



Politecnico
di Bari

Repository Istituzionale dei Prodotti della Ricerca del Politecnico di Bari

Le forme litiche dell'acqua. Per una archeologia delle architetture idriche

This is a PhD Thesis

Original Citation:

Le forme litiche dell'acqua. Per una archeologia delle architetture idriche / Flaviani, L.. - ELETTRONICO. - (2026).

Availability:

This version is available at <http://hdl.handle.net/11589/305240> since: 2026-07-15

Published version

DOI:

Publisher: Politecnico di Bari

Terms of use:

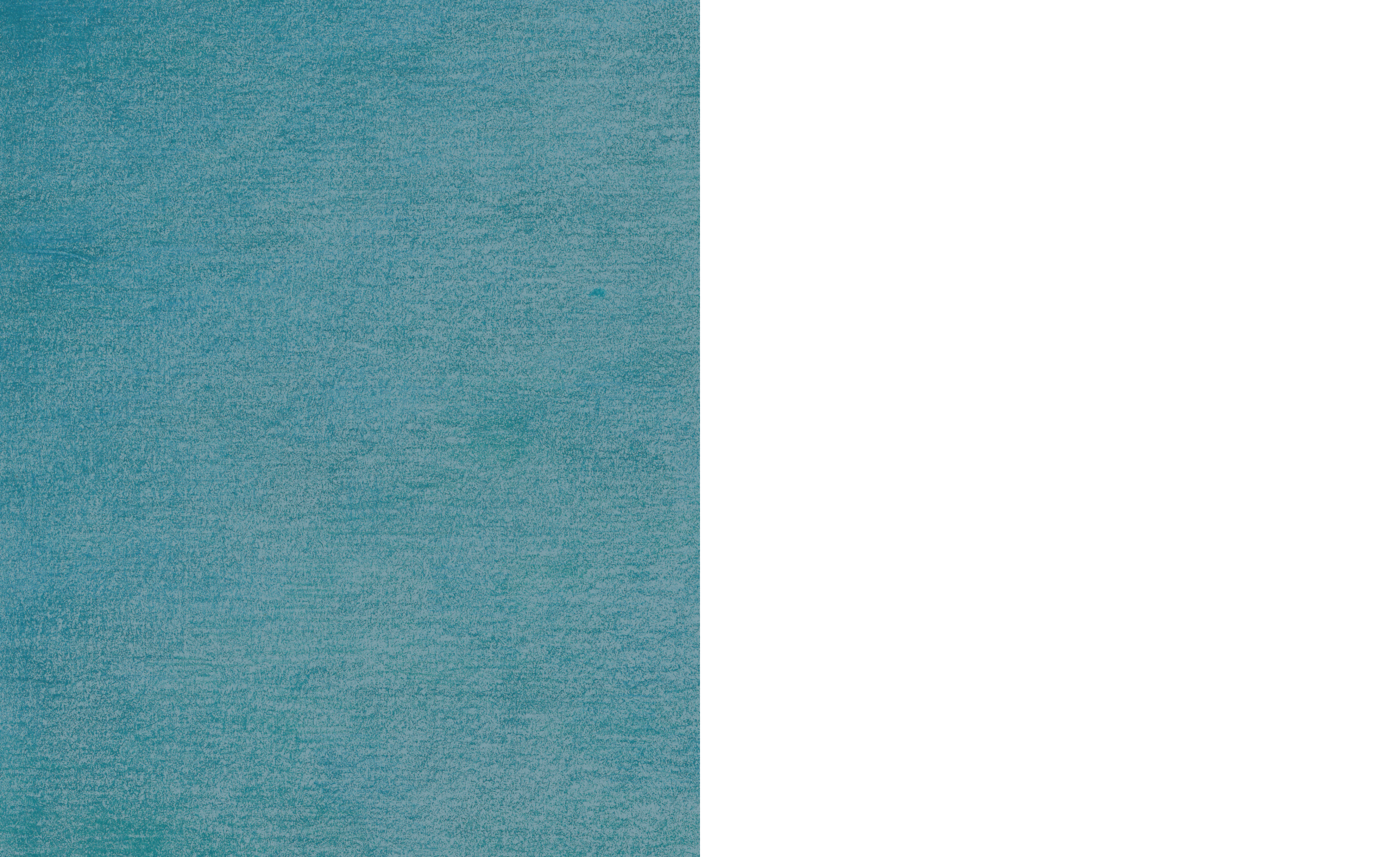
(Article begins on next page)

23 July 2026

Le forme litiche dell'acqua

Per una *archeologia* delle architetture idriche

Linda Flaviani



La borsa di dottorato è stata finanziata
dall'Unione Europea – Next Generation EU

Missione 4 – Componente I.4.1
Borse PNRR Patrimonio Culturale
CUP D93C22000800005

Le forme litiche dell'acqua

Per una *archeologia* delle architetture idriche

Risalire la corrente significava, questo
lo sapevo, viaggiare a ritroso nel tempo:
dal frastuono metropolitano al silenzio
dell’antichità [...].

Simon Schama, *Paesaggio e memoria*, 1997

L’acqua [...] è lo sguardo della terra, il suo
apparecchio per guardare il tempo.

Paul Claudel, *L’Oiseau noir dans le Soleil
levant*, 1929

Ma il poeta più profondo scopre l’acqua
vivace, l’acqua che si rigenera, che non
muta, l’acqua che lascia un’impronta
incancellabile sulle sue immagini,
l’acqua che è un organo del mondo,
un alimento dei fenomeni fluenti,
l’elemento vegetante, che riluce,
il corpo delle lacrime...

Gaston Bachelard, *L’eau et les rêves*, 1942



Poco a poco.
Claude Paradin, *Devises heroiques
et emblemes*, 1591.

ABSTRACT

Nelle forme della Terra si cela sempre l'impronta dell'acqua, e attorno all'acqua nasce e si sviluppa ogni civiltà: fin dalle prime forme di insediamento, la necessità di captare, condurre e raccogliere l'acqua ha indotto l'uomo a costruire architetture in stretta risonanza con le forme naturali, capaci di interpretare le vocazioni di ciascun ambiente geografico e garantire per secoli l'esistenza di sistemi delicati, senza rinunciare ad attribuire all'elemento idrico un valore simbolico e trascendente.

Adottando uno sguardo *archeologico* – inteso come ricerca dell'*arché* delle forme – la tesi indaga il rapporto tra architetture idriche e geografia, assumendo l'acqua come principio morfogenetico e fondativo dell'abitare e interrogando il nesso tra principio sorgivo della forma e momento tecnico. Il contesto mediterraneo, e in particolare la dorsale tirrenica dell'Italia centro-meridionale, costituisce un campo di osservazione privilegiato, in cui la relazione tra acqua, suolo e insediamenti è testimoniata da numerosi esempi di architetture costruite in simbiosi con le potenzialità morfologiche e spaziali offerte dal sostrato orografico. Al contempo, uno sguardo sovrastorico, capace di trascendere le scale dimensionali, consente di riconoscere, in riferimento alle *forme litiche dell'acqua*, l'intreccio e la corrispondenza interna di alcuni motivi archetipici che emergono anche in contesti molto distanti tra loro, rivelando impronte permanenti e tensioni mitopoietiche.

A partire da queste premesse, la tesi sviluppa lo studio a confronto di tre opere di autori italiani, che, dialogando con luoghi 'animati' dall'acqua e architetture idriche provenienti da un altro tempo, attraverso metodi diversi di far risuonare la forma antica, propongono un'architettura con-temporanea. La lettura dei casi di studio consente di mettere in prospettiva una comune sensibilità, radicata nella cultura progettuale italiana e articolata nella tesi attraverso i concetti di *memoria*, *analogia* e *anacronia*, che tende a rinnovare alcuni temi su cui alberga la ierofania.

Sullo sfondo della crisi climatica e della progressiva perdita di relazione tra architetture idriche e abitare, la tesi propone un ritorno a una conoscenza situata dei sistemi ambientali, riconoscendo nell'acqua un principio archetipico attraverso cui ripensare il progetto come pratica di cura, capace di ristabilire un equilibrio tra l'uomo e il suo ambiente di vita.

00 INTRODUZIONE

- | | |
|----|---------------------------------------|
| 16 | Preludio |
| 21 | Struttura e metodologia della ricerca |

01

CAPITOLO I

Per una *archeologia* delle forme dell'acqua

- 32 I.1 - Terra e acqua
La *Physis*
L'impronta dell'acqua
Fenomenologia dell'acqua
Geografia e idrografia nella dorsale tirrenica dell'Italia centro-meridionale
- 54 I.2 - Le forme dell'acqua
Geografia fisica e architetture dell'acqua
Liquido/litico
L'agire dell'acqua
- 77 I.3 - Mitopoiesi dell'acqua
Forme di pathos: fonte/*sgorgare*, canale/*scorrere*, cascata/*precipitare*,
bacino/*acquietaarsi*, grotta/*cavare*, solco circolare/*isolare*
Per un Atlante delle architetture dell'acqua
La memoria *archeologica* dell'acqua

02 CAPITOLO II

Architetture con-temporanee dell'acqua

- 104 Premessa
- 118 II.1 - La restituzione simbolica
Renato Rizzi e il fronte nord-occidentale di Tivoli
- Il paesaggio: breve storia dell'acqua
Il progetto come messa in scena del divenire dell'acqua
Il presente del mito

- 156 **II.2 - L'unità della narrazione**
Luigi Franciosini e la Cisterna delle Sette Sale
- Il paesaggio: breve storia dell'acqua
 Il progetto come messa in scena del divenire dell'acqua
 Tempo e racconto nei luoghi dell'archeologia

- 198 II.3 - L'esegesi allegorica
Francesco Venezia e il Belvedere di San Leucio
- Il paesaggio: breve storia dell'acqua
Il progetto come messa in scena del divenire dell'acqua
L'inizio della forma

POSTFAZIONE

Per un pensiero *poetante* in architettura

- 238 **Categorie Italiane**
Memoria
Analogia
Anacronia

03 APPENDICE

- 258 Attraverso la Rappresentazione
- Disvelamento
 - Ri-conoscimento
 - Icasticità
 - La rappresentazione *manuale* del paesaggio

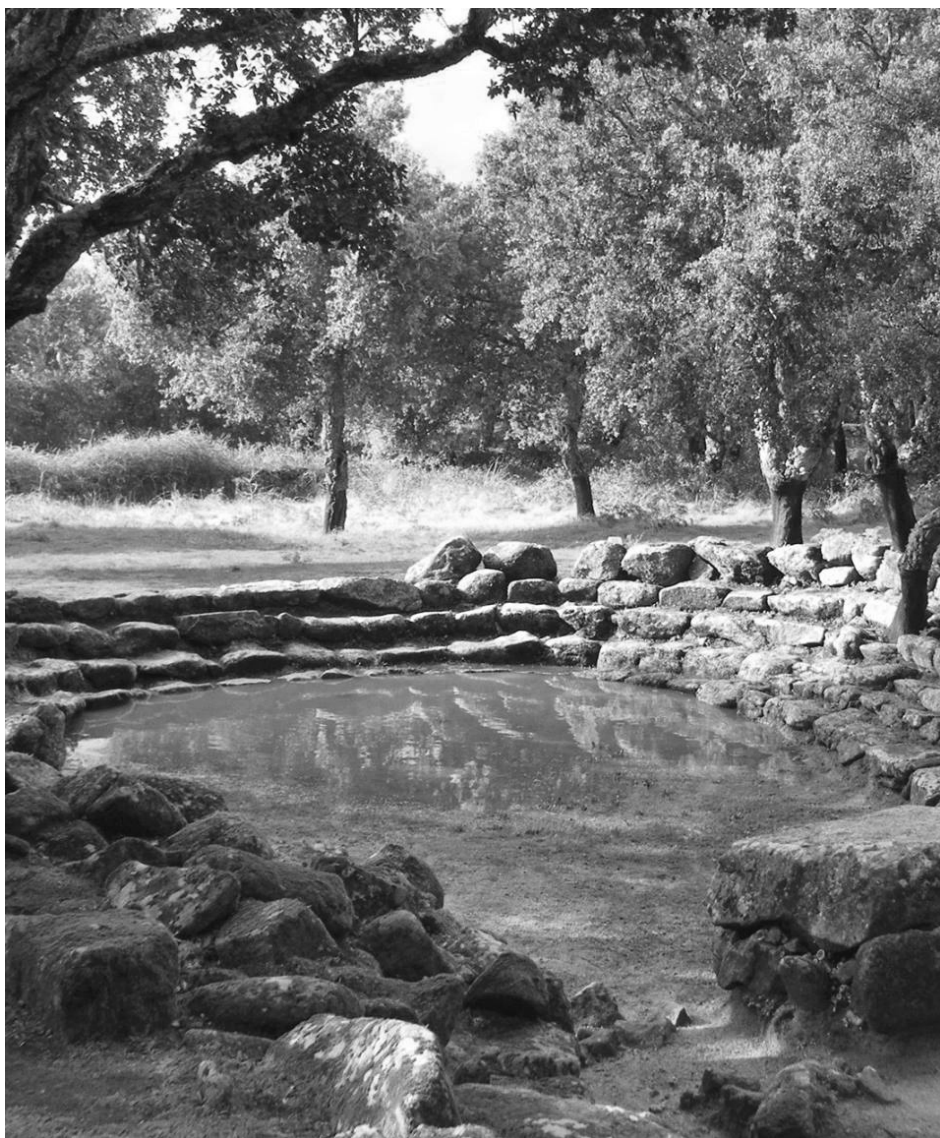
POST-SCRIPTUM

- 276 La Grande Acqua

04 BIBLIOGRAFIA E IMMAGINI

- 298 Bibliografia ragionata
326 Crediti delle immagini

Introduzione



01.
Santuario nuragico Roman-
zesu. Bitti, Sardegna, 2023.



PRELUDIO

La condizione dell'esistenza dell'uomo consiste nella trasformazione continua del proprio ambiente di vita. Modificando la Terra, ogni comunità traccia e disegna luoghi da abitare, superando con l'ingegno i propri limiti naturali: *creare* e *soggiornare* sono attività parallele e intimamente connesse.¹ In questo orizzonte, le ripetute esperienze attraverso cui gli uomini lentamente elaborano e sviluppano una cultura dell'abitare, costruendo architetture che corrispondano alle proprie abitudini di vita e capaci di dare forma all'immaginario collettivo, trovano un momento ineludibile nella ricerca, distribuzione e raccolta dell'acqua.

I caratteri geografici e idrografici di un territorio, la costituzione geologica del suolo e le condizioni climatiche definiscono un sistema di vincoli con cui le ubicazioni, le soluzioni tettoniche e costruttive, le misure e le proporzioni che definiscono le architetture dell'acqua devono necessariamente entrare in dialogo, traendone indicazioni progettuali precise. Non a caso, la fondazione delle città è sempre avvenuta in prossimità di fiumi, sorgenti e coste, e la costruzione di architetture è sempre stata legata alla presenza idrica. Le stesse vie religiose coincidono quasi sempre con vie d'acqua, ogni luogo di culto ne è in qualche modo animato e la ricerca dell'acqua ha ovunque qualcosa di sacro.²

Per il costruttore di architetture dell'acqua, la Terra, con tutti i suoi attributi, fornisce precisi limiti e direttive, e l'architettura, per essere il frutto di questo dialogo, è tanto più adeguata quanto più risulta capace di rispondere ai caratteri specifici del luogo, assumendo consapevolmente i limiti imposti dalle circostanze e i fattori preesistenti come materiali del progetto, senza per questo rinunciare ad attribuire un'*aura* all'elemento idrico. Pertanto, sebbene la 'singolarità' di un luogo non determini fin dall'inizio ogni opera costruita per captare, condurre o raccogliere l'acqua, tuttavia la sua incidenza sull'architettura è notevole e si manifesta tanto nella dimensione materiale della sua costruzione, quanto in quella ideale del significato che essa assume per l'uomo.

1 Martin Heidegger, "Costruire Abitare Pensare", in *Saggi e Discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 2019, pp. 96-108.

2 Vito Teti, *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Donzelli, Roma 2003, p. XXX-VIII.

In questo le costruzioni del passato risultano paradigmatiche: in esse, a ragioni di natura strumentale, è strettamente intrecciata la volontà di attribuire all’acqua un significato ‘trascendente’. Nella coerenza ed economia intrinseca che le caratterizza, tanto nelle logiche insediative quanto in quelle costruttive, le architetture idriche antiche testimoniano la *cura* con cui le civiltà del passato cercavano di risolvere in modo efficace e duraturo il dialogo con il proprio contesto fisico, attraverso una conoscenza puntuale e una custodia parsimoniosa del patrimonio naturale. Questo complesso di accorgimenti ha consentito, nel corso dei secoli, di modellare le *forme litiche dell’acqua* in stretta relazione con le forme naturali, determinando architetture capaci di esaltare le singolarità di ciascun ambiente geografico attraverso le espressioni caratteristiche di una cultura insediativa e costruttiva.

A giudicare dagli esempi del passato, sembrerebbe dunque quasi superfluo soffermarsi ulteriormente sull’analisi delle interazioni tra luoghi e architetture dell’acqua, tanto in essi il rapporto appare stretto ed evidente. Eppure, volgendo lo sguardo ai nostri giorni, lo stesso tema si presenta velato da una certa opacità e gravato da molteplici criticità. In un tempo in cui la dottrina tecnicista dell’architettura tende a sopraffare il suo, ben più antico e profondo, significato eco-simbolico e mitopoietico, il tema dell’acqua – come fenomeno del visibile e carattere materico dell’architettura, ma anche come agente modellatore dello spazio ‘in divenire’ – assume una rilevanza ancora più forte.

In questo quadro, indagare il contesto italiano si rivela particolarmente significativo. Infatti, a fronte della notevole ricchezza di beni comuni naturali, e di acqua nello specifico, l’Italia appartiene a quella fascia temperata che più duramente sta subendo gli effetti violenti del cambiamento climatico: lo dimostrano le crisi ambientali sempre più frequenti, come le alluvioni e le esondazioni che affliggono le aree da sempre note per la loro fragilità idrogeologica. Paradossalmente, in un Paese caratterizzato da molte delle più importanti opere di gestione idrogeologica della storia, che per secoli ha consentito l’esistenza di sistemi delicati, l’incapacità di raccogliere e trattenere adeguatamente le acque meteoriche, unita alla dispersione nelle reti ormai datate, finisce per annullare la ricchezza delle precipitazioni.

Un processo di lento affrancamento dell’uomo dal suo contesto fisico dovuto al progresso tecnico-scientifico ha allontanato l’orizzonte delle architetture dell’acqua da quello dell’abitare. L’effetto principale di questo distacco è stato l’allentarsi del legame tra civiltà e beni naturali, pri-

vandolo del carattere di necessità, e quindi di un coinvolgimento fisico, emotivo e intellettuale. Il radicarsi dell’illusione che l’acqua sia un bene scontato e illimitato ha inciso tragicamente sulla capacità dell’uomo di interpretare e conoscere il suo territorio, le sue vocazioni e le sue tracce. La possibilità di contrastare queste tendenze comporta necessariamente una rinnovata capacità di decifrare il legame di *risonanza* tra luoghi naturali e artificiali che ancora rivelano i paesaggi antichi, dove le forme dell’acqua sono sopravvissute all’oblio delle epoche successive, improntando ancora su di sé l’aspetto visibile del paesaggio.

In breve, affrontare nuovamente la questione del rapporto tra Terra e Acqua significa ripartire dalla conoscenza puntuale che gli uomini del passato hanno avuto dei loro ecosistemi: il complesso di pratiche, tecniche e conoscenze che la tradizione ci consegna costituisce un “universo di acquisizioni” soggetto a una pericolosa messa in discussione nelle nostre società ‘progredite’, in cui cicli, ritmi, fasi e luoghi dell’acqua sono quasi ignorati.³ Studiare le architetture idriche dell’antichità significa riscoprire il rapporto intrinseco tra forme dell’acqua e forme della Terra, che ha inciso tanto sulla realtà oggettiva del mondo fisico, quanto sul nostro modo di rapportarci all’acqua, e lo ha fatto tramite l’architettura. L’architettura è sempre, infatti, espressione di come i popoli hanno dato forma alle questioni del loro tempo, non solo in quanto “affermazione del pensiero”,⁴ ma come ‘riverberazione’ della stessa natura umana, in cui, proprio come nella stessa parola, la dimensione dell’*arché* – il principio della forma – convive con quella della *téchne* – pratica strumentale dell’operare – spingendone il senso oltre l’orizzonte contingente del ‘qui ed ora’, in un’apertura a tutti i tempi e a tutte le forme del sapere.⁵

Nel caso delle forme dell’acqua, il richiamo all’*arché* è quanto mai diretto: l’acqua è principio, origine morfogenetica dei paesaggi, condizione primaria dell’abitare, che precede e fonda ogni gesto costruttivo. Per questo le architetture dell’acqua esprimono in modo emblematico la tensione istituita tra la potenza ‘sorgiva’ dell’*arché* e l’ordine introdotto dalla tecnica: le tecniche del costruire si devono sempre sottomettere alle *archai*, ai principi e alle forme che l’architetto non produce con il suo fare, ma che *trova* per esperienza (nel *trovare le archai* risiede il significato più profondo della parola “inventare”).⁶

3 Ivi, p. XXXVIII.

4 Luca Taddio, “Prefazione” in E. Severino, R. Rizzi (a cura di), *Tecnica e architettura*, Mimesis, Milano 2021.

5 Renato Rizzi, Andrea Tagliapietra, *Il segreto nel nome Architettura*, Mimesis, Milano 2021, p. 10.

6 Ivi, p. 11.

In questo quadro, interrogare il rapporto tra architetture dell’acqua e geografia permette di riflettere sul nesso tra principio sorgivo della forma e momento tecnico, riconoscendo quest’ultimo come condizionante e qualificante, e riaffermando la centralità del pensiero costruttivo – nella consapevolezza della sua soggiacenza rispetto alla radice infinita delle *archai*. La dimensione della costruzione consente di osservare le architetture idriche spogliandole della segnatura del tempo, superando la natura contingente ed effimera delle tendenze espressive, per riscoprire nell’essenzialità della forma un sistema di riferimento più stabile e ampio, perché fondato su rapporti che non mutano nel corso del tempo.

Infatti, contrariamente agli stili, che variano con il susseguirsi delle culture e delle epoche storiche, le logiche di adduzione, conduzione e raccolta dell’acqua, per essere direttamente legate al sostrato geografico, soggiacciono con questo a variazioni lentissime e per noi impercettibili: anche per questo, storicamente, le soluzioni adottate per risolvere questi problemi ricorrono in modo persistente e con poche fondamentali varianti in tutte le grandi civiltà del costruire. Guardando a queste soluzioni possiamo risalire “dalla complessità del fenomeno verso l’essenzialità archetipica degli elementi di base”,⁷ cogliendo la natura remota, primordiale e duratura delle forme, che lega tra loro, in una relazione di parentela e affinità, manufatti cronologicamente molto distanti, generati da differenti momenti storici e correnti artistiche ma legati dalla continuità di alcune idee formali archetipiche.

Rievocare questa memoria collettiva e *archeologica* può rafforzare il sentimento di appartenenza e di intelligibilità che in passato legava l’uomo ai luoghi dell’acqua. In questo quadro, la parola “archeologia” è assunta, già nel sottotitolo della tesi, nel significato più esteso, che la riconduce alla sua radice etimologica: come ‘lente’ attraverso cui si intende investigare la formazione, l’*archè*, di queste forme, e, al tempo stesso, come metodo interpretativo che, partendo dalle tracce e seguendole come indizi, mira a coglierne il significato più profondo e latente.

Solo un’indagine archeologica sul passato può permetterci di accedere al presente, mentre uno sguardo rivolto unicamente al futuro ci espropria, col nostro passato, anche del presente.⁸

7 Luigi Franciosini, “Architetture per l’archeologia: una premessa metodologica”, in AA.VV., *Archeologia e Progetto: didattica e tesi di laurea nella facoltà di Architettura*, Gangemi Editore, Roma 2007, p. 9.

8 Giorgio Agamben, “Che cosa resta?”, *Una voce*, rubrica di Giorgio Agamben [online], 13 giugno 2017, www.quodlibet.it/giorgio-agamben-che-cosa-resta. Consultato il 7 maggio 2026.

STRUTTURA E METODOLOGIA DELLA RICERCA

Assumendo uno sguardo *archeologico*, la ricerca assume come principale campo di indagine le *forme litiche dell’acqua*, ovvero il complesso di forme attraverso cui, prima nella natura e poi nell’architettura, l’acqua sgorga, scorre, precipita, si acquieta.

Il primo orizzonte di indagine è il Mediterraneo, dove il territorio può essere inteso come un *unicum* antropogeografico, insieme eterogeneo e stratificato di fatti naturali e artificiali,⁹ in cui le architetture dell’acqua hanno stabilito un rapporto strutturale, quasi di *aderenza*, al sostrato geografico. Fin dagli inizi della sua storia, il Mediterraneo ha elaborato, diffuso ed ‘esportato’ oltreoceano una vera e propria “cultura dell’acqua”:¹⁰ una cultura non unica, ma diversa e plurale, prodotto delle continuità e delle rotture che hanno segnato il bacino mediterraneo come crocevia di diverse civiltà. La cultura mediterranea dell’acqua si riflette nella speciale condizione di persistenza che le forme dell’acqua hanno determinato nei luoghi nel corso della storia, riaffermando il proprio valore strutturante all’interno del palinsesto territoriale, così come l’attribuzione di un significato poetico e simbolico all’elemento idrico: la costruzione di ogni opera idraulica era riconosciuta come temeraria e carica di sacralità, in quanto alterazione di un dato geografico naturale.¹¹

Nonostante la dimensione prettamente ‘locale’ delle culture dell’acqua,¹² le condizioni appena descritte si ritrovano, con esiti comparabili, anche in contesti geografici molto distanti dal bacino mediterraneo, e questa ricerca si propone di osservare le forme litiche dell’acqua attraverso uno sguardo sovrastorico e che trascenda le scale dimensionali, rintracciando impronte permanenti e tensioni mitopoietiche che proliferano anche in ambiti di millenaria autonomia storica e culturale.

Attraverso una tensione mitopoietica, gli uomini di ogni luogo della Terra hanno letto nei luoghi dell’acqua delle vere e proprie *geofanie*, riconoscendovi prospettive di significato che in parte corrispondevano alla

9 Fernand Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II*, Giulio Einaudi Editore, Torino 2011, parte I, p. 48.

10 Maurice Aymard, “Mediterraneo e altri mondi d’acqua”, in Teti 2003, pp. 347-355.

11 Anita Seppilli, *Sacralità dell’acqua e sacrilegio dei ponti*, Sellerio, Palermo 1977, p. 234.

12 Aymard 2003, p. 354.

realtà fisica, e in parte erano frutto di invenzione: per questo, fin dall’antichità, si istituisce una relazione dialettica, quasi un ‘rimbalzare’, tra le azioni della natura – che conforma i luoghi senza una premeditata finalità estetica – e gli abitanti della Terra.

Il legame che si è venuto a costituire tra forme della Terra e forme dell’architettura permette, da un lato, di ritrovare negli elementi della geografia la “radice etimologica” delle forme architettoniche,¹³ e, dall’altro, di riconoscere nelle forme dell’architettura la messa in rappresentazione di quegli elementi in quanto potenti interpreti dei caratteri geografici del luogo. Alla luce di questo ‘doppio legame’, è possibile non distinguere l’operatività morfogenetica dell’acqua nella definizione dello spazio geografico e di quello architettonico, ponendo sullo stesso piano l’opera naturale con quella umana, quasi esponendole, attraverso le manifestazioni fenomenologiche dell’acqua, alle stesse leggi.

Il rapporto tra architettura dell’acqua e geografia ha un’origine antica, testimoniata da numerosi esempi di architetture idriche costruite in simbiosi con le potenzialità morfologiche e spaziali implicitamente offerte dal sostrato orografico. Attraverso l’osservazione e l’accostamento di alcune architetture afferenti a questo vasto campo di indagine, è stato possibile mettere a fuoco la ‘storicità’ di questa relazione, constatando come gli architetti dell’antichità abbiano assunto le forme naturali preesistenti come campo di azione privilegiato in cui dispiegare gli strumenti compositivi e le tecniche costruttive proprie della disciplina architettonica.

Su uno sfondo segnato dall’allontanamento progressivo tra architetture dell’acqua e orizzonte dell’abitare, e con il conseguente indebolirsi del legame di necessità tra uomo e beni naturali, la lettura di alcune architetture mostra come sia ancora possibile, oltre che necessario, riconoscere una tensione mitopoietica in grado di restituire il significato *archeologico* delle forme litiche dell’acqua, rinnovando alcuni temi su cui alberga una dimensione ierofanica. In questa direzione muovono le tre opere approfondite come casi di studio: i tre progetti, rivolgendosi a luoghi ‘animati’ dall’elemento idrico e colloquiando con architetture dell’acqua provenienti da un altro tempo, attraverso metodi diversi di far risuonare la forma antica propongono un’architettura con-temporanea nel significato di “partecipe di più tempi”.¹⁴

13 Carlos Martí Arís, *La centina e l’arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2007, p. 53.

14 Giorgio Agamben, *Che cos’è il contemporaneo?*, Nottetempo, Milano 2008, p. 24.

Alla luce di questo inquadramento dei temi della ricerca, la tesi si articola in tre parti principali:

- Il primo capitolo, che si propone di osservare i caratteri intrinseci e i valori delle forme dell’acqua dalla natura all’architettura – **Capitolo I – Per una *archeologia* delle architetture dell’acqua** (→ 30).
- Il corpo centrale della tesi, dedicato all’esegesi a confronto di tre casi di studio progettuali – **Capitolo II – Forme con-temporanee dell’acqua** (→ 100) – seguito da una postfazione di sintesi teorico-interpretativa e critica dedicata all’individuazione di alcuni caratteri portanti del pensiero progettuale italiano – **Postfazione – Per un pensiero *poetante* in architettura** (→ 232).
- Al secondo capitolo segue un Appendice dedicata alle modalità di rappresentazione *manuale* del paesaggio – **Appendice – Attraverso la Rappresentazione** (→ 252) – e chiude l’elaborato un Post-Scriptum che affronta il tema del progetto nel paesaggio italiano contemporaneo segnato dagli effetti della crisi climatica, in cui la fragilità è assunta come occasione per ripensare le relazioni tra infrastrutture e abitare – **Post-Scriptum – La Grande Acqua** (→ 276).

Il Capitolo I si apre con la sezione **I.1 – Terra e Acqua** (→ 32) dedicata all’indagine della reciproca interferenza tra le due materie nella natura, dove già esiste una formalizzazione determinata dal dinamismo che regola questo rapporto, all’interno di forze di dimensione cosmica. Questa sezione definisce le basi teoriche e metodologiche per intendere l’acqua come agente morfogenetico, mostrando come, in qualsiasi modo avvenga il processo di modellazione, che sia di accrescimento o di erosione, nelle forme della natura si celi sempre l’impronta dell’acqua.

Il rapporto osservabile tra superficie della Terra e agire dell’acqua solleva una prima questione:

In quali luoghi è possibile osservare una condizione per cui a determinate condizioni geologiche e del modellato orografico corrisponde una complessa varietà di forme dell’architettura in grado di esprimere l’ingegno tecnico-costruttivo e la capacità di cura dei sistemi idrici?

Pur avendo inizialmente affrontato il tema nei suoi caratteri generali, questa domanda ha suggerito la scelta di indagare la relazione tra Terra – il suolo nella sua conformazione geologica e morfologica – e forme dell’acqua entro un definito, seppur vasto, contesto geografico, corrispondente alla dorsale tirrenica dell’Italia centro-meridionale. Questa decisione è motivata dalla possibilità di riconoscere in questo ambito una struttura comune che rende paragonabili i suoi territori non solo nel substrato geologico e nel conseguente modellato orografico, ma anche nella condizione in cui a questa geografia corrispondono determinate figure dell’architettura. Nell’Appennino Meridionale l’acqua assume infatti forme molto diversificate, in cui le morfologie carsiche, lacustri, torrentizie e fluviali riversano i loro bacini in una costa articolatissima, ricca di insediamenti antichi (a questo ambito geografico afferiscono anche i tre progetti approfonditi come casi di studio).

In che modo le architetture dell’acqua hanno interpretato e tradotto le vocazioni formali e materiali di ciascun sostrato geografico, e quanto, per inverso, hanno inciso sulla natura dei luoghi?

Queste domande inquadrano la seconda sezione del primo capitolo, **I.2 – Le forme dell’acqua** (→ 54). In questa parte il rapporto tra geografia fisica e architetture dell’acqua è indagato a partire dai trattati antichi, pionieri di un sapere geografico che trovò la sua definizione più completa a partire dal XVI secolo.

Analizzare il rapporto tra architetture dell’acqua e geografia fisica significa riconoscere la centralità del pensiero costruttivo, che, attraverso lo scavare, il circoscrivere, il delimitare rende l’acqua misurata e misurabile, conferendole una forma visibile. Dal momento che l’uomo ha cominciato a pensare al compito dell’architettura di captare, condurre, e raccogliere l’acqua, da allora si è imposta anche la necessità di capire come quelle azioni funzionassero all’interno della Terra: così, elementi e luoghi naturali iniziarono ad essere interpretati attraverso una prospettiva di significato in parte corrispondente alla realtà, e in parte di invenzione, e questo avvenne attraverso il pensiero mitopoietico.

Al pensiero mitopoietico è dedicata la terza e ultima parte del primo capitolo: **I.3 – Mitopoiesi dell’acqua** (→ 74). La ricostruzione teoretica del rapporto tra architettura e acqua si conclude in questa parte con due primi tentativi di sistematizzarne alcune ‘invarianti’: l’abaco di voci verbali che esprimono l’‘agire’ dell’acqua e l’“Atlante delle forme dell’acqua”.

Entrambi gli approcci – sia la stesura del *verb list*,¹⁵ sia la costruzione dell’Atlante – seppur apparentabili ad un metodo tassonomico, vengono rappresentati come analisi ‘aperte’, che non pretendono di essere esautive ma si propongono di evidenziare alcuni temi di un certo interesse per il progetto di architettura quando si rapporta e intercetta l’‘agire’ dell’acqua.

Scaturendo dall’elenco di azioni, l’Atlante approda ad un abaco di architetture significative rispetto alle principali interazioni che è possibile individuare tra i comportamenti dell’acqua e lo spazio architettonico. Ispirato al metodo dell’inarrivabile *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg, il dispositivo-Atlante mette in relazione immagini e architetture provenienti da tempi e luoghi diversi, accomunate dalla ricorrenza di alcune *forme di pathos* legate all’acqua. L’obiettivo principale dell’operazione è indagare la matrice archetipica che si cela nelle forme dell’acqua e, attraverso l’accostamento analogico, mettere in luce il rapporto che lega fra loro forme anche molto distanti nello spazio e nel tempo.

Pur riferendosi direttamente ad una specifica parte della ricerca, attraverso i riferimenti alle opere, l’Atlante consente una ‘lettura’ aperta e un intreccio semantico-interpretativo delle esperienze descritte anche nella parte successiva della ricerca. In questo modo, questo mosaico fotografico di opere appartenenti a diverse culture e a diversi tempi e raggruppate per temi appare come primo strumento operativo per esplicitare una possibile categorizzazione del rapporto tra acqua e architettura.

•

Dopo aver assunto come punto di vista, come lente da cui osservare le architetture dell’acqua, il rapporto tra forme naturali della geografia e forme dell’architettura, nella parte centrale della tesi, **Capitolo II – Forme con-temporanee dell’acqua** (→ 100), la ricerca si focalizza sull’analisi a confronto di tre progetti afferenti ad esperienze autoriali, approcci e luoghi molto diversi, seppur pienamente iscrivibili ad una certa ‘condizione italiana’ dell’architettura contemporanea che lavora con il paesaggio antico.

Partendo dai presupposti fin qui sintetizzati, è stata infatti intuita e valutata la possibilità di trovare risposte particolarmente significative attraverso lo studio di alcune opere di autori italiani contemporanei. Come è stato detto, il diretto rapporto tra opere idriche e morfologia naturale

15 Richard Serra, *Verb List*, 1967, collezione del Museum of Modern Art (MoMA), New York, scheda online disponibile su: www.moma.org/collection/works/152793 (consultato il 1 luglio 2026).

permette di estendere il significato delle *architetture dell'acqua* a quello più generale di *architetture del suolo*,¹⁶ e si ritiene che una grossa parte della cultura architettonica italiana di questo periodo abbia affrontato, secondo approcci eterogenei e a volte anche discordanti, il tema del rapporto tra architetture e geografia, assumendolo come fondativo all'interno dei propri processi metodologici.

Rispetto ad una preliminare fase di indagine, la ricerca ha privilegiato la selezione di pochi esempi, assumendo che una scelta ristretta, ma internamente coerente, potesse consentire di riconoscere criticamente le analogie che si costruiscono fra i casi e di guadagnare maggiore profondità interpretativa. A partire dal primo progetto individuato, attraverso un procedimento di tipo analogico sono stati individuati gli altri due lavori che, seppure iscritti ciascuno in una precisa segnatura personale, nell'accostamento reciproco sembravano illuminare una serie di posture attraverso cui è possibile mettere in prospettiva una certa sensibilità radicata nella ricerca architettonica italiana sulla forma, alla cui più estesa discussione è dedicata la Postfazione.

