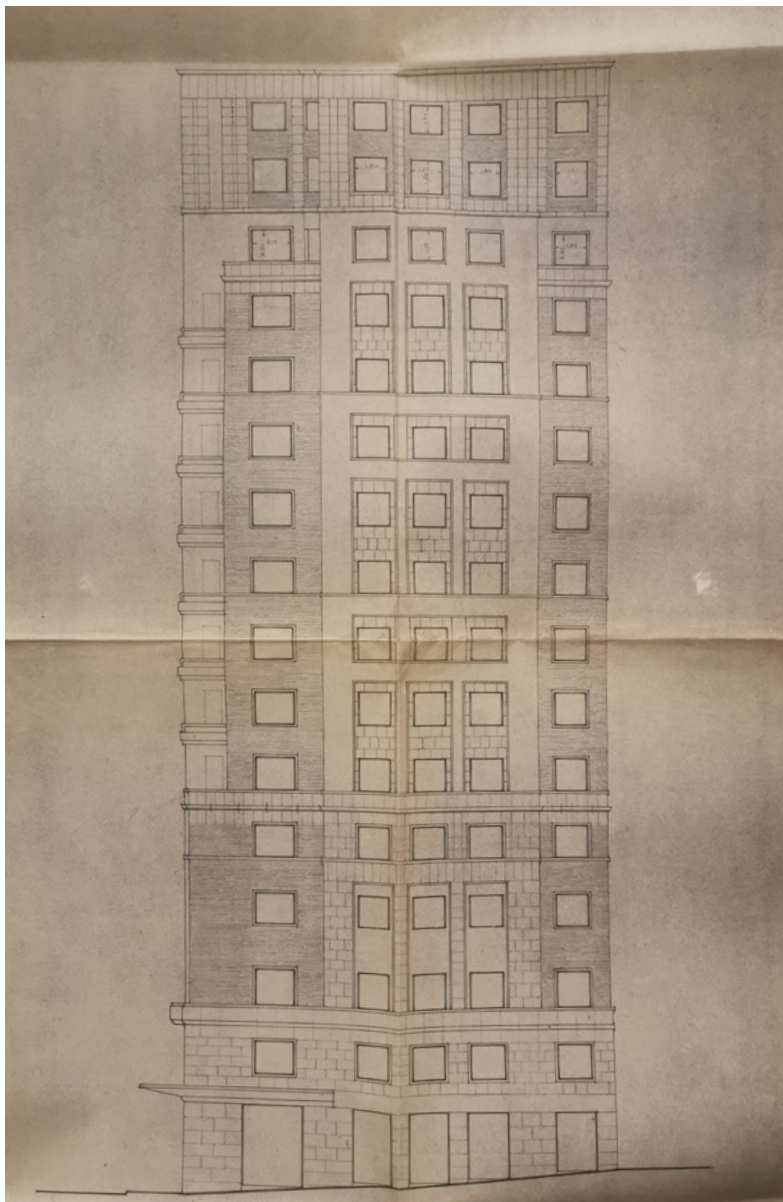


Fig. 81. Prospetto est verso via Berlingeri.

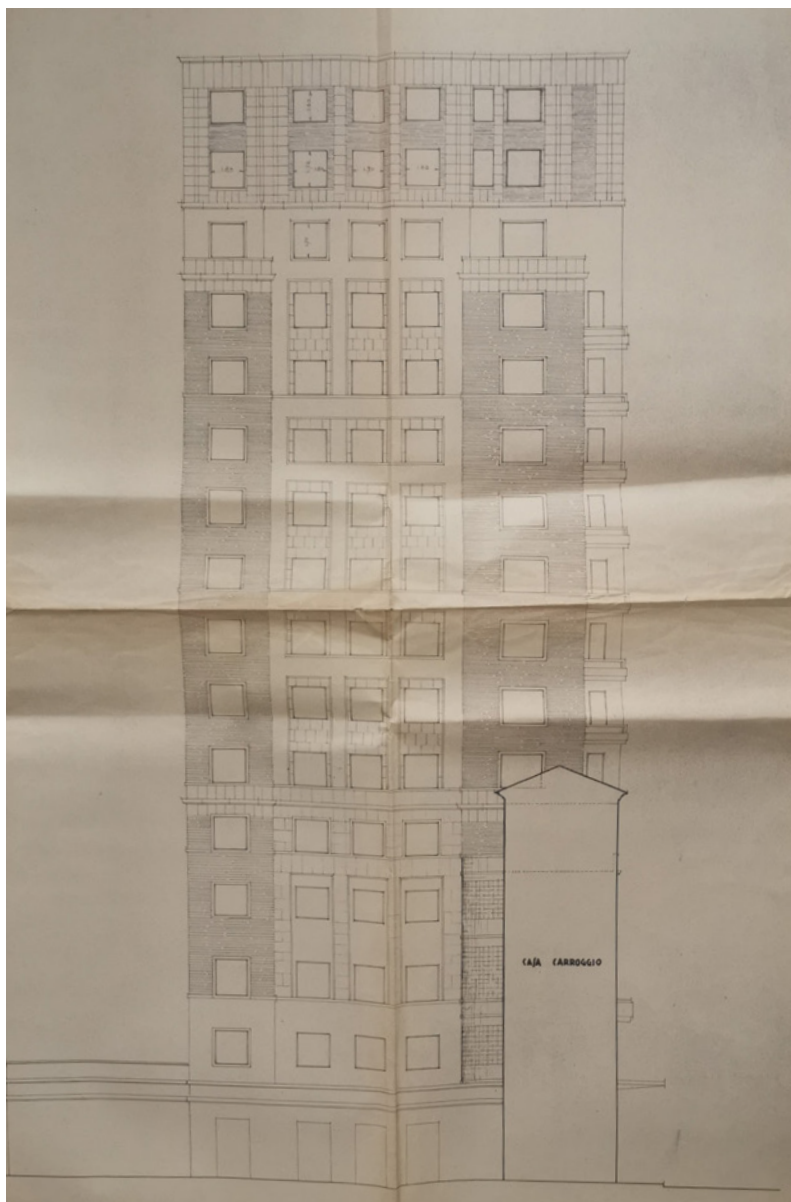


Fig. 82. Prospetto ovest verso vico del Pico. Dall'archivio della famiglia Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.61., fascetta n. 9.61.02.

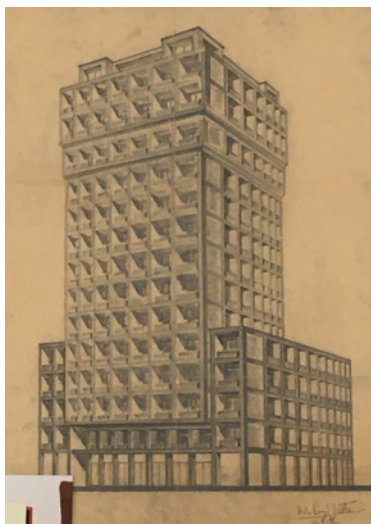


Il disegno presentato da Vietti mostra un modulo quadrato che si ripete, andando a creare piccole celle, corrispondenti alle finestre, ai balconi e alle entrate. Il grattacielo si eleva come una torretta che sorge da un basamento più ampio e massiccio, nonostante abbia numerose aperture.

Non si conoscono con precisione i riferimenti pensati dall'architetto Vietti, ma la forma e lo sviluppo della costruzione ricordano la Torre Leon Pancaldo di Savona che sorge sul mare proprio davanti alla nuova e futura costruzione (Figg. 83-84).

Nell'archivio della famiglia del progettista, sono state rinvenute le seguenti soluzioni progettuali, realizzate dall'ingegnere Campora con la collaborazione dell'architetto Angelini, che raffigurano la facciata principale prospiciente alla piazza:

A: In questa soluzione il prospetto del grattacielo si presenta con balconi ad angolo e nel corpo centrale in corrispondenza delle tre finestre poste al centro, non a sbalzo ma comprese nel volume dell'edificio.



Figg. 83-84. Analogia tra la proposta dell'arch. Vietti e la Torre Leon Pancaldo di Savona, Disegno della proposta dell'architetto Vietti L., esposto nell'ufficio del nipote di Campora M.

Il blocco centrale è arretrato rispetto al basamento per andare a formare i primi balconi ad angolo. Il coronamento, che comprende gli ultimi due piani, è rastremato per accentuare il motivo d'attico e presenta una copertura piana. Il collegamento con l'edificio adiacente di via Paleocapa viene completato con una serie di archi sovrapposti, che richiamano il porticato pedonale della via. Osservando l'assonometria si possono inoltre notare il richiamo e la ripetizione di un modulo quadrato, per le bucatore, che creano una serie di celle sovrapposte (Fig. 85).

B: L'ipotesi di progetto rappresentata è attualmente appesa nell'ufficio del nipote del progettista Marcello Campora. Osservando l'assonometria possiamo notare che la costruzione è costituita da un basamento, un corpo centrale e un coronamento rastremato che mette in luce un piano d'attico. La parte basamentale è caratterizzata – come nella maggior parte delle soluzioni rinvenute – da una pensilina che percorre tutto il prospetto lato mare e ha la funzione di schermare la luce diretta del sole sul marciapiede ed evidenziare l'entrata dell'edificio. Il blocco centrale presenta agli angoli dei balconi di facciata – a differenza della soluzione precedente in cui erano angolari – e anche nelle tre finestre centrali, che vengono ricavati arretrando le bucatore. Il collegamento con via Paleocapa viene effettuato con aperture ad arco che richiamano il motivo del portico che caratterizza la via (Fig. 86).