Le opere selezionate sono il progetto di Renato Rizzi per il fronte nord-occidentale del borgo di Tivoli (2018), il progetto di Luigi Franciosini per la Cisterna delle Sette Sale sul colle Oppio a Roma (2022) e il progetto di Francesco Venezia per il Belvedere di San Leucio a Caserta (1984). All'interno dell'ambito geografico della dorsale tirrenica dell'Italia centro-meridionale, i progetti si rivolgono a tre luoghi caratterizzati, secondo diverse condizioni, da una storia significativa in quanto a persistenza, significazione nel corso del tempo, e talvolta disconoscimento, dell'impronta e del valore strutturante dell'acqua e delle sue forme litiche. In tutti e tre i casi, il progetto riparte da questa *memoria*, riconoscendo e interpretando nella cifra geografica la matrice della nuova forma e intessendo un dialogo con architetture dell'acqua provenienti da un altro tempo.

In questo modo, aderendo all'*invito* offerto dai luoghi, e quindi al riconoscimento delle strutture formali che li precedono, i tre lavori risultano paragonabili sul piano delle tecniche del comporre con l'antico, e l'analisi a confronto lascia emergere, anche secondo le diverse declinazioni autoriali, una comune tensione ermeneutica rivolta al paesaggio antico, e nello specifico in relazione alla memoria dell'acqua.

16 Carlo Moccia, "The shapes of water", in U. Fratino, A. Petrillo, A. Petruccioli, M. Stella (a cura di), *Landscapes of Water. History, Innovation and Sustainable Design*, Vol. 2, Uniongrafica Corcelli Editrice, Bari 2002, p. 651.

I tre progetti sono stati nominati secondo tre categorie di invenzione, che emergono congiuntamente dalla lettura formale e morfologica delle opere e dalla vicinanza alla disciplina filosofica e letteraria di ciascun autore, secondo dichiarate 'affinità elettive' che il Capitolo II mette in luce più nel dettaglio: *La restituzione simbolica* per il progetto di Renato Rizzi per Tivoli (→ 116), *L'unità della narrazione* per il progetto di Luigi Franciosini per la Cisterna delle Sette Sale (→ 154), e *L'esegesi allegorica* per il progetto di Francesco Venezia per San Leucio (→ 196).

Da un punto di vista metodologico, la lettura dei progetti è stata condotta come un'operazione di 'dissezione' dei procedimenti formativi di ciascun lavoro, con l'idea di cogliere la "legge interna" che l'ha orientato e guidato.¹⁷ Questo processo prende avvio già nella lettura alla grande scala dell'organismo territoriale, mediante lo studio della cartografia storica e dell'iconografia affiancati da una sistematica ricerca bibliografica, e poi la costruzione di rappresentazioni cartografiche in grado di 'astrarre' attraverso una riduzione critica della complessità del reale per restituire i caratteri del luogo e raccontare la sua 'storia dell'acqua'. In questa parte, il ridisegno a diverse scale si propone soprattutto di esplicitare le relazioni territoriali non sempre presenti nei materiali a disposizione dei progetti, rintracciando la matrice geografica da cui scaturisce la forma.

A questo punto, ciascun caso di studio è stato affrontato come un esercizio di interpretazione morfologica attraverso lo 'smontaggio' e il 'rimontaggio' del progetto nelle sue parti, supportato dal lavoro di ridisegno e di schematizzazione. Il ridisegno alle diverse scale – assunto come strumento *cognitivo* teso al ritracciamento delle direttrici compositive – è sembrato il mezzo più penetrante per entrare nel processo formativo di ogni progetto e accostarlo agli altri casi, così come per interrogare come una forma unitaria possa restituire la ricca fenomenologia dell'acqua, facendone emergere episodi e differenze.

La lettura *formale* dei progetti ha consentito di mettere in luce come, in tutti e tre i casi, l'acqua guidi il tono e il *pathos* del progetto, e come essa sia il modo per far risuonare nell'architettura il valore della forma della Terra, mutuando la ricchezza espressiva dei movimenti dell'acqua per esaltare e mettere in rappresentazione i caratteri orografici dei luoghi. In questo modo, la costruzione morfologica di ciascun progetto si traduce nella 'messa in scena' del *divenire* dell'acqua, che si realizza attraverso l'*essenzialità* del gesto e della forma, grazie alla riduzione a morfemi elementari tipici della dimensione della costruzione.

17 Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Biblioteca Sansoni, Firenze 1974, p. 252.

A questo percorso interpretativo personale si sono affiancati alcuni colloqui con gli autori e con i loro collaboratori, che hanno contribuito a precisare le intenzioni formative. Altrettanto rilevante è stato lo studio delle tecniche di rappresentazione *manuale* adottate da ognuno dei tre architetti, parte integrante del loro modo di conoscere e di progettare: a questa indagine sui metodi di studio degli autori trattati è dedicata un'Appendice: *Attraverso la Rappresentazione* (→ 256). Spostando, per un attimo, l'attenzione dal nucleo tematico principale ai 'modi di lavorare', le considerazioni contenute in questa parte vogliono offrire un tratteggio del primato del pensiero e dell'azione 'manuale' nel progetto, in grado di resistere alla digitalizzazione e all'appiattimento tecnologico della rappresentazione architettonica contemporanea.

In conclusione, la lettura dei tre progetti, nell'articolazione autoriale che propongono, mette in luce una comune sensibilità, radicata nel pensiero progettuale italiano, alla cui definizione è dedicata la *Postfazione* al Capitolo II: *Per un pensiero poetante in architettura* (→ 236). Il contributo di questa tesi si sviluppa, quindi, approfondendo l'originalità dello 'sguardo italiano' verso la forma architettonica, analizzata attraverso il portato e il valore 'operante' di tre idee che hanno segnato la riflessione teorica italiana nel Novecento nell'ambito di un pensiero *poetante*: Memoria, Analogia, Anacronia. Attraverso queste tre voci – quasi delle “*Categorie Italiane*” – la riflessione mette in prospettiva una particolare segnatura culturale che contraddistingue la ricerca italiana sulla forma.

Appartiene all'architettura italiana un'elaborazione originale del concetto di *Memoria* (→ 244), intesa non come serbatoio a cui attingere, ma come 'stile del pensiero' che contraddistingue un atteggiamento nella ricerca sulla forma, o come qualità da perseguire per la forma che aspiri a un ordine e a una durata, misurandosi con ciò che resta e con ciò che ritorna e facendo della preesistenza una risorsa poetica. Ancora, a differenza di altri contesti, in cui è stata privilegiata la logica 'per contrasto', contraddistingue il pensiero architettonico italiano il metodo dell'*Analogia* (→ 248), che descrive la facoltà di istituire relazioni con le forme *già state* in un processo in cui le forme, seppur soggette a metamorfosi, mantengono un ordine soggiacente, eco di forme antiche. Un procedimento di tipo analogico istituisce una sorta di *Anacronia* (→ 252), consentendo di partecipare ad una dimensione non lineare del tempo, in cui tempi e significati sono rimessi in un ordine nuovo, secondo la continuità di un'idea formale: una “sfasatura consapevole” rispetto al proprio tempo che permette di essere davvero contemporanei.¹⁸

18 Agamben 2008, p. 9.

Ripartendo, attraverso i tre progetti analizzati, dalla riflessione prodotta su questi temi dalla teoria dell'architettura italiana nel Novecento, la tesi sostiene come sia possibile costruire un'alternativa all'architettura dell'individualismo e dell'indifferenza alla forma geografica, affermando la possibilità di una nuova armonia tra architettura e natura, già implicita in una parte dell'esperienza architettonica Moderna.

La crescente astrazione rispetto ai luoghi delle infrastrutture, aggravata dall'intensità e dalla frequenza degli eventi antropogenici che sempre di più affliggono aree note per la loro fragilità, costituisce lo sfondo critico della riflessione conclusiva raccolta nel *Post-Scriptum – La Grande Acqua* (→ 274). Le rovine delle infrastrutture dell'antichità ci hanno consegnato degli impianti architettonici di incredibile bellezza, che per secoli hanno garantito l'esistenza di sistemi ambientali delicati: opere che sono dispositivi di regolazione idrica e modelli di cura e di convivenza con la fragilità, e che, al tempo stesso, sono dotate di un valore estetico tale da renderle vere e proprie architetture.

Oggi, al contrario, il progresso tecnico ha progressivamente allontanato le opere infrastrutturali dalla dimensione quotidiana dell'abitare. In questo cambio di paradigma, superare un approccio puramente 'rimediale' e riconoscere la fragilità come condizione costitutiva del paesaggio costituisce la premessa necessaria di un atteggiamento meno distruttivo. Riconoscendo nella Grande Acqua – quella scarsa e quella abbondante, quella nascosta e quella manifesta – il principio archetipico con cui tornare ad abitare *poeticamente* i nostri luoghi, questa piccola e schematica riflessione conclusiva, invita, attraverso la nuova apertura a cui la tesi aspira, a misurare di nuovo il progetto sulla *mite legge* che guida il passaggio dell'uomo sulla Terra.¹⁹

19 Adalbert Stifter, *Pietre colorate* (*Bunte Steine*, 1853), Mursia, Milano 1991, prefazione.

Per una *archeologia* delle forme
dell’acqua



02.
*I remember seing the rock turn
into water and transform again
and again...*
© Alessio Pelicoro, 2025.



CAPITOLO I.1

TERRA E ACQUA

Questa è la superficie. Pensa adesso, o meglio intuisci, che cosa c’è di là da essa, che cosa deve essere la realtà se questo è il suo aspetto.

Susan Sontag, *Sulla fotografia*, 1977

Cosa vediamo veramente, quando osserviamo la superficie della Terra? Cosa sono davvero una falda, una valle, un rilievo? Ciascuna di queste forme è espressione delle leggi di formatività della natura, che, “indifferente a qualsiasi idea formale”,²⁰ agisce secondo principi fisici e chimici di causa-effetto, di consequenzialità e necessità. Dietro alla superficie visibile della Terra si celano, invisibili, le forze e le azioni che l’hanno modellata, a un ritmo così lento da farci percepire le sue forme come stabili, anche se stabili non sono. Come Calvino fa dire al signor Palomar, “solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, ci si può spingere a cercare quello che c’è sotto. Ma *la superficie delle cose è inesauribile*”.²¹

Una tensione tra visibile e invisibile è custodita nel duplice nome della Terra:²² da una parte essa è *Ge*, Gea o Gaia – la Terra manifesta, che splende alla luce; dall’altra è *Ctòn*, Ctonia, che in italiano sopravvive nell’aggettivo “ctonio” – la Terra nascosta alla vista, oscura e profonda.²³ Osservare le forme della Terra implica considerare entrambe le dimensioni, quella del suo volto visibile e quella custodita nelle sue viscere.

20 Robert Smithson citato da Art A. Avon, “Dagli artworks agli earthworks”, in AA. VV., *Rassegna*, anno X, 36/4, Milano, dicembre 1988.

21 Italo Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983, p. 57.

22 Franco Farinelli, *Geografia. Un’introduzione ai modelli del mondo*, Einaudi, Torino 2003, pp. 6-9.

23 Il primo nome con cui i greci indicarono la Terra fu in realtà *Ctòn*, precisa Franco Farinelli. Anche Giorgio Agamben, ripercorrendo in un suo scritto il rapporto e la ‘differenza stratigrafica’ tra Gea e Ctonia nella mitologia classica – in particolare nella Teogonia di Ferecide, nella Teogonia di Esiodo e nell’Inno omerico a Demetra – ha illustrato come nel mondo classico la Terra fosse compresa innanzitutto nella sua dimensione ctonia, nella intima connessione con la profondità. Cfr. Giorgio Agamben, “Gaia e Ctonia”, *Una voce*, rubrica di Giorgio Agamben [online], 28 dicembre 2020, www.quodlibet.it/giorgio-agamben-gaia-e-ctonia. Consultato il 5 maggio 2026.

Gli studi geomorfologici – che si occupano di ‘spiegare’ le forme della superficie terrestre, risalendo ai processi che le hanno generate e indicandone le tendenze evolutive – mostrano come il volto della Terra sia modellato da due gruppi di forze, per lo più antagoniste. Da una parte, ci sono le azioni *endogene*, che risiedono al suo interno, e da cui scaturiscono le deformazioni della crosta terrestre, e quindi la forma dei rilievi. A loro volta, questi ultimi sono oggetto dell’incessante riscrittura, demolizione e ricostruzione da parte delle azioni *esogene*, esterne alla Terra: attraverso gli *agenti del modellamento* – tra cui l’acqua, il vento e, da qualche migliaio di anni, l’uomo – queste azioni operano sui rilievi tramite processi fisici e chimici di erosione, trasporto e deposito.²⁴

È, in particolare, sull’azione morfogenetica dell’acqua che si concentra la riflessione contenuta in questa prima parte della ricerca.

La *Physis*

In qualsiasi modo avvenga il processo di modellazione, che sia di accrescimento o di erosione, nelle forme della natura si cela sempre l’impronta dell’acqua, come il vuoto in un calco o il nero in un negativo fotografico. Infatti, ad un’osservazione attenta, tutte le forme naturali – come quelle di una falda, di un geyser, di una sorgente vulcanica, o di un pozzo naturale in un paesaggio carsico – si rivelano modellate dal moto dell’acqua, “forza che qui demolisce, là erige nuove costruzioni”, come osservava Ernst Jünger in un’annotazione diaristica pubblicata con il titolo *Pietre*.²⁵

In questo breve testo, il filosofo racconta un’escursione nella valle dell’Eder, seguendo il corso del fiume, durante la quale viene sollevata una domanda apparentemente semplice: come si formano le grandi pietre, per accrescimento di pietre più piccole o per erosione di pietre più grandi?

Il posarsi dello sguardo sul ciottolo di fiume, che custodisce in sé il segreto della propria formazione, segna l’inizio di un’epifania.

Viene naturale pensare innanzi tutto all’acqua, ai suoi flussi e riflussi, al pulsare del suo potere. Ne ritroviamo il ritmo in ciò che è animato, ne riconosciamo la forza formatrice in ciò che è inanimato. Ogni ciottolo ne offre una testimonianza.²⁶

03 →



24 Mario Panizza, Sandra Piacente, *Geomorfologia culturale*, Pitagora, Bologna 2003, pp. 84-89.
25 Ernst Jünger, “Pietre”, in M. Bosincu (a cura di), *La grande madre. Meditazioni mediterranee*, Le Lettere, Firenze 2021, p. 145.
26 Ivi, p. 143

03.
Essere fiume.
Foto del torrente.
© Archivio Penone, 1981.

Affinando lo sguardo, al filosofo si rivela “uno sforzo nettuniano mirante a frantumare e a dissolvere con un lavoro incessante la solida compagine della terra”.²⁷ Il viaggio della mente dal piccolo ciottolo attraverso il mondo delle rocce consente di andare oltre l’aspetto visibile per leggersi l’intreccio nascosto e infinito tra Terra e Acqua. Simile a un prodigio, ad ogni suo compiersi questo intreccio riempie nuovamente di meraviglia uno sguardo che sappia gettarsi nelle profondità insondabili dell’universo, oltre la superficie visibile della Terra. Questa rivelazione consente di entrare in un diverso ordine di grandezza, e “attraversare con lo sguardo il tempo”.²⁸

L’interrogarsi sulla formazione del ciottolo di fiume guida, in modo analogo, la serie *Essere fiume* dell’artista Giuseppe Penone. Il processo creativo delle opere di questa serie consiste nell’estrarre da un corso d’acqua una pietra levigata – la cui forma è il risultato della sua esposizione all’acqua corrente e di una serie di accidenti naturali, come il rotolamento, la collisione con altre pietre, e l’azione corrosiva della terra trascinata dall’acqua – e andare a ritroso nel corso del fiume, risalendo alla sua origine sulla montagna, per estrarre da quel punto un nuovo blocco di pietra e con esso ricreare manualmente la stessa forma nella pietra grezza (Figg. 03, 04).

Attraverso questo procedimento, l’artista ripercorre le fasi dei processi morfogenetici naturali: in un rovesciamento paradossale, attraverso un gioco di analogie, lavorando la pietra con gli strumenti e le tecniche tradizionali della scultura, egli riproduce le stesse azioni che l’acqua compie quando leviga le rocce attraverso il suo scorrere, poiché “non è possibile pensare o lavorare la pietra in modo diverso dal fiume. [...] È l’essere fiume la vera scultura di pietra”.²⁹

Lo sguardo dell’artista, come quello del filosofo, particolarmente sensibile alle qualità estetiche e percettive del paesaggio, permette di accedere ad una dimensione di significati più profonda, nella quale il ciottolo raccolto dal letto del fiume perde i suoi contorni, rivelandosi non più come un oggetto inerte, ma come “un fascio compatto di energie”, di azioni e di forze stratificate e accumulate nel tempo.³⁰ Che siano macro o microscopiche – dal letto di un fiume al piccolo ciottolo – tutte le forme di Gea custodiscono il mistero del moto dell’acqua che, ora manifesta, ora invisibile, incessantemente ne segna la fisionomia.

27 Ibidem.

28 Ivi, p. 160.

29 Giuseppe Penone, *Sculture di linfa*, Electa, Milano 2007, p. 108 [corsivo mio].

30 Jünger 2021, p.

04.

Essere fiume, 1995-1996.

© Paul Andriesse.



04 →

Allora, come afferma Massimo Cacciari, il termine più esatto per riferirsi alla “natura” è quello che usavano i greci: *physis*.³¹ Dal verbo *phyein* (crescere),³² la *physis* è “genesì delle cose che crescono”, come scrive Aristotele nella *Metafisica*: una definizione che sottolinea la natura come processo dinamico, e non come suo inerte risultato.³³ Al termine *physis* appartiene, come ricorda la celebre massima eraclitea,³⁴ un principio di nascondimento: a nascondersi è il principio della costituzione, l’origine o l’*archè* dei fenomeni, al contrario del fenomeno che, etimologicamente, “è alla luce”, si manifesta.

Ciò che appare alla luce proviene da un nascosto. La provenienza dell’apparire non appare. Il principio della vita degli essenti – ciò che gli dà incessantemente vita, che dà incessantemente vita al crescere, al germogliare – è ingenerato, eterno, ed è irriducibile alla determinatezza dell’ente.³⁵

La tremenda meraviglia – che i greci chiamavano *thrauma* – si origina quando l’uomo si interroga sulla provenienza dei fenomeni e realizza che l’*archè* degli enti determinati è indeterminato. Come afferma il principio di Anassimandro, secondo cui il *peras* (ciò che ha limite) induce a cercare l’*apeiron* (l’illimitato e indefinito),³⁶ la visione della pietra, quando ne sveliamo la morfogenesi legata all’acqua, conduce oltre la superficie visibile, rivelando come nella realtà che osserviamo esista una provenienza non determinabile, prepotente rispetto ad ogni stato dei fenomeni e precedente a noi: un eterno passato e un eterno futuro, perché nascere incessante.³⁷

Guardare all’acqua attraverso l’“occhio” della *physis* consente dunque di riconoscere la sua operatività morfogenetica e capacità modellatrice nella definizione dello spazio geografico, svelandone l’*impronta* nelle forme del paesaggio.

31 Massimo Cacciari, *Physis*, lectio magistralis al Festivalfilosofia (Modena, 17 settembre 2011), www.festivalfilosofia.it/2011/lezioni+magistrali/Physis/Massimo+Cacciari; registrazione video YouTube, www.youtube.com/watch?v=z5li16B8O6U (ultimo accesso: 5 maggio 2026).

32 Come ricorda Massimo Venturi Ferriolo, la parola greca *physis* “trae la sua linfa linguistica dall’acqua, realtà generante manifesta nella radice *phy* del verbo *phyo*. Significa quindi: a) fonte o scaturigine delle cose; b) foce o termine ultimo delle cose; c) permanente sostegno delle cose (...): è acqua in quanto matrice e sostanza”. Cfr. Massimo Venturi Ferriolo, *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 44.

33 Farinelli 2003, p. 78.

34 Il riferimento è al frammento B123 (Diels-Kranz): “La *physis* ama nascondersi”.

35 Cacciari 2011. Trascrizione a cura dell’autrice.

36 Ibidem.

37 Ad un processo di continua generazione rimanda anche l’etimologia della parola “natura”: dal latino *natura*, participio futuro di *nasci* (nascere), natura è ciò che è nato e ciò che è nascituro.



05 →

L'impronta dell'acqua

Acqua, elemento privo di forma in sé, alle forme si adatta, e, attraverso il suo agire, ad esse impone un disegno sempre mutevole e in divenire. Per questo non è possibile considerare l'acqua al di fuori della sua *forma litica*: nello scorrere essa ne è condizionata e caratterizzata, e da lei trae molte delle sue qualità; tuttavia, a sua volta, l'acqua condiziona, caratterizza e configura il suo contenitore. Occorre allora tenere insieme la dimensione 'liquida' e quella 'litica', entrambe matrici della potenza plastica dell'acqua.

Guardare all'acqua come ad un agente morfogenetico in grado di erodere, trasportare e depositare la materia litica permette di riconoscere la sua qualità di segnare, attraverso il suo scorrere, la fisionomia di Gea: "il fiume rivela la materia e la forma destinata a durare ed avvicina la pietra al suo stato di quiete".³⁸ La stessa parola "idrografia", dal greco *hydor* e *graphè*, indica letteralmente la "scrittura dell'acqua": come una matrice, l'acqua imprime la sua traccia sulla superficie litica, incidendo impronte riconoscibili a diverse scale.

Su scala macroscopica, scendendo lungo i versanti montani, l'acqua incide i solchi che formano il reticolo idrografico, che su una mappa topografica appare come una trama di linee più o meno sinuose, intrecciate e articolate per ordine di grandezza, dai canali principali ai ruscelli tributari.³⁹ Avvicinando il punto di vista, l'alveo di un fiume o il bacino di un lago rappresentano il negativo scavato nel substrato litico dall'azione idrica prolungata, documentando il volume di materiale portato via per dissoluzione chimica, dilavamento o abrasione. Infine, su scala microscopica, persino le venature minerali o le fratture nei ciottoli fluviali custodiscono echi di questi processi.

Da un punto di vista morfologico, l'impronta è un cavo che si manifesta riempiendosi di acqua. In assenza di acqua, è il suolo stesso a chiamarla in presenza, manifestandosi come il negativo del flusso che lo ha modellato nel tempo: i letti dei fiumi si rivelano allora come "vene di pietra" in bassorilievo,⁴⁰ bacini e ghiacciai in cui la materia liquida si ritira e si dissolve appaiono come distese di roccia nuda, mentre grotte, voragini e inghiottitoi, in cui un tempo l'acqua si raccoglieva nella condizione dell'ombra di uno spazio di sottrazione, si mostrano come antri cavi, risonanti e bui.

38 Penone 2007, p. 108.

39 Il progetto fotografico *Water.Shapes.Earth* di Milan Radisics indaga questa scrittura macroscopica attraverso la fotografia aerea: Cfr. water.shapes.earth/ (Fig. 06).

40 Jünger 2021, p. 143.

06 →



06 →

Water Shapes Earth.
© Milan Radisics.

Molti paesaggi sono caratterizzati più dalla traccia e dall'impronta dell'acqua che dalla sua presenza continua; tra questi ci sono i paesaggi carsici, diffusi su circa un quarto della penisola italiana e con maggiore concentrazione nelle aree montane dell'Appennino centrale e meridionale: qui l'acqua sotterranea e superficiale dissolve la roccia calcarea, generando un'ampia grammatica di forme che sono il risultato di processi idrogeologici millenari (Fig. 07).⁴¹

Acqua, elemento invisibile, alle forme naturali del paesaggio conferisce il loro aspetto visibile. *Things become by vanishing* ("le cose emergono scomparendo") recita il titolo di un progetto fotografico dedicato allo scioglimento di un ghiacciaio e alla dimensione metamorfica dell'acqua che modella e cancella, costruisce e dissolve (Fig. 08).⁴² Le forme dello *scompare dell'acqua*, rivelando la sua impronta, sono un silenzioso termometro del cambiamento climatico: "la morte dell'acqua avviene senza rumore".⁴³ Per il poeta Peter Handke, lo svanire dell'acqua diventa misura di un tempo interiore e di un legame con i luoghi: nel suo *Canto alla durata*, un lago che si sta prosciugando e presto sparirà, minacciato da un progetto autostradale, è un "luogo della durata".⁴⁴ Ciò che si estingue nel paesaggio continua a durare come esperienza e memoria in chi lo abita.

Se, come ha scritto Vito Teti, "una storia dell'acqua tende potenzialmente a coincidere con la storia stessa del mondo – di tutti i mondi del mondo",⁴⁵ la storia di ogni territorio può essere letta attraverso la storia della sua acqua. Scrivere la storia di un paesaggio attraverso la memoria della sua acqua significa riconoscere una presenza che continua ad abitare lo spazio anche quando è invisibile o assente, riscoprendo il senso profondo del rapporto tra l'uomo e il suo patrimonio più prezioso.

41 Queste sono distinte in micro, meso e macroforme. Le prime sono rappresentate da fori, solchi rettilinei paralleli, piccole depressioni circolari e crepacci, come quelli dei cosiddetti *campi solcati*. Le mesoforme più tipiche del paesaggio carsico sono le *doline*, depressioni chiuse con piante circolari o ellittiche e profondità variabili tra i 2 e i 100 metri. Macroforme sono le *polje*, o piani carsici – depressioni con dimensioni dell'ordine del chilometro e profondità bassa rispetto all'ampiezza – ma anche valli, gole e *canyon*. Cfr. Sirio Ciccacci, *Le forme del rilievo. Atlante illustrato di Geomorfologia*, Mondadori, Milano 2019, pp. 175-190.

42 Fabio Barile, "Things become by vanishing I", *Cronache d'acqua*, Gallerie d'Italia e Green&Blue, 2025. www.fabiobarile.com/file/pdf/Fabio_Barile_Things_become_by_vanishing_I.pdf

43 Donatella Di Pietrantonio, "La morte dell'acqua avviene senza rumore", *Cronache d'acqua*, Green&Blue, 2025. lab.greenandblue.it/2025/cronache-acqua-immagini-centro-italia-cambiamento-climatico/articolo/scrittori/donatella-di-pietrantonio/la-morte-dell-acqua-avviene-senza-rumore/

44 Peter Handke, *Canto alla durata*, Einaudi, Torino 2016 (ed. orig. 1986), p. 31.

45 Teti 2013, p. XXXIV.

07.1 →



07.2 →



← 07.3

07.

Forme del carsismo.
07.1 – Fori e solchi carsici (Campo Felice, Abruzzo); 07.2 – Campi solcati (Alpi Carniche, Friuli-Venezia Giulia); 07.3 – Dolina Pozzatina (Gargano, Puglia).

Fenomenologia dell’acqua

Come osservava Massimo Cacciari a proposito della *physis*, comprendiamo l’esistenza di una origine nascosta solo interrogando ciò che visibile, ponendoci la domanda della sua provenienza, “contemplando (attraverso tutti i sensi) il *fenomeno*, ciò che appare nella luce”: per questo non si rompe mai la relazione, il simbolo, tra un fenomeno e la sua *archè*.⁴⁶ Per avvicinarci all’*archè* dell’acqua è allora necessario osservare, prima di tutto, “le forme che si irradiano in superficie”, come suggerisce di fare Gaston Bachelard in *L’Eau et les rêves*: cominciare a studiare l’acqua “nella sua semplice *apparenza*”, per cogliere in seguito, in maniera progressiva e quasi impercettibile, tutte le immagini materiali essa dispiega.⁴⁷

Un’indagine fenomenologica delle forme dell’acqua, ovvero uno studio di come esse si danno ai nostri sensi,⁴⁸ si traduce in un accurato esercizio di descrizione capace di restituire le diverse condizioni, ma anche la poetica e i significati più profondi, dell’elemento liquido, costruendo delle sequenze della percezione dell’acqua. In questa direzione, un riferimento significativo è offerto da *Histoire d’un Ruisseau* (“Storia di un ruscello”), testo del geografo francese di fine Ottocento Elisée Reclus dedicato alla descrizione della ‘vita’ di un corso d’acqua attraverso le varie fasi del suo divenire, dalla sorgente fino al mare (Fig. 09).⁴⁹

Percorrendo a piedi il corso del fiume, Reclus ne osserva e ne descrive luoghi e fenomeni, proponendo un modo inedito di fare geografia “con i piedi, con gli occhi, con i sensi”.⁵⁰ Ne emerge il racconto di un ruscello in continua metamorfosi che, tra crescite e decrescite della corrente, assume aspetti molteplici e mutevoli, restituiti dal geografo attraverso una minuziosa indagine fenomenologica (Fig. 10). I diversi aspetti e caratteri del fiume sono legati fra loro in una sequenza unitaria attraverso la *narrazione*, che prende inizio dalla sorgente, “il punto in cui il rivolo d’acqua, fin allora nascosto, improvvisamente appare”.⁵¹

46 Cacciari 2011; trascrizione dell’autrice.
47 Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, red edizioni, Como-Milano 1992, pp. 34-45. Ed. orig. *L’Eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*, José Corti, Paris 1942.
48 Per “indagine fenomenologica” si intende qui, in senso ampio, il ritorno alle “cose stesse” e all’esperienza vissuta nella percezione proposto da Edmund Husserl, ossia allo studio dei fenomeni così come si presentano alla percezione. Cfr. Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura*, Einaudi, Torino 1950 (ed. orig. 1913).
49 *Histoire d’un Ruisseau*, Hetzel, Paris 1869 (a cui seguirà, nel 1880, *Histoire d’une montagne*). Per l’edizione italiana: Elisée Reclus, *Storia di un ruscello*, elèuthera, Milano 2020 (prima ed. italiana Alfredo Brigola & C., Milano, 1885).
50 Marcella Schmidt di Friedberg in Reclus 2020, p. 10 (introduzione all’edizione italiana).
51 Reclus 2020, p. 28.



← 08.1



08.2 →



08.3 →

08.
Things Become by Vanishing I,
Cronache d’acqua.
© Fabio Barile, 2025.

Il filo d’acqua si trasforma quindi in ruscello, e, dopo una lunga corsa in discesa, sfuggendo alle gole delle montagne, arriva a scorrere con lentezza nella valle. Laddove non scorre in superficie, il ruscello si abissa e scava grotte e pozzi naturali.

Anche in superficie la presenza dell’acqua deve essere “indovinata”: essa non si limita solo alla soglia del visibile, e il suo agire lascia tracce percepibili solo agli sguardi più attenti. Ne sono un esempio i burroni, nei cui letti scavati l’acqua è presente solo dopo rovesci temporaleschi o lunghe piogge: qui “l’acqua è scomparsa solo in apparenza”, poiché “in realtà, nei muschi che ricoprono il fondo del burrone e le radici, così come nella vegetazione che bordeggia il solco, si ritrova il fluire continuo del ruscello: anche se non lo vediamo e non lo sentiamo gorgogliare, indoviniamo la sua presenza”.⁵²

La percezione dell’acqua coinvolge tutti i sensi, ma un ruolo particolare è rivestito dall’udito:

vicino alla sorgente *mormorava* appena, ma ora la piccola corrente *parla* con voce chiara, poi diventa *chiassosa*, e quando rimbalza formando delle rapide o si slancia in cascatelle il suo *frastuono* risveglia l’*eco* nelle rocce e nella foresta. Ancora più in basso, le sue cascate precipitano con un *rimbombo*, e anche nelle parti del suo corso in cui il suo letto è quasi orizzontale, il ruscello *mugghia* e *rimbomba* contro le sporgenze degli argini e del fondo.⁵³

Collocandosi ai margini della letteratura scientifica del tempo – il testo fu pubblicato dalla casa editrice parigina Hetzel nella stessa collana dei romanzi d’avventura di Jules Verne – da essa differisce soprattutto per il registro e il linguaggio adottato, che “evoca più di quanto non descriva”.⁵⁴

Infatti, le descrizioni di Reclus fanno ampio uso di metafore, e per questo ci interessano da vicino: spingendo il linguaggio oltre i limiti del reale, le forme dell’acqua sono spesso poste in analogia con categorie proprie dell’architettura. Ad esempio, la grotta è descritta come un “tempio sotterraneo” la cui soglia è ricoperta da un getto d’acqua, in cui la voce dell’acqua si ripercuote in lunghi echi e “tutti gli oggetti assumono proporzioni fantastiche”.⁵⁵ luogo terribile e rifugio primordiale al tempo

52 Ivi, p. 89.
53 Ivi, pp. 59-61 [corsivo mio].
54 Henri Bauling, *La géographie est-elle une science?*, in “Annales de Géographie”, 1948, 305; citato in Giuseppe Dematteis, *Geografia come immaginazione. Tra piacere della scoperta e ricerca di futuri possibili*, Donzelli, Roma 2021, p. 154.
55 Reclus 2020, p. 64.

09 ➔



09.
La copertina della prima edizione italiana di *Storia di un ruscello* di Élisée Reclus.

stesso, labirinto che si ramifica all’infinito, in cui l’acqua si è scavata gallerie, conche, camini, e le stalattiti sono le colonne di un meraviglioso palazzo sotterraneo.⁵⁶

Le descrizioni di Reclus ricorrono ad un linguaggio metaforico secondo una tendenza del tempo, inaugurando la “geografia poetica” di cui scrive Giuseppe Dematteis: una geografia che “fa emergere dal fondo oscuro della Terra mondi che prima non esistevano da nessuna parte”.⁵⁷ Questo tipo di descrizioni, facendo appello alla memoria e all’immaginazione, oltre a coinvolgere il lettore in una partecipazione attiva, allarga l’orizzonte della realtà e del possibile scoprendo nei rapporti spaziali della geografia delle relazioni “di rappresentazione metaforica”.⁵⁸ In questo senso l’uso di metafore in geografia non è solo un espediente comunicativo, ma un mezzo per svelare significati latenti e più profondi, in parte ancora da indagare: la metafora ha un ruolo “euristico”,⁵⁹ o, come nel titolo del saggio di Paul Ricœur, è *viva*.⁶⁰

Le metafore utilizzate da Reclus sono allora come dei ponti invisibili che collegano le forme della Terra a quelle dell’architettura, generando nuovi significati e immaginari. Nel racconto fenomenologico del geografo, le varie condizioni del ruscello sono descritte come *principi di forma*: le forme del fiume descrivono le varie condizioni dell’esperire lo spazio che l’acqua rende visibili pur nella sua trasparenza, come, per esempio, il calmare, il fare scorrere, il raccogliere, l’avere un fondo e delle pareti. Come sarà più ampiamente esplorato più avanti nella tesi, è proprio attraverso queste descrizioni fenomenologiche che, attraverso le forme proprie dell’architettura, è possibile svelare le ragioni dello spazio e i significati più profondi dell’elemento liquido.

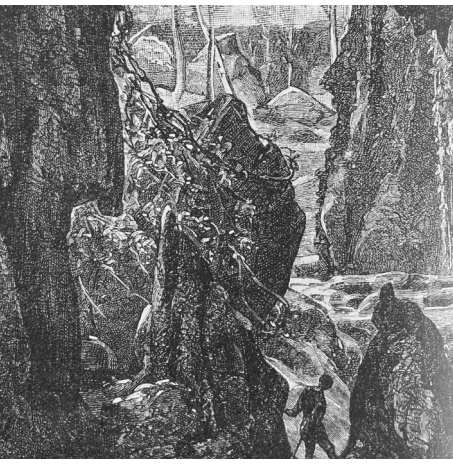
Queste considerazioni sono valide anche quando l’osservazione si rivolge ad una scala territoriale: anche in questo caso, seguire, descrivere e analizzare le diverse manifestazioni e il *viaggio* incessante e mutevole dell’acqua consente di leggere come essa abbia strutturato paesaggi, insediamenti e forme dell’abitare.

56 Ivi, pp. 67-72.
57 Dematteis 2021, p. 17. Nei suoi testi, Giuseppe Dematteis più volte cita Reclus – che, dopo *Storia del ruscello*, aveva pubblicato *Storia di una Montagna* (1880) – considerandolo, insieme a Èric Dardel, come un geografo fuori dal coro, rivalutato solo negli ultimi decenni con la riscoperta delle componenti soggettive della descrizione geografica.
58 Ivi, p. 19.
59 Ivi, p. 152.
60 Paul Ricœur, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Books, Milano 1981 (ed. orig. *La Métaphore vive*, 1975).

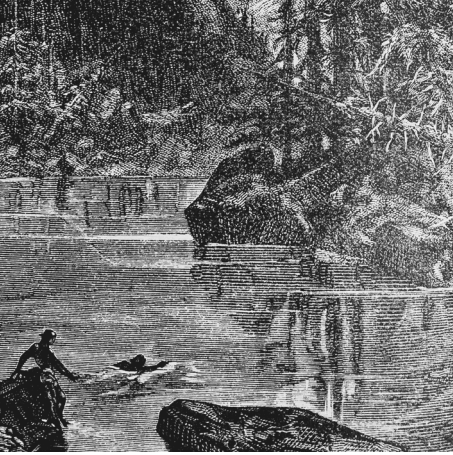
10.
Copertine di capitoli di *Storia di un ruscello* di Élisée Reclus.



← 10.1



10.2 →



10.3 →

Geografia e idrografia nella dorsale tirrenica dell’Italia centro-meridionale

Con le fondamenta immerse nell’acqua, e, in superficie, con la più articolata idrologia d’Europa, l’Italia è notoriamente un paese abbondante di sistemi idrici. La media di acqua piovana – di 305 miliardi di m³ l’anno – è superiore ad ogni paese europeo, e i corsi d’acqua registrati nel Paese sono 7.494, di varia lunghezza e dimensione, con 1.242 fiumi, 347 laghi, 538 dighe e altrettanti laghi artificiali, oltre 20.000 specchi d’acqua minori, 1.053 falde che sotto i monti custodiscono ampi serbatoi di acqua purissima, e ancora vette con ghiacciai e nevai che ancora resistono allo scioglimento causato dal riscaldamento globale, lagune, stagni e paludi relitte (Fig. 11). Come ha scritto Erasmo D’Angelis in *Acque d’Italia*, “siamo noi quel Paese unico, che racchiude in sé l’intera varietà delle forme dell’acqua della Terra”.⁶¹

A questo punto, dopo aver assunto il rapporto fra Terra e Acqua come lente di lettura e la descrizione fenomenologica come metodo di indagine, la ricerca inquadra un’area geografica specifica, corrispondente alla dorsale tirrenica dell’Italia centro-meridionale. La scelta di riferirsi a tale contesto geografico è motivata dalla possibilità di riconoscervi un’impronta strutturale condivisa che si riflette nel substrato geologico e nel conseguente modellato orografico. Questa condizione è legata, nello specifico, alla comune orogenesi appenninica, che ha a sua volta generato una serie di complessi vulcanici e di piane alluvionali degradanti verso il mare: nel versante tirrenico dell’Appennino meridionale l’acqua assume forme molto diversificate, in cui le morfologie carsiche, lacustri, torrentizie e fluviali riversano i loro bacini in una costa articolatissima, ricca di insediamenti antichi (Fig. 12).

Il sistema appenninico, che attraversa per intero il territorio come una spina dorsale, è il risultato della convergenza tra la placca africana e quella eurasiatica, un evento tettonico avviato milioni di anni fa e ancora attivo. L’intensa deformazione della crosta continentale ha portato ad un suo assottigliamento soprattutto nel margine tirrenico, favorendo la creazione di bacini profondi (tra cui lo stesso Mar Tirreno), la risalita di magma e un’intensa attività vulcanica nel Miocene e Pleistocene. Per questo, il territorio dell’Italia centro-meridionale è costellato da rilievi vulcanici, attivi e non, allineati lungo una fascia peri-tirrenica parallela all’Appennino, tra cui ci sono i complessi calderici dei Monti Vulsini (lago di Bolsena), i Cimini (lago di Vico), i Sabatini (lago di Bracciano), i Colli Albani, Roccamonfina e il Vesuvio.



11.
Acque interne d’Italia.
Fonte dati: ISPRA, MASE.
Elab. dell’autrice, 2026.

61 Erasmo D’Angelis, *Acque d’Italia*, Giunti Editore, Firenze 2022, p. 10.

Gli Appennini sono formati per lo più da rocce carbonatiche – in particolare calcari e dolomie – caratterizzate da elevata solubilità: questa costituzione geologica ha favorito l’ampia diffusione del fenomeno del *carsismo*.⁶² Nello specifico, negli Appennini centrali si riconoscono due tipi principali di rilievo carsificato:

- I massicci che comprendono, all’interno di depressioni tettoniche definite *graben*,⁶³ grandi conche chiuse e *polje* (“piani carsici”).
- Gli altopiani con superfici a *doline*,⁶⁴ tipo che prevale nel settore appenninico occidentale che stiamo osservando.

Nei paesaggi contraddistinti dal fenomeno carsico, e in particolare nell’Appennino meridionale,⁶⁵ oltre a scorrere, l’acqua scava, si inabissa negli *inghiottitoi*, e riposa in grandi cavità sotterranee – veri e propri sistemi di grotte che perforano interi blocchi carbonatici, mettendo in comunicazione conche chiuse o bacini idrografici contigui⁶⁶ – ed è trattenuta nelle rocce stesse, che funzionano come grandi spugne naturali.

Il motivo principale per cui ci interessa questo tipo di paesaggi è, tuttavia, la dimensione per cui ad essi corrispondono determinate figure dell’architettura: le forme progettate in questi luoghi per captare, raccogliere e distribuire l’acqua sotterranea o superficiale entrano in dialogo con il substrato geografico, talvolta rendendo l’acqua visibile quando essa è nascosta. In questo modo, il diretto rapporto osservabile tra opere idriche e morfologia naturale permette di estendere il significato delle *architetture dell’acqua* a quello più generale di *architetture del suolo*,⁶⁷ aprendo ad alcune domande:

In che modo l’architettura dell’acqua ha interpretato e tradotto le vocazioni formali e materiali del sostrato orografico? E quanto, per inverso, l’architettura ha inciso sulla natura dei luoghi, nella reciproca interazione tra forme costruite e forme della terra?

62 Il fenomeno carsico riveste un peso rilevante nel contesto italiano, se si considera che circa 1/4 della superficie della penisola è costituita da rocce carbonatiche o da altre rocce solubili. Cfr. Ugo Sauro, *Materiali e problemi per uno studio paleogeografico delle regioni carsiche italiane*, in “Lavori della Società Italiana di Biogeografia”, anno 7, 1978, pp. 467-531.

63 Un *graben* è generato da movimenti distensivi della crosta, in cui un blocco centrale sprofonda tra due faglie parallele. In territori soggetti a carsismo, può diventare il quadro morfologico entro cui i processi carsici si sviluppano in modo più intenso, in quanto la fratturazione legata alle faglie facilita la circolazione profonda delle acque, la dissoluzione delle rocce carbonatiche, e la formazione di cavità, doline e sistemi ipogei.

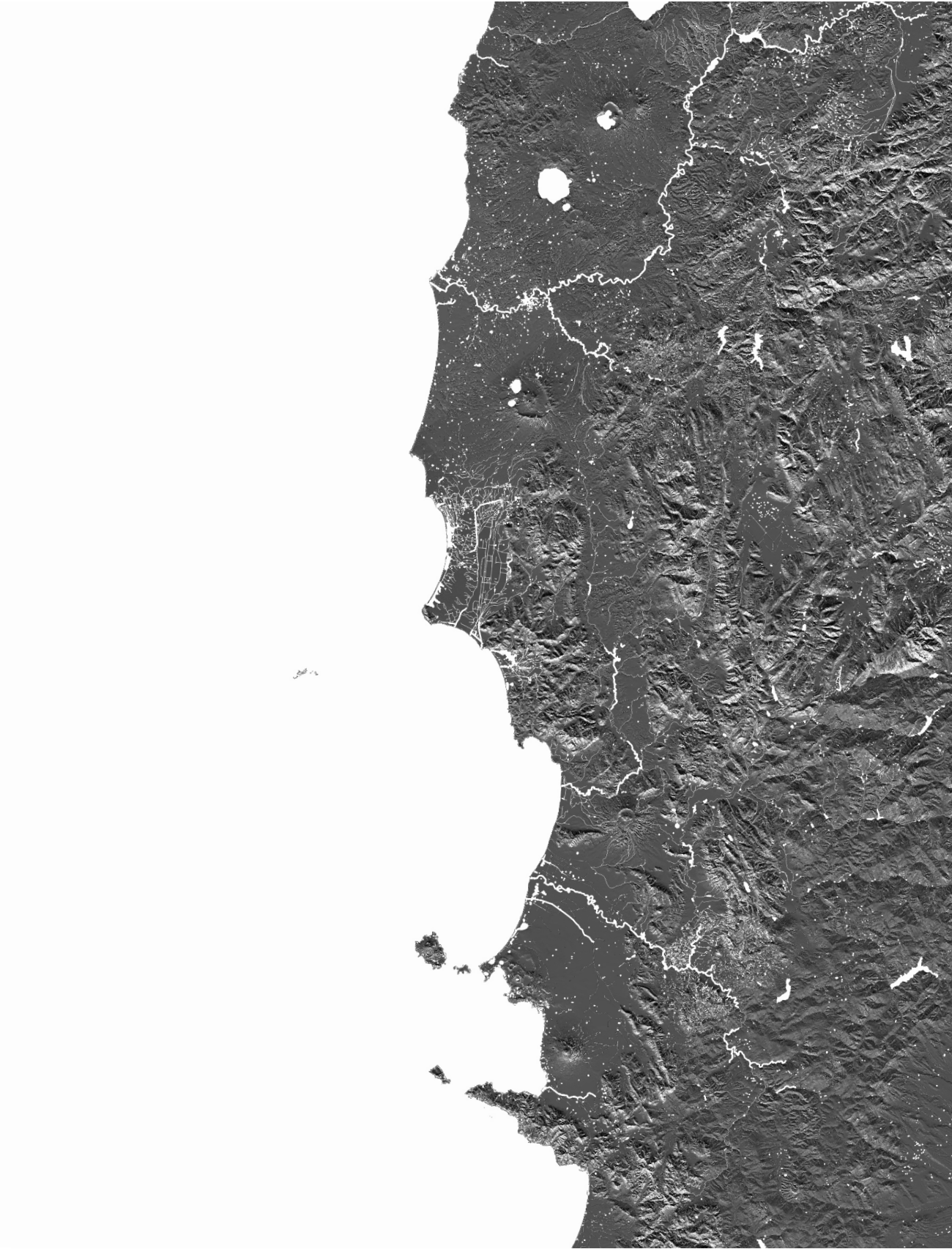
64 Sauro 1978.

65 Ibidem.

66 Ibidem.

67 Moccia 2002, p. 651.

12.
Geografia e idrografia nella
dorsale tirrenica dell’Italia
centro-meridionale.
Elab. dell’autrice, 2026.





13.
Grotta del Ninfeo a Siracusa,
2025.



CAPITOLO I.2

LE FORME DELL'ACQUA

Dopo aver osservato le forme della Terra come espressione della *physis* e dell'azione morfogenetica dell'acqua, questa seconda parte del primo capitolo prende in esame i modi in cui l'architettura ha storicamente interpretato e tradotto le forme naturali della geografia in dispositivi tecnici e simbolici. Le architetture dell'acqua rispondono infatti a vocazioni già inscritte nel dato geografico: captare, condurre e raccogliere l'acqua descrivono gesti che presuppongono una conoscenza profonda delle leggi che regolano il ciclo idrico e la morfologia del suolo.

Questo rapporto tra architettura e geografia fisica, oggi in gran parte dimenticato, trova una prima formulazione nei trattati antichi, anche se è a partire dal XVI secolo che geografi, scienziati e architetti iniziano a parlare della Terra come un 'organismo' la cui conoscenza costituisce l'indispensabile premessa ad ogni intervento trasformativo. Parallelamente, l'architettura inizia ad essere assunta come chiave per la comprensione delle forme e dei fenomeni geografici: le categorie architettoniche diventano strumenti concettuali per descrivere i fenomeni naturali, in un'inversione metodologica in cui non è più solo l'architettura a nutrirsi delle categorie naturali, ma anche la scienza a servirsi di quelle architettoniche a supporto della propria trattazione.

Riscoprire questo intreccio tra leggi che regolano natura e artificio significa riconoscere nelle soluzioni tecniche elaborate nell'antichità per risolvere la carenza o l'eccesso di acqua non delle pure 'invenzioni', ma il frutto dell'interpretazione sapiente di un rapporto necessario tra architettura e geografia, restituendo l'importanza per le discipline chiamate alla trasformazione e significazione dell'acqua.

Al contempo, non distinguere l'operatività morfogenetica dell'acqua nella definizione dello spazio geografico e di quello architettonico, ponendo sullo stesso piano l'opera umana con quella naturale – quasi esponendole, attraverso le manifestazioni fenomenologiche dell'acqua, alle stesse leggi – equivale a riconoscere come, tanto nelle forme naturali quanto in quelle costruite, la dimensione 'liquida' e quella 'litica' agiscano congiuntamente come matrici della potenza plastica dell'acqua.

Geografia fisica e architetture dell’acqua

Deve anche porre mente, chi cerca acqua, alla natura dei luoghi.⁶⁸

Così scriveva Vitruvio nell’ottavo libro del *De Architectura*, interamente dedicato all’acqua, dove il termine “natura” è da intendersi nel suo significato etimologico di “origine”, di “genesì”: di *physis*. Nel percorso di apprendimento che Vitruvio indica per l’architetto, un rilievo particolare è dato alla conoscenza della Terra e delle sue leggi morfogenetiche, e la ricerca e la conduzione dell’acqua ne sono un caso esemplare (Fig. 14).⁶⁹

Come si è illustrato a proposito del rapporto biunivoco tra Terra e Acqua, la presenza (o assenza) dell’elemento liquido in un dato spazio territoriale è sempre intimamente legata ai fenomeni geo-morfologici che nel tempo lo hanno conformato: la conoscenza e interpretazione di questi fenomeni costituisce il presupposto per la costruzione di ogni architettura dell’acqua, che mette in rappresentazione delle vocazioni già esistenti. Per questo, nella costruzione delle architetture idriche – in quelle antiche con maggiore evidenza – si cela l’interpretazione sapiente delle forme della natura.

Il tema del legame tra architetture dell’acqua e geografia trova le sue origini nei trattati antichi, in primo luogo nell’ottavo libro del trattato vitruviano, ma anche nel *De aquaeductibus urbis Romae commentarius* di Frontino, “curatore” delle acque di Roma nel I secolo d.C.⁷⁰ In questi primi trattati, l’architettura si nutrive dei contenuti e dei saperi del mondo fisico e scientifico a supporto della propria trattazione, lasciando già emergere un particolare interesse per la disciplina geografica. L’ampia digressione che Vitruvio riserva al tema delle acque ne è un esempio, e riflette chiaramente la sua idea di “carattere geografico” dell’architettura nel rapporto che essa sviluppa con i caratteri idrografici del sito.⁷¹

68 “Item animadvertendum est quaerentibus aquam, quo genere sint loca” (Vitruvio, *De Architectura*, 8, 1, 2): Vitruvio, Galiani, 1790, p. 179.

69 La ricerca delle sorgenti consisteva in un’attenta osservazione della terra e delle piante acquatiche che davano indizio della presenza invisibile dell’acqua, come testimonia l’incisione di Fra Giocondo nell’edizione da lui curata del *De architectura* (Fig.14.1).

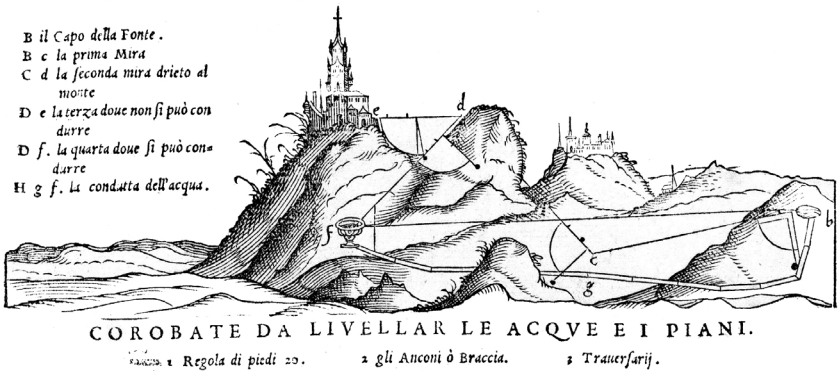
70 Istituito stabilmente da Augusto, il *curator aquarum* era un magistrato romano preposto alla gestione degli acquedotti pubblici: sovrintendeva alla captazione, manutenzione e distribuzione delle acque urbane, vigilando su condotte, derivazioni e abusi privati.

71 Carlo Ravagnati, “La descrizione della natura delle acque e la composizione urbana nella trattatistica”, in G. Motta, A. Pizzigoni, C. Ravagnati, *L’architettura delle acque e della terra*, FrancoAngeli, Milano 2006, pp. 115-116.

14.
Illustrazioni dal libro VIII del
De architectura di Vitruvio:
14.1 – Ricerca delle sorgenti
per auscultazione del terreno
e osservazione dell’umidità
dell’aria al suolo.
14.2 – Corobate per la livella-
zione dei piani e delle acque.



14.1 →



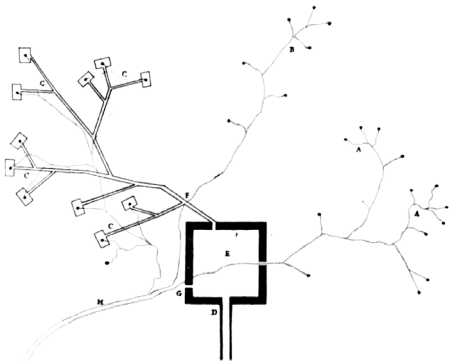
14.2 →

Tuttavia, l’attenzione nei confronti del sapere geografico trovò una formulazione più completa a partire dal XVI secolo, quando, come osserva Jean-Marc Besse, “tous se mirent à parler de la Terre”.⁷² Con il superamento della divisione tra arti meccaniche e liberali, la disciplina dell’architettura iniziò ad interessarsi sempre di più a questioni ingegneristiche e scientifiche, aprendosi allo studio della natura. Argomenti come la natura dei fiumi o l’origine delle sorgenti iniziarono ad essere investiti da uno studio propriamente ‘architettonico’, e geografi, scienziati e architetti iniziarono a parlare della Terra come “grande opera” la cui conoscenza costituiva l’indispensabile premessa ad ogni intervento trasformativo, nonché come principale riferimento per la costruzione del sapere moderno.⁷³ Al tempo stesso, si iniziò a vedere nell’architettura una fondamentale chiave per la comprensione della geografia, operando un’inversione rispetto ai trattati dell’antichità: non era più l’architettura a nutrirsi delle categorie naturali, ma, viceversa, era la scienza a servirsi delle categorie architettoniche a sostegno del proprio discorso.⁷⁴

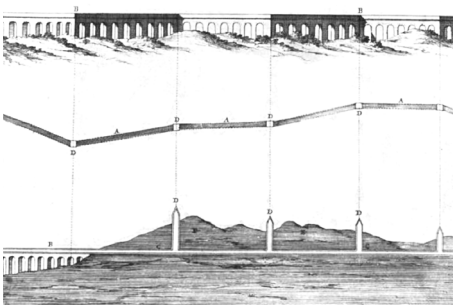
Questo intreccio tra leggi che regolano natura e artificio ha contribuito ad ampliare le prospettive dell’architettura, ponendo le basi scientifiche per riconoscere il suo rapporto necessario con gli elementi geografici. Infatti tale rapporto, istituito in primo luogo con l’intento, appoggiandosi all’architettura, di spiegare la natura e i caratteri degli elementi naturali (come il funzionamento delle sorgenti, il percorso sotterraneo delle acque o le grandi cavità nel corpo della Terra), conservava la sua rilevanza anche ‘ribaltando’ la domanda e chiedendosi “come l’architettura modifichi la Terra e come contribuisca alla sua costruzione”.⁷⁵

Tra gli altri, è possibile rintracciare questo ribaltamento metodologico nell’opera di Giovanni Battista Barattieri, che, in modo significativo, diede il titolo di *Architettura d’Acque* ad un trattato sui fiumi, proponendo lo studio della natura dei corsi d’acqua a partire dall’architettura, usata metaforicamente per descrivere i fatti naturali: il fiume è, nel trattato, posto in analogia ad una strada urbana, un sistema monumentale, un principio insediativo, o un’infrastruttura lineare.⁷⁶

72 Così si apre il volume di Jean-Marc Besse, *Les grandeurs de la Terre* (ENS Éditions, Parigi 2003).
73 Eric Dardel, *L’uomo e la terra: natura della realtà geografica*, Unicopli, Milano 1986, p. 80; citato in Motta, Pizzigoni, Ravagnati 2006, pp. 22-23.
74 Giancarlo Motta, Antonia Pizzigoni, “Architetture della Terra”, in Motta, Pizzigoni, Ravagnati 2006, p. 51.
75 Ivi, p. 58.
76 Carlo Ravagnati, “*Architettura d’acque* di Giovan Battista Barattieri. Un trattato seicentesco di architettura della città”, in Motta, Pizzigoni, Ravagnati 2006, pp. 159-160. Il trattato del Barattieri (Lealdo Leandro Bazachi, Piacenza 1699) è consultabile su e-rara.ch.



15.1 →



15.2 →

15.
Carlo Fontana, *Trattato delle acque correnti*, Roma 1696.
15.1 – Frontespizio del cap. VIII, Libro I, “Modo e forma d’allacciare e restringere l’Acqua nelli Condotti”.
15.2 – Frontespizio del cap. X, Libro I, “Modo della condotta dell’Acque per lunghi viaggi nelle Valli e Colline”.

Fu in questo contesto che si costituì anche una nuova scienza dell'idraulica. Studiosi come Barattieri o Domenico Guglielmini⁷⁷ si concentrano sulla natura dei fiumi e sulle opere che li riguardano, dalla costruzione di canali ad acquedotti, dighe e cisterne, e sono interessati alla dinamica dei fluidi e alle caratteristiche del movimento delle acque: nel suo *Éloge de Domenico Guglielmini*, Bernard le Bovier de Fontenelle li definiva “architetti d'acque”.⁷⁸ Negli stessi anni, l'*Utilissimo trattato dell'acque correnti* di Carlo Fontana muoveva da una speculazione attorno agli elementi della Terra e dell'Acqua, e, prima di trattare di temi di idraulica in senso stretto, passava in rassegna tutti i fenomeni fisici, come la capillarità e la gravità, che si sarebbero dovuti considerare per costruire un'infrastruttura idrica moderna (Figg. 15, 16).⁷⁹

In modo simile, nell'*Idea di Architettura Universale*, Vincenzo Scamozzi poneva l'architettura in diretta relazione con la disciplina geografica, con la quale condivideva il fine di descrivere il mondo e costruirne modelli interpretativi.⁸⁰ Così, nel libro II del trattato, le città sono rappresentate in funzione della loro relazione con l'elemento idrico e in generale con la *natura* del proprio sito: mari, fiumi e laghi sono elementi geografici che investono direttamente il problema della composizione della città, intesa come un “elemento antropico appartenente ad un sistema geografico complesso” e vista “nella prospettiva della «costruzione» geografica del territorio, nella quale le vie d'acqua rappresentano la principale sintassi territoriale e la rete di relazione tra i luoghi”.⁸¹ Questo pensiero introduce un modo nuovo di intendere i rapporti tra architettura e geografia, riconoscendo negli elementi geografici una chiave di descrizione e comprensione dello spazio.

In sintesi, il valore e l'interesse di tornare a leggere alcuni testi e trattati di idraulica, geografia e scienze della Terra risiede soprattutto nel modo in cui essi hanno letto i rapporti tra geografia e opera architettonica: essi aiutano a capire quanto l'architettura già “abiti” nei fatti naturali e quanto delle forme costruite possa essere attribuito alle caratteristiche formali degli elementi geografici, ovvero alla loro “intrinseca architettonicità”.⁸² Secondo questa prospettiva, rivolgere l'attenzione verso la

77 Domenico Guglielmini, *Della natura de' fiumi, trattato fisico-mathematico*, Tipografia del Longhi, Bologna 1697. Consultabile su archive.org/details/b33274691.

78 Fontenelle 1732 citato in Motta, Pizzigoni 2006, p. 54.

79 Carlo Fontana, *Utilissimo trattato dell'acque correnti*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1998 (ed. orig. 1696). Consultato su Google Play Books.

80 Scamozzi 1615, citato in Carlo Ravagnati, “La descrizione della natura delle acque e la composizione urbana nella trattatistica”, in Motta, Pizzigoni, Ravagnati 2006, p. 126.

81 Ivi, p. 130.

82 Motta, Pizzigoni, Ravagnati 2006, p. 13.

16.

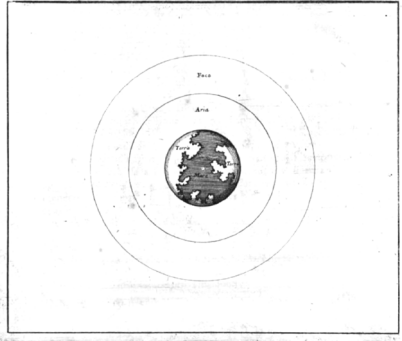
Carlo Fontana, *Trattato delle acque correnti*, Roma 1696.

16.1 – Frontespizio del cap. I, Libro II, “Della superficie dell'Acque”

16.2 – Frontespizio del cap. II, Libro I, “Della Terra”.



16.1 →



16.2 →

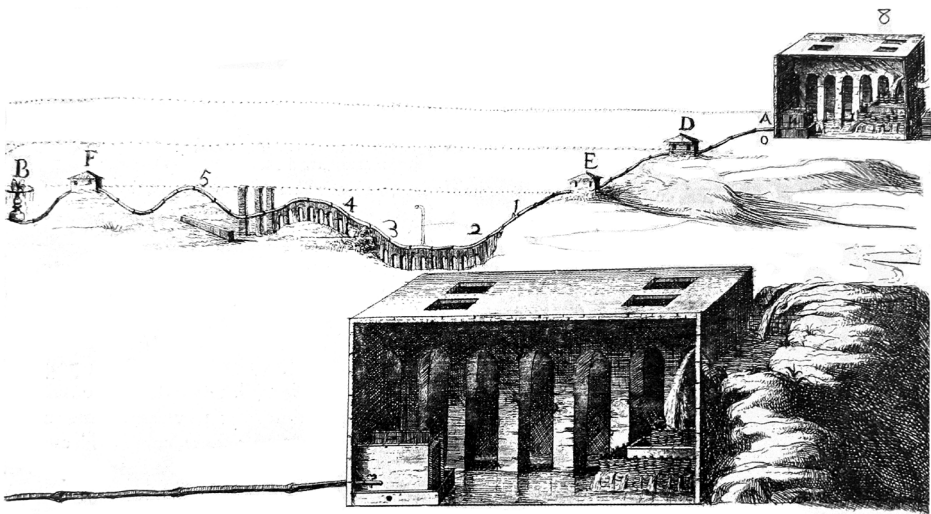
geografia fisica permette di cogliere come le trasformazioni del territorio operate dalle architetture per captare, condurre e raccogliere l’acqua siano riconducibili a quella sorta di architettura *ante litteram* che già dà forma al territorio prima ancora dell’intervento umano.

Ripartire dal riconoscimento del rapporto tra architetture dell’acqua e geografia fisica, e farlo a partire dai testi che per primi lo hanno tematizzato, significa, inoltre, riflettere sulla capacità della tecnica di interpretare una condizione geografica data. Contrariamente alle mode e agli stili, che mutano secondo il succedersi delle culture e delle epoche, le logiche di captazione, conduzione e raccolta dell’acqua, in quanto direttamente legate al sostrato geografico, soggiacciono con questo a variazioni lentissime nel tempo e per noi quasi impercettibili. Per questo, nelle diverse civiltà del costruire, le soluzioni adottate ricorrono con poche varianti fondamentali, come persistenza di una relazione necessaria tra gesto tecnico e sostrato fisico.

In questa ‘lunga durata’ delle forme si rivela il valore condizionante e qualificante del momento *tecnico*. La dimensione della costruzione consente di osservare le architetture dell’acqua spogliandole della segnatura del tempo, superando la natura contingente ed effimera delle tendenze espressive, per riscoprire nell’essenzialità – e talvolta elementarità – della forma un sistema di riferimento più stabile e ampio, perché fondato su rapporti ed azioni che non mutano nel corso del tempo.

Dopo aver osservato, nella natura, l’impronta dell’acqua come il negativo scavato nel materiale litico dall’agire dell’elemento liquido, anche in riferimento alle opere costruite dall’uomo possiamo pensare alle forme dell’acqua solo attraverso gli involucri entro cui essa scorre, si raccoglie, o si calma: attraverso, cioè, le *forme litiche* che essa assume. Nel momento in cui l’acqua si fa forma, entra in gioco la tecnica, intesa come procedimento di ‘conoscenza’ fondamentale che ripete un processo creativo, cioè come “mezzo della metamorfosi”.⁸³

Come ricorda Heidegger, la parola *τέχνη*, il pro-durre, per i greci non significava né arte né mestiere, ma “far apparire qualcosa tra le cose presenti”.⁸⁴ Allora il gesto tecnico e costruttivo – attraverso lo scavare, il circoscrivere, il delimitare – rende l’acqua misurata e misurabile, conferendole una forma visibile: facendola apparire.



17 →

C. Meier. f.

83 Focillon 2002, pp. 58-59.

84 Martin Heidegger, “Costruire Abitare Pensare” in Heidegger, Vattimo 2019, p. 106.

17.
Cornelius Meier, *Dell'avvertenze che si devono havere nel livellare delli siti dalli quali s'hanno da condurre l'acque alle Fontane*, 1685.

Liquido/litico

Una chiave per definire la forma litica assunta dall’acqua attraverso il gesto tecnico è offerta dall’analisi della brocca di Martin Heidegger contenuta nel saggio *Das Ding* (“La cosa”).⁸⁵

Se, per il pensiero tecnico-scientifico, sembra scontato credere che una brocca sia innanzitutto un oggetto prodotto dall’uomo, che l’ha realizzata con lo specifico scopo di ‘contenere’, secondo il filosofo questo atteggiamento ne compromette la comprensione più profonda, in quanto l’aspetto visibile della brocca non è sufficiente per esperire e pensarla in quanto “cosa”. Infatti, la “cosalità” della brocca risiede nel fatto che essa “è” in quanto *recipiente*. Noi ci accorgiamo del carattere accogliente del recipiente soltanto quando riempiamo la brocca: quando “il versato fluisce nella brocca vuota”, allora è il vuoto “l’accogliente del recipiente”.⁸⁶

Se “l’accogliente” riposa sul vuoto della brocca, allora il vasaio, nel modellare le pareti e il fondo della brocca, in senso proprio non fabbrica la brocca in sé, ma *dà forma al vuoto*, realizzandolo come ciò che accoglie nella forma del recipiente: egli coglie “l’inafferrabile del vuoto e lo produce come il contenente nella forma del recipiente”.⁸⁷

In sintesi, la “cosalità” del recipiente non riposa sul materiale di cui consiste, bensì sul vuoto che accoglie. Ma il vuoto del recipiente, pensato come uno spazio cavo riempito d’aria, è solo il vuoto pensato in termini fisici, non il vuoto della brocca. Secondo Heidegger, il vuoto accoglie in modo duplice: prendendo ciò che vi è versato e trattenendo ciò che ha preso, in vista del versare fuori. Infatti, è proprio il versato a plasmare il vuoto della brocca.⁸⁸

Dunque, la cosa-acqua si dà attraverso i dispositivi che la contengono, e il contenere si decide nel vuoto del recipiente; vuoto che è sempre l’esito di un fatto formale, come Heidegger spiegava in *L’arte e lo spazio*:

85 “Che cos’è veramente una brocca?” è una questione affrontata da Heidegger in una conferenza appartenente al ciclo “Sguardo in ciò che è”, tenuto nel 1949 a Brema e l’anno successivo a Monaco. L’analisi di Heidegger si inserisce in una tradizione inaugurata nel 1911 da Georg Simmel e ripresa nel 1918 da Ernst Bloch: pur partendo da premesse differenti e giungendo a conclusioni diverse, tutti e tre interrogano dei comuni artefatti e contenitori, come una coppa, un vaso o una brocca.

Cfr. Martin Heidegger, “La cosa”, in Id., *Saggi e discorsi* (a cura di G. Vattimo, pp. 109-124), Mursia, Milano 2019; Andrea Pinotti A., *La questione della brocca*, Mimesis, Milano 2007; Remo Bodei, “In forma di brocca”, in *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 42-49.

86 Bodei 2011, p. 45.

87 Heidegger, Vattimo 2019, p. 112.

88 Ivi, p. 114.



18 →

18.
Mani che lavorano la ceramica. © Tiziano de Venuto.

Il formare avviene nel modo del circoscrivere, come un includere e un escludere rispetto ad un limite. Entra così in gioco lo spazio. Esso viene occupato dalla figura scolpita, in quanto riceve la sua impronta come volume pieno, come volume che include zone vuote, come volume totalmente vuoto.⁸⁹

Affinché l’acqua si faccia forma, c’è bisogno di un’azione che avviene al di fuori della sua naturale manifestazione, come di due mani che si congiungono, o della spazialità che una conca o un condotto producono. Questa dinamica si osserva nelle architetture dell’acqua: il pozzo scavato nella roccia, il canale o la conca di un bacino sono strutture litiche che definiscono il vuoto entro cui l’acqua si manifesta.

La spazialità, o il vuoto, è il rovescio della presenza oggettiva della cosa, ed è un potenziale contenere ciò che si deve versare, in cui il filosofo scorge una convergenza di relazioni nella natura che si irradia verso l’uomo:

Nell’acqua che viene offerta permane (*weilt*) la sorgente. Nella sorgente permane la roccia, e in questa il pesante sonnacchiare della terra, che riceve la pioggia e la rugiada del cielo. Nell’acqua della sorgente permangono le nozze di cielo e terra.⁹⁰

Innescando una catena di rimandi, cose ordinarie come una brocca o un pozzo ‘parlano’ direttamente all’uomo, che, a sua volta, “abita” presso le cose: le cose sono ciò che, “innanzi tutto e per lo più”, gli sono vicine.⁹¹ Per questo la domanda su cosa sia una brocca coinvolge circolarmente non solo il senso stesso dell’*abitare*, ma anche la possibilità di salvaguardare l’essenza delle cose.

Heidegger prende le distanze dallo sguardo oggettivante e strumentale del pensiero scientifico, che distrugge non solo l’essere della brocca, ma quello di ogni cosa in generale, con il pericolo che l’uomo, attraverso la tecnica, smarrisca quella ‘coappartenenza’ all’essere, quella “vicinanza” che costituisce la sua propria essenza.⁹² Questa “vicinanza” investe le forme litiche dell’acqua: il pozzo scavato nella roccia può essere letto come una cosa capace di *radunare*:⁹³ un punto focale in cui il carattere ambientale si condensa e si manifesta.⁹⁴ Ogni cosa costruita, ogni traccia lasciata dall’uomo sulla Terra, rappresenta una forma di “raduno”.

89 Martin Heidegger, *L’arte e lo spazio*, il melangolo, Genova 1979, p. 17.

90 Heidegger, Vattimo 2019, p. 114.

91 Ivi, p. 73.

92 Matteo Vegetti, “La brocca di Heidegger”, in Pinotti 2007, p. 72.

93 Heidegger, Vattimo 2019.

94 Bodei 2011.

19 →



19.
Giuseppe Penone, *Anatomia 6*,
1994-2000, particolare.

Come ricorda Heidegger, l’antico termine germanico *thing* indicava in origine il *raduno*, la *riunione*:⁹⁵ la cosa è essa stessa, nella sua essenza, ciò che raccoglie e mette in relazione, e il ‘sacro’ non è qualcosa di lontano dall’esperienza quotidiana del mondo, ma è quell’‘intangibile’ implicitamente contenuto nell’*archè* di tutte le cose, come sua intima qualità. L’irradiarsi di significati dà vita all’*aura* della cosa, intesa come “eccedenza di senso” che trascende l’oggetto tecnico,⁹⁶ secondo la definizione che ne danno Walter Benjamin e Theodor W. Adorno.⁹⁷ Una sorgente, un pozzo, una cascata, come una fonte o un condotto, condensano memorie rituali e ambientali e attivano catene di memoria, e per questo, come scriveva Borges in *Las cosas*, “dureranno più in là del nostro oblio”.⁹⁸

Il riconoscimento di una dimensione auratica ma profondamente ‘terrena’ delle forme dell’acqua trova una formulazione fondamentale in studi filosofici – primo fra tutti nel già citato lavoro di Bachelard sull’infinita materia onirica, inconscia e collettiva dischiusa dalle immagini dell’acqua – e antropologici, tra cui spicca l’opera di Anita Seppilli *Sacralità delle acque e sacrilegio dei ponti*. Come ricorda Seppilli, la numinosità dell’acqua è una materia sconfinata che si condensa in una quantità di miti e di rituali diffusi fra culture e tempi diversi. Tra questi, nel corso della storia, l’uomo si è sempre dedicato a riti di fondazione e di espiazione prima di qualsiasi manomissione del ‘mondo com’è’:⁹⁹ il guado di un fiume era considerato un atto pericoloso e sacro, e la costruzione di un ponte sopra un corso d’acqua, come ogni opera idraulica – dall’incanalamento delle acque reflue alla costruzione di condotti – in quanto alterazione di un dato geografico naturale, era riconosciuta da diverse civiltà come un’opera sacralmente temeraria.¹⁰⁰

Questa dimensione simbolica, radicata nella psiche dell’uomo e proliferante anche in ambiti di millenaria autonomia storica e culturale, è, per Heidegger, il significato autentico della *cosa*, che emerge dunque dall’esperienza *diretta* e situata della realtà: il sensibile è il luogo in cui l’*arché* si manifesta. Per questo, per illuminare la “vitalità sotterranea”¹⁰¹ dei motivi archetipici legati alle forme dell’acqua, è necessario osservare, nell’ambito del rapporto liquido/litico, il modo in cui l’acqua *agisce* mutando essa stessa di forma e modificando il proprio supporto.

95 Martin Heidegger, “Costruire Abitare Pensare” in Heidegger, Vattimo 2019, p. 101.
96 Ivi, p. 49.
97 Walter Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
98 “Le cose”, in *Elogio dell’ombra*, Einaudi, Torino, 1971.
99 Anita Seppilli, *Sacralità dell’acqua e sacrilegio dei ponti*, Sellerio, Palermo 1977, p. 234.
100 Ivi, pp. 234, 265.
101 Ivi, p. 20.

20 →



20.
Fonte Sacra Su Tempiesu a
Orune (Nuoro), 1981.

L’agire dell’acqua

Retrosi. Urtazioni. Confregazioni. Ondazioni. Rigamenti. Bollimenti. Riscascamenti. Ritardamenti. Scaturire. Versare. Arroversciamenti. Riattuffamenti serpeggianti. Rigore. Mormorii. Strepidi. Ringorgare. Ricalcitrazione. Flusso e riflusso. Ruine. Conquassamenti. Balatri. Spelonche delle ripe. Revertigini. Precepizi. Reversciamenti. Tumulto. Confusioni. Ruine tempestose. Equazioni. Equalità. Arazione di pietre. Urtamento. Bollo-ri. Sommergimenti dell’onde superficiali. Retardamenti. Rompimenti. Dividimenti. Aprimenti. Celerità. Veemenzia. Furiosità. Impetuosità. Concorso. Declinazione. Commistamento. Rivoluzione. Cascamento. Sbalzamento. Conrusione d’argine. Confuscazioni.