C: Questa proposta è stata rinvenuta sia a colori, appesa nell'ufficio del nipote di Marcello Campora, sia nel disegno monocromo, rinvenuto invece nei faldoni dell'archivio. Il progetto tenta di accentuare la verticalità dell'edificio, caratterizzando il corpo centrale con lesene continue che incorniciano le finestre fino al 12° piano. L'ultimo piano del basamento è segnato da due marcapiani che risaltano invece l'orizzontalità del blocco basamentale, mentre la sommità presenta sempre due piani arretrati che risaltano l'attico con copertura piana. Il collegamento con l'edificio adiacente in via Paleocapa è caratterizzato da una bucatore ad arco, che individua l'entrata a vico del Pico e prosegue il ritmo dei portici di via Paleocapa. I piani soprastanti sono realizzati con semplici finestre, simili alla costruzione già esistente, dando così continuità (Fig. 87).



Fig. 85. Grattacielo, Archivio del Comune di Savona, dal fascicolo *Astengo Savio. Grattacielo*, n. 9 categoria 10.9.6.

D: A differenza delle altre soluzioni, questa non presenta balconi nel blocco centrale, ma ve ne sono tre, nel basamento al 2° piano, in corrispondenza delle finestre laterali e delle tre centrali. Anche in questa proposta le bucaure del corpo centrale sottolineano l'orizzontalità della costruzione, opponendosi alla verticalità dell'edificio stesso (Fig. 88).

E: Anche questa proposta viene pensata con balconi nelle finestre ad angolo e nelle tre finestre del blocco centrale. Questi vengono ri-



Fig. 86. Disegno esposto nell'ufficio del nipote di Marcello Campora.

cavati sottraendo volume dal corpo originale e si ripetono per tutti i livelli dell'edificio fino al 12° piano. I parapetti non sono chiusi ma a ringhiera. Mentre nel 2° piano del basamento è presente un balcone a sbalzo che occupa la lunghezza delle tre finestre centrali, con parapetto chiuso (Fig. 89).



Fig. 87. Disegno esposto nell'ufficio del nipote di Marcello Campora.





Fig. 88. Grattacielo, Archivio del Comune di Savona, dal fascicolo *Astengo Savio*. *Grattacielo*, n. 9 categoria 10.9.6.



Fig. 89. Grattacielo, Archivio del Comune di Savona, dal fascicolo *Astengo Savio. Grattacielo*, n. 9 categoria 10.9.6.

Tutte le soluzioni progettuali proposte vennero analizzate dai proprietari del grattacielo.

La prima richiesta, presentata il 25 febbraio del 1938, raffigurava la prima ipotesi ideata: la soluzione A, precedentemente descritta. La domanda venne inviata sia al Comando del Corpo d'Armata Territoriale di Alessandria<sup>16</sup> che al Comune di Savona per ottenere l'autorizzazione a costruire. L'istanza includeva, oltre alle tavole di disegno, anche la relazione di progetto<sup>17</sup>.

Dopo la prima presentazione, vennero successivamente analizzate dai comproprietari del grattacielo le altre proposte di progetto – tra le quali vi era quella dell'architetto Vietti, che venne respinta – e tra queste furono scelte tre soluzioni da modificare per giungere al progetto architettonico desiderato.

Il 28 novembre del 1938 venne difatti presentata al Comune di Savona una variante al progetto precedentemente presentato e approvato. La variante ideata interessava solamente alcune modifiche architettoniche dei prospetti, per avere una migliore distribuzione interna degli appartamenti. Il progetto proposto vedeva il prospetto principale che affaccia sulla piazza, simile alla soluzione B (prima descritta), ma con i balconi non totalmente chiusi e sostituiti da quelli previsti nella soluzione C (prima descritta). Inoltre, venne imposto di ridurre l'altezza del piano d'attico per tutte le soluzioni.

Queste modifiche furono scelte con unanimità dai comproprietari della costruzione, durante la riunione di condominio tenutasi il 30

---

<sup>16</sup> Per le Norme esecutive per l'applicazione della legge del 1° giugno 1931 n. 866 sul regime giuridico delle proprietà in zone militarmente importanti, venne fatta richiesta al Comando del Corpo d'Armata Territoriale di Alessandria, perché secondo l'Art. 9 era necessaria l'autorizzazione del Comando di legione della Regia guardia di finanza, territorialmente competente, qualora si tratti di opere da eseguire in prossimità della linea doganale.

<sup>17</sup> Archivio del Comune di Savona, dal fascicolo *Astengo Savio. Grattaciolo*, n. 9 categoria 10.9.6.



agosto del 1938. Nel verbale dell'assemblea, rinvenuto in archivio, troviamo così scritto:

[...] Esaminate le undici soluzioni architettoniche del grattaciolo, dopo ampia ed esauriente discussione, la scelta definitiva venne fissata sui progetti A – B – C e si delibera che essi vengono rielaborati come in appresso specificato per una ulteriore scelta definitiva fra essi tre progetti, e cioè:

- A = il primitivo progetto già approvato, dovrà essere modificato nei balconi d'angolo, riducendoli a soli balconi di facciata;
- B = [...] dovrà avere i balconi come quello C;
- C = Dovrà essere rielaborato con la riduzione dei lesenoni del corpo centrale fermando il basamento.

Tutti dovrebbero avere il motivo d'attico ridotto dell'altezza [...] <sup>18</sup>.

Nel mese di dicembre, a completamento della domanda di variante presentata qualche giorno prima, Marcello Campora decise di allegare la prospettiva del palazzo come effettivamente doveva essere eseguita, una copia acquarellata di prospettiva molto simile e una foto inserimento facendo comprendere come si sarebbe dovuto vivere lo spazio. La tavola acquarellata aveva lo scopo di mettere a conoscenza la Commissione Edilizia delle tonalità dei prospetti <sup>19</sup>.

Nello stesso mese la variante venne approvata e fu data l'autorizzazione alla costruzione.

Nel corso della progettazione, il 28 dicembre del 1939, fu presentata nuovamente un'altra variante che prevedeva la sola modifica della

---

<sup>18</sup> Dal verbale della seduta di condominio del 30/08/1938, rinvenuta nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattaciolo*, n. 9.58., fascetta n. 9.58.04.

<sup>19</sup> Dalla lettera del 01/12/1938 scritta da Campora, Archivio del Comune di Savona, dal fascicolo *Astengo Savio. Grattaciolo*, n. 9 categoria 10.9.6.

parte terminale del grattacielo – già in fase di costruzione – con l'obiettivo di «eliminare le sovrastrutture [la parte in falso] prevista dal progetto già precedentemente approvato»<sup>20</sup> dando così all'edificio un assetto unitario e monumentale.

Nel '40, durante la costruzione, si decise di inserire negli ultimi due piani dell'edificio quattro finestre che non erano state previste nella variante precedentemente presentata.

A oggi il prospetto principale ha subito alcuni lavori di manutenzione, ma si presenta come nel 1942 quando venne dichiarata l'abitabilità della struttura (Figg. 90-91).

## **Le differenti proposte planimetriche del piano terreno**

Oltre alle molteplici proposte dei prospetti, vi sono state anche diverse ipotesi progettuali delle piante dei vari piani, prima di giungere alla soluzione planimetrica approvata e costruita.

Le proposte rinvenute nell'archivio della famiglia del progettista vedono principalmente la modifica del piano terra nella zona dell'atrio, che comprende anche vano scala e quello ascensore.

L'aspetto interessante è che alcune delle soluzioni ideate presentano anche una forma planimetrica differente da quella successivamente realizzata. Questo può suggerire che all'inizio della progettazione non si pensava di utilizzare l'intero sedime, precedentemente occupato dall'ex Magazzino del sale, ma solo una parte di esso, andando a realizzare un grattacielo 'angolare', lungo via Berlingeri e la piazza Leon Pancaldo, con un cortile interno verso la città.

Tra queste soluzioni di progetto, che non occupano l'intera area, solo in una viene rispettata la richiesta dell'atto di vendita – che richiedeva di

---

<sup>20</sup> Dalla lettera del 28/12/1939. Archivio del Comune di Savona, dal fascicolo *Astengo Savio. Grattacielo*, n. 9 categoria 10.9.6.



Fig. 90. Assonometria e assonometria acquarellata. Variante di progetto del 9/12/1938, Archivio del Comune di Savona, fascicolo *Astengo Savio*. *Grattacielo*, n. 9 categoria 10.9.6.

realizzare un porticato a uso pubblico, lungo il prospetto che si affaccia su piazza Leon Pancaldo, in modo da dare continuità ai portici preesistenti di via Paleocapa e riparare l'ingresso del grattacielo. Tutte le altre idee rinvenute si presentano invece prive di porticato pubblico e con l'entrata posta ad angolo, non sulla piazza, ma nella parte interna verso la città e le carceri giudiziarie.



Fig. 91. Foto inserimento. Archivio della famiglia del progettista Marcello Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 10.62., fascetta n. 9.62.05.

L'elemento che accomuna e caratterizza le svariate ipotesi progettuali, aventi l'ingombro della costruzione angolare, è l'atrio, che ha la particolarità di avere dei vani scala di forme non convenzionali.