Leonardo da Vinci, *Codice Leicester*, 1504-1508

In questo elenco disordinato di verbi e sostantivi custodito in uno dei fogli del Codice Leicester, Leonardo da Vinci tentava di descrivere l’acqua.¹⁰² Instabile e cangiante, l’acqua sfugge ad ogni definizione che ne delimiti il significato, che è più facile esprimere attraverso una molteplicità di azioni e di fenomeni.

A fronte di una fenomenologia ricchissima e forse infinita, in un esercizio definitorio è possibile stilare un elenco – inevitabilmente incompleto e aperto – che classifica secondo alcune categorie i verbi che esprimono l’agire dell’acqua (Fig. 21). Tra queste voci, alcune si riferiscono, ad azioni fisiche, altre descrivono gli effetti di natura topologica delle azioni, mentre altre ancora ne descrivono i diversi effetti di natura sensoriale, prevalentemente di natura sonora e visiva, o i cambi di stato.

Come ha scritto Henri Focillon in *Vie des Forms*, “la forma è sempre, non il desiderio dell’azione, ma l’azione”.¹⁰³ L’idea di indagare le forme dell’acqua attraverso una serie di voci verbali è suggerita dalla capacità del verbo di essere un potente strumento di esplorazione e rappresentazione dei fenomeni, aprendo il campo a molteplici scale di osservazione, nonché a una dimensione più ampia del tempo. Un riferimento prezioso in questo tipo di operazione è la *Verb List* di Richard Serra: l’elenco in cui lo scultore ha riportato, secondo un approccio tassonomico e poetico al tempo stesso, una serie di verbi riferiti ad azioni “per relazionarsi con sé stessi, il materiale, il luogo e il processo”.¹⁰⁴

102 Manoscritto I², f. 71v.
103 Henri Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 2002. Ed. orig. *Vie des formes*, Ernest Leroux, Paris 1934.
104 L’opera (1967-1968), conservata presso il Museum of Modern Art (MoMA) di New York, consiste in un elenco di circa 100 voci verbali che descrivono le azioni fisiche che si possono com-

21.
L’agire dell’acqua: abaco di verbi. In grassetto, le voci approfondite nell’Atlante, nella parte successiva del capitolo. Elab. dell’autrice, 2026.



	azioni fisiche	effetti topologici	effetti sonori	effetti visivi	cambi di stato		azioni principali	effetti topologici	effetti sonori	effetti visivi	cambi di stato
acquietarsi	•					precipitare	•				
brillare				•		riflettere				•	
condensare					•	rimbombare			•		
connettere		•				ribollire					•
corrodere					•	rifrangere				•	
depositare	•					ritmare		•			
dilavare					•	riverberare			•	•	
diramarsi		•				rombare			•		
dirompere	•					ruscellare	•				
dissolvere					•	scavare		•			
erodere					•	scintillare				•	
evaporare					•	scivolare	•				
frangersi		•				scorrere	•				
fratturare	•					scrosciare			•		
gelare					•	separare		•			
gocciolare	•					serpeggiare		•			
gorgogliare			•			sgorgare	•				
incidere		•				sommergere		•			
inondare	•					sospendere	•				
incresparsi				•		spostare		•			
infiltrarsi	•					stagnare		•			
irrorare	•					sublimare					•
isolare		•				stillare	•				
laminare		•				straripare	•				
levigare	•					tracimare		•			
luccicare				•		traboccare		•			
modellare		•				trasportare	•				
mormorare			•			trasudare	•				
mugghiare			•			travolgere	•				
ondeggiare	•					velare		•		•	
penetrare		•				vibrare				•	
percolare	•					vorticare	•		•	•	
plasmare		•				zampillare	•				

I verbi racchiusi in questo ‘abaco’ definiscono l’agire dell’acqua tanto nella natura, quanto nelle forme artificiali dell’architettura, non distinguendo l’operatività dell’elemento idrico nella definizione dello spazio geografico e di quello architettonico: infatti, dal momento che gli uomini cominciarono a pensare al compito dell’architettura di catturare, trasportare, e convogliare l’acqua, da allora si è imposta anche la necessità di capire come quelle azioni avvenissero all’interno della Terra.

Di questo tentativo di interpretare l’agire dell’acqua sono un esempio gli studi di Leonardo da Vinci sui moti dei corpi idrici condotti in relazione ai suoi progetti di canali navigabili, regolazione dei fiumi e sistemi di chiuse (Fig. 20).¹⁰⁵ nessuno prima di lui aveva descritto con tale grado di dettaglio gli infiniti moti dell’acqua e le continue modificazioni che produce in superficie e nelle profondità ctonie della Terra.

In tempi più vicini a noi, anche i taccuini dell’architetto e paesaggista Lawrence Halprin, autore nel 1970 della Ira Keller Fountain a Portland, custodiscono preziose descrizioni, scritte e disegnate, dello studio del *divenire* dell’acqua: in queste pagine – in cui Halprin rappresentava prevalentemente i corsi d’acqua della High Sierra in California e le cascate impetuose della Columbia River Gorge in Oregon – azioni, forme e suoni sono descritti con minuzia di particolari (Fig. 22).¹⁰⁶

In modo affine, sul piano di una riflessione propriamente artistica, nelle lezioni tenute da Paul Klee al Bauhaus e a Dessau confluite nel secondo volume di *Teoria della forma e della figurazione*, il corso d’acqua è oggetto di attenta osservazione e analisi grafica per studiarne il movimento e la *formatività* (Fig. 23).¹⁰⁷

Come dimostrano questi esempi, attorno all’agire dell’acqua e alle sue forme ‘in divenire’, nel corso dei secoli si è concentrata un’ampia attività interpretativa, che non è soltanto descrittiva o scientifica, ma anche propriamente mitopoietica: così l’uomo ha riconosciuto nei luoghi e nei fenomeni della Terra delle prospettive di significato che in parte corrispondevano alla realtà, e in parte erano di sua invenzione, e questo avvenne attraverso il pensiero mitopoietico.

piere su un materiale, annotati da Serra come guida per la sua pratica artistica, ma anche come riflessione sul fare, considerato nella sua dimensione processuale e non solo formale.
105 In particolare, i fogli dedicati ai vortici, alle correnti e alle erosioni dell’acqua sono conservati nel *Codice Leicester* e nel *Codice Atlantico*.
106 Lawrence Halprin, *Sketchbooks of Lawrence Halprin*, Process Architecture, Tokyo 1981.
107 Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione. Vol. II – Storia naturale infinita*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 67-80.

22.
Leonardo da Vinci, *Studi sulle turbolenze dell’acqua*, ca. 1510.

23.
Lawrence Halprin, schizzo di un corso d’acqua, 1981.

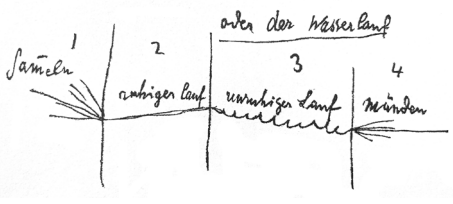
24.
Paul Klee, *Schema di un corso d’acqua* (1 – raccolta, 2 corso tranquillo, 3 corso agitato, 4 sbocco), 1924.



22 →



23 →



← 24



25.
La sala termale del Tempio di Mercurio, o Tempio dell'Eco, a Baia, sommersa dalle acque per effetto del bradisismo, 2026.



MITOPOIESI DELL'ACQUA

...ogni realtà storica si rimodella entro i ritmi culturali del mito, assai più ricchi che i significati contingenti della storia; ne acquista l'essenzialità: ma ne riatteggia, attualizzandoli, i particolari.

Anita Seppilli, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, 1977

Gli uomini hanno inventato i miti per interpretare eventi e fenomeni naturali avversi o imprevedibili, scoprendovi un senso che sollevasse la casualità della storia alla dimensione eterna, e, così facendo, li proteggesse dal dolore.¹⁰⁸ A differenza della credenza comune, i miti non appartengono a tempi lontani, ma conservano sempre un legame vivo con l'attualità, riproponendo delle verità in modo costante:¹⁰⁹ il materiale del mito è dotato di "plasticità", e ogni suo frammento può essere preso e manipolato nel corso del tempo.¹¹⁰

La modalità del pensiero attraverso cui avviene il formarsi e il trasformarsi dei miti è la *mitopoiesi*. Attraverso il pensiero mitopoietico, gli uomini, in ogni tempo e luogo della Terra, hanno letto e interpretato il mondo evocando un universo simbolico condiviso per ristabilire il "Senso supremo",¹¹¹ all'interno del quale si crede che le cose debbano accadere, e per prevedere l'imprevedibile. In questo senso il mito non è una proiezione immaginativa, un'invenzione nel senso più comune del termine, ma "il riconoscimento di un 'prima' che chiede soccorso all'immaginazione per emergere".¹¹²

108 Emanuele Severino, "Verità e tecnica", in E. Severino, R. Rizzi (a cura di), *Tecnica e architettura*, Mimesis, Milano 2021, pp. 43-44.

109 Come fa notare Severino, nell'antica lingua greca "mito" non significa inizialmente "favola", ma "parola", e nello specifico "parola veritiera", "notizia vera". Cfr. Ibidem.

110 Monica Centanni, *Originale assente. Il paradigma filologico. Sui meccanismi della tradizione classica nella memoria occidentale*, video della conferenza "La sopravvivenza dell'antico. Agentività della rovina nel progetto archeologico", Dottorato PASAP_Med, Politecnico di Bari, 15 maggio 2026, disponibile all'indirizzo: www.youtube.com/watch?v=o-qHYXLhq3s.

111 Ivi, p. 45.

112 Matteo Meschiari, "L'incoltabile vuoto. Isole Idoli Territà", in C. Gatti e S. Giuliani (a cura di), *Isole e Idoli*, Interlinea, Novara 2025, p. 11. Di seguito riportato come "Meschiari 2025b". Come afferma qui Matteo Meschiari, più che di "mitopoiesi", bisognerebbe parlare di "mito-scopia": in

Fonte simbolica densissima, attorno all’acqua si concentra intensa l’attività mitopoietica umana, e i luoghi dell’acqua hanno da sempre attirato l’attenzione degli abitanti della Terra come vere e proprie *geofanie*: luoghi straordinari dove si manifesta la potenza numinosa della Terra.¹¹³ Attraverso la tensione mitopoietica, le civiltà hanno letto nei luoghi dell’acqua delle prospettive di significato in parte corrispondenti alla realtà, e in parte di loro invenzione, istituendo un ‘rimbalzare’ tra le azioni della natura – che conforma i luoghi senza una premeditata finalità estetica – e gli abitanti della Terra.

Alla luce del legame che si è venuto a costituire tra le forme di Gea e le forme dell’architettura è possibile, da una parte, ritrovare negli elementi della geografia la ragione di alcune forme dell’architettura, e, dall’altra, riconoscere nelle forme dell’architettura la *messa in rappresentazione* di quegli elementi: il nesso fra di loro è il sostrato mitico comune, che si manifesta attraverso un’“aria di famiglia”.¹¹⁴ Parafrasando dal mondo musicale, potremmo dire che, attraverso il pensiero mitopoietico, le architetture stabiliscono un rapporto di *risonanza* rispetto alle forme di Gea: esse fanno risuonare un suono che già esiste, come in una *eco*, e per questo esse non sono astratte, ma hanno un loro costruito.

Le architetture idriche costituiscono dunque una ‘famiglia’ di forme in riferimento alla quale, da sempre, agisce una tensione mitopoietica che tende a rinnovare il valore archetipico di alcune *forme istituenti* attraverso il suo continuo fissarsi in determinati dispositivi, riconoscendovi una segnatura circolare nel tempo. Gli *archetipi* su cui fondano i dispositivi della forma non hanno una forma propria, la quale, attraverso continui slittamenti, sfugge sempre:¹¹⁵ sono i dispositivi della forma, le architetture, che, mettendo in rappresentazione questa *anima*, fanno sì che la forma istituyente assuma, nella forma costruita, connotati di stabilità e di fissità.

Nel suo manifestarsi, la forma che abbiamo definito ‘istituente’ permette il rinnovarsi di alcuni temi su cui alberga la ierofania, e così dell’atto dello stupore: in questo risiede la dimensione fondativa e *sorgiva* che, attraverso le forme, tende a stabilizzare la condizione della meraviglia.

riferimento al mito non si tratta mai di creare dal nulla, ma di saper vedere e trasformare ciò che è lì da sempre. Cfr. Ivi, p. 12.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Nella *lectio* prima citata, Monica Centanni ha ricordato come la stessa parola “archetipo”, in filologia, non si riferisca mai ad un testo esistente: l’archetipo risulta dalla “somma combinataria delle varianti, e pertanto non è ricostruibile”, poiché altro non è che una “finzione ermeneutica” il cui scopo è quello di “raggruppare per famiglie un determinato numero di testimonianze”. Cfr. Centanni 2026, www.youtube.com/watch?v=o-qHYXLhq3s. Trascrizione a cura dell’autrice.

Analogamente alle “promesse di musica”, definite da Igor Stravinskij come quegli elementi sonori, come il fruscio della brezza tra gli alberi o il mormorio del ruscello, che evocano la musica anche se musica non sono – promesse che possono essere ‘mantenute’ solo grazie ad un uomo sensibile a tutte le voci della natura e che senta il bisogno di ordinarle –¹¹⁶ le forme istituenti sono ‘promesse di forma’ che necessitano un occhio sensibile, in grado di guardare ‘da poeta’ le forme della Terra, per essere messe in narrazione e rappresentazione, portando a partecipare ad un’epifania di significato.

In questo modo, possiamo riconoscere le impronte che l’agire dell’acqua determina secondo due prospettive: una riconducibile alle azioni di Gea e l’altra riferibile alla forma di pensiero che conferisce un’*aura* alle forme dell’acqua, osservabile più facilmente nelle architetture antiche, dove a ragioni di natura strumentale è spesso intrecciata la volontà di attribuire all’acqua un significato trascendente. Dunque, dopo aver descritto le forme di Gea attraverso l’agire dell’acqua e il senso della meraviglia, possiamo affermare che ciò che si produce attraverso la formatività non nasce *ex nihilo*, ma rispondendo a un invito, a una ‘promessa’, o, continuando ad attingere all’universo musicale, a un ‘la’ che le forme della geografia offrono e che solo uno sguardo attento, *archeologico*, sa riconoscere: nel contemplare gli elementi naturali come scaturenti dei caratteri dello spazio, la poesia fa da tramite tra geografia e architettura.¹¹⁷

La ricostruzione teoretica del rapporto tra architetture dell’acqua e forme naturali della geografia scaturisce, nella parte che segue, nella costruzione di un Atlante delle architetture dell’acqua: un mosaico aperto di opere realizzate, appartenenti a tempi e culture diversi e raggruppate per temi derivati dall’abaco di voci verbali, che intende offrire un primo strumento operativo per esplicitare una possibile categorizzazione del rapporto tra architettura e acqua attraverso la sistematizzazione di alcune ‘invarianti’.

Nell’Atlante, le diverse manifestazioni dell’acqua all’interno dello spazio umano costituiscono il campo d’indagine privilegiato per indagare il rapporto tra architettura e *arché*. Studiare le architetture dell’acqua attraverso le forme, i modelli e gli archetipi significa ricercare i principi che l’architettura ha in sé, in un’indagine *archeologica*: fra architetture e archetipi si instaura un rapporto che contempla la differenza, in cui lo scarto, la variante, l’alterazione è ciò che permette all’oggetto di entrare a far parte di nuovi modelli.

¹¹⁶ Igor Stravinskij, *Poetica della musica*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1995, pp. 21-22.

¹¹⁷ Dematteis 2021, p. 124.

Forme di pathos: sgorgare/fonte, scorrere/canale, precipitare/cascata, acquietarsi/bacino, cavare/grotta, isolare/solco circolare

Il riferimento principale della costruzione dell’Atlante è l’ (inarrivabile) operazione compiuta dallo storico dell’arte tedesco Aby Warburg nella costruzione del suo *Bilderatlas Mnemosyne*: l’atlante figurativo, diviso in tavole, costruito attraverso un metodo di ricerca basato sull’accostamento di immagini provenienti da epoche e contesti diversi, accomunate dalla ricorrenza di alcuni temi formali archetipici.¹¹⁸ I temi formali sono definiti dallo storico dell’arte attraverso il concetto di *Pathosformeln*, “formule di pathos”.

Il concetto centrale di *Pathosformeln*, come ha scritto lo storico dell’arte e filosofo Georges Didi-Huberman, risponde alla domanda fondamentale: *quali sono le forme corporee del tempo sopravvivate?*¹¹⁹ La formula di pathos è “il campo e il veicolo della sopravvivenza” di un motivo archetipico: ciò per cui e attraverso cui l’immagine “si muove” nella storia.¹²⁰ Allora, come osservano Salvatore Settis e Giorgio Agamben, la nozione di *Pathosformel*, già nella stessa parola, instaura un intreccio indissolubile tra forma e contenuto,¹²¹ tra forma e formula. Il *pathos archetipico* pervade più forme, e, attraverso di loro, sfida il tempo cronologico, rinnovando alcuni temi su cui alberga la ierofania.

Possiamo pensare alla *formula di pathos* come ad uno “stampo cavo, dove l’uomo versa di volta in volta materie differentissime, le quali si sottomettono alla curva che le preme, e così acquistano un significato inatteso”:¹²² così Henri Focillon descriveva la “vitalità” e “mobilità” della forma, la sua “attitudine a generare figure diverse”.¹²³ Nell’ultimo capitolo di *Vie des formes*, analizzando le forme del tempo, Focillon definisce l’opera d’arte da un lato come “intemporale”, dall’altro come risultato di una serie di esperienze che l’hanno preceduta, arrivando a definire che la “storia – delle immagini e delle forme – non è affatto unilineare e puramente successiva: può essere considerata come una sovrapposizio-

ne di presenti largamente estesi”.¹²⁴ In continuità con il pensiero del suo maestro, George Kubler, in *Forma del tempo*, nell’analizzare le molteplici forme del tempo della storia, indica come il tempo delle immagini sia un “tessuto dinamico che riempie gli intervalli e allaccia le esistenze tra loro”,¹²⁵ distruggendo dall’interno il concetto di cronologia.

Attraverso questa capacità di fissarsi di volta in volta in dispositivi formali diversi, la formula di pathos sfugge al tempo cronologico, guadagnando una dimensione temporale più ampia: una dimensione in cui l’uomo può riconoscersi nella sua più larga intellegibilità, “in ciò che vi è di stabile e di universale, al di là delle ondulazioni della storia, al di là del locale e del particolare”.¹²⁶ Secondo questa prospettiva, le immagini archetipiche sono dotate di una propria *vita*: si muovono nel tempo e nello spazio e sopravvivono alle opere e alle epoche storiche, a volte sprofondando nell’oblio, altre volte riemergendo come fantasmi.

La centralità delle immagini archetipiche nei procedimenti formativi è stata analizzata in ambito filosofico soprattutto da Henri Bergson,¹²⁷ ispirando importanti tentativi di rilettura della storia, tra cui gli studi di Warburg e il suo *Mnemosyne*. Le tavole dell’Atlante di Warburg sono allora come “macchine di memoria” che fissano l’istante in cui diverse figure archetipiche si incontrano in una sorta di “costellazione”.¹²⁸ Lo sfondo nero di ciascuna tavola rappresenta lo spazio indefinito e privo di coordinate della memoria, che, attraverso la delimitazione e l’inquadatura, fa emergere – come scintille – combinazioni e associazioni inedite.

Muovendo dall’ipotesi che le architetture dell’acqua siano legate da una serie di ‘giochi di affinità’ che si sviluppano con ampiezza nel tempo,¹²⁹ possiamo riconoscere alcune *forme di pathos*, come la fonte, il canale, la cascata, il bacino: forme che *attivano* il *pathos* archetipico dell’acqua, e che l’acqua esprime attraverso alcune azioni. Questo assunto rende possibile osservare queste forme all’interno di una prospettiva di significato sovrastorica e ana-cronica, come quella costruita dall’Atlante.

118 Cfr. Aby Warburg, *Mnemosyne. L’atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, C. Brink, Nino Aragno Editore, Einaudi, Torino 2002; Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1982; Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Éditions de Minuit, Parigi 2009.

119 Georges Didi-Huberman, *L’immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell’arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 178.

120 Ivi, p. 185.

121 Giorgio Agamben, “Aby Warburg e la scienza senza nome”, *Aut Aut*, 199-200, 1984, p. 52. Cfr. Salvatore Settis, “Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria”, *La Rivista di Engramma*, 100, pp. 269-289.

122 Focillon 2002, p. 8.

123 Ivi, p. 10.

124 Ivi, pp. 84-87.

125 George Kubler, *La forma del tempo. La storia dell’arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 1976, p. 21.

126 Focillon 2002, p. 13.

127 Cfr. Henri Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma-Bari 1986 (in particolare i capp. II-III).

128 Marcella Graffione, *Nell’officina di Warburg. Le immagini della memoria nel progetto di architettura*, FrancoAngeli, Milano 2012, p. 10.

129 Ivi, pp. 81-82.

Per un Atlante delle architetture dell’acqua

Le diverse epoche si sovrappongono come sedimenti di differenti fasi geologiche, pronti a far riemergere improvvisamente dal sottosuolo un’immagine assente da tempo.

Aby Warburg, *Il rituale del serpente*, 1988

L’Atlante che segue, costitutivamente aperto e incompleto, è dedicato alle *forme di pathos* riconosciute nelle azioni dello *sgorgare, scorrere, precipitare, acquietarsi, cavare e isolare* dell’acqua.

Ispirandosi alle tavole nere warburghiane, l’Atlante delle architetture dell’acqua ordina le tavole per azioni, dove ogni azione è rappresentata icasticamente nella forma. Per ciascuna delle azioni dell’acqua prese in esame, l’Atlante permette di osservare a confronto una serie di architetture appartenenti a luoghi e tempi diversi che interpretano e mettono in rappresentazione il valore archetipico della forma istituyente espressa dalla categoria. Ogni voce è quindi illustrata attraverso alcune architetture che la mettono in rappresentazione, in una prospettiva che rimette i tempi e i significati non secondo una cronologia, ma secondo la continuità di un’idea formale archetipica. In questo modo, assumendo una dimensione molto ampia nel tempo e nello spazio, in una prospettiva di significazione e di lettura sovrastorica, l’Atlante intende dimostrare come da sempre, e anche nella modernità, in riferimento alle architetture dell’acqua agisca una tensione mitopoietica.

Come nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Warburg, il procedimento di costruzione dell’Atlante fonda su un pensiero *analogico*, secondo un metodo che è lo stesso dei procedimenti della formatività e, in generale, delle arti che possiedono una tensione espressiva. In base alla logica dell’analogia, anche se subisce una metamorfosi, la forma mantiene sempre un *ordine soggiacente*: questo consente di accostarla a cose anche molto lontane nello spazio e nel tempo, accedendo ad una dimensione di significati più profonda, in uno “spazio d’irradiazione”.¹³⁰

Priva di un principio di validazione universale, l’analogia scopre la sua verità nell’illuminazione: se centrare e dimostrare, le analogie producono *scintille* di senso, aprendo ad intrecci inediti che riconoscono dei significati,¹³¹ scoprendo nella “verità” un “accadimento relazionale” che

130 Michel Foucault, *Le parole e le cose: un’archeologia delle scienze umane*, Rizzoli (BUR), Milano 2007, p. 37.

131 Per un approfondimento del procedimento dell’analogia, si rinvia alla Postfazione al Cap. II.

“si verifica quando le cose comunicano tra loro per somiglianza o per un altro tipo di prossimità, quando si rivolgono l’una all’altra e stabiliscono relazioni”.¹³²

Lo scopo delle Tavole che seguono è di mettere alla prova il metodo dell’Atlante come dispositivo progettuale e critico. Accostando immagini provenienti da epoche e contesti differenti, accomunate da un’“aria di famiglia”¹³³ che si esprime attraverso la ricorrenza di alcuni temi formali, le tavole dell’Atlante costruiscono –

più che un racconto – un montaggio (ipertestuale), un accostamento di cose e di immagini capaci di raccontare non più in sequenza cronologica ma in un quadro spaziale simultaneo e continuamente in evoluzione: un palinsesto su cui continuamente si cancella e si riscrive ma sul quale le tracce permangono a costruire una continuità: tracce di cultura, strati geo-archeologici, che rappresentano la nostra eredità.¹³⁴

Attraverso la *fuga* e il *ritrovamento* di immagini e di motivi archetipici, in un gioco di salti e rinvii che rompe da una nozione statica della percezione del tempo, le forme dell’acqua ci invitano a riconquistare il tempo del ‘principio’.

Nella relazione che emerge tra *arcaico* e attuale – dove l’*arcaico* è il tempo dell’*archè* – scopriamo una diversa dimensione del tempo, che scarta rispetto alla linearità del tempo cronologico: un tempo sfasato rispetto all’attuale, estraneo al prima e al dopo, con-temporaneo perché “partecipe di più tempi”, del tempo del nuovo e di quello del passato. Questa *anacronia*, o questo scarto del tempo, si esprime attraverso le architetture, in cui è riconoscibile un’intenzione della forma a darsi nel tempo dell’*archè* grazie alla capacità del pensiero *poetante* di riproporre continuamente il significato dell’originario. Questo fa delle architetture dell’acqua dei *dispositivi mitopoietici*: mezzi di attivazione della mitopoesi dell’acqua.

Origine è la meta.

Karl Kraus, *Worte in Versen I*, 1916¹³⁵

132 Byung-chul Han, *Il profumo del tempo. L’arte di indugiare sulle cose*, Vita e Pensiero, Milano 2017, p. 56.

133 Settis 2012, p. 285.

134 Renato Bocchi, “Ut architectura poësis. Tre esperimenti di associazione fra poesia e architettura”, *La Rivista di Engramma*, 150 (1), 2017, p. 175.

135 Karl Kraus, *Der sterbende Mensch*, in Id., *Worte in Versen*, München 1959, p. 59. L’aforisma completo suona: “*Du bleibst am Ursprung. Ursprung ist das Ziel*” (Rimani presso l’origine. Origine è la meta). Citato da Walter Benjamin nelle tesi *Sul concetto di storia*.

01



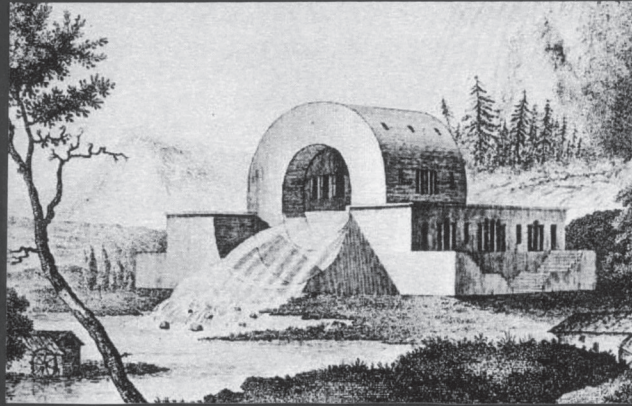
02



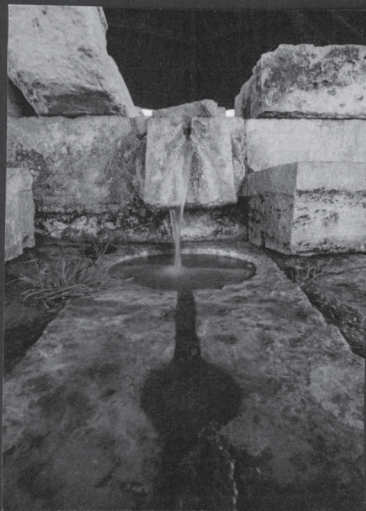
07



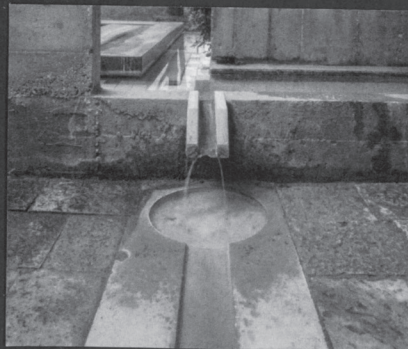
06



03



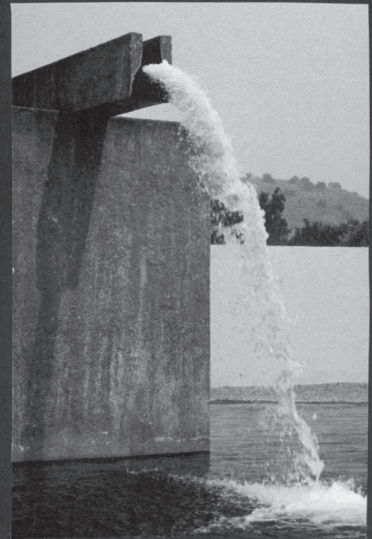
04



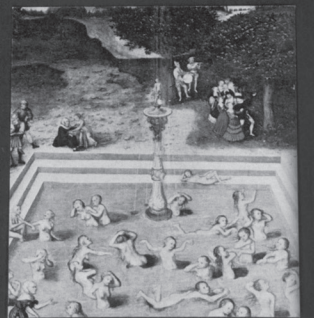
05



08



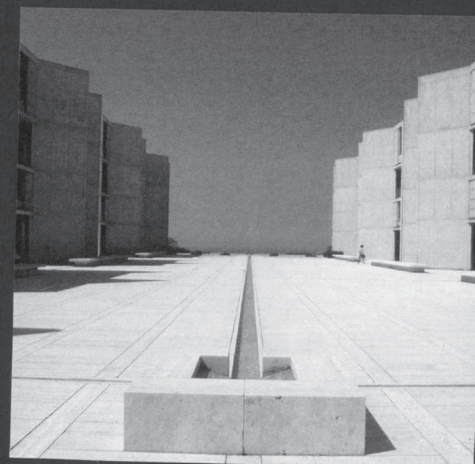
10



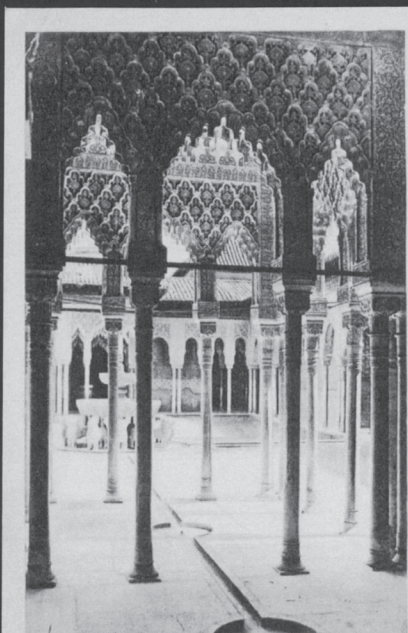
09



11

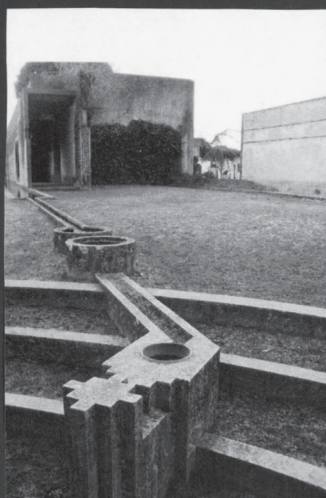


12

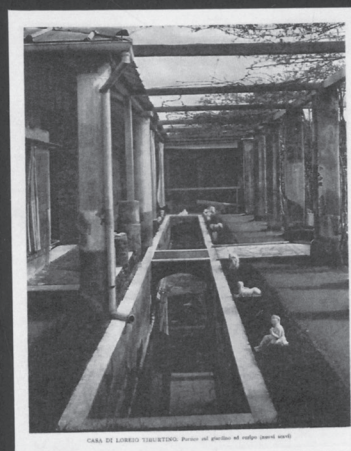


GRANADA-Alhambra-Patio de los Leones-Cour des Lions-Patio of the Lions.

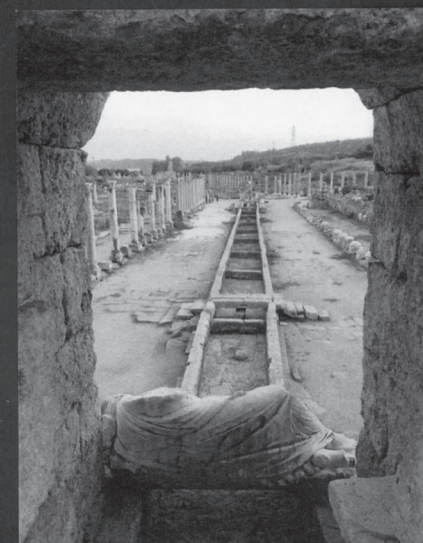
13



14



15

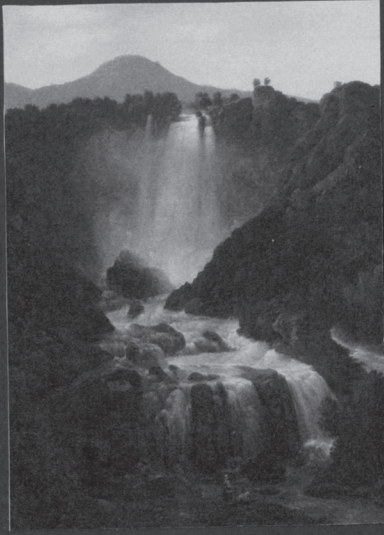


16



17

18



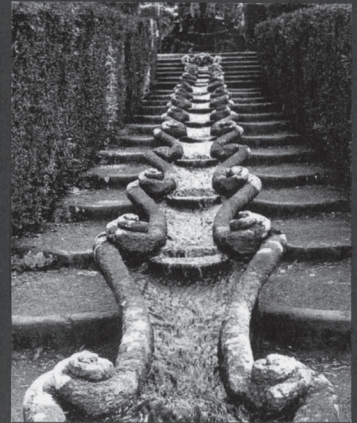
19



21



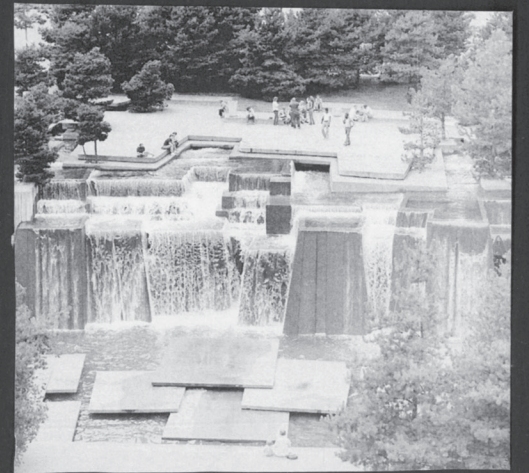
22



20



23



24



25



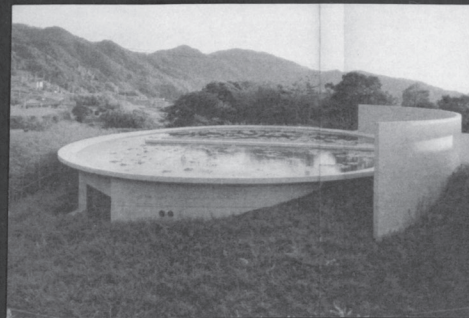
27



28



29



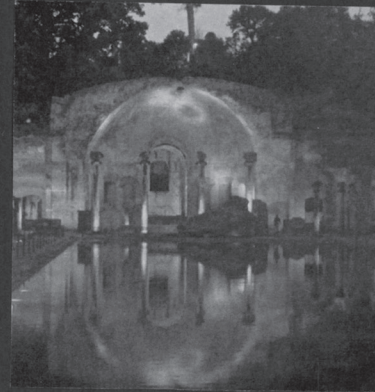
26



30



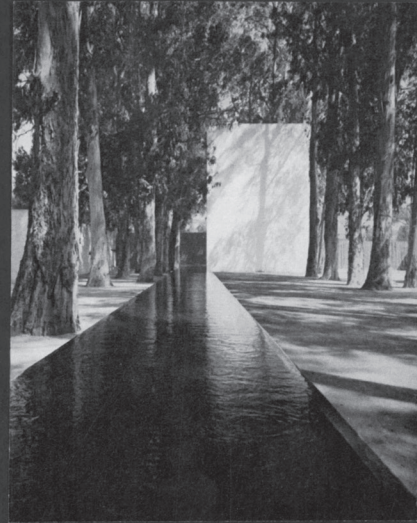
32



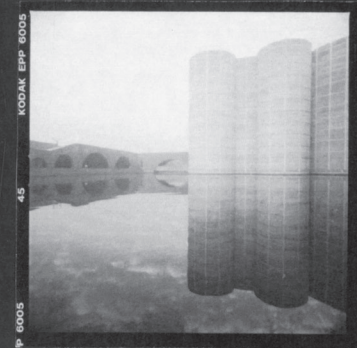
34



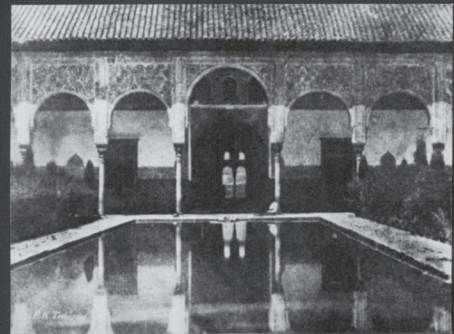
31



33



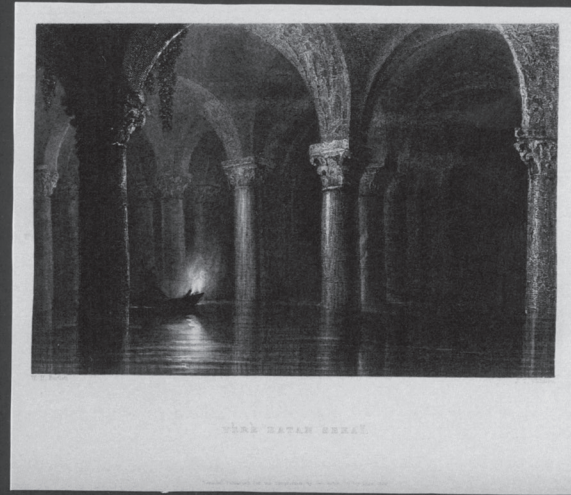
35



36

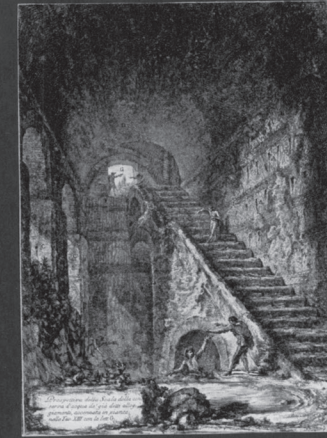


37



37

40



41

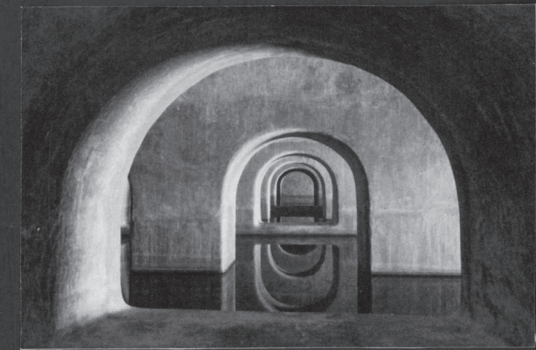
38



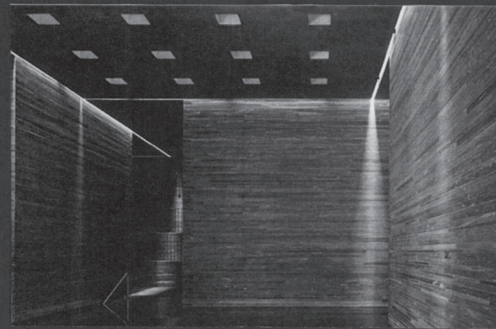
42



43



39





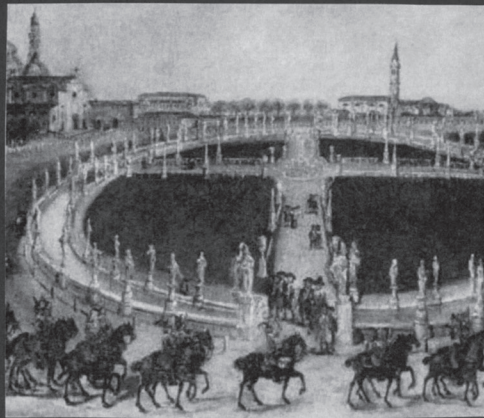
44



47



48



45



46



49



50

sgorgare

- [01](#) Grotta del Ninfeo a Siracusa
- [02](#) Ninfeo di Egeria a Roma / Giovanni Battista Piranesi, 1750 ca.
- [03](#) Tempio a pozzo di Irru, Nulvi
- [04](#) Giardino della Fondazione Querini Stampalia di Carlo Scarpa
- [05](#) Fonte Sacra Su Tempiesu, Orune
- [06](#) Casa dei sorveglianti della fonte della Loue / Claude-Nicolas Ledoux, 1804
- [07](#) Memoriale delle vittime degli incendi di Pedrógão Grande / Eduardo Souto de Moura
- [08](#) Fuente de los amantes / Luis Barragán, foto di René Burri, 1968
- [09](#) Viale delle Cento Fontane a Villa d'Este, Tivoli
- [10](#) La fonte della giovinezza / Lucas Cranach il vecchio, 1546

scorrere

- [11](#) Piazza d'Oro a Villa Adriana, Tivoli
- [12](#) Salk Institute for Biological Studies / Louis Kahn
- [13](#) Patio de los leones, Alhambra di Granada
- [14](#) Tomba Brion / Carlo Scarpa, foto di Gianni Berengo Gardin
- [15](#) Euripo nella domus di Loreio Tiburtino a Pompei
- [16](#) Canale d’acqua nell’antica città romana di Perge, Turchia
- [17](#) Acquedotto romano di Tiermes, foto di Carlos Rodríguez Fernández

precipitare

- [18](#) Cascate delle Marmore / Gian Battista Bassi, 1820
- [19](#) Cascata nella villa di Mecenate a Tivoli / Jacob Philipp Hackert, 1783
- [20](#) Cascata nei giardini di Villa d'Este a Tivoli / Giovanni Francesco Venturini, 1684-1691
- [21](#) Inaugurazione della cascata del parco della Reggia di Caserta / Antonio Joli, 1762 ca.
- [22](#) Catena d’acqua di Villa Lante a Bagnaia / Jacopo Barozzi da Vignola, 1578-1587
- [23](#) Ira Keller Forecourt Fountain / Lawrence Halprin, 1970
- [24](#) Paley Park a New York, USA / 1967

acquietarsi

- [25](#) Narciso alla fonte / miniatura del XIV sec. d.C.
- [26](#) Padiglione Barcelona / Mies Van der Rohe
- [27](#) Miroir d'Eau, Place de la Bourse, Bordeaux / Michel Corajoud
- [28](#) Piazza d’acqua a Bagno Vignoni / polaroid di Andrej Tarkovskij, 1983
- [29](#) Tempio dell’acqua, Tsuna, Hyogo, Giappone / Tadao Ando, 1990-91
- [30](#) Santuario nuragico Romanzesu, Bitti, Nuoro
- [31](#) La Cuadra di Luis Barragán, foto di René Burri, 1968
- [32](#) Serapeo a Villa Adriana, Tivoli
- [33](#) Sher-e-Bangla Nagar a Dhaka / Louis Kahn
- [34](#) Patio de los Arrayanes, Alhambra, Granada / Edward King Tenison, 1851
- [35](#) Terme di Vals / Peter Zumthor, foto di Hélène Binet

cavare

- [36](#) Grotta azzurra a Capri / Carl Friedrich Seiffert, 1860
- [37](#) Cisterna Basilica di Istanbul / William Henry Bartlett, 1838
- [38](#) Ninfeo delle fate, Lecce
- [39](#) Terme di Vals / Peter Zumthor, foto di Hélène Binet
- [40](#) Piscina Mirabilis, Bacoli / foto di Vittorio Scioscia
- [41](#) Conserva d’acqua di Castelgandolfo / Giovan Battista Piranesi, 1764
- [42](#) Ninfeo Bergantino, incisione di Gmelin Wilhelm Friedrich, 1811
- [43](#) Acquedotto di Sangano, Torino / 1860

isolare

- [44](#) Teatro Marittimo a Villa Adriana, Tivoli
- [45](#) Prato della Valle a Padova / autore anonimo, 1780
- [46](#) Princess Diana Memorial Fountain / Gustafson Porter e Bowman, 2004
- [47](#) L'isola dei morti / Arnold Böcklin, 1880-1886
- [48](#) Santuario etrusco sul Monte Tabor, Isola Bisentina, Lago di Bolsena
- [49](#) Tempio di Pitagora, Giardino Puccini a Pistoia
- [50](#) Tomba di Rousseau, Isola dei Pioppi a Ermenonville / 1806

La memoria *archeologica* dell’acqua

Water, is taught by thirst. Land – by the Oceans passed. ¹³⁶
Emily Dickinson, 1859

Dei quattro elementi, l’acqua è probabilmente quello alla cui custodia l’uomo ha dedicato più tempo e quello che più degli altri ha lasciato un segno nella creazione umana e nell’interpretazione simbolica. Troppa o troppo poca, invocata o temuta, la sua scarsità o il suo eccesso sono da sempre problemi comuni in tutte le civiltà:¹³⁷ in questa dialettica di opposti si esprime la persistenza degli eventi e, per dirlo con Seppilli, “la viscosità delle ideologie, la forza di radicamento nello spirito di tutto ciò che trae origini profonde dall’inconscio, dalla condizione umana perennemente insicura”.¹³⁸ Come ha scritto Aby Warburg parafrasando la poesia di Emily Dickinson, *la sete insegna a fare incantesimi e a pregare*.¹³⁹

Vero e proprio “catalizzatore mitico”,¹⁴⁰ attorno all’acqua si intrecciano e si rinnovano nel tempo relazioni fra presente e passato e fra culture diverse. Numerosi studi antropologici hanno mostrato come queste dinamiche rivelino una struttura mitica profonda che tiene insieme architetture dell’acqua e geografie. L’accostamento tra dispositivi formali che, pur appartenendo a tempi e contesti diversi, mettono in rappresentazione una stessa forma *istituente* – uno stesso sostrato mitico – permette di fare luce su queste interazioni fra varie esperienze durante il percorso della società umana, che disegnano una “trama polifonica” entro cui collocare gli elementi archetipici. Come spiega Anita Seppilli,¹⁴¹ la ricchezza di valenze risultanti ci dà la misura della loro imponenza e della conseguente persistenza nel tempo, aprendo ad una contemplazione più ricca dei singoli fenomeni culturali.

L’intreccio e la corrispondenza interna di motivi archetipici compongono “un paesaggio antropologico appena incominciato e tutto da costruire”, scrive Nadia Breda sull’*Antropologia dell’acqua*.¹⁴² Una memoria

136 “L’acqua, la insegna la sete. / La terra – gli oceani trascorsi (...)”. Emily Dickinson, “L’acqua, la insegna la sete”, in Id., B. Lanati (a cura di, trad. ita.), *Silenzi* (p. 13). Milano: Feltrinelli. Ed. orig. 1955. La poesia fu scritta nel 1859.
137 Ai *Paradossi dell’acqua* è dedicato un numero monografico del 2021 di *Ri-vista*.
138 Seppilli 1977, p. 255.
139 Aby Warburg, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998, p. 133.
140 Meschiari 2025b, p. 13.
141 Seppilli 1977, p. 276.
142 Nadia Breda, “Per un’antropologia dell’acqua”, *La ricerca folklorica*, 51, 3-16, Grafo edizioni, Brescia 2005, p. 3.

archeologica dell’acqua lega fra loro popoli anche distanti in virtù della comune necessità di convivere con la fragilità: seppur nelle variazioni, le strategie e le tecniche elaborate per risolvere la carenza o l’eccesso d’acqua hanno qualcosa in comune in diverse epoche e luoghi geografici, costituendo le basi di un’esperienza collettiva, in cui le forme e i processi sono riconducibili agli stessi modelli originari che non cessano di riverberarsi.¹⁴³

Analogamente ad altri elementi infrastrutturali, con deviazioni e approssimazioni che ne limitano la precisione ma ne ampliano gli estremi, le architetture dell’acqua possono essere considerate un “patrimonio comune di repertori culturali diversi”:¹⁴⁴ un patrimonio infra-culturale che continua a produrre il suo riverbero non come testimonianza di un passato, ma come “una forza viva che anima e alimenta il presente”¹⁴⁵. Questo fa dell’acqua “un’eredità comune”,¹⁴⁶ “un bene patrimoniale mondiale appartenente all’umanità e a tutte le specie viventi”.¹⁴⁷

Come afferma Matteo Meschiari, nell’età del “collasso” che caratterizza l’Antropocene, la perdita di pensiero mitico è la causa, e non la conseguenza, del collasso cognitivo che ci allontana dalla Terra e da noi stessi.¹⁴⁸ Di fronte al dilagare della distopia, l’antropologo sottolinea la necessità di riattivare il pensiero mitico, facendo mitopoiesi, o piuttosto “mitoscopia”.¹⁴⁹ Nel tempo contemporaneo, la riscoperta di un patrimonio infra-culturale comune legato all’acqua e fondato sul pensiero mitopoietico può farci tornare a interrogare le forme dei paesaggi come ‘miniere’ di misterio e di immaginario, e ritrovandovi quel sentimento che ci lega alla Terra che Meschiari ha definito *Territà*.¹⁵⁰

143 Una dimostrazione di questa esperienza ‘collettiva’ è offerta dall’*Atlante d’acqua* di Pietro Laureano, che raccoglie una summa dei saperi intorno all’elemento idrico attraversando i millenni della storia e gli spazi della Terra.
144 Giuseppe Anzani, “Water and Archetypes of Inhabiting”, in *Landscapes of Water*, vol. I, p. 35. Trad. ita. L. Flaviani.
145 Stravinskij 1991, p. 42.
146 Breda 2005, p. 4.
147 Riccardo Petrella, *Il manifesto dell’acqua. Il diritto alla vita per tutti*, Edizioni Gruppo Abele, Torino 2001, p. 19.
148 Matteo Meschiari, *Terre che non sono la mia. Una controgeografia in 111 mappe*, Bollati Boringhieri, Torino 2025, p. 284 (Meschiari 2025a); Meschiari 2025b, p. 13.
149 Dal verbo greco *skopéo* (“guardare”, “osservare”), la mitoscopia sposta l’intenzionalità da un atto interno al soggetto a una capacità di guardare il mondo e riconoscervi “particelle di mito” preesistenti nel pensiero e nelle azioni di altri individui, già immanenti nella Terra e nelle relazioni che gli uomini hanno con essa. Cfr. Matteo Meschiari, *Abitare l’altrove. Ecologia sacra, antropocene, territà*, Seminario “Architettura della Terra. Opere di mitigazione dei rischi e mitografie dei paesaggi”, Dottorato PASAP_Med e Dottorato CTI, Politecnico di Bari, 30 aprile 2026. Trascrizione a cura dell’autrice.
150 Meschiari 2025a, p. 284.

Architetture con-temporanee
dell’acqua



26.
Gli Archi della Valle.
© Luciano D’Inverno, 2023.
Serie *Attraversamenti* dedica-
ta all’Acquedotto Carolino.

←

PREMESSA

Dopo aver assunto, come lente da cui osservare le architetture dell’acqua, il rapporto tra forme naturali della geografia e forme dell’architettura, questo capitolo della ricerca è dedicato all’analisi a confronto di tre progetti contemporanei i cui processi inventivi e dispositivi architettonici riflettono la stessa tensione mitopoietica che ha animato la formatività delle architetture dell’acqua descritte nella parte precedente.

La selezione dei tre casi di studio è scaturita dalla riflessione attorno ad alcune domande principali:

Nel contesto territoriale della dorsale tirrenica dell’Italia centro-meridionale, quali luoghi risultano emblematici per il loro rapporto con l’acqua, rivelando nel paesaggio lo stratificarsi di interpretazioni e trasformazioni ad essa legate?

Quali sono le tecniche e i procedimenti dell’architettura nei luoghi contraddistinti dalla condizione del palinsesto che mostrano di essere ‘animati’ dalla presenza dell’acqua? Interpretando l’acqua come fondante l’anima di alcuni luoghi, attraverso quali modalità il progetto ricostruisce delle relazioni tra elementi episodici, conferendo unità e continuità allo scorrere dell’elemento liquido e declinando la sua presenza secondo registri significativi nel costruire luoghi segnati da caratteri differenti?

La riflessione attorno al rapporto tra architetture dell’acqua e forme della Terra, nel contesto geografico fin qui indagato, ha suggerito la possibilità di trovare risposte particolarmente significative nello studio di alcune opere di autori italiani contemporanei. Infatti, come si è detto, la relazione diretta tra architetture idriche e morfologia naturale consente di estendere il significato delle *architetture dell’acqua* a quello più generale di *architetture del suolo*,¹⁵¹ e una parte rilevante della cultura architettonica italiana della seconda metà del Novecento ha affrontato il tema del rapporto tra architetture e geografia, assumendolo, pur secondo approcci eterogenei e talvolta divergenti, come fondativo dei propri processi metodologici.

151 Moccia 2002, p. 651.

A partire da un’ampia fase di indagine preliminare, la ricerca ha privilegiato la selezione di pochi esempi, assumendo che una scelta ristretta ma internamente coerente potesse permettere di riconoscere criticamente le analogie che si instaurano tra i progetti, guadagnando maggiore profondità interpretativa. Dal primo caso individuato – il progetto di Luigi Franciosini per la Cisterna delle Sette Sale sul colle Oppio a Roma (2022) – per analogia sono stati progressivamente individuati gli altri due casi di studio – il progetto di Renato Rizzi per il fronte nord-occidentale del borgo di Tivoli (2018) e il progetto di Francesco Venezia per il Belvedere di San Leucio a Caserta (1984).

Nonostante gli architetti delle tre opere siano nati e si siano formati in contesti geografici e scuole italiane diverse, elaborando un metodo e una cifra autoriale che rende il lavoro di ciascuno di loro ampiamente riconosciuto,¹⁵² l’accostamento delle tre opere è sembrato illuminare una serie di posture attraverso cui è possibile mettere in prospettiva una certa sensibilità radicata nella ricerca architettonica italiana sulla forma, alla cui più estesa discussione è dedicata la Postfazione al presente capitolo (→ 236).

Infatti, sebbene i tre casi di studio siano iscritti in una precisa segnatura personale, l’autorialità espressa in ciascuno dei progetti è seconda rispetto alla forma, che viene da molto lontano, come risposta all’invito e al riconoscimento delle strutture formali che la precedono, e per questo già implicita nel paesaggio o nell’immaginario di chi progetta. Questo *procedere*, o *provenire* della forma conferisce all’opera architettonica una *autonomia* che la libera dalle sovrastrutture e dalle contingenze del tempo, consegnandola alla lunga durata.

All’interno dell’ambito geografico della dorsale tirrenica dell’Italia centro-meridionale, i tre progetti si rivolgono ad alcuni luoghi emblematici in quanto a rapporto con l’acqua, la cui impronta nelle forme del suolo è, secondo la definizione di Carlos Martí Arís, “matrice” e “radice etimologica” delle forme dell’architettura (Fig. 27).¹⁵³ Per ciascuno dei tre luoghi si è cercato di ricostruire una breve ‘storia dell’acqua’,¹⁵⁴ nella quale sono descritte la sua traccia nelle forme della geografia e le architetture che, nel corso del tempo, l’hanno interpretata e messa in rappresentazione. Nei tre luoghi così introdotti, gli autori entrano in dialogo con architetture dell’acqua provenienti da un altro tempo e, attraverso metodi diver-

152 Per un approfondimento biografico degli autori, si rimanda alla Postilla biografica a p. 272.
153 Martí Arís 2007, p. 54.
154 Teti 2013, p. XXXIV.

27.
I siti dei tre progetti nella
dorsale tirrenica dell’Italia
centro-meridionale.
Elab. dell’autrice, 2026.



Roma

Tivoli

Caserta

si di far risuonare la forma antica, propongono un’architettura con-temporanea, nel significato di “partecipe di più tempi”.

La prima postura che permette l’accostamento dei tre autori è proprio la speciale tensione interpretativa che si manifesta nella capacità di leggere e descrivere i luoghi in modo *simpatetico*, cogliendone le precedenti segnature e lasciandosi stupire dalla loro capacità di inverare forme e caratteri antichi. Questa particolare tensione *ermeneutica* si riflette in pratiche descrittive già implicitamente progettuali: interpretazioni dotate di uno “spessore”,¹⁵⁵ attraverso cui le forme del paesaggio sono seguite come tracce per risalire ad una componente invisibile ma già interna al paesaggio, forma di ciò che non si vede più, o che non si vede ancora.

Al ‘sostrato’ comune che permette di istituire alcune analogie tra le intenzioni del progetto dei casi descritti partecipa anche la vicinanza alla disciplina letteraria e filosofica. In questa prospettiva, il rapporto tra architettura e narrazione si deve leggere alla luce del concetto di *poetica*, che, partire dalla radice antica di *poiesis* – l’atto del creare – riguarda l’insieme dei principi e degli intenti espressivi che orientano la formazione dell’opera, qualunque sia il medium espressivo e i relativi caratteri. Come ha ricordato Raffaele Milani, nella riflessione novecentesca è stato soprattutto Luciano Anceschi ad estendere questa nozione – di natura estetica – all’insieme delle arti, assumendola come denominatore comune per confrontare letteratura, pittura e architettura non sul piano dei contenuti dichiarati, ma su quello dei loro caratteri formali e operativi.¹⁵⁶

Un legame tra architettura e narrazione che rende ciascuna disciplina ‘operante’ rispetto all’altra è stato esplorato da diversi studiosi in epoca contemporanea, tra cui, in maniera sistematica, da Paul Ricœur: secondo il filosofo, il “costruire”, l’edificare nello spazio, e il “raccontare”, l’intrecciare nel tempo, sono accomunati dall’essere operazioni “configuranti”.¹⁵⁷ Anche Renato Bocchi ha affrontato questo parallelismo nel saggio *Ut architectura poësis*,¹⁵⁸ mettendo in relazione dispositivi letterari

e progettuali attraverso alcune categorie interpretative: confrontando, ad esempio, i dispositivi formativi di Palazzo Te di Giulio Romano con quelli narrativi dell’Orlando Furioso, Bocchi riprende e sviluppa una lettura già proposta da Manfredo Tafuri.¹⁵⁹

In sintesi, il dialogo tra queste discipline permette di leggere i tre progetti attraverso procedimenti analoghi a quelli della narrazione e della filosofia. Posizionando il pensiero letterario e filosofico sullo sfondo del pensiero formativo, è possibile accostare i tre autori a tre filosofi che emergono fra i loro autori d’elezione: il filosofo italiano Emanuele Severino (1929-2020) per Renato Rizzi, il filosofo francese Paul Ricœur (1913-2005) per Luigi Franciosini, e il filosofo neoplatonico Porfirio (233/234-305 ca.) per Francesco Venezia. Sulla base di queste associazioni, i tre progetti sono stati nominati attraverso i procedimenti filosofici a cui i rispettivi procedimenti formativi si possono ricondurre: rispettivamente, *la restituzione simbolica*, *l’unità della narrazione*, e *l’esegesi allegorica*.

Queste associazioni si basano su diverse forme di ‘frequentazione’ da parte dei tre autori con i filosofi ispiratori, e il significato dell’appoggio ai tre autori risiede in dichiarate ‘affinità elettive’ che trovano riscontro in precisi riferimenti biografici e intellettuali. Renato Rizzi, oltre alla vicinanza con Andrea Tagliapietra, allievo di Emanuele Severino, del filosofo ha curato la pubblicazione dell’opera *Tecnica e architettura* (Mimesis, 2003) e a lui più volte si riferisce nelle sue lezioni e nei suoi scritti – a lui è dedicato anche il primo saggio di *Eppure and yet...* (Mimesis, 2021); Luigi Franciosini ha più volte riconosciuto il procedimento attraverso cui Paul Ricœur istituisce un parallelismo tra narrazione e architettura, sostenendo una corrispondenza tra la struttura narrativa di un testo e quella del progetto, in particolar modo se volto alla ricerca e alla rivelazione del senso dei paesaggi antichi; Francesco Venezia è più volte tornato sul significato del neoplatonismo, e nello specifico dell’*Antro delle ninfe* di Porfirio, ma il rapporto dell’architetto con la corrente filosofica emerge soprattutto attraverso la ricorrenza nella sua riflessione attorno ai temi della memoria, della persistenza dei modelli e del rapporto con l’antico.

Un contatto frequente e fecondo con le altre discipline – come la filosofia e la letteratura, ma anche la musica – caratterizza il lavoro e la ricerca dei tre architetti; tuttavia, le loro idee si rivelano soprattutto attraverso le

¹⁵⁵ Dematteis 2021, p. 94.

¹⁵⁶ La lezione di Raffaele Milani a cui si fa riferimento è *Poetiche del paesaggio: verità e rappresentazione*, 30 novembre 2014, video disponibile all’indirizzo www.youtube.com/watch?v=6tO-e1WVf_zU (ultimo accesso: 28 marzo 2026). Sulla nozione di *poetica* nell’ambito della tradizione novecentesca, e in particolare sul contributo di Anceschi, si veda: Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Marsilio, Venezia 1990.

¹⁵⁷ Paul Ricœur, *Architettura e narrazione*, in Id., *Leggere la città*, a cura di F. Riva, Castelveccchi, Roma 2013, p. 80 (ed. orig. *Architecture et narrativité*, in “Urbanisme”, n. 303, nov-dic 1998, 41-51).

¹⁵⁸ Renato Bocchi, “Ut architectura poësis. Tre esperimenti di associazione fra poesia e architettura”, *La Rivista di Engramma*, 150 (1), 2017, pp. 163-183.

¹⁵⁹ Manfredo Tafuri, “Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti”, in E. H. Gombrich, M. Tafuri et al., *Giulio Romano* (pp. 15-63), Electa, Milano 1989.

tecniche, perché l’architettura è “assolutamente materiale”,¹⁶⁰ e non la si può imparare o insegnare, ma soltanto “fare”.¹⁶¹ Per questo è soprattutto la lettura formale, morfologica, delle tre architetture a far emergere la corrispondenza dei progetti alle tre categorie di invenzione (Fig. 28).

La lettura morfologica dei progetti è condotta attraverso un’operazione di ‘dissezione’ dei procedimenti formativi, immaginando di “tornare ad eseguire” l’opera. Questo approccio, come scrive Luigi Pareyson, implica l’assumere il punto di vista dell’artista, e, da lì, “penetrare nel processo di formazione dell’opera e impadronirsi della legge che l’ha orientato e guidato”.¹⁶² Entrare nel processo formativo di ciascun progetto per ritrovarvi la “forma formante”¹⁶³ e coglierne la legge interna descrive, in sintesi, la tensione che ha guidato l’esegesi dei tre progetti, in un procedimento che prende avvio già dalla lettura dei luoghi, ricercando il primo punto di osservazione assunto da ciascun autore di fronte al paesaggio.

Ciascun caso di studio è stato affrontato, quindi, come un esercizio di interpretazione attraverso il suo ‘smontaggio’ e ‘rimontaggio’ supportato dal lavoro di ridisegno alle diverse scale, di schematizzazione, di esplicitazione delle relazioni territoriali (non sempre presenti nei materiali a disposizione dei progetti) e ritracciamento delle direttrici compositive.

Il ridisegno critico-interpretativo – assunto come *strumento cognitivo* in grado di innescare processi interpretativi che anticipano e fondano il progetto – è sembrato il mezzo più appropriato per addentrarsi nel processo formativo delle opere e, al tempo stesso, per analizzare a confronto. In questa prospettiva, il rapporto tra testualità e interpretazione, così come inteso da Hans-Georg Gadamer, contribuisce a chiarire come il *comprendere* si configuri sempre come un’apertura progettuale. “Chi si mette ad interpretare un testo attua sempre un progetto”:¹⁶⁴ muovendo dalla prospettiva heideggeriana,¹⁶⁵ comprendere non coincide con la semplice decifrazione di un significato dato una volta per tutte, ma incarna un processo dinamico, capace di evolversi costantemente e di arricchire progressivamente il senso complessivo del testo, elaborandone di volta in volta un nuovo progetto di senso.

160 Francesco Venezia in P. Di Martino (a cura di), *Saper credere in architettura. Trentadue domande a Francesco Venezia*, CLEAN, Napoli 1997, pp. 13-14.

161 Considerazione trascritta a memoria da un colloquio con Renato Rizzi, il 18 febbraio 2026 nel suo studio a Venezia.

162 Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Biblioteca Sansoni, Firenze 1974, p. 252.

163 Ibidem.

164 Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2000, p. 553.

165 Martin Heidegger, *Essere e Tempo*, Trad. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2005, p. 188.

28.

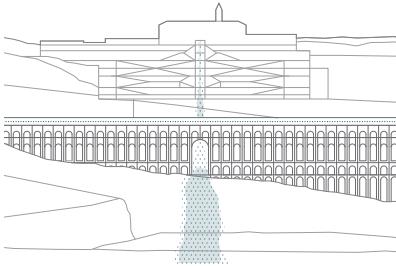
Ideogrammi dei tre progetti.
Elab. dell’autrice, 2026.

→

LA RESTITUZIONE SIMBOLICA

Renato Rizzi e il fronte nord-occidentale di Tivoli

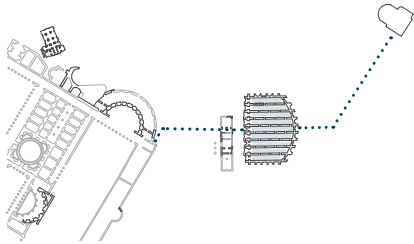
Tivoli, 2018



L’UNITÀ DELLA NARRAZIONE

Luigi Franciosini e la Cisterna delle Sette Sale

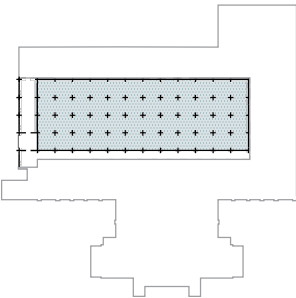
Roma, 2022



L’ESEGESI ALLEGORICA

Francesco Venezia e il Belvedere di San Leucio

Caserta, 1984



Trasposta nel campo dell’architettura, questa idea consente di leggere il *progetto di conoscenza* come un atto critico che interroga il paesaggio, permettendo di riconoscere nei luoghi una condizione dialettica con un portato che viene da un altro tempo, sin dai tempi della geologia e della modificazione della crosta terrestre. Il progetto opera allora come un *ri-conoscimento*: essere autori guadagna il significato di saper distinguere e interpretare le modificazioni apportate prima di noi dalla natura e dall’uomo. In questo senso, nel gesto progettuale avviene sempre un oscillamento tra pensiero interpretativo e pensiero *ri-fondativo*, in un processo circolare in cui i due pensieri si alimentano l’un l’altro.¹⁶⁶ da una parte la necessità di comprendere ciò che precede, dall’altra quella di restituirgli forma in un nuovo ordine. Seppure iscritti in una segnatura personale, i tre progetti aderiscono agli *inviti* offerti dai luoghi, e quindi al riconoscimento delle strutture formali che li precedono, risultando emblematici nello sviluppare tecniche di lettura in grado di cogliere la molteplicità delle condizioni presenti nel paesaggio e i diversi significati dello spazio, delle cose e dei rapporti che si stabiliscono fra esse.

La lettura comparata dei casi studio consente di mettere in luce una serie di cifre comuni e tematiche portanti, che, nella struttura del capitolo, scaturiscono in una sorta di ‘categorizzazione’ in alcuni casi reiterata, in altri attraverso l’evidenziazione di aspetti singolari.

In primo luogo, la lettura formale consente di osservare come in tutti e tre i casi il progetto si realizzi attraverso l’*essenzialità del gesto*, che rende l’opera descrivibile in poche, semplici azioni, e che si nutre dell’*essenzialità della forma* attraverso la riduzione a morfemi elementari tipica della dimensione della costruzione. Questi morfemi sono l’esito di un processo di *astrazione* attraverso cui l’autore ha compreso il senso profondo della struttura sintattica delle forme della ‘tradizione’, riconoscendo i “rapporti di struttura” che ad esse soggiacevano: la costruzione si fa così *mezzo espressivo* dei caratteri dell’architettura.¹⁶⁷ Proprio il ricorrere a morfemi archetipici, appartenenti a quel dominio di figure ‘atemporali’ che conservano una sorta di “memoria del livello primario dell’architettura”,¹⁶⁸ rimuove la segnatura del tempo e conferisce all’architettura il suo carattere di con-temporaneità.

166 Dematteis 2021, p. 91.

167 Carlo Moccia, *Realismo e astrazione e altri scritti*, Aion, Firenze 2015, p. 15, 32, 47.

168 Alberto Ferlenga, “L’architettura delle infrastrutture”, in S. Piscella, *Geo-mitografie. Architettura delle infrastrutture*, LetteraVentidue, Siracusa 2024, p. 39.

Attraverso la lettura morfologica dei progetti è inoltre possibile osservare come, in tutti e tre i casi, l’acqua segni il tono e il *pathos* del progetto e sia il mezzo attraverso cui l’architettura fa risuonare il valore della forma della terra, in virtù del rapporto intrinseco che esiste tra il suo scorrere e la costruzione di un’orografia.

In quanto *architetture del suolo*, la relazione che le architetture dell’acqua instaurano con il sostrato orografico consente infatti di mutuare la ricchezza espressiva dei movimenti dell’acqua – la cui varietà dipende dalla forma e dalla pendenza del piano di scorrimento – per esaltare e mettere in rappresentazione i caratteri geografici dei luoghi.¹⁶⁹ Questo rapporto permette di descrivere ciascun progetto come una ‘messa in scena’ del *divenire* dell’acqua, declinando la presenza dell’elemento liquido secondo registri significativi per la costruzione di un sistema di luoghi segnati da caratteri differenti. Le diverse declinazioni del carattere dell’acqua concorrono, tuttavia, a definire un’unità di tema, costruita mettendo a sistema elementi che mantengono una loro autonomia ed episodicità, in ragione dell’interpretazione che danno della topografia e della fenomenologia dell’acqua.

In questo modo, ciascun progetto articola un sistema *narrativo* che, nel restituire continuità – fisica o concettuale – allo scorrere dell’acqua, e rinnovando lo stupore del suo apparire e scomparire, racconta il significato di ciascun luogo attraverso l’architettura. Riconoscendone l’*unità* nella stratificazione, ciascun progetto fa sì che l’acqua ritorni a fare parte di un sistema più grande, all’interno di una ciclicità già iscritta nel luogo e in qualche momento interrotta o resa muta e invisibile.

Non esiste nulla di isolato, ma tutto è parte di una universale Armonia. Tutte le cose si compenetrano, l’una nell’altra, e l’un l’altra patiscono, e l’una nell’altra si trasformano. E non è possibile comprenderne una, se non attraverso le altre...

Con queste parole, nel 1935 Dimitris Pikionis descriveva il suo immaginario di paesaggio, inteso come un organismo unitario regolato da leggi interne appartenenti ad un sistema più ampio.¹⁷⁰ Una simile attenzione volta a comprendere le connessioni antiche che legano le cose fra loro e al loro contesto è presente nei tre progetti: attraverso la ri-significazione degli antichi percorsi dell’acqua, i tre architetti mirano a ristabilire l’*armonia* del paesaggio ricollocandone i frammenti in un nuovo ordine.

169 Moccia 2002, p. 651.

170 Alberto Ferlenga, *Pikionis, 1887-1968*, Electa, Roma 1999, p. 331.

In tutti e tre i casi, l'*ordine del movimento* costituisce una delle modalità attraverso cui si attua questa ricomposizione. La dinamica tra ‘percorrere’ e ‘stare’, coreografata dall’architetto, educa lo sguardo e affina la capacità di osservare le relazioni tra forma del suolo ed architettura, ricucendo brani scomposti del territorio. In questo modo, più che i singoli monumenti, vengono riattivate le relazioni, anche a distanza, tra i pochi frammenti in grado di evocare la profondità della storia, secondo una strategia di fruizione che ricolloca ciascun elemento nella sua dimensione geografica. Adottando uno sguardo allargato, attento a tenere conto di diverse scale del progetto, nelle tre proposte la trasformazione della singola espressione architettonica diviene la premessa per l’interpretazione dell’intero sistema di cui è parte.

Come nella celebre definizione di André Corboz, ogni territorio è un “palinsesto” in cui si depositano tracce più o meno visibili che, frutto di azioni secolari e incessanti, raccontano le sue fasi costitutive,¹⁷¹ in una stratificazione di segni che conferisce al paesaggio un valore documentario, rendendolo un “luogo della memoria”.¹⁷² La conservazione e trasmissione al futuro di questa articolata *memoratività* è l’obiettivo di ognuno dei tre lavori,¹⁷³ dove con la parola “conservazione” non si intende il ripristino o il congelamento dei caratteri costitutivi in una condizione sempre uguale, bensì il mantenimento o il ristabilimento in una nuova disposizione di tutti quegli elementi che permettono di riconoscere e comprendere il valore attuale, *sintesi* di tutte le fasi del processo di trasformazione.¹⁷⁴

In questa visione, nel progetto contemporaneo la storia assume un duplice ruolo: da un lato, è il metodo di conoscenza del processo trasformativo espresso nel momento storico presente – nel caso del territorio simile ad una ricerca archeologica volta a decifrare le fasi del palinsesto –¹⁷⁵ dall’altro, diventa lo strumento di scrittura di una nuova fase attraverso il progetto, inteso come ultima mutazione del testo architettonico.