La prima ipotesi probabilmente ideata, che presenta i portici pubblici e l'entrata sulla piazza, prevede un unico accesso sia per gli uffici che per le abitazioni, ma due vani scala e ascensore per le rispettive destinazioni d'uso. Mentre, verso la città, il disegno mostra l'intenzione di progettare un'autorimessa di due piani, accessibile da vico dei Pico, lasciando un piccolo cortile interno (Fig. 92).

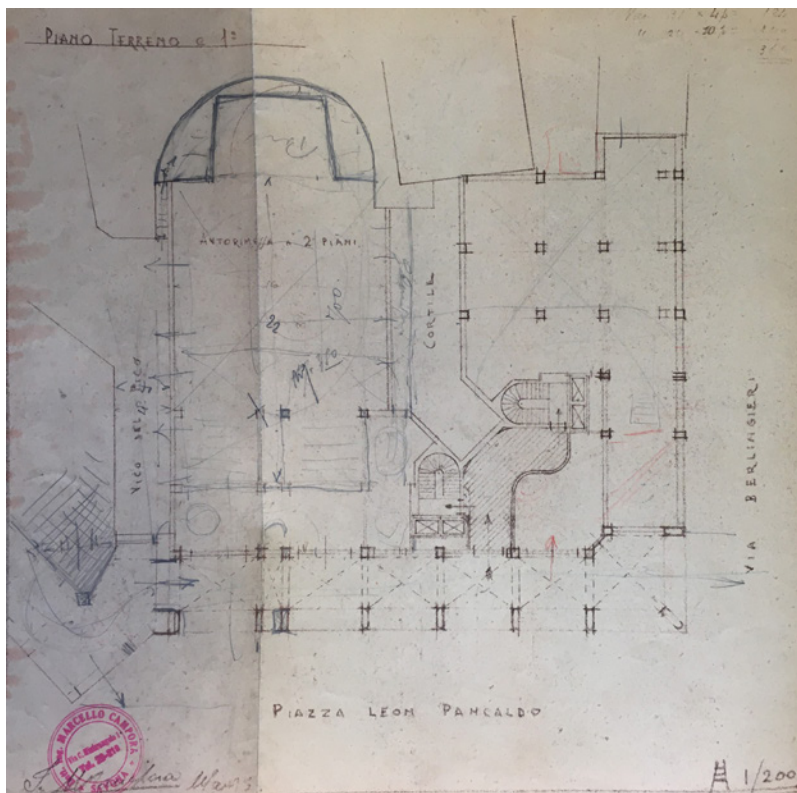


Fig. 92. Ipotesi progettuale con i portici pubblici, non datata. Archivio della famiglia del progettista Marcello Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 10.62., fascetta n. 9.62.05.

Altra ipotesi trovata, datata maggio 1937 – probabilmente una delle prime ideate dopo quella precedentemente descritta – mostra il grattacielo staccato dall'edificio adiacente, sito in via Paleocapa, di 8 m per tutta la sua altezza, con l'intento di allargare vico dei Pico e di lasciare molto più respiro alla nuova costruzione. Questa presenta l'entrata angolare verso il muro delle carceri giudiziarie, mentre l'atrio è costituito da due blocchi scala e ascensore ai lati dell'ingresso, destinati rispettivamente agli uffici e alle abitazioni (Fig. 93).

Altra planimetria rinvenuta, molto simile a quella descritta precedentemente, presenta un differente atrio di ingresso. L'atrio viene posto

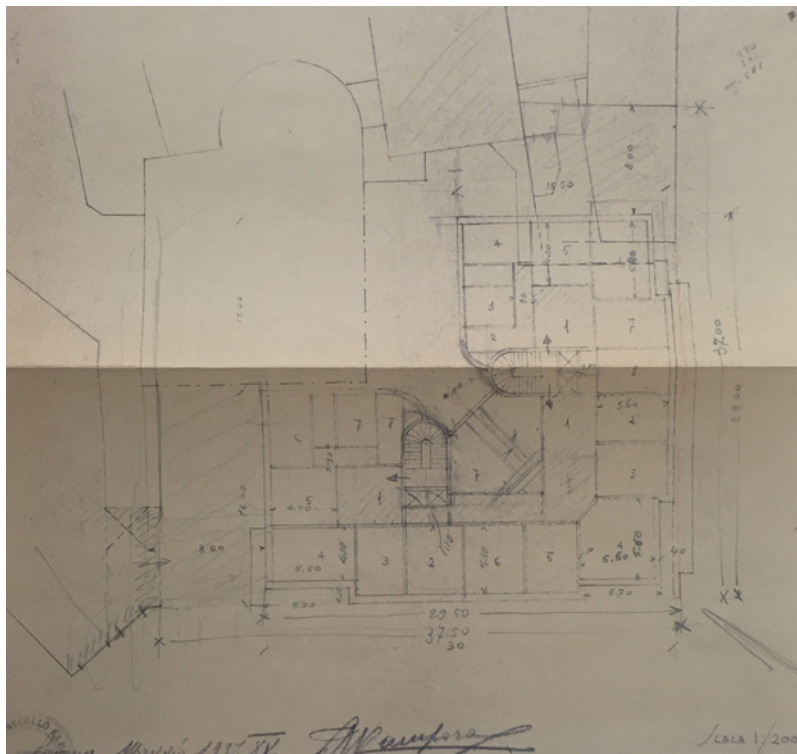


Fig. 93. Ipotesi progettuale, datata maggio 1937. Archivio della famiglia del progettista Marcello Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 10.62., fascetta n. 9.62.05.



sempre ad angolo nel cortile interno verso la città, ma è costituito da un unico blocco scala e ascensore, e quindi da un unico accesso; senza distinzione per i locali a uso uffici e per quelli destinati alle abitazioni private (Fig. 94).

Infine, nell'archivio della famiglia Campora sono state conservate altre due ipotesi progettuali aventi forma planimetrica angolare, ma rispetto alle precedenti presentano il corpo della costruzione asimmetrico: il lato verso la piazza è più lungo rispetto a quello che affaccia sulla salita di via Berlingeri. Questa asimmetria planimetrica, che le differenzia dalle altre soluzioni trovate, è dovuta al collegamento dei primi piani

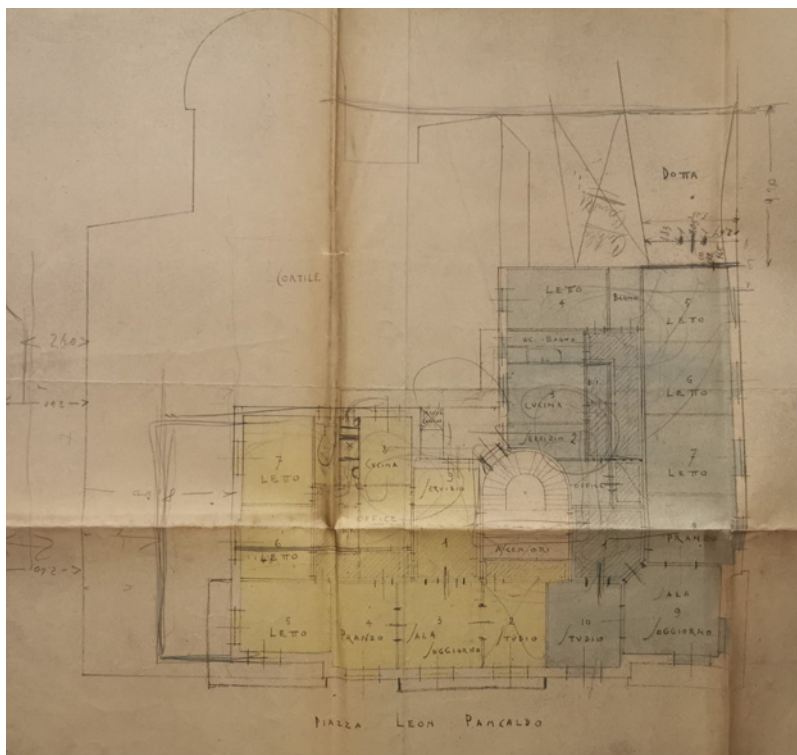


Fig. 94. Ipotesi progettuale, non data. Archivio della famiglia del progettista Marcello Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 10.62., fascetta n. 9.62.05.

con l'edificio preesistente ad angolo di via Paleocapa. Entrambe le due soluzioni sono caratterizzate dalla particolarità degli atrii di accesso che vengono posti sempre ad angolo, verso il cortile interno, ma un progetto presenta un blocco scala di forma esagonale non regolare, mentre l'altro disegno mostra un atrio di forma circolare. Inoltre, altra particolarità della planimetria con scala esagonale, sono gli ingressi agli alloggi e/o uffici, che si presentano anch'essi di forma esagonale (Figg. 95-96).

La progettazione del grattacielo è poi proseguita con altre soluzioni planimetriche che vedono invece l'occupazione dell'intera area, precedentemente occupata dall'ex Chiesa di Sant'Agostino ed ex Magazzino del sale.

I disegni rinvenuti mostrano una planimetria simmetrica, con l'atrio d'ingresso al centro e accessibile dalla piazza Leon Pancaldo, definendo così come prospetto principale quello che affaccia sul mare e di conseguenza sulla piazza. Anche in queste soluzioni l'elemento che viene spesso modificato è l'atrio, compreso vano scala e i vani ascensori.