Accanto alle azioni costruttive e agli interventi trasformativi realizzati dalla natura e dall’uomo, il territorio si forma (e trasforma) anche attraverso l’osservazione e l’esperienza diretta di ciascun soggetto, per mezzo

di azioni percettive e atti di riconoscimento culturale. Le risorse e i caratteri fisici e storici rappresentano, cioè, la premessa ordinatrice delle trame ordite dall’uomo, ma è solo attraverso lo sguardo dell’osservatore che il palinsesto del territorio ‘si attiva’, facendosi *paesaggio*. In questo risiede l’ambivalenza del concetto di paesaggio, che, se da un lato dipende dallo “sguardo configurante” del soggetto umano che ritaglia e circoscrive gli elementi, li rielabora e li combina, dall’altro si presenta come un “essere-per-sé segreto, un alcunché di autonomo e spontaneo, una manifestazione autopoietica della natura” di cui l’uomo è, prima di ogni altra cosa, spettatore.¹⁷⁶

In riferimento a Tivoli, Roma e Caserta, custodi di resti e tracce materiali della memoria del luogo, ancor più che di “territori” – espressione non dell’universale, ma dell’*uniforme* –¹⁷⁷ dovremmo parlare di “paesaggi patrimoniali”.¹⁷⁸ Il termine “paesaggio”, oltre a far riferimento alla percezione e interpretazione dei luoghi, contiene in sé, implicitamente, un’idea operativa e trasformativa,¹⁷⁹ implicando già un’idea di progetto. Come “volto” delle comunità che lo creano e lo trasformano, il paesaggio “si muove, vive ed invecchia con gli uomini”.¹⁸⁰ Come ha affermato Salvatore Settis riflettendo sul ruolo del progetto nei processi di conservazione del patrimonio, affinché il paesaggio continui ad essere lo “specchio” e la “proiezione del nostro desiderio di ‘viver bene’ la nostra vita presente, ma anche dell’imperativo etico di lasciare alle generazioni future un ambiente e una trama di città che siano degni di quel che noi abbiamo ereditato dalle generazioni passate”, un progetto non potrà limitarsi ad una semplice preservazione retrospettiva, ma dovrà essere necessariamente trasformativo.¹⁸¹

176 Andrea Tagliapietra, “Il paesaggio come mito. Ascoltare i luoghi, vedere le storie”, in Piscicella 2023, pp. 28-29.

177 Ibidem.

178 “I paesaggi patrimoniali sono quei paesaggi che conservano preziosi resti materiali del passato culturale dell’uomo nelle sue diverse epoche, riflettendo il passaggio del tempo attraverso le stesse, costruendo complessi palinsesti della memoria, recuperati nel presente attraverso la ricerca e l’intervento per la loro conservazione e diffusione nel futuro”. Cfr. Darío Álvarez Álvarez, Miguel Ángel De la Iglesia Santamaría (a cura di), *Modelos de paisajes patrimoniales. Estrategias de protección e intervención arquitectónica*, Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Valladolid 2017; trad. ita. Linda Flaviani.

179 La parola francese *paysage* nasce a metà del XVI secolo dal concetto di rapporto simbiotico tra abitanti e territorio tipico della cultura romana. Secondo gli etimologi, *pays* deriverebbe dal latino *pagensis* che significa sia l’abitante di un *pagus* (villaggio) che il suo territorio, mentre il suffisso *-age* indicherebbe un’azione o il suo risultato. “Paesaggio”, dunque, significherebbe “fare paese, esprimere un luogo, rendere e rappresentare la specificità della relazione tra una comunità e il suo habitat” (Martinet 1983).

180 Turri 2002, p. 11.

181 Salvatore Settis, *L’etica dell’architetto e il restauro del paesaggio*, Lectio magistralis tenuta il

171 André Corboz, “Il territorio come palinsesto”, *Casabella*, 516, 1985, pp. 22-27.

172 Gianfranco Spagnesi, *Introduzione al restauro delle architetture delle città del territorio*, Studium, Roma 2007, p. 57.

173 Ivi, p. 21.

174 Ivi, p. 117.

175 Eugenio Turri, *La conoscenza del territorio. Metodologia per un’analisi storico-geografica*, Marsilio, Venezia 2002, p. 17.

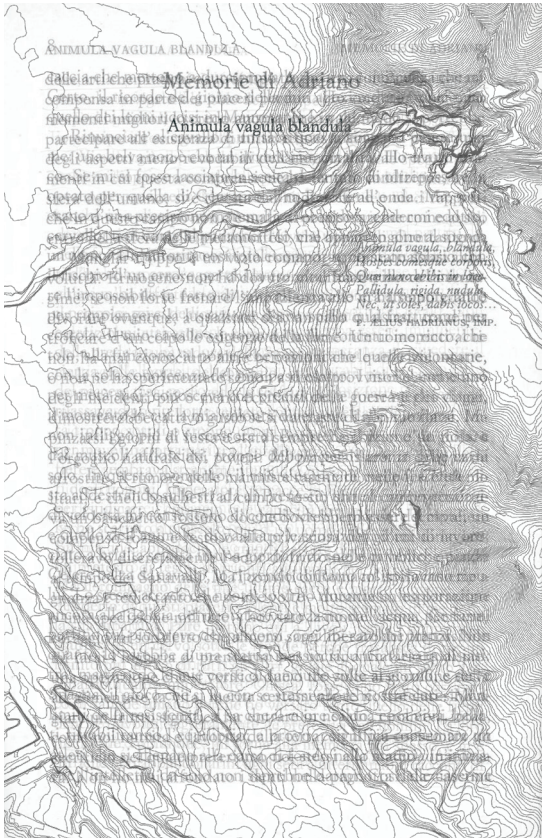
In sintesi, l'analisi comparata delle tre opere permette di osservare l'andamento di un pensiero progettuale che passa in modo 'circolare' dall'interpretazione al progetto, e dal paesaggio all'architettura. Prendendo le mosse da un'osservazione allargata delle forme della terra e dell'acqua in un processo interpretativo che individua nella geografia la matrice della forma architettonica, ciascuno dei tre progetti si traduce in alcuni gesti essenziali ed è descrivibile attraverso la messa in scena del divenire dall'acqua. Ciascun progetto, infine, 'ritorna' al paesaggio per radunarne i frammenti e ristabilirne le relazioni reciproche, riattivando tracce e percorsi appartenenti alla sua memoria, e contribuendo a ricomporre l'antica *armonia* del luogo.

14 gennaio 2014 a Reggio Calabria in occasione del conferimento della laurea honoris causa in Architettura, disponibile all'indirizzo centrostudivitruviani.org/wp-content/uploads/2014/09/lectio-magistralis-settis.pdf, p. 10.

LA RESTITUZIONE SIMBOLICA

Renato Rizzi e il fronte nord-occidentale di Tivoli

Tivoli, 2018



Costruire, significa collaborare con la terra, imprimere il segno dell’uomo su un paesaggio che ne resterà modificato per sempre [...].
[...] ricostruire significa collaborare con il tempo nel suo aspetto di “passato”, coglierne lo spirito o modificarlo, protenderlo, quasi, verso un più lungo avvenire; significa scoprire sotto le pietre il segreto delle sorgenti.

Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*, 1981

Ogni progetto di Renato Rizzi nasce da un accurato lavoro sul paesaggio, che, molto più antico di noi, conserva nelle proprie tracce la storia delle trasformazioni che lo hanno segnato nel tempo.¹⁸² Come i libri, tutti i paesaggi sono *mitici*, poiché gli eventi che li hanno modellati si rinnovano ad ogni lettura.¹⁸³ Come un libro si lascia leggere parola dopo parola, pagina dopo pagina, leggiamo il paesaggio strato dopo strato, traccia dopo traccia: con un testo il paesaggio condivide la struttura più intima, differendo unicamente nel vocabolario di segni attraverso cui si esprime.

Nei progetti di Rizzi, questo processo di *lettura* del paesaggio segue una precisa metodologia contraddistinta, a seguito della visione diretta dei luoghi, dalla costruzione di modelli in scala. I modelli traducono l’esperienza sensibile attraverso l’alterazione del dato altimetrico, un passaggio necessario per mantenere la *visività*: come il sovrapporsi delle pagine di un libro, in modo analogo lo stratificarsi delle curve di livello incrementate ricostruisce il paesaggio senza deformarlo (Fig. 29).¹⁸⁴

29.
La restituzione simbolica:
le prime pagine di *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar sovrapposte alle curve di livello di Tivoli.
Elab. dell’autrice, 2026.



182 Alcune considerazioni di questa premessa sono estratte, e trascritte a memoria, da un colloquio con l’autore avvenuto il 18 febbraio 2026 nel suo studio a Venezia.

183 Venturi Ferriolo 2009, p. 228.

184 La relazione paesaggio/testo è stata indagata dall’autore nella mostra *Tbilisi — Risingland* (2026), in cui un pannello esponeva le 1.131 curve di livello del modello della città accostandole alle pagine aperte del libro *L’Ottava Vita* di Nino Haratischwili.

La costruzione dei modelli in gesso guida i passi del progetto, svelando progressivamente la forma implicita del luogo, invisibile allo sguardo nudo e intuibile solo attraverso la lente di questa visione potenziata.¹⁸⁵ Attraverso questo procedimento, il progetto emerge gradualmente dalle *singularità* decantate nel luogo,¹⁸⁶ come valorizzazione e restituzione epifanica delle sue forme,¹⁸⁷ entrando in risonanza con la singolarità di chi osserva, rinnovando così la visione originaria.

L'intento è sempre restituire una *visione* che non c'è più:¹⁸⁸ ogni progetto è inteso come la prosecuzione di una scenografia che viene ri-raccolta nelle mappe stratigrafiche del tempo, nel non detto, nell'ineffabile, nel mito, in quello che è rimasto nascosto o che si è perso.

Quella appena brevemente descritta è la lente attraverso cui l'architetto si è confrontato con il paesaggio di Tivoli, nell'occasione offerta, nel 2016, dal concorso *Piranesi Prix de Rome*. Il concorso invitava a riflettere sull'area di rispetto per valorizzare Villa Adriana e Villa d'Este; tuttavia, la lettura del paesaggio tiburtino ha indotto il gruppo di progettisti – coordinati da Renato Rizzi con Andrea Tagliapietra, Monica Centanni e Susanna Pisciella¹⁸⁹ – a prendere le distanze dalle direttive del bando, scegliendo di concentrare lo sguardo su un altro ambito, individuato, a seguito dei sopralluoghi, come il punto di massima fragilità, e quindi anche di massima *apertura* e possibilità: il fronte nord-occidentale del borgo.¹⁹⁰

Arrivando da Roma, anticamente una grande “iconostasi” introduceva all’“interiorità” di Tivoli:¹⁹¹ celebre è l'immagine della sua forma arroccata su una pendice del monte Catillo e solcata da cascate imponenti, come testimoniano numerose fonti iconografiche e fotografiche e i resoconti di viaggio.

185 Per un approfondimento del processo di costruzione dei modelli, si rimanda all'Appendice – Attraverso la Rappresentazione (→ 256).

186 Ivi, p. 19.

187 Rento Rizzi, Andrea Tagliapietra, *Il segreto nel nome Architettura*, Milano, Mimesis, 2021, p. 14.

188 Susanna Pisciella, *Geo-mitografie. Architettura delle infrastrutture*, Siracusa, LetteraVentidue, 2024, p. 21.

189 Ad aver collaborato al progetto, intitolato *Villa Tivoli*, ci sono anche: Alessandro Modonese, Alvisè Rittà Ziliotto, Angelica Stern, Anna Franchini, Giovanni Svalduz, Carolina Sartori, Nikita Iskusov, Elena Panfilova, e l'ing. Armando Mammino per la consulenza strutturale.

190 Estratto di un colloquio con la architetta e professoressa Susanna Pisciella del 24 aprile 2025 trascritto dall'autrice.

191 Renato Rizzi, “Villa Tivoli: il palcoscenico della città”, *Identità dell'Architettura Italiana*, 16, 2018, p. 108.

31.
Il fronte nord-occidentale di Tivoli osservato dal Santuario della Madonna di Quintiliolo. Foto dell'autrice, 2026.



30.
Bassorilievo di Santa Maria del Quintiliolo, primo punto di osservazione del progetto. Archivio di Renato Rizzi.



Osservato dal terrazzo-belvedere del piccolo santuario di S. Maria del Quintiliolo, sulla sponda opposta del fiume Aniene,¹⁹² il borgo possiede una visibilità dell'insieme che permette una conoscenza del luogo nella sua complessità (Fig. 30): da qui Tivoli appare nella sua stratificazione di temporalità in una scena che svela come l'acqua animi il suo paesaggio, a partire dall'imponente cascata di cui si sente il rombo in sottofondo.

Il tessuto del borgo antico è interrotto dall'edificazione più recente, che ne incrina e turba la forma: in primo piano, appaiono le rovine delle cartiere che sfruttarono l'energia dell'acqua dell'Aniene. Il campanile della cattedrale svettante sui tetti segna il punto in cui nuovamente il borgo antico appare, inframezzato da manufatti recenti, fino a che non si distingue il grande palazzo di Villa d'Este con i suoi giardini pensili, estesi fino alla cartiera Carlucci (Fig. 31).

Spingendo lo sguardo oltre il relitto della cartiera, emergono, imponenti, le rovine del muro di sostruzione di quella che venne per lungo tempo erroneamente identificata come Villa di Mecenate, ma che fu invece il Santuario di Ercole Vincitore: un luogo legato ad un culto che, nella tradizione tiburtina, assume anche valore protettivo rispetto ai rischi naturali e agli eventi atmosferici estremi.¹⁹³ Così termina la città vista da questo punto, e da qui riparte il progetto (Fig. 32).

192 Come ha raccontato il progettista, il Santuario ha costituito il punto di vista iniziale e finale del progetto, soggetto dell'ultimo bassorilievo realizzato per celebrare il punto dal quale era stata iniziata l'osservazione (Fig. 30).

193 Mario Pirro, Valentina Cipollari, “L'Ercole tiburtino dimora su una faglia: studio sulla sismicità del territorio attraverso la lettura del mito”, in *Memorie Descrittive della Carta Geologica d'Italia*, XCVI, 2014, pp. 329-338.

32.
Theodore Duclere, *La Villa Mecenate a Tivoli*, 1845 ca.





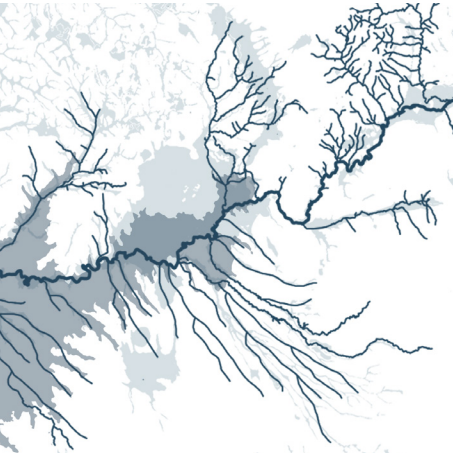
Il paesaggio: breve storia dell’acqua

L’area di Tivoli si trova in un punto notevole del sistema idrografico laziale, dove il fiume Aniene abbandona i rilievi appenninici e le cascate segnano il brusco passaggio dalla montagna al settore sub-pianeggiante della Campagna romana. Dopo il salto, il fiume cambia carattere e nome: l’Aniene,¹⁹⁴ storicamente noto anche come Teverone, con lenti meandri si unisce al Tevere poco a nord delle mura di Roma. L’antica *Tibur* occupa così un particolare “gradino morfologico”,¹⁹⁵ soglia tra due ambiti geologicamente e morfologicamente distinti: da una parte la valle incisa dal fiume, contraddistinta dall’affioramento del travertino, dall’altra il paesaggio montano dei rilievi appenninici (Fig. 33).

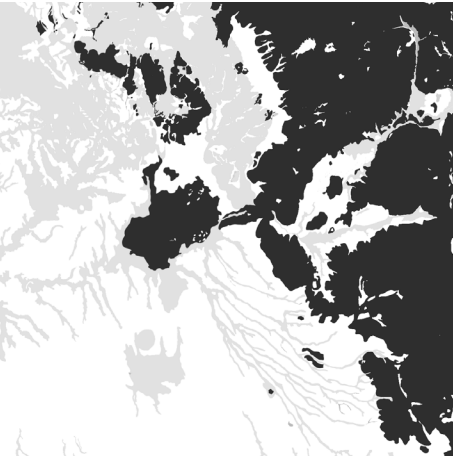
L’acqua che scorre nella valle proviene dai Monti Tiburtini e Prenestini, i cui rilievi calcarei sono lentamente dissolti dal suo passaggio. Quando riemerge in superficie nelle sorgenti carsiche e termali dopo il suo percorso sotterraneo, l’acqua deposita progressivamente carbonato di calcio, la cui sedimentazione, nel corso di millenni, ha generato gli spessi banchi di travertino che caratterizzano storicamente il paesaggio.¹⁹⁶

Spesso celebrato per la “chiarezza delle sue acque”, la “bellezza delle sue sponde”¹⁹⁷ e la spettacolarità delle cascate, l’Aniene, agente morfologico e vettore territoriale al tempo stesso, è l’elemento che tiene insieme questi due ambiti geografici così diversamente caratterizzati.¹⁹⁸ Vera e propria “matrice” del dato antropico, il tracciato fluviale è stato assecondato, nel corso della storia, da diversi sistemi infrastrutturali – tra cui quattro acquedotti romani (Fig. 34), l’antica via Tiburtina Valeria, la via consolare Valeria Vecchia, una parte del cammino benedettino, e, in tempi più recenti, la linea ferrata Roma-Pescara e l’autostrada A24 – in una sovrapposizione che si giustifica per ragioni morfologiche, in quanto tutte le linee sfruttano le medesime condizioni di quota, pendenza e accesso alla valle.

194 L’Aniene conserva nel nome il mito del re etrusco *Anio*, morto per annegamento nell’impresa di raggiungere sua figlia Salia, rapita da Mercurio.
195 Pirro, Cipollari 2014, p. 329.
196 L’acqua di pioggia, arricchita di anidride carbonica, lentamente dissolve il calcare dei rilievi, incorporando bicarbonato di calcio. Quando riemerge in superficie, la diminuzione di pressione e il cambiamento di temperatura favoriscono la liberazione dell’anidride carbonica e la conseguente precipitazione del carbonato di calcio, che si deposita e si consolida nel tempo formando il travertino, tipico delle sorgenti carsiche e termali dell’area.
197 Ellis Cornelia Knight, *Description of Latium: or, La Campagna di Roma*, Londra, Longman, Hurst, Rees and Orme, 1805.
198 Luca Porqueddu, “Erosioni e sedimenti. Il tracciato dell’Aniene come matrice dell’abitare”, in Gaetano De Francesco, *Aniene Geographies: Straegie Integrate di mitigazione del rischio idrico. Linee di Piano per l’Aniene*, Roma, Vita nostra edizioni, 2024, pp. 21-32.



33.1 →

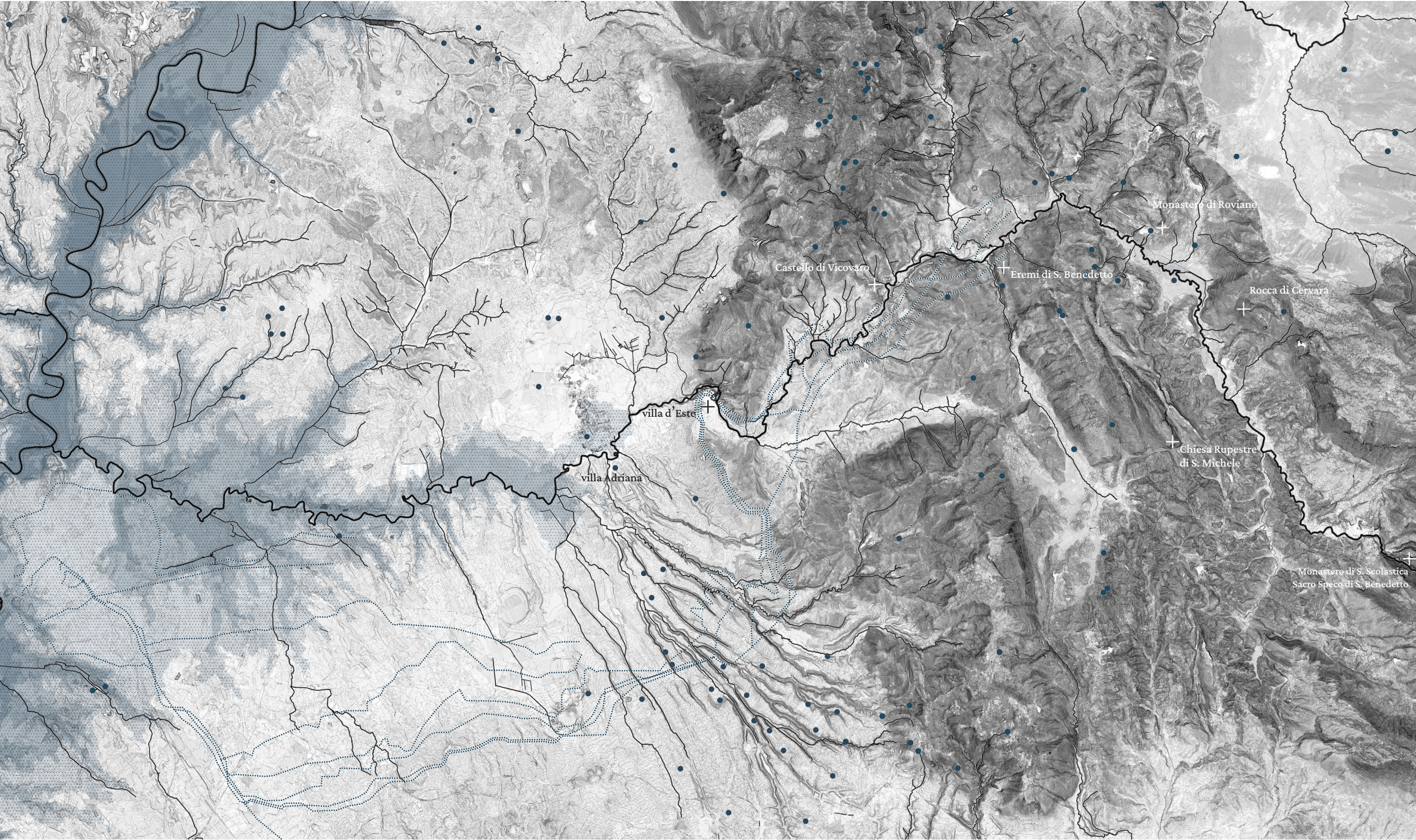


33.2 →

33.
Idrografia e geologia del territorio di Tivoli: in nero il carattere calcareo, in grigio i depositi alluvionali.
Elab. dell’autrice, 2026.

34.
Tivoli tra valle dell’Aniene e sistema appenninico, il fiume come matrice di infrastrutture e architetture ‘verticali’.
Elab. dell’autrice, 2025.





In questo sistema stratificato, è ancora il fiume che, nel suo scorrere, ha inciso strette gole e generato forti salti di quota, costruendo un paesaggio ‘verticale’ che ha costretto l’insediamento umano a confrontarsi con la dimensione del bordo e dell’affaccio.

Infatti, come in altri contesti morfologicamente analoghi, nella valle dell’Aniene il dato antropico è adattivo rispetto all’elemento naturale, e dalla condizione di verticalità insita nella forma geografica deriva la predisposizione dell’architettura a costruire logge, terrazze, balconi e fronti verticali rivolti al fiume: ne sono esempio architetture sacre come il monastero di Santa Scolastica e il Sacro Speco di San Benedetto a Subiaco, la chiesa rupestre di San Michele Arcangelo a Gerano, gli eremi di San Benedetto a Vicovaro e l’ex convento di Roviano; accanto agli insediamenti di natura catecumenale, rispondono a questa vocazione anche architetture funzionali legate alla forza motrice dell’acqua, come l’antica mola di Jenne, costruita dai monaci benedettini intorno all’anno Mille, e le cartiere di Tivoli, che sfruttavano il salto delle cascate per la produzione di energia (Fig. 34). Queste architetture rielaborano il dato orografico e idrografico, assumendo un forte carattere scenografico e costruendo “paesaggi urbani in piedi davanti al fiume”.¹⁹⁹

La costruzione in altezza e la verticalizzazione del fronte fa di chi transita lungo la valle uno *spettatore* della scena senza quinte che è il paesaggio. Con la sua struttura scenografica, il paesaggio di Tivoli esemplifica la definizione di Eugenio Turri di “paesaggio come teatro” in cui l’uomo è attore e spettatore al tempo stesso,²⁰⁰ e dove vedere è conoscere: “l’orizzonte della vista è conoscenza”.²⁰¹

L’attrazione verso il vuoto delle gole e la linea dell’orizzonte diventano così elementi strutturali e condizioni attentamente interpretate nella progettazione di questi luoghi: abitare e costruire lungo la valle dell’Aniene offrono delle condizioni paradigmatiche per un’“esperienza dello sguardo”,²⁰² richiedendo un’azione “scenica” per leggere e riscrivere il paesaggio senza spezzarne le leggi più intime.

199 Trascrizione dell’autrice della relazione di Orazio Carpenzano tenuta presso il Monastero di Santa Scolastica a Subiaco il 10 maggio 2025, in occasione dell’evento “L’Aniene e le Vie dell’Acqua”, promosso dal Rotary Youth Leadership Award con PNRR Changes Sapienza, WP5 “Itinerari del Sacro lungo l’Aniene”.

200 Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venezia, Marsilio, 2001.

201 Venturi Ferriolo 2009, p. 52.

202 Ivi, p. 15.



35 →

35.
Daniel Stoopendaal, *Pianta di Tivoli*, 1622.

Il limes nord-occidentale del borgo

Il punto in cui l'attrazione verso il vuoto della valle raggiunge la massima intensità è il fronte nord-occidentale del borgo antico di Tivoli, dove l'acqua dell'Aniene precipita attraverso un salto di oltre cento metri. Su questo fronte si stratificano nel tempo diverse scritture e interpretazioni profondamente legate alla presenza e all'azione dell'acqua.

I rilievi cinquecenteschi di Pirro Ligorio – attivo già da tempo in numerosi scavi a Roma e nella Campagna Romana, e in particolare a Villa Adriana come direttore degli scavi – restituiscono questo versante come costellato di ville rustiche romane (Fig. 36): dalla Villa di Augusto, più tardi identificata con il Santuario di Ercole Vincitore, a quelle di Orazio, di Manlio Volpisco, di Quintilio Varo e di Gellio.²⁰³

È su questo palinsesto di presenze antiche che Ligorio intervenne quando, incaricato nel 1550 dal cardinale Ippolito II d'Este, progettò il palazzo e il giardino di Villa d'Este, inscrivendo il nuovo intervento in un dialogo simbolico con il sistema basamentale di ville romane di cui sopravvivevano solo ruderi invisibili.²⁰⁴

La realizzazione del complesso avvenne attraverso una potente riscrittura del sito: adottando una soluzione a terrazze successive collegate da scale e rampe oblique ed incardinate ad un asse di simmetria ad esse ortogonale, l'architetto affrontò il pendio che degrada frontalmente “come problema di costruzione architettonica”.²⁰⁵ La sostruzione fu realizzata attraverso un'opera di sbancamento e demolizione del quartiere medievale che occupava la Valle Gaudente, accompagnata da un mirato recupero delle preesistenze romane.²⁰⁶ Infatti, come è possibile osservare nel rilievo di Ligorio, le emergenze archeologiche si dispongono lungo un sistema continuo che “circuisce il tutto come una cavea di teatro”,²⁰⁷ definendo un dispositivo spaziale all'interno del quale la nuova Villa d'Este assume la precisa posizione di fondale scenografico.

L'esperienza antiquaria e archeologica di Pirro Ligorio gli consentì di mettere a sistema il repertorio formale e tecnico romano con le esigenze

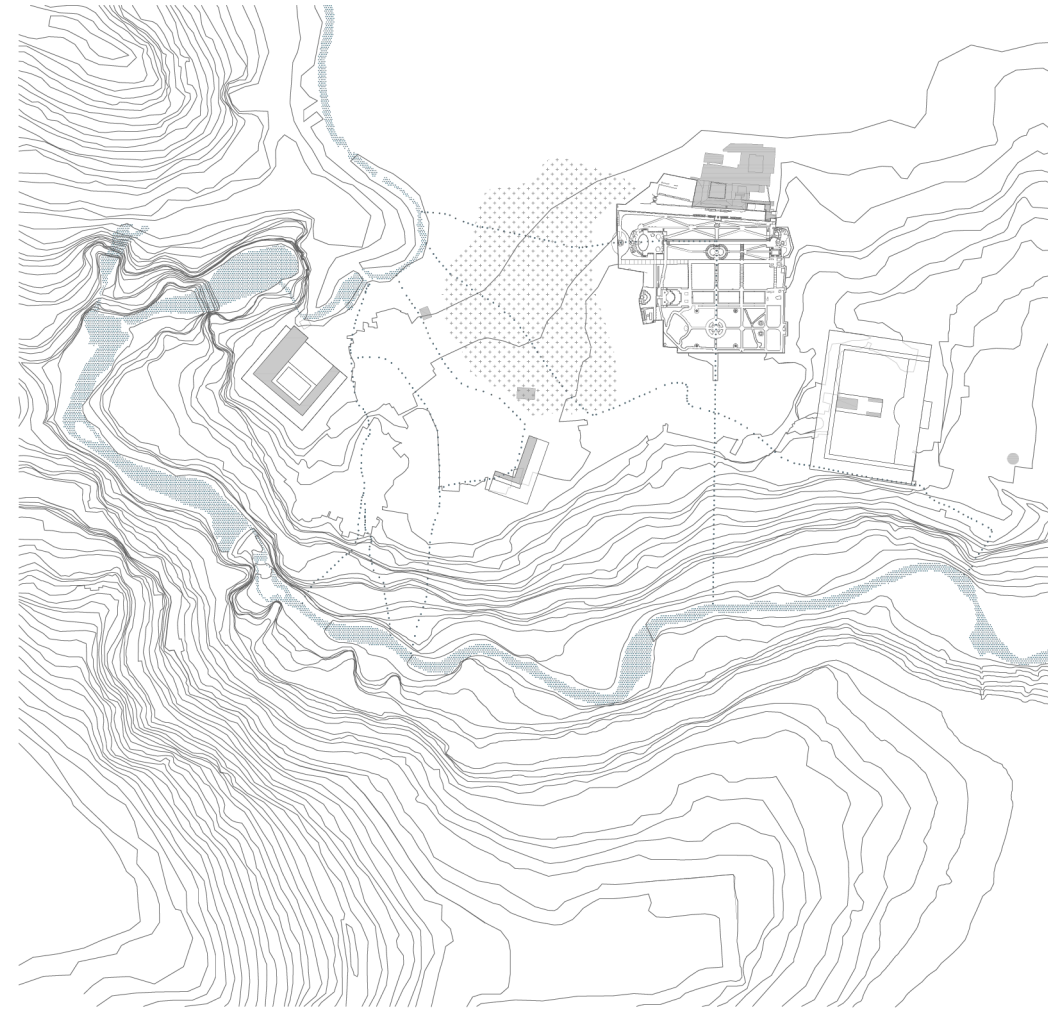
203 Antonella Ranaldi, *Pirro Ligorio e l'interpretazione delle ville antiche*, Roma, Quasar, 2001.

204 Nel disegno di Ligorio, il rapporto instaurato con le preesistenze si esplicita nella morfologia dei siti, nel panorama, negli allineamenti e orientamenti della villa rispetto alle antichità tiburtine. Cfr. Fagiolo 1981, pp. 197-210.

205 Fausto Testa, «Il giardino dei sentieri che si biforciano»: la Villa d'Este a Tivoli, in *Visible* n. 2 - *Syncrétismes*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, p. 275.

206 Alessandra Centroni, *Villa d'Este a Tivoli: quattro secoli di storia e restauri*, Roma, Gangemi Editore, 2008, p. 11.

207 Pirro Ligorio in Ranaldi 2001, p. 199.



36 →

36.
Pianta di Tivoli con Villa d'Este e le ville romane restituite da Pirro Ligorio. Elab. dell'autrice sulla base di un disegno in Ranaldi 2001, 2026.

scenografiche del giardino rinascimentale, dove l’acqua diventa il “metamorfico protagonista” dello spettacolo messo in scena nel giardino,²⁰⁸ e le numerose fontane e i bacini di Villa Adriana – insieme alla stessa situazione idrografica tiburtina – costituirono verosimilmente la “matrice archeologica diretta del trionfo di acque di Villa d’Este”.²⁰⁹ La regimentazione delle acque si traduce in Villa d’Este in un complesso dispositivo idraulico che, dopo aver deviato l’acqua dall’Aniene attraverso un condotto sotterraneo di circa duecento metri, la conduce alla fontana dell’Ovato, la più alta, e da lì la distribuisce per gravità in tutto il sistema di vasche, fontane e cascate, che “nel loro insieme agiscono come una gigantesco congegno inteso ad esplorare, nella sua infinita ricchezza, la fenomenologia plastica e sonora delle acque”²¹⁰ (Fig. 38).

Più tardi, nella prima metà dell’Ottocento, la costruzione di Villa Gregoriana introdusse una nuova, potente riscrittura del rapporto tra città e acqua. In seguito alle frequenti esondazioni del fiume Aniene, culminate nella piena del 1826, papa Gregorio XVI promosse un imponente intervento di regimazione delle acque culminante nella realizzazione del traforo del Monte Catillo e nella deviazione del corso dell’Aniene, il cui risultato fu la Grande Cascata, oggi elemento iconico del paesaggio tiburtino.

A partire dalla seconda metà dell’Ottocento, lo stesso fronte fu investito da una ulteriore radicale trasformazione, questa volta di natura industriale, quando l’energia delle cascate e dei salti di quota dell’Aniene venne sfruttata per alimentare le cartiere costruite lungo le gole a nord-ovest del borgo.

Il processo di ri-significazione del fronte in paesaggio produttivo giunge a compimento quando, nel 1892, venne inaugurata la centrale di Acquoria. Prima centrale idroelettrica in Italia, l’Acquoria portava l’elettricità a Tivoli sfruttando l’energia del fiume, sbarrato all’altezza di Tivoli attraverso una diga e da lì convogliato attraverso una tubazione fino alla centrale.

La centrale occupava l’area del Santuario di Ercole Vincitore: la cella del tempio venne trasformata in vasca di accumulo dell’acqua, mentre il grande muro di sostruzione, attraversato da un canale, terminava con una torretta costruita per consentire all’acqua di saltare bruscamente verso la centrale, così generando energia. Vera e propria “cattedrale

208 Testa 2006, p. 285.

209 Ibidem.

210 Ibidem.

37 →



38 →



39 →



37.
Italie, Tivoli, Villa mecenate.
Foto d’epoca, 1885.

38.
Giovanni Battista Piranesi,
Veduta della Villa Estense a
Tivoli, 1773.

39.
Giovanni Battista Piranesi,
Veduta delle cascate a Tivoli,
1769.

dell'energia", ²¹¹ la centrale costruì l'immagine mitica della nuova era della tecnica.

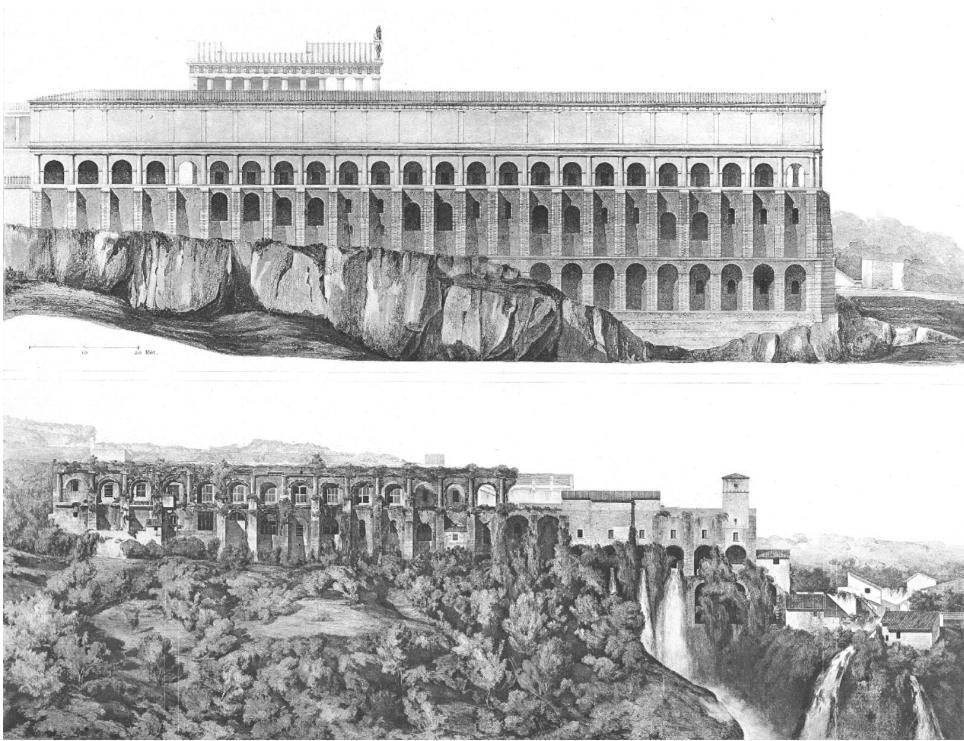
La crisi del settore e la successiva dismissione degli impianti nel corso del Novecento hanno lasciato su questo fronte una costellazione di manufatti in rovina, svuotati della loro funzione ma ancora potentemente presenti nell'immagine di Tivoli. Gli scheletri delle cartiere in rovina segnano oggi il fronte più fragile ed esposto della città, ambito di massima concentrazione del rischio idrogeologico e di frane: un tempo il più scenografico, questo fronte appare oggi come il più critico e degradato, contraddistinto da un basamento ormai muto, abitato solo dalle strutture dismesse in attesa di demolizione.

Tra queste presenze antiche lungo il fronte di Tivoli, il Santuario di Ercole Vincitore occupa un ruolo particolare: impostato su una poderosa piattaforma affacciata a picco sull'Aniene, si configura come un grande basamento murario che, attraverso le sostruzioni, risolve i problemi di una difficile posizione topografica, superando la considerevole differenza di altitudine fra l'orlo del pianoro urbano e la valle. Il complesso si articola in due parti principali: la grande piattaforma (circa 200 x 150 m) con le sue strutture di sostegno, e l'area sacra vera e propria, nella quale è inglobato il tratto della via Tiburtina che, dopo la salita, raggiunge e attraversa il Santuario attraverso la cosiddetta *via tecta*, una galleria coperta da volta botte illuminata da lucernari (Fig. 42).