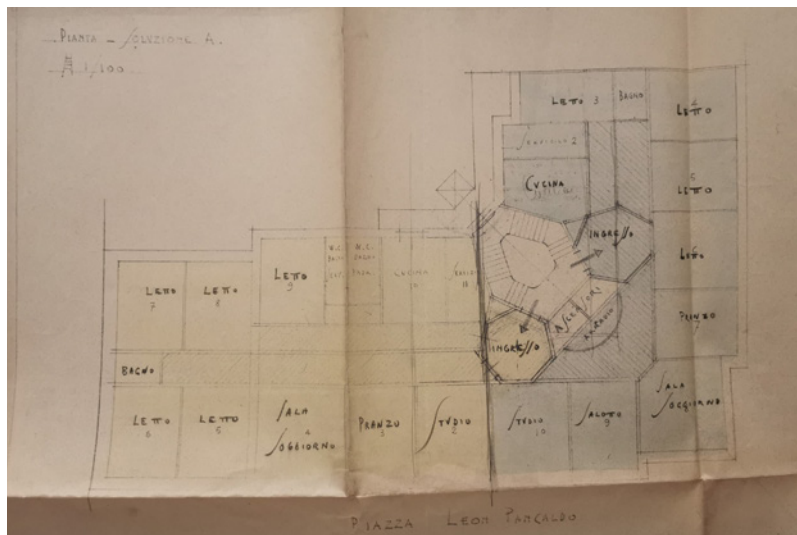


Fig. 95. Ipotesi progettuale con vano scala esagonale, non datata. Archivio della famiglia del progettista Marcello Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 10.62., fascetta n. 9.62.05.



Le prime soluzioni vedono come elemento comune l'ingresso pedonale unico e centrale, senza distinzioni tra uffici e abitazioni private. Un primo disegno mostra, una volta varcata la soglia d'entrata, il blocco ascensore con dietro il vano scala, contenente anch'esso un ascensore di servizio, circondato da una rampa che prosegue fino al 4° piano. La particolarità di questa variante progettuale sta nei punti di salita ai vari piani. Nonostante l'ingresso sia singolo, è presente una diversificazione in funzione alla destinazione d'uso a cui si vuole avere accesso: per accedere alle abitazioni occorre prendere la scala semicircolare racchiusa in

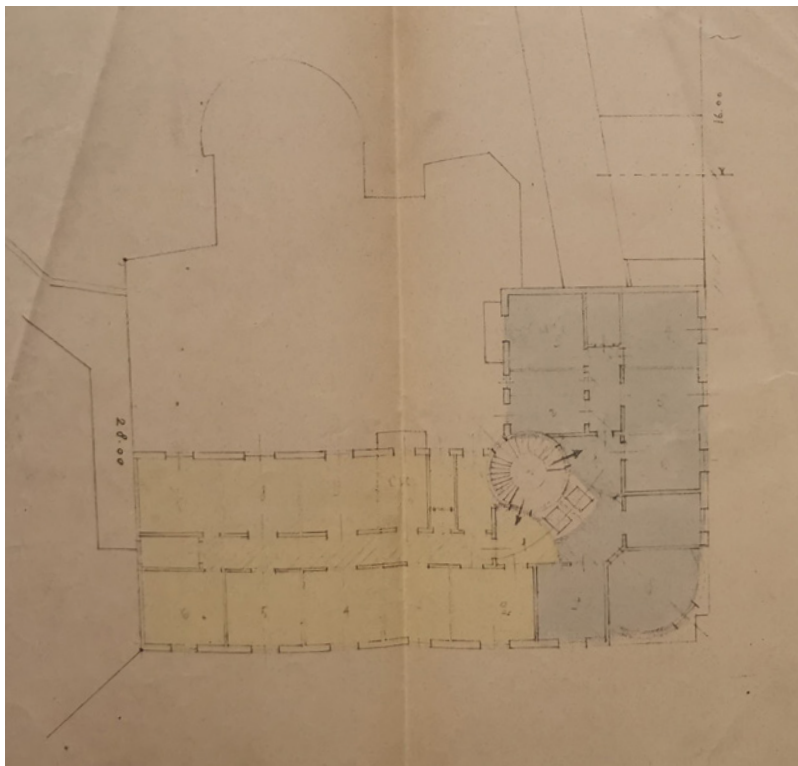


Fig. 96. Ipotesi progettuale con vano scala circolare, non datata. Archivio della famiglia del progettista Marcello Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 10.62., fascetta n. 9.62.05.

un involucro di vetrocemento, mentre per accedere agli uffici – che costituiscono i primi quattro piani – occorre prendere la rampa, anch'essa con chiusura in vetrocemento. Inoltre, nell'atrio vi sono due pilastri circolari, scelti di questa forma perché lasciati a vista.

Ulteriore proposta, conservata nell'archivio, presenta sempre un unico ingresso pedonale ma differisce da quella precedente per la presenza della portineria, posta davanti all'entrata. Inoltre, vengono modificati i sistemi di risalita, nonostante vadano a occupare lo stesso ingombro della soluzione precedente (Fig. 97). Per andare alle abitazioni private si percorre il lato destro dell'atrio e si prende sempre la rampa di scale semicircolare, che presenta 'nell'anima' l'ascensore di servizio, mentre per entrare ai piani degli uffici si gira leggermente verso sinistra e si accede tramite un'altra scala, sempre semicircolare, che circonda quella privata. Infine, percorrendo il breve corridoio che conduce al blocco scale degli appartamenti, si può accedere alla rampa che porta al seminterrato dove vengono collocati i ricoveri antiaerei e le cantine.

Un'altra ipotesi, presentata il 28 novembre del 1938, mostra invece lo stesso sistema di risalita delle precedenti ma l'atrio di ingresso viene invece modificato (Fig. 97): presenta due accessi distinti, uno per gli uffici e l'altro per le abitazioni, separati da una fioriera, dalla portineria e dagli ascensori. Alle scale che conducono alle rispettive funzioni vi si accede attraverso delle porte che separano l'atrio dal blocco servizi.

Nelle ultime soluzioni rinvenute la distinzione dei due accessi viene mantenuta: quella di destra riservata alle abitazioni private e quella di sinistra agli uffici. Viene però modificato il sistema di salita ai vari piani. I blocchi scala vengono separati, quello centrale semicircolare viene sempre adibito alle abitazioni e chiuso con vetrocemento, mentre quello degli uffici viene spostato. I primi gradini di accesso vengono posti in asse con l'entrata e la scala viene sviluppata con il lato più lungo parallelo al prospetto lato mare. La scala che conduce agli uffici si sviluppa sempre fino al quarto piano. Vengono inoltre effettuate delle modifiche nel locale destinato alla fioriera, che viene delimitato da due vetrate, collegato alla portineria e accessibile dalla piazza (Fig. 97).

Nella planimetria del piano terra viene infine eseguita un'ulteriore modifica nel 1941: nel cortile viene prevista un'autorimessa e sopra di essa un alloggio destinato alla portineria che occupa il piano terreno e quello ammezzato. Quest'ultima soluzione è quella che poi viene effettivamente realizzata ed è tutt'ora visibile.

Durante la costruzione vennero presentate ulteriori varianti che prevedevano piccole modifiche interne degli alloggi e nel 1942 venne dichiarata l'abitabilità. Dopo alcuni anni dalla fine dei lavori vennero eseguite alcune ristrutturazioni interne e riadattamenti nei locali adibiti a negozio, situati al piano terra. Infine, furono effettuate delle manutenzioni nella chiusura dei vani scala in vetrocemento. L'atrio, a oggi, viene ancora utilizzato come portineria separando i due ingressi, come previsto dal progetto<sup>21</sup> (Figg. 97-98).

## **Costruire in tempo di guerra e di autarchia: i ricoveri antigas e i rifugi antiaerei**

La costruzione del Grattacielo di Savona, oltre a essere già di per sé un processo edilizio elaborato, per la complessità dell'opera, viene ulteriormente aggravato dal periodo storico.

Costruire in tempo di guerra e di autarchia comporta infatti un'ulteriore difficoltà nell'edificazione dell'edificio, sia per il reperimento dei materiali da costruzione, sia per le nuove norme edilizie da dover osservare per tutelare gli abitanti e i cittadini, sia per la possibilità di lasciare il proprio posto di lavoro, a causa della chiamata alle armi.

Nel XX secolo furono difatti emanati Decreti Legge in cui vennero indicate norme e obblighi da osservare nelle nuove costruzioni, o in corso di costruzione nell'eventualità di una guerra. Secondo il Decreto

---

<sup>21</sup> A oggi la fioriera non è più utilizzata e il piano terreno ospita un supermercato e un negozio.

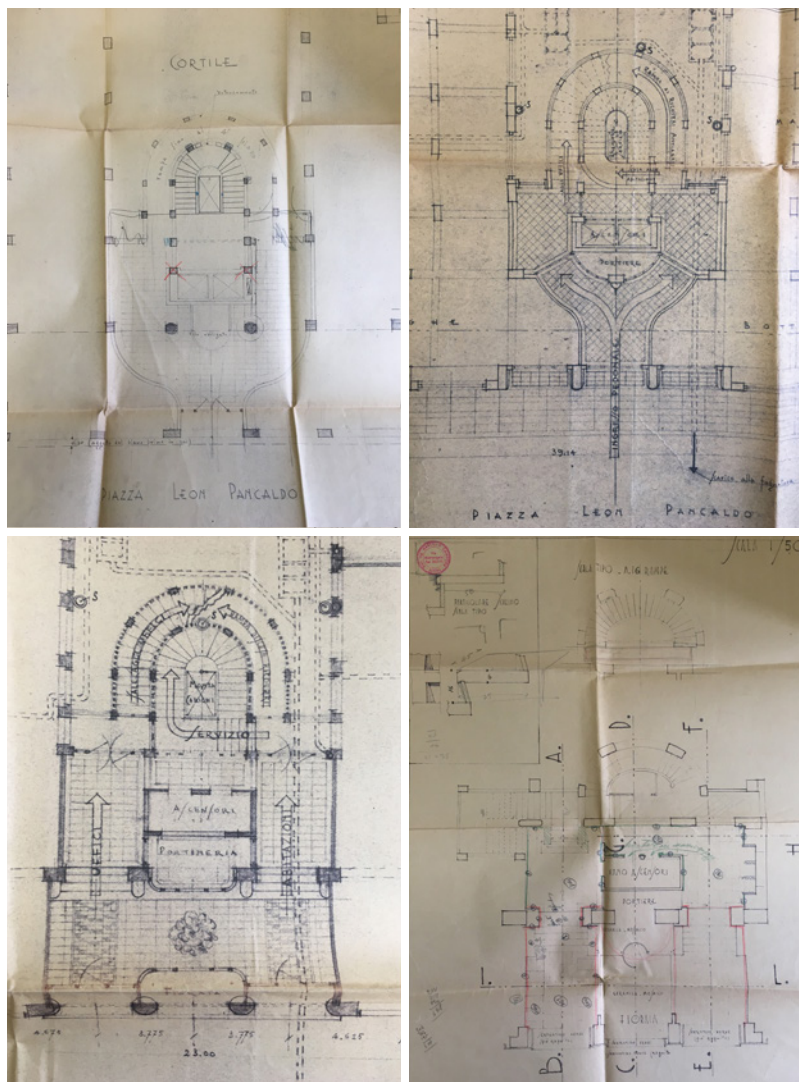


Fig. 97. Ipotesi atrio e sistemi di risalita, non data. Variante atrio e sistemi di risalita, non data. Variante atrio e distinzione degli accessi, non data. Variante dell'atrio con il nuovo sistema di risalita, non data. Le immagini sono state rinvenute nell'archivio della famiglia del progettista Marcello Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 10.62., fascetta n. 9.62.05.



Fig. 98. Disegno dell'atrio, realizzato da Marcello Campora, non datato. Esposto nell'ufficio del nipote di Marcello Campora.

emanato il 5 marzo del 1934 e quello successivo del 1936 tutti gli edifici di nuova costruzione o in corso di costruzione di civile abitazione dovevano essere dotati di ricoveri contro le offese aeree.

Per questa ragione anche per l'edificazione del Grattacielo Leon Pancaldo è stato previsto un rifugio antiaereo nel seminterrato dall'ingegnere Marcello Campora, che effettua delle ricerche, studia e analizza il Bollettino dei sindacati fascisti ingegneri della Liguria del 1937 e l'opuscolo Ricoveri collettivi e antigas, per conoscere le norme, le tecniche e i mezzi da dover attuare.

Il problema dell'edilizia antiaerea, negli anni '30 del Novecento, era infatti un tema rilevante e fondamentale da conoscere e attuare. Le norme costruttive previste ovviamente non saranno e non potevano essere uguali per tutte le costruzioni, perché dipendevano dalla natura dell'edificio e dalla sua destinazione d'uso. Ma l'ingegnere aveva il

compito di realizzare un fabbricato che per forma e dimensioni fosse atto a resistere nel miglior modo possibile a un eventuale attacco aereo e, inoltre, doveva prevedere dei ricoveri inaccessibili ai gas e muniti di impianti speciali per consentire la respirazione e offrire protezione, anche per parecchie ore, alle persone eventualmente radunate all'interno.

Proprio per queste ragioni l'ingegnere Campora esegue un apposito progetto per i ricoveri, che vengono ubicati nello 'scantinato' del grattacielo. Disegna planimetrie e dettagli costruttivi, allegati ad appositi calcoli, che vengono rinvenuti sia nell'archivio della famiglia del progettista che nell'archivio del Comune di Savona.

Con l'entrata in guerra dell'Italia, avvenuta il 10 giugno del 1940, i ricoveri antiaerei divennero indispensabili.

Nel 1942, nel pieno della guerra, vi fu la requisizione degli scantinati non ancora adibiti a rifugio pubblico e per questa ragione venne chiesto al progettista Marcello Campora, da parte del Comitato Provinciale per la Protezione Antiaerea di Savona, l'uso del seminterrato del Grattaciolo, per adattarlo a ricovero antiaereo pubblico.

Campora comunica al Comitato che ai tempi della costruzione dell'edificio venne già previsto un rifugio ma privato, destinato all'uso esclusivo di tutti i coabitanti del grattaciolo e quindi privo di quelle caratteristiche<sup>22</sup> necessarie ai rifugi pubblici. Nel seminterrato sono però presenti alcune cantine, che possono essere adibite a rifugi con alcuni accorgimenti.

Con l'entrata dell'Italia in guerra, i ricoveri antiaerei divennero fondamentali per la protezione della popolazione, perché anche se non possono né potranno mai dare un'assoluta sicurezza, sono comunque meno vulnerabili e offrono una maggiore protezione rispetto alle comuni costruzioni.

---

<sup>22</sup> Specificate nella lettera scritta da Campora in risposta al Nazionale Protezione antiaerea del Comando Provinciale di Savona: «[...] Convenienti e ampia accessi, servizi igienici, uscite di sicurezza e soprattutto ventilazione [...]».

## **Problemi a reperire i materiali in tempo di guerra: corrispondenze con Enzo Giasotto**

Nel corso della costruzione del Grattacielo iniziata nel 1939, sorsero alcune difficoltà, a causa del reperimento dei materiali e della mancanza di risorse, dovute all'avvicinamento della guerra. L'insorgere del conflitto mondiale, porta infatti a razionare i materiali da costruzione.

La ditta che si occupava della costruzione del Grattacielo Leon Pancaldo – Astengo & Savio – nonostante la scarsità di materiale da costruzione, grazie alle continue richieste e sollecitazioni riuscì in un primo momento a proseguire le operazioni necessarie alla fabbricazione.

Arrivati al primo piano della costruzione, nel giugno del '39, il materiale ferroso usato per il cemento armato iniziava nuovamente a scaraggiare e la ditta chiese ulteriori rifornimenti.

Nonostante le continue richieste le nuove forniture non arrivarono e i lavori rischiavano di essere sospesi. Oltre al fermo della costruzione, la mancata fornitura di materiale, da parte dello Stato, avrebbe portato al licenziamento degli operai di cantiere e di tutti i collaboratori che partecipavano alla costruzione<sup>23</sup>.

Malgrado tali motivazioni il Commissariato Generale per le Fabbricazioni di Guerra non autorizza la concessione ad avere la fornitura di altro materiale ferroso per uso civile, anche se la costruzione può essere di particolare interesse e avere carattere di urgenza<sup>24</sup>.

Per tali complicazioni e a causa dell'avvicinamento al conflitto Mondiale, i lavori faticarono a procedere sempre di più.

---

<sup>23</sup> Dalla lettera datata 10/06/1939 scritta dall'impresa Astengo & Savio, contenuta nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.57., fascetta n. 9.57.06.

<sup>24</sup> Dalla pratica scritta dal Commissario Generale per le Fabbricazioni di Guerra, avente come oggetto la richiesta di materiali ferrosi, rinvenuta nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.57., fascetta n. 9.57.06.



Marcello Campora, direttore dei lavori, decise così di mettersi in contatto con un 'amico di vecchia data' savonese a quel tempo di sede a Roma, che aveva diverse conoscenze e libertà di manovra nel Ministero dei Lavori Pubblici: il dottore Enzo Giasotto, al quale viene affidato il compito di intermediario, con l'obiettivo di ricevere le forniture richieste necessarie a proseguire la costruzione.

Nelle corrispondenze rinvenute nell'archivio della famiglia Campora si notano le diverse difficoltà incontrate che hanno ritardato e ostacolato la costruzione. Enzo Giasotto, però, ha sempre cercato di fare del suo meglio per portare alla visione di chi di dovere le pratiche e le richieste di materiale a lui spedite, ma le difficoltà a reperire materiali e ottenere le autorizzazioni necessarie a proseguire i lavori, con l'entrata dell'Italia in guerra, furono sempre più difficili e complesse.

Tutte le nuove costruzioni infatti vennero sospese, senza eccezioni, tranne che per rarissimi casi che rivestivano un carattere del tutto eccezionale e giustificato da motivi impellenti, di urgenza e di necessità imprescindibile.

Nonostante le difficoltà incontrate e la dichiarazione di guerra – del 10 giugno 1940 – i lavori vennero terminati con proroga prevista entro il 30 giugno del 1941. Entro una ventina di giorni da questa data, furono poi ultimate le tramezze divisorie interne, i finimenti interni dei quattro piani adibiti a uffici, il piano dei negozi, all'infuori dell'atrio e la pensilina esterna.

Il 9 luglio dello stesso anno venne infine rilasciata, dal Municipio di Savona, l'autorizzazione all'abitazione dei locali adibiti a ufficio, a negozio e ai sotterranei. Mentre a fine anno venne lasciata l'autorizzazione di abitabilità dei locali dal 5° al 15° piano, a uso residenziale, e il permesso a usufruire sia dell'autorimessa – eretta nel cortile del caseggiato – che dell'alloggio per il portiere al primo piano<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Come si evince dalle autorizzazioni rilasciate dal Municipio di Savona, rinvenute nell'archivio del Comune di Savona, dal fascicolo *Astengo Savio. Grat-*



A partire dal 1° gennaio del 1942 il Grattaciolo divenne interamente abitabile.