La caratteristica più imponente del complesso sono tuttavia le sue sostruzioni: come è osservabile nel rilievo di CharlesAlphonse Thierry (Fig. 40), una grandiosa ossatura muraria alta circa 40 m, organizzata su quattro livelli sul lato settentrionale, a picco sull'Aniene, nel cui ordine inferiore si aprono anche due collettori per il drenaggio delle acque meteoriche. ²¹²

La successiva sovrapposizione di usi – fino alla fonderia e alla cartiera ottocentesche – ha progressivamente svuotato il santuario del suo apparato templare, lasciando in primo piano il solo muro di sostruzione, che oggi appare come una rovina “geologica”, ²¹³ una sorta di quinta neutra capace però di continuare a sostenere la scena della valle. Proprio questa rovina basamentale costituisce la matrice figurativa a partire da cui il progetto di Renato Rizzi immagina il nuovo *limes* architettonico del borgo di Tivoli.

211 Pisciella 2024, p. 192.
212 Pirro, Cipollari 2014, p. 334.
213 Rizzi 2018, p. 108.



40 →



41 →

← 42

40.
Charles-Alphonse Thierry,
*Rilievo e ricostruzione del Tem-
pio di Ercole Vincitore a Tivoli*,
prospetto laterale, 1862.

41.
Abraham-Louis-Rodolphe
Ducros, *Cascata nella volta
sotto la villa di Mecenate a Ti-
voli*, 1785 ca.

42.
Giovanni Battista Piranesi,
*Veduta interna della Villa di
Mecenate a Tivoli*, 1763.

Il progetto come messa in scena del divenire dell'acqua

Tra i modelli di studio elaborati da Renato Rizzi per il progetto per Tivoli, un plastico ricostruisce il “labirinto di acque sotterranee riproducenti per mano umana i fenomeni carsici dell'alta valle”,²¹⁴ ovvero il sistema di rogge derivate dall'Aniene per alimentare le attività produttive lungo il fiume e all'interno del Santuario di Ercole Vincitore, a cui si somma la linea dedicata attraverso cui l'acqua raggiunge i giardini di Villa d'Este, dove scorre in discesa perdendo progressivamente pressione lungo il percorso in un “palcoscenico di giochi d'acqua planato sulla terra per deliziare con le sue meraviglie”.²¹⁵

Come si è detto, il progetto nasce attorno all'idea di *restituire* a Tivoli la sua antica scena, riportando l'acqua – che, da sostanza animante, costituisce oggi un ‘implicito’ del paesaggio – all'interno di una grande figura architettonica, attraverso la riattivazione di una vena laterale dell'Aniene. Questa figura architettonica è un maestoso muro-acquedotto, parallelo al fiume Aniene, in cui l'acqua scorre su due livelli sovrapposti, rievocando anche il suo scorrimento negli ambienti interni del portico del Santuario di Ercole Vincitore restituito nelle immagini degli artisti del Grand Tour (Fig. 41).

Dai due canali sovrapposti, l'acqua riemerge allo scoperto in corrispondenza di tre aperture praticate nei fornicelli della struttura muraria – dove il flusso, invece di scorrere nascosto lungo l'asse longitudinale come in un acquedotto tradizionale, attraversa la massa del muro. Da questi varchi, l'acqua precipita nel fiume attraverso cascate “opportunamente disposte in una scenografia”,²¹⁶ ricostruendo simbolicamente l'immagine archetipica della sostruzione muraria del Santuario, grande architettura dell'acqua e della terra.

Il nuovo collettore delle acque è raccordato al tessuto urbano da un *parterre*, prosecuzione dei giardini pensili di Villa d'Este. Concepito come una grande piazza d'acqua, in esso scivolano tutti i ‘fili d'acqua’ provenienti dai canali e dalla Villa cinquecentesca, che da qui si incanalano nel muro-acquedotto.

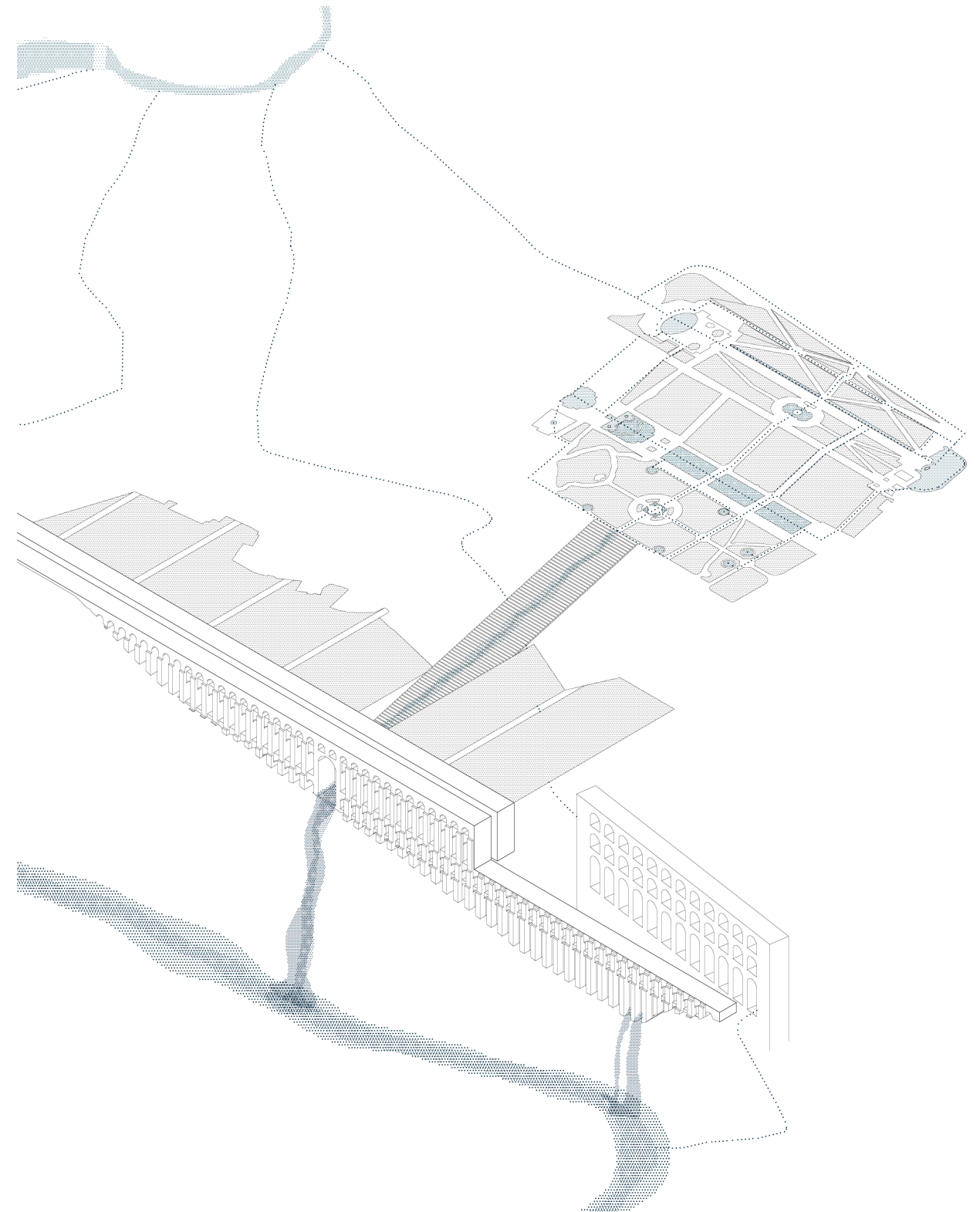
214 Ilaria Agostini, “Le acque di Tivoli, ovvero considerazioni geografico-storiche sulla Valle dell'Aniene”, in *Ri-vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio*, n. 8, Firenze University Press, Firenze 2007, p. 112.

215 Rizzi 2018, p. 108.

216 Renato Rizzi, Andrea Tagliapietra, Monica Centanni, Susanna Piscella, *Villa Tivoli*, Università Iuav di Venezia, s.d., p. 26.

43.

Il progetto come messa in scena del divenire dell'acqua.
Schema assonometrico.
Elab. dell'autrice, 2026.



Continuare, sostruire, inscenare

Con l'intento di completare una scenografia interrotta, il progetto riparte come *continuazione* del muro di sostruzione del Santuario di Ercole Vincitore: impostandosi sulla sua rovina, discostandosene di alcuni metri, ne replica la figura disegnando un'architettura della sua stessa altezza (165 m slm), che, con uno spessore di 12 m, si estende lungo una direzione ortogonale all'asse perpendicolare di Villa d'Este.

L'asse su cui si imposta la Villa confluisce nel nuovo muro attraverso una prosecuzione della percorrenza centrale dei giardini. Il tessuto urbano di Tivoli è saldato alla nuova figura attraverso un ambito che imita mimeticamente il disegno dei giardini cinquecenteschi: dei grandi terrazzamenti riprendono il tema del *parterre*, generando un grande giardino pensile che racchiude al suo interno tutte le cartiere e prosegue e innalza la scena della Villa d'Este.

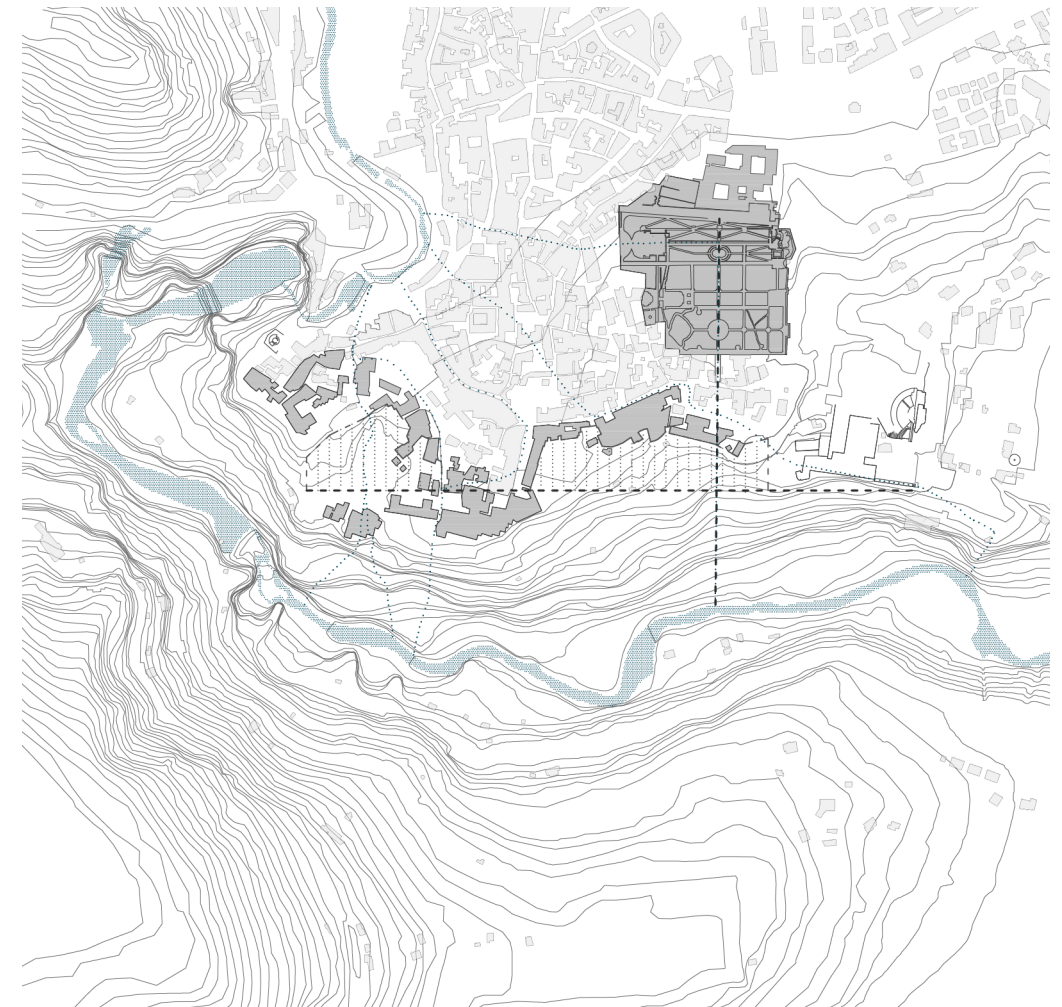
Quasi tutte le strutture delle vecchie cartiere sono recuperate, svuotate e riconvertite mantenendo i loro volumi grazie al grande piano di rappresentazione che le accoglie. Lunga 800 m, l'architettura si arresta in corrispondenza dell'ultima delle cartiere del fronte. Con l'intento di *contenere* l'espansione periferica di Tivoli, il muro si pone come 'diga' a sostegno e a difesa del borgo come punto di resistenza della dissoluzione urbanistica.²¹⁷

Attingendo al prontuario teorico e iconografico offerto dalle Ville – *in primis* il muro maestoso del Santuario di Ercole Vincitore – e impostandosi sui disegni del Piranesi, il grande muro ridisegna il *limes* nord-occidentale del borgo, configurandosi morfologicamente come una grande struttura ad archi su più ordini.

Con un passo modulare di 10 m, la struttura consiste in un doppio muro cavo che accoglie al suo interno più livelli di percorrenza pedonale e carrabile: un sistema di percorsi pedonali alle quote 165 m (sulla sua sommità) e 135 m e, tra queste due altezze, un sistema di percorsi carrai, alla quota 125 m. Al contempo, il muro diviene il nuovo collettore delle acque del versante settentrionale, che canalizza su due livelli, alle quote 155 m e 115 m, facendole poi fuoriuscire da tre fornici da cui scaturiscono delle cascate (Fig. 47).

In corrispondenza del Santuario di Ercole Vincitore, il nuovo fronte presenta uno scarto in altezza e profondità, generando un 'ritaglio' nel prospetto che esibisce la rovina 'matrice' del disegno, come un frammento.

217 Piscella 2024, p. 120.



44 →

44.
Schema planimetrico delle
direzioni compositrici del
progetto.
Elab. dell'autrice, 2026.

Il muro riconnette le diverse temporalità del borgo: il tempo *della natura*, quello della romanità, da cui mutua il principio figurativo dell'acquedotto, e ancora il tempo rinascimentale di Villa d'Este, di cui assume la direzione, e il tempo moderno delle cartiere, di cui raccoglie le acque.

Attraverso la ripetizione di un morfema elementare – come una riduzione al 'grado zero' dell'architettura – il nuovo muro *descrive* la forma della Terra: è lo stesso gesto degli acquedotti, che, quasi a voler rivaleggiare con le forme della geografia, in realtà ne costituiscono una sorta di 'sismografo', misurandone le variazioni.

La nuova scena possiede una *multi-scalarità*, poiché la forma lavora sulla invarianza di scala: se da vicino si ha la costruzione della grande immagine, quell'immagine si ricompone anche alla distanza della valle, guardando la città dal basso, restituendo l'imponenza del borgo sulla valle. Proprio la geografia dà la chiave della sua monumentalità: il 'gigantismo' è una risposta alla scala ampia del paesaggio territoriale, con cui la nuova architettura si deve misurare. Ma la dimensione del monumentale risponde anche ad un'altra ragione intrinseca, che la lega alla partecipazione ad una comunità. Il monumentale sovrascrive la potenza di quella grande rappresentazione attraverso un'immagine *multi-significante* e *condivisa*, unità unificante del molteplice perché rappresentazione che parla a tutti, e lo fa – come facevano le architetture antiche – attraverso lo *stupore*.

Inoltre, il progetto ristabilisce la continuità con Villa Adriana attraverso il prolungamento di un percorso panoramico che, mantenendosi in quota, senza perdere mai di vista la Villa, vi approda sul lato opposto all'attuale ingresso. La nuova discenderia che ricollega il borgo a Villa Adriana opera un ridisegno infrastrutturale di Tivoli che riattiva la visione oggi perduta delle due Ville,²¹⁸ riportando la Villa di Adriano, ormai soffocata dalle aree industriali, al centro dello sguardo grazie a una "torsione del paesaggio"²¹⁹ (Fig. 46).²¹⁹

Ogni volta che sotto la spinta di forze storiche o grazie alla liberazione di nuove energie, entrano nell'orizzonte della complessiva coscienza dell'uomo nuovi territori e nuovi mari, mutano anche gli spazi dell'esistenza storica. Allora sorgono nuove misure [...].

Carl Schmitt, *Terra e Mare*, 1986

218 Pesciella 2024, p. 22.

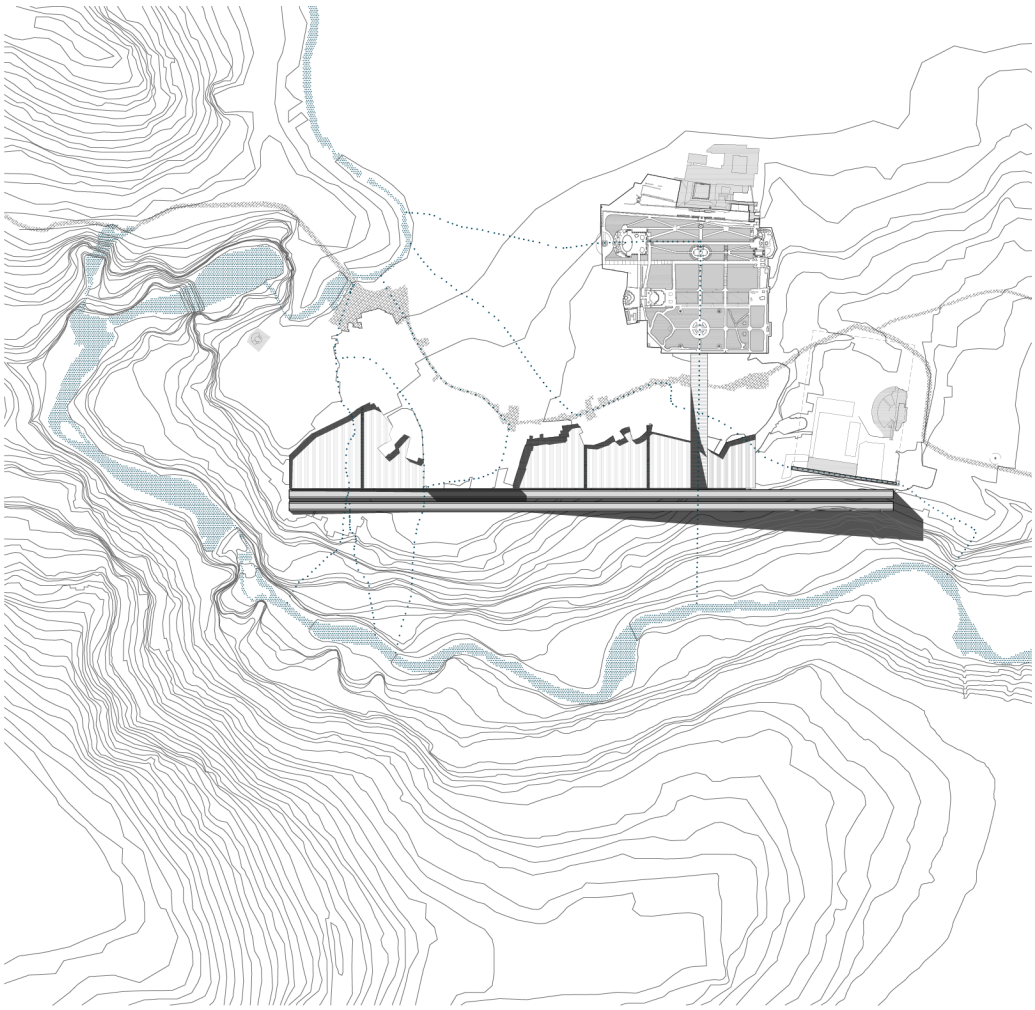
219 Rizzi 2018, p. 108.

45.
Planimetria di Tivoli con inserimento del progetto.
Elab. dell'autrice, 2026.

46.
Planimetria di Tivoli con il progetto e la discenderia che collega Tivoli a Villa Adriana.
Elab. dell'autrice, 2026.



45 →





Come ha spiegato l’architetto, la storia dell’imperatore Adriano ha ispirato il tema della “restituzione” e del “limite”.²²⁰ Adriano fu infatti il primo imperatore a porre dei limiti all’espansione dell’impero: lo testimoniano la costruzione del Vallo di Adriano, imponente fortificazione eretta in Gran Bretagna nel momento di massima estensione dell’impero per segnare il *limes* tra il mondo romano e i popoli barbarici, e la restituzione della Mesopotamia poco dopo la sua ascesa al trono, che segna una svolta nella politica estera romana, passando dalla politica dell’espansionismo a una strategia di difesa e protezione dei confini naturali dell’impero. “Elevare fortificazioni in fin dei conti equivale a costruire dighe: equivale a trovare la linea sulla quale si può difendere una sponda o un impero, il punto dove sarà contenuto, arrestato, infranto, l’assalto delle onde o quello dei barbari”, scrive Marguerite Yourcenar in *Memorie di Adriano*.²²¹

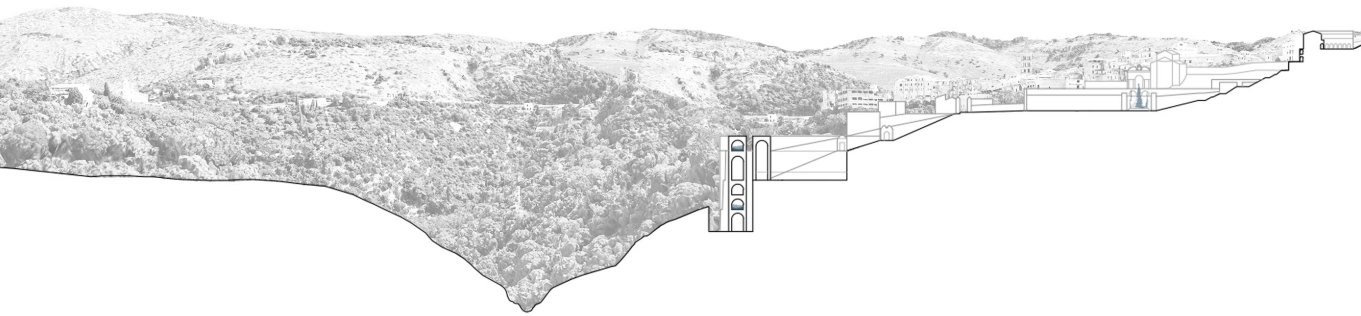
Le domande da cui prende avvio il progetto si collocano nella stessa prospettiva di cura, consolidamento e difesa del paesaggio.

*Cosa restituisce l’architettura ad un luogo? Cosa dovrebbe restituire, al paesaggio, di quei luoghi che custodiscono ancora un forte seme di fascinazione, di storia e di valore, come le due ‘perle’ conservate a Tivoli, Villa Adriana e Villa d’Este, e la terza ‘perla’, che è l’acqua?*²²²

In questa direzione, con lo scopo di proteggere e consolidare il punto più fragile, nel progetto di Rizzi il muro di sostruzione del Santuario di Ercole Vincitore diventa un grande supporto che lavora alla scala di un intero *limes*: una nuova grande “iconostasi” che “introduce all’interiorità di Tivoli”.²²³ I servizi ospitati nel muro sono degli ‘impliciti’: essi non sono fondanti la forma, che proviene invece da molto lontano, da una rovina già presente nel paesaggio. In questo modo, il progetto nasce direttamente dal luogo, come “restituzione epifanica” delle sue forme.²²⁴

Questa *adattività* – il fatto che la forma non sia imposta, ma nasca dalle ‘viscere’ del paesaggio, come prosecuzione di una sua rovina – sostiene una dimensione del progetto che coinvolge un tempo ‘altro’, che scarta da quello cronologico dell’esigenza contingente, aprendosi al tempo del mito.

220 Renato Rizzi, “Nuove fondazioni Urbane, Tivoli. Restituzione di un dono”, in S. Pisciella, *Geo-mitografie. Architettura delle infrastrutture*, Letteraventidue, Siracusa 2024, p. 110.
221 Yourcenar 2014, p. 118.
222 Estratto, e trascritto a memoria, da un colloquio con l’autore del 18 febbraio 2026.
223 Rizzi 2018, p. 108.
224 Rizzi, Tagliapietra 2021, p. 14.



47.
Sezione trasversale del progetto osservata nella sua relazione con Villa d’Este.
Elab. dell’autrice, 2026.



Il presente del mito

Il progetto di Rizzi è la *restituzione* di una *visione* che non c’è più.²²⁵ Vedere – come testimonia il significato della parola greca *thea* (θέα), “visione” – significa conoscere: *theorein* è osservare in profondità, è cogliere l’essenza di un luogo e le relazioni tra le sue parti, tra il “contenuto” del paesaggio e i suoi “caratteri”.²²⁶ Se vedere è conoscere, allora “tutta la nostra conoscenza ha origine nell’apparire”,²²⁷ che comprende tanto ciò che è visibile, quanto una parte invisibile che percepiamo e sentiamo attraverso l’esperienza. Questa duplicità appartiene anche alla natura dell’Architettura, fondata – come spesso ricorda Rizzi – sulle due radici *archè* e *techne*, ambito degli “indominabili” e ambito dei “dominabili”.

Deposito di tracce e segni visibili e non, il paesaggio è il primo ‘vocabolario’ dell’architettura, e Tivoli, con la sua struttura teatrale, offre un ‘testo’ straordinario. *Thea*, la “visione”, è la stessa radice contenuta nella parola “teatro”. Nel mondo antico il teatro sorgeva nel punto più panoramico del paesaggio, come luogo privilegiato per osservare la trama visibile e nascosta di un paesaggio e delle sue trasformazioni. Venturi Ferriolo definisce il teatro come il “luogo dell’esistenza paesaggistica”, perché punto che offre le migliori condizioni possibili per una “esperienza dello sguardo”:²²⁸ per questo non esiste paesaggio senza teatro.

Dalla platea, l’attore teatrale si rivolgeva al paesaggio indossando la maschera, il *pròsopon* dei greci, attraverso cui poteva interrogare gli *indominabili*: gli dèi, i miti e tutto il mondo dell’universale. Dall’altra parte, gli uomini andavano a teatro per vedere qualcosa di oscuro e invisibile, ma di cui avvertivano l’appartenenza. Non a caso anche la parola “persona” deriva dal termine greco *pròsopon*: non solo gli attori, ma tutti indossiamo una maschera per guardare la realtà degli indominabili, come fa anche l’architettura attraverso il “prospetto”, poiché solo indossando una maschera è possibile rivolgersi a tutti i tempi e trascendere il ‘qui e ora’.

Come insegna il teatro, per guadagnare una visione d’insieme e cogliere ciò che non è immediatamente visibile, è necessario allontanare il punto di vista: solo così si produce quell’inversione dello sguardo che ci rende non più solo autori, ma anche ricettori della stessa ‘materia’. Muovendoci all’indietro, accogliamo e sentiamo più cose (Fig. 48). Allo stesso

225 Piscella 2024, p. 21.

226 Venturi Ferriolo 2009, p. 52.

227 Claudia Sansò (a cura di), *Saper credere in architettura. Ventuno domande a Renato Rizzi*, Napoli, CLEAN, 2020, p. 14.

228 Venturi Ferriolo 2009, p. 15.



48. Renato Rizzi, schizzi elaborati nel corso di un colloquio con l’autrice, 2026.

→

modo, di fronte al paesaggio, il progetto richiede uno sguardo molto vasto, capace di comprendere e ‘filtrare’ molte dimensioni, includendo anche il sogno e l’immaginazione. Nelle parole di Rizzi, rivolgersi al paesaggio richiede *pudore*: l’*aidós* dei greci, virtù necessaria per interrogare gli indominabili.

Riferita all’ampiezza del raggio visivo, la visibilità dell’insieme coincide con la dimensione del mito. Il mito è, per i greci, la “parola vera”: richiama un evento che si ripete perché accaduto in un luogo, caratterizzandolo e raccontando l’origine del paesaggio.²²⁹ Sempre eterno e sempre attuale, il mito testimonia il mondo, la natura, le cose e gli eventi che gli uomini hanno sempre avuto davanti agli occhi.

Se l’azione scenica porta ad una più profonda conoscenza del paesaggio come sintesi di dominabili e indominabili, allora il teatro rivela il mondo nella sua reale essenza *mitica*. Di fronte alla tecnica – il più potente mito del nostro tempo – i progetti di Renato Rizzi affermano la necessità di riscoprire la *geo-mitografia*, secondo la definizione di Susanna Piscella: “la più antica rappresentazione del futuro di ciascun territorio”,²³⁰ coincidente all’*archè*. “Il mito, nella sua persistenza e aderenza alle cose, ci familiarizza con il territorio, invece la tecnica tende a estraniarlo”.²³¹ In questo senso, la geografia è l’autore del mito di ogni paesaggio, e quindi il vero soggetto di ciascun progetto.

49. 50. 51.

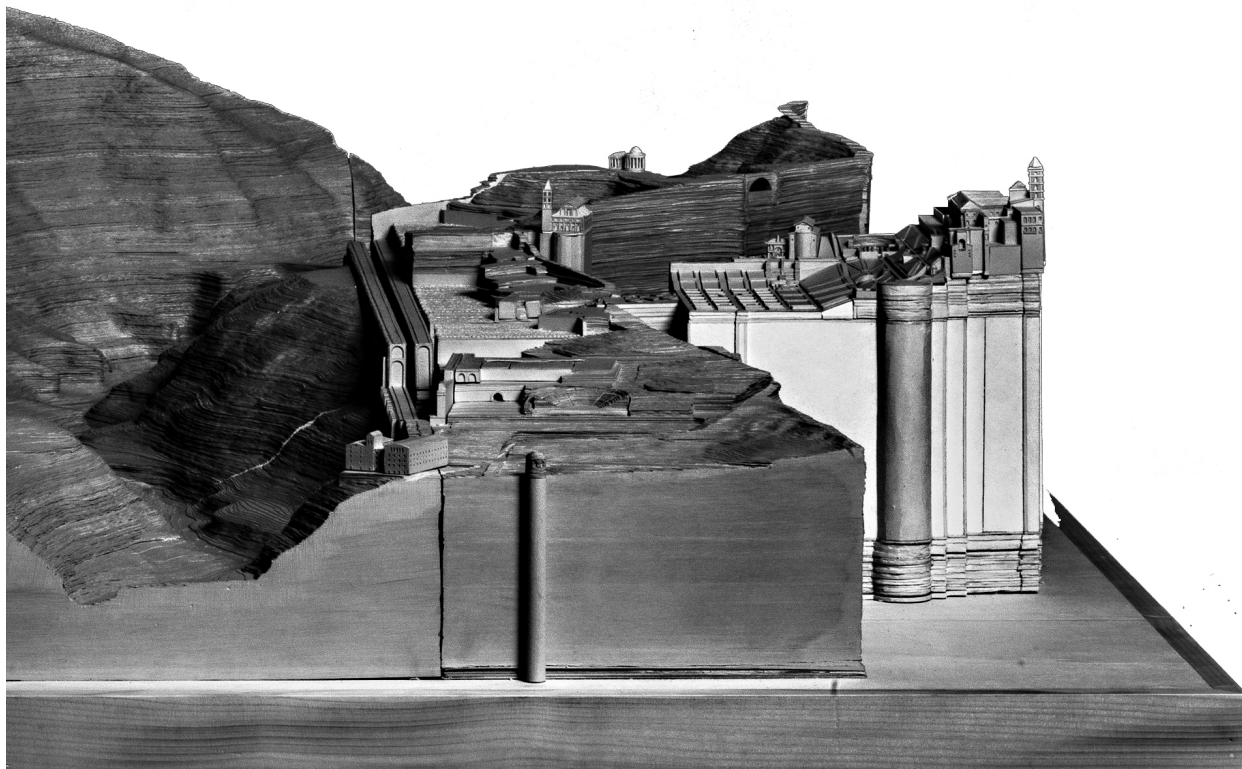
Foto del modello del progetto. Archivio di Renato Rizzi.

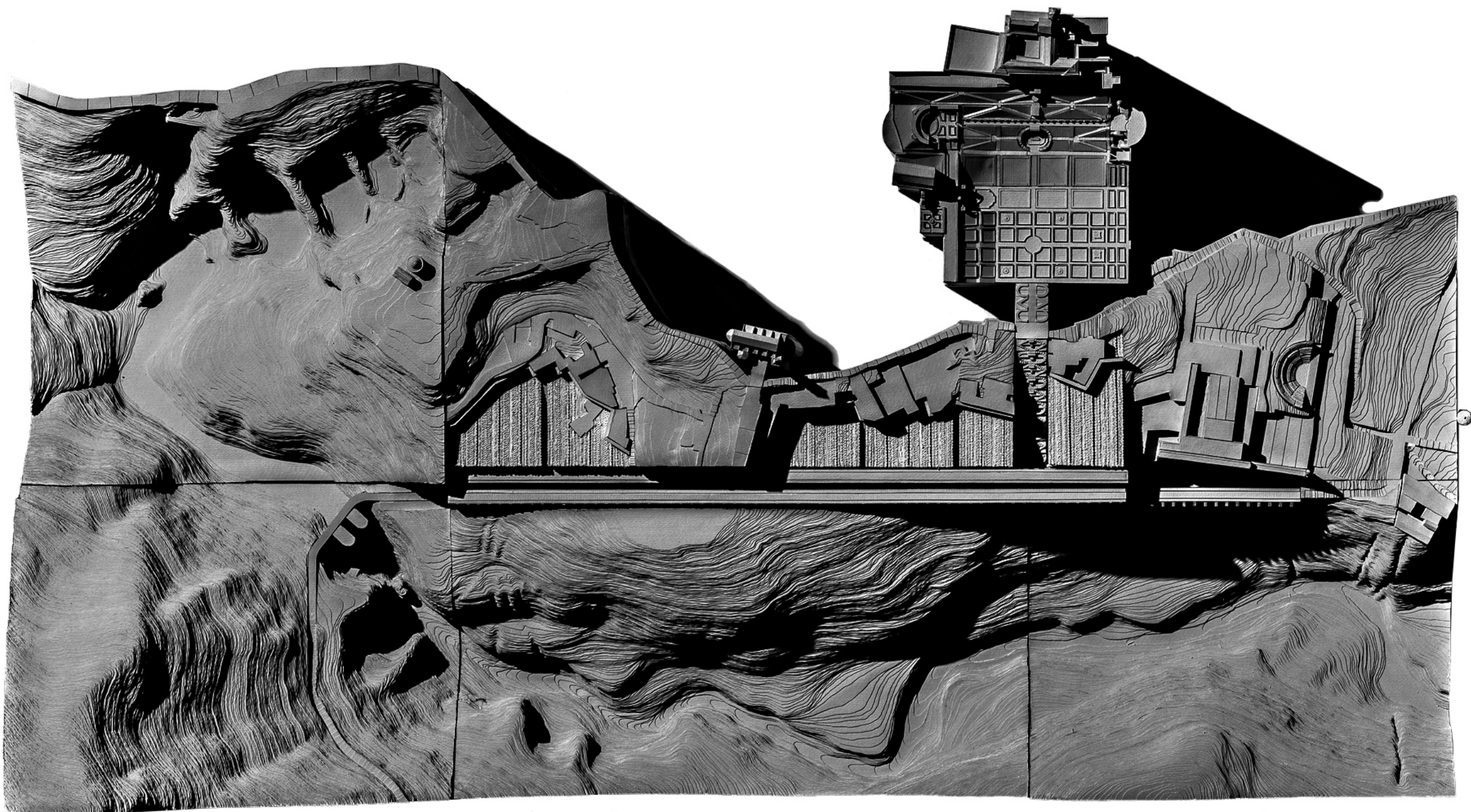
↓

229 Venturi Ferriolo 2009, p. 51.

230 Piscella 2024, p. 9.

231 Ibidem.





Come sottolinea Severino, il mito non appartiene a un tempo remoto, ma custodisce l’attualità di una ‘verità’ che si ripete costantemente, mostrando che siamo “la somma di tutti i tempi”.²³²

La filosofia nasce grande. [...] Per decine e decine di millenni l’esistenza dell’uomo – globalmente e in ogni suo singolo aspetto – è guidata dal *mito*. Il mito non intende essere una invenzione fantastica, bensì la rivelazione del senso essenziale e complessivo del mondo.²³³

Il pensiero speculativo del filosofo mostra come ogni esperienza dello sguardo riporti l’uomo al mistero e allo stupore del momento originario: il primo “apparire del mondo”,²³⁴ attraverso il mito, si “eterna”,²³⁵ attualizzando l’*archè*. In questo Rizzi riconosce il primo merito della *theoria* severiniana (nel senso greco di “visione”): aver indicato che ogni riflessione critica sul nostro tempo deve rivolgersi verso l’orizzonte onnicomprensivo di tutti i tempi storici,²³⁶ affermando la sincronia di tutti i tempi, il “con-temporaneo”.

Questa visione del tempo interpreta la storia come un groviglio mutevole, privo di linearità, o, con le parole di Iosif Brodskij, come un “circondarsi di specchi”,²³⁷ rifiutando il concetto diacronico e le categorie temporali comunemente accettate. L’opera poetica/il progetto attualizza il passato, allontana il presente e talvolta annulla il futuro; la parola oltrepassa così la storia nel significato con cui siamo abituati ad affrontarla, e la sua durata non si misura in anni, secoli o millenni. La storia appare, in questo senso, parente prossima della geografia.²³⁸

Da qui Severino suggerisce al pensiero architettonico che solo la relazione – il “vincolo estetico” – unisce e tiene insieme l’invisibile con il visibile, facendo emergere la bellezza come “identità sensibile dell’intelligibile verità”.²³⁹ Se gli enti sono eterni e immutabili, dunque vincolati e in relazione, “ogni forma che si mostra nell’apparire è in relazione estetica assoluta con il tutto”.