## **La chiamata alle armi del progettista Marcello Campora**

L'avvicinarsi della guerra non causò solamente problemi dal punto di vista del reperimento dei materiali da costruzione e obblighi e norme da dover osservare per la salvaguardia della popolazione, come si evince nei paragrafi precedenti, ma provocò anche disagi e ritardi sotto l'aspetto organizzativo e amministrativo dei lavori.

Il Grattaciolo Leon Pancaldo affrontò ulteriori rallentamenti del cantiere, dovuti anche a problemi logistici di direzione dei lavori.

Nel luglio del 1940, l'ingegnere Marcello Campora – progettista e direttore dei lavori dell'opera architettonica – venne chiamato alle armi, e gli fu affidato il ruolo di ingegnere capo del Genio Civile Militare di Imperia.

Dovendosi obbligatoriamente trasferire ed essendo impossibilitato a muoversi più di una volta a settimana, per cause di forza maggiore non dipendenti da lui, la costruzione e la gestione del cantiere subirono aggiuntivi rallentamenti.

Campora si rese conto che l'esecuzione dei lavori dava l'impressione di essere completamente abbandonata dalle ditte fornitrici ed esecutrici, senza un controllo e una direzione organizzata.

Nel rispetto dei comproprietari del grattaciolo e per la notorietà che il nuovo edificio avrebbe dato alla città, fece subito notare all'amministratore – dottore ragioniere Domenico Perata – il rallentamento e la disorganizzazione dell'andamento dei lavori. Dal momento che non era «assolutamente possibile né tollerabile che da una settimana all'altra il cantiere resti abbandonato, per quanto riguarda i lavori

---

*taciolo*, n. 9 categoria 10.9.6.

appaltanti delle diverse Ditte; [visto che] le stesse hanno giornalmente bisogno di chiarimenti e precisazioni esecutive che non vengono loro date e che non possono rinviarsi ogni volta di una settimana»<sup>26</sup> e dato che lui stesso non poteva garantire la costante presenza, che una costruzione simile richiedeva, propose ai comproprietari di farsi momentaneamente sostituire, per la direzione lavori, dall'ingegnere Martinengo, professionista savonese, residente in città. L'amministratore Perata, come referente incaricato dai comproprietari, comunica a Campora la loro approvazione, nel farsi sostituire durante la sua assenza. Tale rimpiazzo temporaneo non doveva però causare nessuna aggiunta di spese ai comproprietari, avendo già fissato per la direzione lavori un compenso a percentuale sul costo del caseggiato e non un vero e proprio stipendio, come riportano gli accordi presi nel marzo del 1939 rinvenuti nelle corrispondenze tra Marcello Campora e il ragioniere Perata.

Campora però non ritiene corretto che l'onere della collaborazione del collega Martinengo venga a ricadere sul suo compenso, dato che la sua saltuaria lontananza dal lavoro è dovuta al richiamo alle armi e non per motivi dipendenti da lui o per sua volontà.

Inoltre, è stato lui stesso ad avere proposto la collaborazione dell'amico, solo nell'interesse dei comproprietari; per far sì di accelerare e assicurare l'andamento dei lavori, in modo che venissero eseguiti e diretti con la maggiore diligenza possibile. Se sopra ogni suo pensiero non vi fosse stato l'impegno ad adempiere al dovere professionale e di curare con la massima diligenza l'interesse dei clienti, avrebbe potuto lasciare le cose così come stavano procedendo – con visite saltuarie ed evidenti ritardi – pensando egoisticamente solo ai suoi interessi economici. Pertanto, l'onere che l'ingegnere percepisce mensilmente

---

<sup>26</sup> Dalla lettera datata 10/09/1940 scritta da Marcello Campora al ragioniere Perata, contenuta nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.57., fascetta n. 9.57.02.

te è meno di quello che dovrebbe dare al collega Martinengo per la sua collaborazione, nonostante la cifra modesta da lui richiesta. «È possibile quindi che debba provvedere io?»<sup>27</sup> scrive per concludere Campora.

Non si sa con certezza come si sia risolta la vicenda e quali altri problemi sorsero per tali motivi. È stata però trovata nell'archivio della famiglia una lettera scritta da Campora per il dottore Perata in cui chiarisce alcune incomprensioni ed erronee affermazioni fatte durante il colloquio, avuto probabilmente per mettere un punto alla questione:

[...] senza alcuna intenzione di polemizzare, ma a semplice chiarimento [...] Il periodo di mia assenza completa continuativa da Savona, causa il mio richiamo alle armi, fu dal 1° Giugno alla metà di Luglio. Che in detto periodo nessun ritardo fu causato dalla mia assenza, poiché quel poco che si è fatto compatibilmente collo *[sic]* stato di guerra [...] erano lavori già tutti predisposti e completamente istruiti; che dalla metà di Luglio io venni regolarmente tutte le settimane, [...] e tutte le istruzioni ed ordini richiesti vennero regolarmente dati senza che mai mi sia pervenuta lamentela di sospensioni per mancanza di istruzioni. [...] Non si deve dimenticare, che quello che venne a mancare fu soprattutto l'assistenza giornaliera in cantiere e non la Direzione vera e propria; cioè quell'assistenza che esula dalle mie mansioni di direttore dei lavori [...] Infine durante tutto questo periodo nessuna fornitura, né ordinazione, viene fatta in più del previsto o predisposto senza il mio personale intervento [...] Concludendo desidero sia ben chiaro, che nessun danno né ritardo per causa di mancata direzione dei lavori ma se ce ne fu le cause sono ben chiare conosciute, ed avendo io al mo-

---

<sup>27</sup> Dalla lettera datata 23/10/1940 scritta da Campora al ragioniere Perata, contenuta nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.57., fascetta n. 9.57.02.

mento opportuno e tempestivamente proposto quello che necessitava di fare e provvedere [...]<sup>28</sup>.

Tali affermazioni e precisazioni possono portare a pensare che i comproprietari del Grattacielo abbiano avuto da ridire sulla gestione dei lavori svolta da Campora, senza probabilmente tener conto che gli imprevisti e i ritardi che si sono susseguiti durante la costruzione non sono dovuti alla negligenza del professionista, ma derivati – e sicuramente aggravati – dall'entrata dell'Italia in guerra.

## **L'ingegnere Marcello Campora e l'architetto Mario Angelini**

Il Grattacielo Leon Pancaldo è stato progettato da Marcello Campora, ingegnere italiano savonese, che decise di seguire le orme del padre Nicolò Campora, ingegnere e architetto; uno dei più prestigiosi professionisti attivi a Savona tra l'Ottocento e il Novecento.

Marcello Campora nasce a Savona il 17 ottobre del 1899, ultimo di quattro fratelli. Segue la carriera del padre e si iscrive al Politecnico di Torino, dopo aver conseguito la licenza fisico-matematica presso l'Istituto tecnico di Savona. Nel 1922 i suoi studi si concludono con la laurea in ingegneria civile. Nello stesso anno si iscrive alla Regia Accademia Militare di Torino. Dopo la guerra per alcuni anni lavora insieme al padre nello studio di Savona.

Nel 1925 si sposa con Adelina Ramorino e decide di esercitare in autonomia la professione, trasferendosi a Torino, poco dopo la nascita della sua primogenita. Dopo pochi anni dal suo trasferimento Cam-

---

<sup>28</sup> Dalla lettera datata 29/10/1940 scritta da Campora al ragioniere Perata, contenuta nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.57., fascetta n. 9.57.02.

pora torna a Savona, richiamato dal padre, data la notevole richiesta di interventi di progettazione. Insieme si occupano della realizzazione del Municipio di Savona<sup>29</sup> e dell'Istituto Rossello, situato all'inizio della zona residenziale della Villetta.

Nel 1931 nasce il terzo figlio di Marcello e qualche anno dopo, nel 1937, il padre Nicolò muore. Alla morte del padre, Campora decide di continuare l'attività di professionista, inizialmente nello studio di famiglia e poi autonomamente.

Le architetture da lui realizzate negli anni '30-'40 vedono l'influenza del regime fascista, che imponeva uno stile preciso, specialmente per le opere pubbliche come si nota per il Palazzo Littorio<sup>30</sup>, attualmente sede del Governo e della Prefettura, che sorge in piazza Aurelio Saffi, realizzato nel 1938.

Alcuni anni prima progetta la Chiesa del Sacro Cuore, realizzata intorno al 1934-1935, situata in corso Colombo, prospiciente ai giardini pubblici del Prolungamento a mare. Sempre prima della guerra l'ingegnere realizza numerose opere a Spotorno, in provincia di Savona: due condomini sulla via Aurelia, denominati REX e DUX; l'Hotel Palace e altre villette di abitazione. In contemporanea al Palazzo Littorio venne invece realizzato il Grattacielo Leon Pancaldo di Savona.

L'entrata in guerra dell'Italia comporta la chiusura dello studio a Savona e il suo trasferimento al Genio Militare di Imperia. Negli anni successivi al secondo conflitto mondiale Campora, per tentare di esercitare come impresario, torna a Torino.

---

<sup>29</sup> Il Municipio o Palazzo comunale viene costruito intorno al 1930 in piazza Sisto IV, così chiamata in onore del pontefice, e realizzata per ospitare le adunanze del Partito Nazionale Fascista. Con il tempo ha subito fenomeni di degrado che hanno portato a un rifacimento di alcune parti e risanamenti conclusi negli ultimi anni.

<sup>30</sup> Alla progettazione collabora con l'ingegnere Campora anche l'architetto Mario Angelini.

Nel 1956 rientra a Savona e in collaborazione con altri professionisti si occupa di restauri e ristrutturazioni, partecipando attivamente alla vita della città. Diventa presidente dell'Ente del Turismo e presidente delle Case popolari.

Nell'ottobre del 1969 il professionista viene improvvisamente a mancare, ancora nel pieno della sua attività, aveva difatti iniziato a insegnare presso l'Istituto industriale.

Il suo lavoro viene continuato dal figlio Nicolò e dopo la sua morte gli succede il figlio Marcello che attualmente lavora autonomamente in uno studio a Savona, in cui viene conservato l'archivio di famiglia.

Alla progettazione del Grattacielo Leon Pancaldo collabora anche l'architetto e professore della scuola di disegno di Genova, Mario Angelini.

Angelini fu molto attivo negli anni '30 e progettò diverse architetture rilevanti, alcune delle quali a Genova, ancora oggi esistenti ma utilizzate per funzioni differenti da quelle originali.

Angelini non lavorava esclusivamente da solo ma collaborò anche con altri architetti per la realizzazione di alcune costruzioni, che divennero di notevole importanza per l'architettura genovese moderna.

A Savona fu chiamato a collaborare con l'ingegnere Marcello Campora per la realizzazione del Grattacielo Leon Pancaldo e inoltre partecipò alla progettazione del Palazzo Littorio, sede della Prefettura di Savona.

## **Il contenzioso tra Marcello Campora e Mario Angelini**

La progettazione e la direzione lavori del Grattacielo di Savona fu affidata, dai proprietari della costruzione, esclusivamente all'Ingegnere Marcello Campora che decise di contattare l'architetto e professore della scuola di disegno di Genova<sup>31</sup>: Mario Angelini. Campora chiese

---

<sup>31</sup> Dalla lettera scritta da Angelini datata 7/10/1941, trovata nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.58.,

all'architetto una collaborazione tra colleghi per la progettazione e per la direzione lavori del grattaciolo, pensando che avrebbe giovato collaborare con un altro professionista alla realizzazione di un'opera molto rilevante, in modo particolare in quel tempo.

La scelta ricadde sull'architetto Angelini essendo con lui già in contatto per la costruzione del Palazzo Littorio, che venne costruito quasi contemporaneamente al grattaciolo. Inoltre, Angelini, aveva acquisito una certa nomea tra gli architetti liguri a lui contemporanei, contribuendo alla progettazione di alcune rilevanti opere genovesi in collaborazione con altri importanti professionisti.

Nei primi mesi della collaborazione, i due si accordarono sul lavoro da svolgere e sull'ammontare delle rispettive retribuzioni, che vennero riportate come estratto della lettera del 20 gennaio 1939, allegata alla corrispondenza trovata nell'archivio della famiglia Campora.

Gli accordi pattuiti prevedevano la partecipazione dell'architetto Mario Angelini per la progettazione e la direzione lavori, per i quali avrebbe ricevuto:

[...] Sugli onorari dell'Ing. Campora Marcello (ridotti al 50% della tariffa) [...] all'Arch. Angelini Mario spetterà 1/3 per la progettazione del Palazzo, assumendosi lo stesso tutto l'onere derivante dal lavoro; (resta escluso il 0,13 tabella B. referentesi [*sic*] ai preventivi capitolati e contratti perché esclusivamente fatti dall'Ing. Campora). Per quanto riguarda la Direzione dei lavori, resta inteso che in relativo ammontare degli onorari (sempre ridotti del 50%) spetterà all'Arch. Angelini il quarto (1/4) per la sua collaborazione, condividendone oneri e responsabilità del lavoro [...]<sup>32</sup>.

---

fascetta n. 9.58.09.

<sup>32</sup> Dalla copia degli accordi presi tra l'ing. Campora e l'arch. Angelini dalla lettera del 20/01/1939, contenuta nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattaciolo*, n. 9.58., fascetta n. 9.58.09.

Angelini però non partecipò alla realizzazione del grattacielo con molto impegno e devozione, come difatti mostrano i continui richiami da parte di Campora, rinvenuti nelle corrispondenze tra i due e come dimostrano i documenti e i disegni di progetto presenti nell'archivio della famiglia Campora e in Comune a Savona, dove la maggior parte sono firmati esclusivamente dall'ingegnere.

Per queste ragioni e per la fine non giustificata delle sue prestazioni, nel 1940 l'ingegnere decise di interrompere la collaborazione con l'architetto e liquidarlo con l'ammontare stabilito dagli accordi eseguiti all'inizio della collaborazione; somma che Angelini aveva già percepito nel corso dei lavori, perché, ogni volta che Campora riceveva parte del ricavato versava la parte spettante all'architetto.

La liquidazione proposta fu però respinta da Angelini che – in una lettera datata 14 dicembre 1940, trovata nelle corrispondenze d'archivio – richiede la parte degli oneri che gli spetta, negando inoltre i malintesi che secondo l'ingegnere erano sorti nei riguardi del grattacielo, scrivendo:

[...] Non ritengo opportuno, sia per gli impegni contro assunti, sia moralmente nei riguardi dei Sigg. Comproprietari, di aderire la tua richiesta. Così come è stato fatto per il passato, mi manderai la parte di onorari di mia spettanza, ogni qual volta riceverai acconti in merito [...] <sup>33</sup>.

Successive corrispondenze testimoniano un loro incontro, nel gennaio del 1941, probabilmente per discutere e provare a risolvere la questione.

Pochi giorni dopo questo colloquio, Campora decide di scrivere una lettera, molto diretta ed esplicita, indirizzata all'architetto, in cui

---

<sup>33</sup> Dalla lettera del 14/12/1940 scritta da Mario Angelini per l'ing. Campora, contenuta nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.58., fascetta n. 9.58.09.



chiarifica i rapporti di collaborazione che si erano pattuiti fin dall'inizio, e in cui allega la sua liquidazione:

[...] premetto, che, come tu ben sai, tali rapporti sono esclusivamente tra noi due, per una collaborazione a cui ti ho offerto di partecipare da collega a collega, senza quindi natura alcuna di incarico professionale da committente a professionista, né da parte mia, né tanto meno da parte dei comproprietari del grattacielo. Costoro hanno dato incarico a me solo, non conoscono che me, ed a te sono completamente estranei i miei rapporti con loro, che superano di gran lunga le normali prestazioni professionali inerente la costruzione, ma investono e comprendono anche altri incarichi ed oneri di carattere amministrativo e di vario genere [...] Ciò chiarito e stabilito in via di premessa, devo osservare che la nota che tu mi hai inviato non risponde menomamente [*sic*] ai fatti tra noi concordati per la suddetta nostra collaborazione. [...] Sulla liquidazione che ti prospetto non possono correre dubbi di sorta: mentre non posso assolutamente concordarti sui modi da te adottati nella tua proposta che non corrispondono ad esattezza [...] <sup>34</sup>.

Inoltre, nella lettera, Campora rimarca le inadempienze rispetto ai patti concordati, che già da tempo gli fece amichevolmente notare:

[...] tu sai che secondo i patti, tu avevi assunto tutto l'onere della progettazione, mentre in realtà, per mancanza da parte tua, ho dovuto io provvedere allo sviluppo di tutti i particolari esecutivi delle facciate oltre alla compilazione completa di tutte le piante, sezioni ecc. così pure il rifacimento dei disegni dei cancelli; completa progettazione dei serramenti interni ed esterni, distribuzioni, particolari ecc. ecc. [...] Per la

---

<sup>34</sup> Dalla lettera datata 1/02/1941 scritta dall'ing. Campora all'arch. Angelini, contenuta nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.58., fascetta n. 9.58.09.

incompletezza degli schizzi di massima da te proposti e la loro non rispondenza [*sic*] alle esigenze imposte dai Comproprietari, ho dovuto Io provvedere a tutto il lavoro architettonico dell'atrio, adiacenze, scale, portoni, vetrate, capiscale, relativi rivestimenti e scelta di marmi ecc.; ed al riguardo non potrai ricordare la mia lettera del 19 aprile 1940. Da quell'epoca in poi la tua collaborazione già fin d'allora così scarsa sia per la progettazione, sia per la inerente direzione (per la quale non hai creduto disturbarti che, e non una volta al mese), è cessata completamente; né tu hai sentito il dovere di intervenire neppure quando io fui richiamato improvvisamente alle armi [...] Ciò nonostante che io, pur richiamato fuori Savona, con mio grave disagio fatica e spese (sollecitati permessi e licenze e sobbarcando mi una continua corrispondenza) abbia sempre continuato quasi ininterrottamente l'opera mia, era continui tuttora in questi difficoltose condizioni. Tutte queste constatazioni [dimostrano] la tua inadempienza ai patti di collaborazione pattuiti [...] <sup>35</sup>.

Per tali motivazioni tra i due nasce un contenzioso.

Questo 'scontro' viene risolto senza interpellare un giudice, ma attraverso un arbitrato. Campora propone infatti ad Angelini di definire amichevolmente i rapporti, per troncare definitivamente le discussioni, istituendo un contezioso 'amichevole'.

Di comune accordo decisero di chiedere la collaborazione del professore ingegnere Arturo Danusso, in quanto illustre professionista di quel tempo, professore al Politecnico di Milano e conoscitore di entrambi, che avrebbe avuto il compito di determinare i giusti oneri spettanti all'architetto Angelini.

Campora inoltre chiese la collaborazione di suo cugino, l'avvocato Pietro Campora, dato che essendosi trasferito a Imperia per il suo nuovo lavoro al Genio Civile Militare, era impossibilitato a muoversi fre-

---

<sup>35</sup> Ibidem.

quentemente. L'Ingegnere Campora si occupa delle richieste in prima persona e quando il prof. ing. Danusso accetta l'incarico di amichevole compositore tra le parti, avvisa Angelini, sollecitandolo a firmare i documenti che l'avvocato avrebbe inoltrato come prove per l'arbitrato a Danusso.

Il 28 aprile del 1941 venne inoltrata ufficialmente la richiesta di arbitrato. Angelini si reca nello studio di Pietro Campora a Genova, per firmare il tutto, e decide di allegare, per suo conto, ai documenti firmati le sue memorie, come testimonianza dei fatti e degli accordi presi. L'avvocato, Pietro Campora, sollecita il cugino a fare lo stesso, inviandogli una copia delle memorie di Angelini e invitandolo a comunicare al prof. ing. Danusso che presto riceverà anche le sue memorie.

Leggendo la testimonianza scritta da Angelini, Campora rimane enormemente deluso dalle richieste fatte, come ci tiene a precisare nella lettera datata 15 maggio, inviata a Danusso alla quale allega le sue memorie, scrivendo:

[...] Sono rimasto veramente male, nel leggere nuove pretese su partite non svolte da lui, dato che avevo ragione di ritenere che se in coscienza avesse un po' riflettuto sulla miseria delle sue prestazioni effettuate, in rapporto agli impegni ed alle premesse fatte a suo tempo, avrebbe dovuto essere più che contento del mio riconoscimento per la liquidazione di quanto rigorosamente pattuito, mentre da parte sua non ha fatto neanche un terzo di quello che avrebbe dovuto fare, e tutto il resto ricade tutto sulle mie spalle sgobbando come un dannato [...] per non fare brutte figure di fronte agli impegni assunti coi Sigg. proprietari del grattacielo [...] <sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Dalla lettera datata 15/05/1941 scritta dall'ing. Campora al prof. ing. Danusso, contenuta nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.58., fascetta n. 9.58.09.

A fine luglio del '41 Danusso scrive a entrambi i professionisti per metterli a conoscenza dei documenti che aveva ricevuto per esprimere il suo giudizio, inoltre chiede se entrambi hanno visionato le corrispettive memorie e se avevano altro da aggiungere o eventualmente replicare.

Campora risponde alla lettera, inviata per conoscenza anche ad Angelini, comunicando che era a conoscenza di tutti i documenti presenti nell'elenco inviato dal professore e inoltre dichiara che non aveva altro da aggiungere, a meno che il collega Angelini non avesse replicato con altra memoria. Angelini invece, non contento delle memorie scritte dal collega, decide di replicarle, scrivendone altre e inviandole a Danusso.

Venuto a conoscenza del contenuto della 'seconda' memoria di Angelini, Campora contatta suo cugino – avvocato – per organizzare un incontro in modo da risolvere subito la questione, citando testualmente «per finirla una buona volta»<sup>37</sup>.

Qualche giorno dopo, il 15 ottobre, Campora invia la replica della memoria a Danusso, per precisare alcuni punti scritti dal collega, a suo parere poco chiari e confusi.

Dopo aver ricevuto le repliche di entrambi, Danusso scrive ai colleghi comunicandogli che avrebbe visionato e analizzato tutti i documenti e dato il suo giudizio.

Non sono presenti, negli archivi, documenti che testimoniano esattamente la fine della vicenda, e di conseguenza il giudizio espresso dall'ing. prof. Danusso ma, si può supporre che Angelini ricevette la liquidazione stabilita negli accordi originali senza ulteriori oneri da lui richiesti.

Per concludere, questa disputa può far comprendere la complessità di lavorare a distanza e con altri professionisti e le difficoltà di comu-

---

<sup>37</sup> Dalla lettera datata 08/11/1941 scritta dall'ing. Campora all'avvocato Pietro Campora, contenuta nell'archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattacielo*, n. 9.58., fascetta n. 9.58.09.

nicazione del periodo storico in cui avviene la costruzione, dei disagi postali che potevano esserci e che causavano ritardi nelle risposte.

La vicenda è molto interessante e in certi aspetti intricata, il lessico usato e lo stile di scrittura permettono talvolta di comprendere gli stati d'animo degli autori, specialmente le lettere scritte da Campora nelle quali si nota spesso la disapprovazione alle risposte del collega Angelini.

Infine, rilevanti e fondamentali, per chiarificare e dare un proprio giudizio al contenzioso, sono sicuramente le memorie dei due professionisti, come testimonianza e prova dei fatti accaduti, insieme all'originale corrispondenza, trovata nell'archivio della famiglia Campora<sup>38</sup>.

## Conclusioni

Grazie alle informazioni archivistiche rinvenute negli archivi comunali di Savona e nell'archivio della famiglia del progettista, è stato possibile ricostruire la storia progettuale di un manufatto architettonico che, nonostante le avversità incontrate durante l'edificazione, caratterizza la città di Savona, ne condiziona il suo sviluppo e la sua immagine<sup>39</sup>.

Per concludere si può dire che le vicende che coinvolgono la costruzione del Grattaciolo Leon Pancaldo aggiungono un tassello alla storia della città, portando alla luce un'opera architettonica dell'anteguerra, ancora in buono stato, poco valorizzata e probabilmente anche poco conosciuta, ma che oggi come all'ora identifica la città e la rende unica nel suo genere.

---

<sup>38</sup> Archivio della famiglia del progettista M. Campora, dai fascicoli *Grattaciolo*, n. 9.58., fascetta n. 9.58.09

<sup>39</sup> Come testimonia anche la scelta di edificare, in tempi più recenti, un altro grattaciolo sempre nel bacino portuale opposto a quello di Campora, che vede l'uso di diverse tecnologie ma presenta una simile ripartizione: il Grattaciolo Bofill.



*Collana Critica e storia dell'architettura*

1. Marco Spesso, Gian Luca Porcile, *Da Zevi a Labò, Albini e Marcenaro. Musei a Genova 1948-1962: intersezioni tra razionalismo e organicismo*, 2019; ISBN 978-88-94943-69-6, e-ISBN (pdf) 978-88-94943-70-2.
2. Marco Spesso, *Integralità dell'architettura. Nel centenario dell'istituzione del corso universitario per la professione di architetto*, in appendice, saggi di Giorgio Cirilli e Stefano Fera, 2020; ISBN 978-88-94943-79-5, e-ISBN (pdf) 978-88-94943-80-1.
3. Marco Spesso, *Roma XL. 1871-2021*, 2021; ISBN 978-88-3618-057-8, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-058-5.
4. Marco Spesso, *Mario Ceradini. Diffusione internazionale dell'architettura modernista italiana*, 2021; ISBN 978-88-3618-103-2, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-104-9.
5. Marta Casanova, *Giuseppe Terragni. Costruzione e trasformazione degli edifici di abitazione tra Como e Milano*, 2021; ISBN 978-88-3618-107-0, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-108-7.
6. Marianna Giannini, Vittorio Pizzigoni, *Campus Martius. Piranesi's Map of Ancient Rome*, 2024; ISBN 978-88-3618-269-5, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-270-1.
7. *Studi e ricerche di architettura*, a cura di Marianna Giannini, Vittorio Pizzigoni, Gian Luca Porcile, 2025; e-ISBN (pdf) 978-88-3618-344-9.

**Marianna Giannini**, architetto e dottoranda in Composizione architettonica all'Università di Genova. La sua ricerca approfondisce l'opera di James Stirling. Fondatrice di Arclab, promuove una riflessione critica sull'architettura contemporanea con mostre, workshop e pubblicazioni.

**Vittorio Pizzigoni**, architetto e professore associato di Composizione architettonica all'Università di Genova. Ha tenuto conferenze in Italia e all'estero. Nel 2004 fonda lo studio baukuh con cui partecipa a mostre internazionali e realizza edifici, restauri e progetti urbani.

**Gian Luca Porcile**, dottore di ricerca in Architettura. La sua ricerca è incentrata sull'influenza dei modelli naturali in relazione alla teoria architettonica e allo sviluppo urbano. Ha pubblicato testi e curato raccolte di saggi sul rapporto tra architettura e teoria in età contemporanea.

Questa pubblicazione intende raccogliere cinque saggi originali elaborati a partire da altrettante tesi di laurea discusse durante il 2020 e 2021 presso il Dipartimento di Architettura e Design dell'Università di Genova. I lavori proposti presentano caratteristiche di originalità tale da rendere auspicabili la loro raccolta e pubblicazione al fine di far conoscere risultati ottenuti tramite la ricerca in archivio o lo studio diretto di manufatti architettonici. I cinque saggi proposti hanno come argomenti: la storia della Brionvega (Eugenio De Ruggiero), il Campo Marzio di Giovanni Battista Piranesi (Marianna Giannini), uno studio sull'arco trionfale e onorario (Matteo Meneghel), il velario negli anfiteatri romani (Noemie Madeleine Prevost), il grattacielo Leon Pancaldo di Savona (Alessia Trombetta).

e-ISBN: 978-88-3618-344-9

In copertina:  
disegno di Marianna Giannini