232 Renato Rizzi in Sansò 2020, p. 8.

233 Emanuele Severino, *La filosofia antica*, Rizzoli, Milano 1984, pp. 17-19.

234 Rizzi 2021, p. 15.

235 Renato Rizzi in Sansò 2020, pp. 9-10.

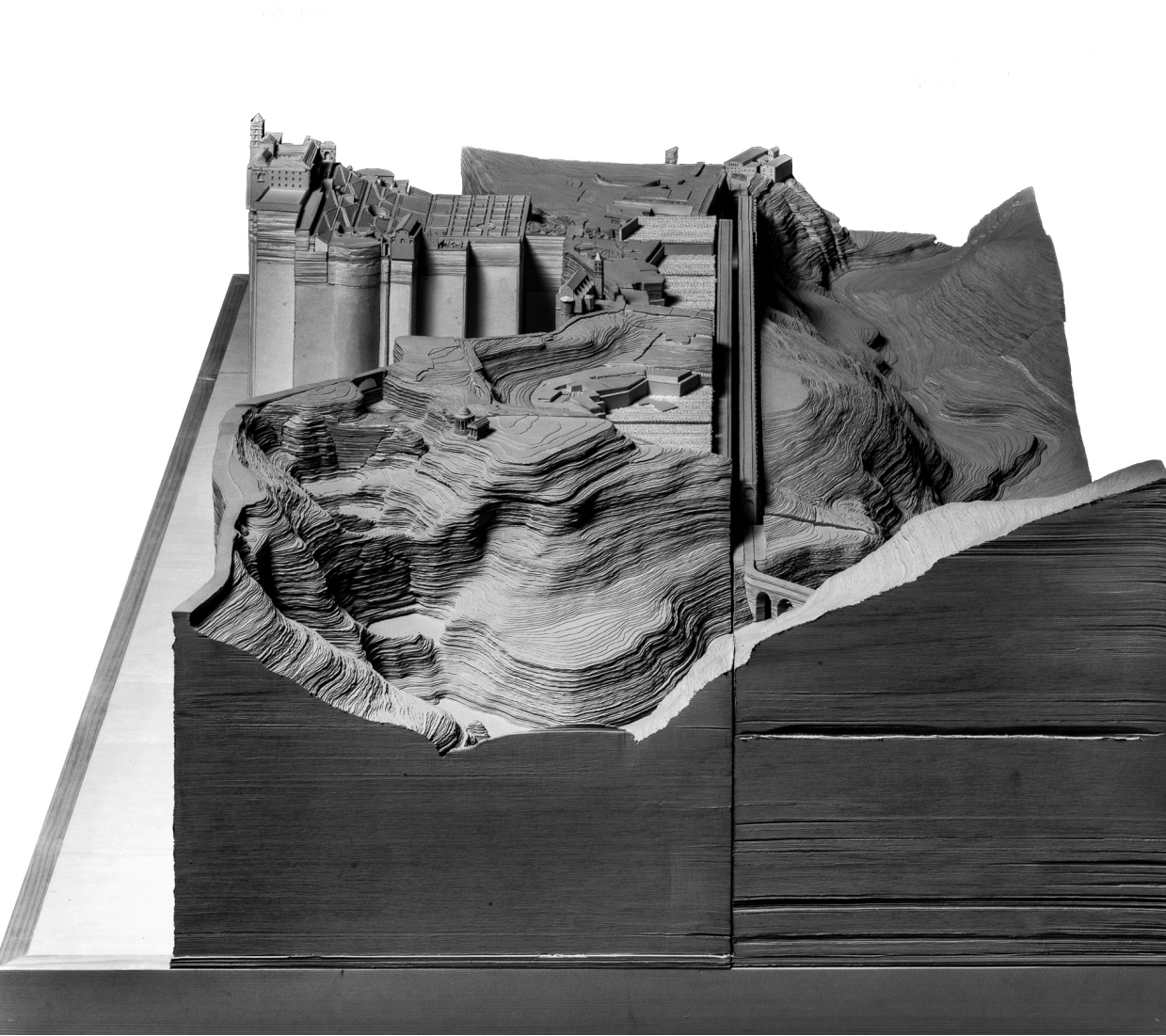
236 Rizzi 2021, p. 15.

237 Iosif Brodskij citato in Rizzi 2021, p. 45.

238 Ibidem.

239 Emanuele Severino, Renato Rizzi (a cura di), *Tecnica e architettura*, Mimesis, Milano 2021 [Ed. orig. 2003], pp. 37-38.

52.
Foto del modello del progetto.
Archivio di Renato Rizzi.



La crisi odierna del tempo è, allora, anche una crisi dello sguardo: abbiamo smesso di saper vedere le cose nella loro relazione unitaria, e abbiamo adottato lo sguardo frammentario della tecnica. L'essenza negativa del nichilismo – in cui la cultura architettonica è oggi immersa – consiste proprio nell'isolare radicalmente le cose tra loro, e quindi dalla verità.²⁴⁰

In questo modo, la categoria del soggettivo e dell'individuale tende ad essere sostituita da quella dell'oggettivo e universale: “il linguaggio delle forme sarà in rapporto con la libertà (della verità) e non con l'arbitrarietà individuale. Le forme (architettoniche) saranno dunque *vincolate* dalla tensione con la verità dell'essere, perciò realmente *libere* sotto il giogo della loro giustizia; dunque, belle”.²⁴¹

L'uomo deve allora recuperare il proprio “pudore”, la più elevata categoria estetica a fondamento dell'Architettura: “pudore” significa possedere un “duplice sguardo”, capace di guardare e giudicare le cose e allo stesso tempo essere guardato e giudicato dalle cose stesse.²⁴²

Solo in questo modo temporalità e storicità perdono il loro carattere progressivo, di evoluzione, per essere ripensate all'interno delle categorie dell'*a-temporalità* e dell'*a-storicità*, rovesciando gli assunti della tradizione storicista moderna.²⁴³ In questo orizzonte, il mito non rappresenta più un “prima” remoto, ma il presente in cui tutti i tempi del paesaggio si danno insieme, con cui il progetto si misura come atto di restituzione di una visione contemporanea.

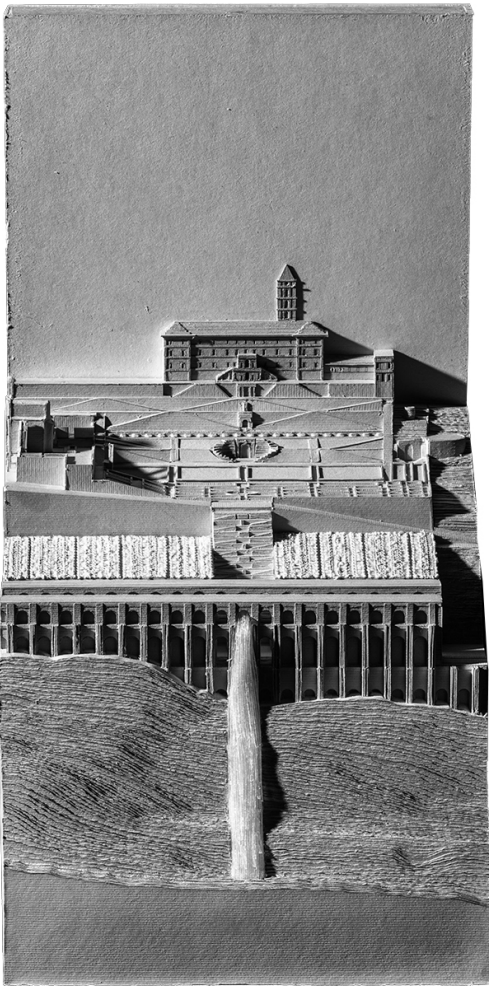
240 Ivi, p. 38.

241 Ivi, p. 40.

242 Renato Rizzi in Sansò 2020, pp. 9-10.

243 Severino, Rizzi 2021, p. 40.

53.
*Modello in bassorilievo del
del muro-fontana. Foto del
modello. Archivio di Renato
Rizzi.*



L’UNITÀ DELLA NARRAZIONE

Luigi Franciosini e la Cisterna delle Sette Sale

Roma, 2022



← 54

La scossa della durata
già di per sé intona un canto,
dà un ritmo senza parole [...].

Peter Handke, *Canto alla durata*, 1986

Ogni progetto di Luigi Franciosini è espressione di una precisa posizione nei confronti del mondo antico e dell’azione che l’architetto svolge nell’interpretarlo, re-inventarlo, e spingerlo verso un destino. Secondo questa posizione, il paesaggio non esiste mai a priori, ma dobbiamo sempre “inventarlo” attraverso un esercizio dello sguardo, poiché solo grazie a noi, *occhi che vedono*, si compie la metamorfosi della realtà visibile in coscienza del tempo e della storia.²⁴⁴

Anche se siamo abituati a pensare la realtà e la percezione come appartenenti a due regni distinti, essi sono inscindibili: il paesaggio scaturisce sempre dalla complicità e dall’integrazione tra la dimensione reale delle cose e quella immateriale del nostro sentimento e dell’evocazione.

Scrive Simon Shama, “prima di essere riposo dei sensi, il paesaggio è opera della mente. Un panorama è formato da stratificazioni della memoria almeno quanto da sedimentazioni di rocce”.²⁴⁵ Anche Ugo Morelli ricorda come il paesaggio sia sempre “dentro di noi prima di essere intorno a noi”.²⁴⁶ In quanto “opera della mente”, il paesaggio racchiude allora una verità che esige di essere più *sentita* che spiegata, e che si rivela soltanto attraverso un’esperienza sensibile del luogo.

54.
L’unità della narrazione:
pagina lacunosa delle *Promenades dans Rome* di Stendhal
sovrapposta a *Frammenti di marmo della Pianta di Roma antica* di G. B. Piranesi.
Elab. dell’autrice, 2026.

244 Luigi Franciosini, Cristina Casadei (a cura di), *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico*, Roma 2015, pp. 72-75.
245 Simon Schama, *Paesaggio e memoria*, Milano 1997, p. 7.
246 Ugo Morelli, *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*, Torino 2011, p. 11.

La capacità di prendere consapevolezza di un luogo presuppone l’educazione a interrogarlo, in un lento avvicinamento che, dagli oggetti che ci circondano e dalle tracce che affiorano, progressivamente “discende negli strati narrativi del tempo”,²⁴⁷ ristabilendo un ordine fra le parti. Come ha scritto Stravinskij, “la facoltà di creare non c’è mai data da sola, ma va di pari passo con il dono dell’osservazione”:²⁴⁸ ogni vero creatore è sollecitato da ciò che trova intorno a sé, dalle cose comuni e conosciute. Nelle piccole cose si cela il “sentimento della durata”.²⁴⁹

Il centro monumentale di Roma costituisce l’oggetto di una grande parte della riflessione rivolta da Franciosini al paesaggio antico, attraverso progetti sviluppati in ambito professionale e didattico, espressioni di un preciso metodo di ricerca.²⁵⁰ La contaminazione di studi geografici, ambientali, storico-archeologici, urbani caratterizza questo metodo di indagine, guidando il lento lavoro di acquisizione della realtà attraverso l’osservazione organica e totale rivolta in modo speciale alla topografia, che, implicitamente, contiene già le ragioni di sviluppo di ogni luogo.

In questo modo, la riflessione progettuale di Franciosini è caratterizzata dal mettere in rappresentazione la stratificazione diacronica in un unico tempo, agendo nella direzione dell’integrazione dei luoghi dell’archeologia nelle dinamiche urbane. Nel caso dell’area monumentale di Roma, la conoscenza della forma del suolo costituisce il presupposto per dare ordine alle tracce e alle testimonianze che emergono in forma frammentaria. Analogamente all’attività del *racconto*, il progetto riunisce le tracce in un tessuto denso e strutturato, conferendo loro una nuova vita e una nuova espressività in grado di interpretare e raccontare il mistero della storia, trasformando la suggestione e l’incanto della rovina in coscienza del tempo. Attraverso questa metodologia ‘storica’ – diretta e indiretta – rivolta al paesaggio, anche lavorare su una ‘cosa piccola’ permette di scoprire come, nei luoghi, e a Roma in modo paradigmatico, tutte le storie si leghino alla vicenda geologica.

La rilevanza dello studiare Roma come caso di studio per analizzare la relazione tra il suolo nella sua conformazione geologica e morfologica

247 Franciosini 2015, p. 76.

248 Igor Stravinskij, *Poetica della musica*, Pordenone 1995, p. 40.

249 Peter Handke, *Canto alla durata*, Torino 2016, p. 29.

250 Tra i progetti di Franciosini per il centro monumentale di Roma si ricordano il restauro e la sistemazione museale dei Mercati di Traiano (1997-2000), la proposta per il sistema archeologico di Via dei Fori Imperiali (primo premio, Piranesi Prix de Rome, 2016) e il progetto per la Nuova Passeggiata Archeologica tra Colosseo, Foro Romano e Palatino (terzo classificato, concorso internazionale di Roma Capitale, 2024).

55.
Fronte posteriore della
Cisterna osservato da Nord,
all’interno del suo recinto,
2022.
↓

e le forme dell’architettura è stata suggerita anche dal progetto per la Cisterna delle Sette Sale. Antico serbatoio delle Terme di Traiano sul colle Oppio nel quartiere Esquilino, ex valvola di un sistema complesso, il monumento appare oggi isolato e solitario, reso quasi invisibile da un alto muro che lo borda, avulso dalle dinamiche urbane perché una strada lo ha reciso dal suo contesto geografico, e quindi dalla possibilità di raccontare il proprio significato topografico, urbano e architettonico (Fig. 55).

Nel 2022, la Cisterna è stata oggetto di un concorso internazionale di progettazione in due gradi indetto dalla Sovrintendenza Capitolina di Roma e mirato al recupero e alla valorizzazione del monumento e alla più ampia riqualificazione del contesto. La proposta del gruppo di progettisti coordinato da Luigi Franciosini con Paola Brunori, Cristina Casadei e David Careri,²⁵¹ primi classificati, scatuisce da una riflessione a ritroso nel tempo sulle trasformazioni topografiche del colle Oppio, alla ricerca del ‘momento di rottura’ dell’antica continuità tra la Cisterna e il sistema di approvvigionamento dell’acqua.

La posizione geografica della Cisterna pone già una questione: il monumento si trova sul vertice che spinge verso est di un grande sistema omogeneo che, partendo dalla ‘campagna’ a sud-est di Roma, innerva l’Area Archeologica Centrale, e di cui l’area delle Sette Sale costituisce la fine o l’inizio. Questo tipo di osservazione svela come la posizione della Cisterna sia giustificata da un dato morfologico e di infrastrutturazione che individua quel luogo come un punto singolare attorno al quale si sviluppa una serie di conseguenze di natura urbana, architettonica, rappresentativa, simbolica. *Tutto sta dentro la topografia*.²⁵²

“Ogni localizzazione concreta è già una specie di visibilità”:²⁵³ lo studio dell’iconografia e della cartografia storica guida la comprensione delle trasformazioni topografiche, svelandone significato architettonico e urbano della Cisterna. A partire dalle tracce che nel contesto urbano ancora svelano l’antica presenza dell’acqua, l’*unità della narrazione* è ristabilita attraverso l’ordine del movimento, che segue l’antico senso di scorrimento dell’acqua e, di riflesso, rievoca l’antica forma del suolo.

251 Con i collaboratori Francesca Angelini, Giulia Bacciu e Alessandro Barbagallo, i consulenti Alessandra Carlini, Alessandro Gabbianelli e Giorgio Ortolani, l’archeologa Francesca Carboni, il geologo Roberto Salucci, e i consulenti per le strutture BCD Progetti e per gli impianti Sequas Ingegneria.

252 Estratto da un intervento tenuto da Luigi Franciosini nei “Dialoghi sul patrimonio culturale” del Dottorato PASAP il 7 febbraio 2024. Trascrizione a cura dell’autrice.

253 Ernst Jünger, Carl Schmitt, *Il nodo di Gordio*, Milano 2023, p. 71.

56.
Giovanni Battista Piranesi,
*Veduta degli avanzi della
Fabbriche del secondo Piano
delle Terme di Tito*, 1776 ca.
↓



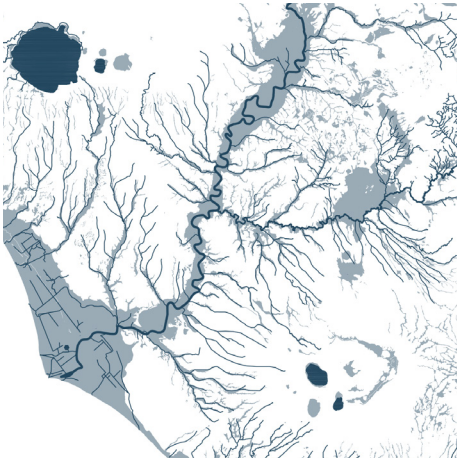
Il paesaggio: breve storia dell’acqua

Come ha scritto Iosif Brodskij in un passo spesso citato dall’architetto, “vi sono luoghi in cui la storia è inevitabile [...] – luoghi in cui la geografia provoca la storia”,²⁵⁴ e Roma è un caso esemplare di quanto la geografia abbia condizionato l’evoluzione urbana. Come raccontano i geologi Renato Funicello e Carlo Rosa,²⁵⁵ l’area romana fu scelta e strutturata dai suoi primi abitanti per le condizioni naturali – e in particolare geologiche – favorevoli. La peculiare morfologia che oggi leggiamo come dolce alternanza di valli e altopiani è il risultato dell’erosione, da parte del reticolo idrografico, dei banchi vulcanici prodotti dall’attività eruttiva dei distretti vulcanici dei Colli Albani a Sud-Est e dei Sabatini a Nord-Ovest. In breve, la genesi della struttura territoriale dell’area romana è intrinsecamente legata all’azione congiunta di acqua e magma che, in un processo ciclico, hanno operato in sinergia nel plasmarne la morfologia (Fig. 57).

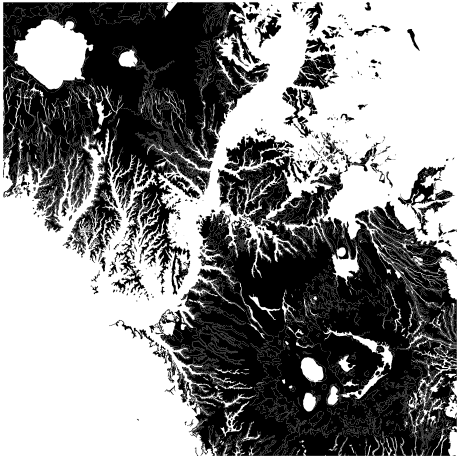
La ricchezza di acque sorgive (oltre venti nel centro storico), unita alla natura geologica dei suoli laziali, costituiti da terreni tufacei o travertinosi permeabili e filtranti, ha fatto sì che il territorio circostante l’Urbe sia sempre stato ricco di acque di ottima qualità. Per queste ragioni “Roma è forse la capitale europea dove ha maggiore evidenza l’influenza benigna dell’ambiente naturale nei confronti delle fortune dei suoi primi cittadini. Tale condizione di privilegio appare attualmente non solo dimenticata ma, in alcuni casi, volutamente ignorata e violata, con una evidente continua proliferazione dei rischi e dei danni di tipo geologico”.²⁵⁶

Le risorse e le caratteristiche fisico-naturalistiche e storiche – considerate come un sistema e nella loro reciproca interrelazione – sono “l’elemento primario e prioritario, ordinatore e qualificante del territorio antropizzato”.²⁵⁷ Abili conoscitori della forma del loro territorio, i Romani ne sfruttarono le vocazioni naturali e i crinali generati dalla costruzione idro-geomorfologica per costruire la complessa infrastrutturazione lineare di strade e acquedotti.

254 Iosif Brodskij, *Fuga da Bisanzio*, Milano 1987.
255 Renato Funicello, Carlo Rosa, “L’area romana e lo sviluppo delle ricerche geologiche”, in AA.VV., *Geologia di Roma. Il centro storico - Memorie Descrittive della Carta Geologica d'Italia*, Vol. 50, Roma 1995, p. 23.
256 Ibidem.
257 Vittoria Calzolari, *Storia e natura come sistema. Un progetto per il territorio libero dell'area romana*, Roma 1999.



57.1 →

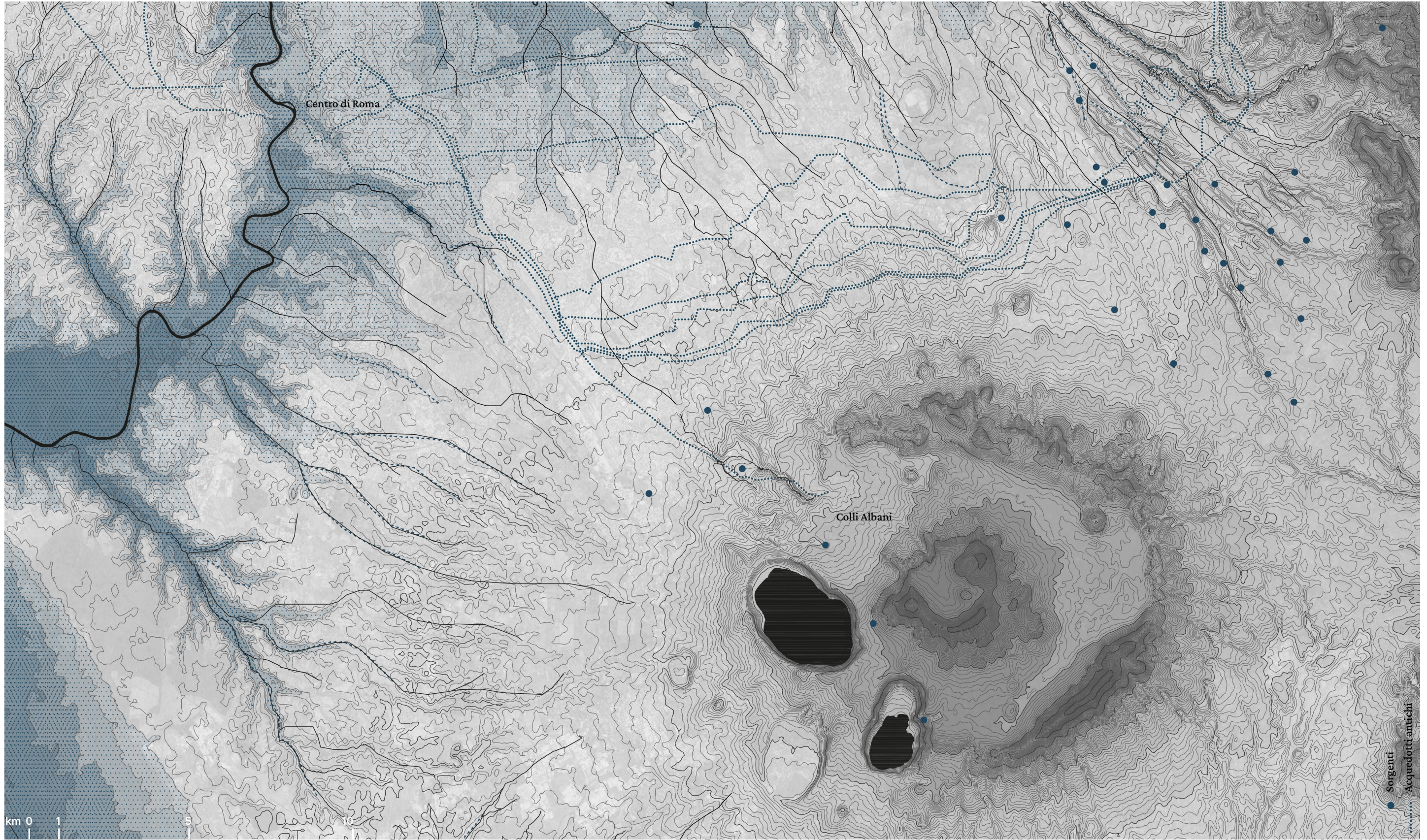


57.2 →

57.
Formazioni vulcaniche
dell’area romana erose dal
reticolo idrografico. Elab.
dell’autrice, 2022.

58.
Terra e acqua nel territorio
tra Roma e i Colli Albani, lo-
calizzazione di sorgenti pun-
tuali e lineari e acquedotti
antichi. Elab. dell’autrice,
2026.





Una parte di queste infrastrutture lineari sfruttava uno dei prodotti più significativi dell’attività eruttiva del distretto vulcanico dei Colli Albani per raggiungere il centro urbano: il grande *plateau* di tipo ignimbrico della “colata lavica di Capo di Bove”. Lungo le strade consolari e gli acquedotti che percorrono questo *plateau* si sviluppa un sistema continuo e omogeneo di spazi aperti che, dal bacino del lago di Albano, si spinge verso il centro monumentale di Roma, arrivando ad abbracciare il parco del colle Oppio (Fig. 58).

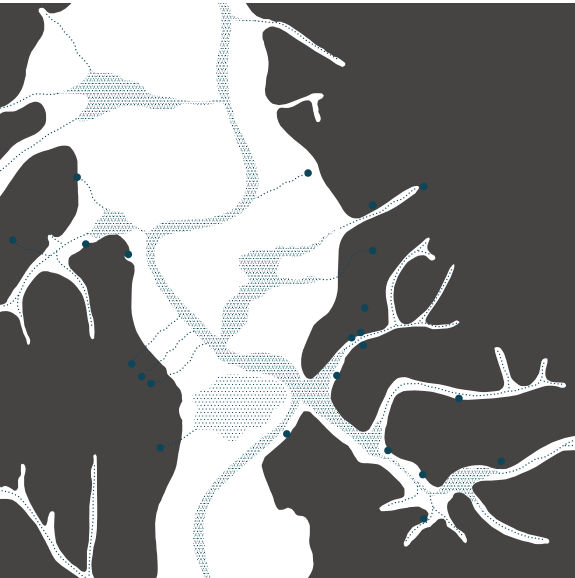
Nel centro della città, l’erosione dei prodotti vulcanici da parte dell’acqua ha prodotto la forma dei ‘sette colli’ e delle valli intercluse (Fig. 59).²⁵⁸ Infatti, come testimonia l’uniformità di altezze, colorazioni, componenti del suolo e sagomature delle rocce, i colli vantano una formazione geologica analoga, avvenuta in epoca preistorica attraverso la prolungata azione erosiva impressa sul banco roccioso dell’altipiano laziale ad opera del Tevere e di tre corsi d’acqua minori, convogliando il deflusso superficiale delle precipitazioni pluviali lungo i percorsi ricalcati dai moderni tracciati di via Nazionale, via Capocci e via Lanza, fino ad affluire in un unico corso d’acqua che sfociava nel fiume a valle dell’isola Tiberina.²⁵⁹

Tra questi altopiani, il colle Oppio si eleva sulla riva destra del Tevere, come propaggine del colle Esquilino, che, noto anticamente con il nome di *Esquiliae*, era originariamente un luogo di sepoltura. La prima bonifica si deve a Gaio Cilnio Mecenate – consigliere fidato di Augusto e celebre protettore delle arti a Roma – che trasformò l’area negli *Horti Maecenatis*, giardini privati e ricchi d’acqua, come testimoniano Orazio e Properzio.²⁶⁰ Più avanti nei secoli, l’Esquilino continua ad essere un luogo strategico per l’approvvigionamento dell’acqua di Roma, vista anche la sua vicinanza a Porta Maggiore, punto in cui convergevano otto degli undici acquedotti che portavano l’acqua alla città.

A questa forma geomorfologica si sovrappone il sistema dell’archeologia che innerva lo spazio come un’“infrastruttura del paesaggio”.²⁶¹

258 Renato Funiciello, Grant Heiken, Donatella De Rita, Maurizio Parotto, *I sette colli, guida geologica a una Roma mai vista*, Milano 2006.
259 Cecilia Pallottini, *Per via di porre, per via di levare. Rapporti tra architettura e topografia nella costruzione della forma urbana. Il caso del Velabro, dai villaggi dell’età del bronzo alla città contemporanea*, Tesi di dottorato, Politecnico di Bari - Università degli studi Roma Tre, 2019, p. 63.
260 Orazio, *Satire*, I, VIII, 20-23: “Or l’Esquilino colle offre alla gente – Salubre stanza, e bel passeggio aprico, – Dove prima apprestava a’ viandanti – Di bianche ossa insepolti un tristo campo”; Properzio, *Elegie*, IV, VIII: “Senti che cosa questa notte agitò l’Esquilino ricco di acque, quando la vicina folla accorse nei nuovi giardini”.
261 Pasquale Miano, “L’archeologia come infrastruttura del paesaggio dei Campi Flegrei”, in

59 →



59.
Rappresentazione schematica dei caratteri idrografici originari del territorio romano con ubicazione delle emergenze sorgentizie (●) e della Cisterna delle Sette Sale sul colle Oppio (*).
Elab. dell’autrice, 2026.

A Roma, come in altre città di ambito mediterraneo, l'archeologia non si presenta come un insieme di emergenze isolate, ma come una presenza diffusa e *intermittente*, che attraversa il paesaggio urbano riattivandone continuamente il senso.²⁶² In questo senso, la città offre un esempio paradigmatico della *stratificazione* intesa come compresenza sincronica della diacronia, in cui la condizione spaziale si lega a un'idea di tempo basata sulla coesistenza, anche accidentale, di ordini formali molteplici e tra loro discontinui.

In un saggio dedicato a Roma, Georg Simmel ha analizzato come la peculiare bellezza dell'Urbe sia di natura eminentemente relazionale, generata proprio dall'accostamento casuale tra elementi di epoche diverse.²⁶³ Secondo il filosofo, questa qualità si manifesta tanto nella configurazione topografica della città, nel continuo rapporto tra alto e basso, quanto nella compresenza, entro il medesimo quadro spaziale, di tracce temporali eterogenee. Citando Kant, Simmel conclude affermando che a ricondurre a unità ciò che appare frammentario è sempre il *soggetto*, ponendo l'accento sull'importanza di esercitare lo sguardo nell'operare connessioni fra le cose.

In questa prospettiva, dirimente è anche l'esperienza di Giambattista Piranesi, che inaugura un modo moderno di guardare la stratificazione. Giunto a Roma a metà del Settecento, Piranesi riconosce nell'Urbe la compresenza di ordini differenti della forma entro una stessa unità spazio-temporale, e, attraverso il disegno, il suo sguardo unisce e mette in relazione elementi prima separati, istituendo tra di essi relazioni di natura topografica (Fig. 60).

Analogamente, alla fine dell'Ottocento, nella *Forma Urbis Romae*, Rodolfo Lanciani elabora una rappresentazione della città che, a partire dall'osservazione diretta, ricostruisce e ricompone frammenti dispersi riconducendoli entro un ordine morfologico (Fig. 61).

In continuità con questa modalità di osservare e rappresentare la stratificazione, all'interno di un preciso 'solco culturale' tipicamente romano, si collocano anche i progetti di Luigi Franciosini per il centro monumentale di Roma. Attraverso queste esperienze, l'autore si interroga su quali siano le forme del progetto capaci di rendere compresenti tempi

P. Miano, F. Izzo, L. Pagano (a cura di), *I Campi Flegrei. L'architettura per i paesaggi archeologici*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 20.

262 Bruna Di Palma, *L'intermittenza dell'architettura. Teoria e progetti sui luoghi dell'archeologia*, Gubbio 2019.

263 Georg Simmel, "Roma, un'analisi estetica", in *La critica sociologica*, 116, 1898, pp. 1-7.

60 →



60.
Giovanni Battista Piranesi,
Veduta delle Terme di Tito,
1775.

61.
Il quartiere Esquilino: acqua
e persistenze archeologiche.
Elab. dell'autrice sulla base
della *Forma Urbis Romae* di R.
Lanciani (1901), 2026.

↓



differenti: l'ordine prende consistenza attraverso la forma e l'immagine, e il progetto – analogamente allo sguardo del Piranesi – riconosce gli elementi, li scompone e ricompone in un sistema di relazioni che ne rende leggibile per tutti la connessione.

Nel caso della Cisterna delle Sette Sale nel quartiere Esquilino, le riflessioni sulla genesi geomorfologica del paesaggio, unite all'osservazione dei resti che testimoniano l'antica presenza di architetture idriche, consentono all'architetto di leggere nel luogo dove sorge il serbatoio il terminale di un sistema geografico in cui le forme del suolo e quelle dell'architettura si sono strutturate in funzione dell'acqua.

La Cisterna delle Sette Sale

La Cisterna delle Sette Sale occupa una posizione specifica all'interno della topografia dei colli, sulla cima di una delle propaggini dei residui delle colate laviche erose dal Tevere e i suoi affluenti, nell'area Sud-Est di un'ampia porzione del colle Oppio. La cartografia storica svela come la Cisterna si trovi in quel punto per una serie di condizioni che lo definiscono come un punto strategico da un punto di vista topografico e di infrastrutturazione.

Un documento prezioso in questo senso è la Carta di Giovan Battista Brocchi, realizzata intervenendo sul rilievo topografico della Pianta di Roma del Nolli del 1748 nel tentativo di ricostruire la geo-morfologia della città precedente i processi di urbanizzazione. Prima di pubblicare nel 1820 la sua *Carta fisica del suolo di Roma*, Brocchi lavora ad una bozza – di fatto una proto-carta morfologica – nella quale, attraverso segni rossi, indica i limiti delle diverse unità geologiche riconosciute nell'area del centro storico, segnando anche alcuni monumenti, individuati come punti 'notevoli' per orientarsi nella Carta. Tra questi, la matita rossa del Brocchi cerchia la cisterna delle sette Sale sul colle Oppio (Fig. 62), a testimonianza del valore topografico attribuito al monumento.²⁶⁴

Alla lettura della morfologia si affiancano interpretazioni che tentano di spiegare il funzionamento infrastrutturale e idraulico del complesso, mettendo in evidenza la presenza di sistemi di adduzione che convergerebbero verso la Cisterna. In un disegno attribuito a Pirro Ligorio, lo specchio di un acquedotto raggiunge il fronte orientale in corrispondenza della

264 La carta è stata ritrovata ed è conservata presso la biblioteca e il museo del Servizio geologico nazionale. Il documento, inedito, è di fatto una proto-carta morfologica che serve al Brocchi per meglio organizzare l'insieme di dati raccolti nel corso delle sue campagne di studio.

62 →



62.
Giovan Battista Brocchi,
carta di preparazione della
Carta fisica del suolo di Roma,
1820. Dettaglio del colle Op-
pio e della Cisterna delle Set-
te Sale, cerchiata di rosso.

navata centrale, dopo una piega a gomito, e qui riversa le acque nel serbatoio (Fig. 64). Un secondo disegno di autore anonimo, facente parte del *Codice Destailleur*, mostra la presenza di strutture murarie che sembrano corrispondere a piloni – forse arcate di un acquedotto – che raggiungono la cisterna in corrispondenza dell’angolo sud-est (Fig. 63).²⁶⁵

Nel complesso, l’edificio della Cisterna è stato oggetto di campagne di scavo che hanno chiarito solo parzialmente le caratteristiche tecniche dell’edificio e la sua relazione con il complesso termale.²⁶⁶ Con una pianta di circa 50 x 60 m, l’edificio si sviluppa su tre livelli: un primo livello caratterizzato da gallerie di sostruzione; un secondo livello, con nove camere parallele voltate a botte costituiva il serbatoio vero e proprio; un terzo livello, sul quale in età traianea fu realizzata una *domus*.

Nonostante la sua giacitura differisca da quella delle Terme – risultando invece allineata all’orientamento della Domus Aurea, a cui la cisterna venne erroneamente attribuita – la datazione traianea dell’edificio è stata dimostrata dai laterizi bollati rinvenuti in opera nelle murature.²⁶⁷ Il lato orientale dell’edificio, caratterizzato da un andamento curvilineo, è parzialmente incassato nel terreno: la Cisterna sfruttava infatti il terrapieno artificiale realizzato per la fortificazione delle Mura Serviane per contenere la spinta dell’acqua, che doveva essere notevole se si pensa che la capacità complessiva del serbatoio era di poco superiore ai 6000 m³. Tale valore è stato verificato misurando l’impronta lasciata dall’acqua sulle pareti, corrispondente ai depositi stratificati di calcare che documentano il livello di massimo riempimento.²⁶⁸

Allo scopo di contenere la pressione dell’acqua sulle pareti concorrevano anche le barulle (gli archi rovesciati) lungo il muro esterno della Cisterna e i due ordini di nicchie sovrapposte lungo la facciata ovest, l’unica completamente fuori terra, entrambi raffigurati nel disegno di Pirro Ligorio (Fig. 64). All’interno della Cisterna, tutto ciò che appare straordinario è in realtà il risultato di ragionamenti di natura idraulica: la planimetria della riserva è un’espressione tecnica rigorosa del suo funzionamento, in cui le nove camere parallele, alte circa 6.40 m e comunicanti fra loro attraverso passaggi sfalsati, consentono una distribuzione omogenea delle acque (Fig. 65).

265 Rita Volpe, Elettra Santucci, “Colle Oppio - Sette Sale. Nuove indagini nel serbatoio delle Terme di Traiano”, in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 117, Roma 2016, p. 264.

266 Per un approfondimento del monumento e dei risultati emersi dalle campagne di scavo si rimanda a: Castagnoli 1956; Cozza 1976; De Fine Licht 1983; Id. 1990.

267 Volpe, Santucci 2016, pp. 261-262.

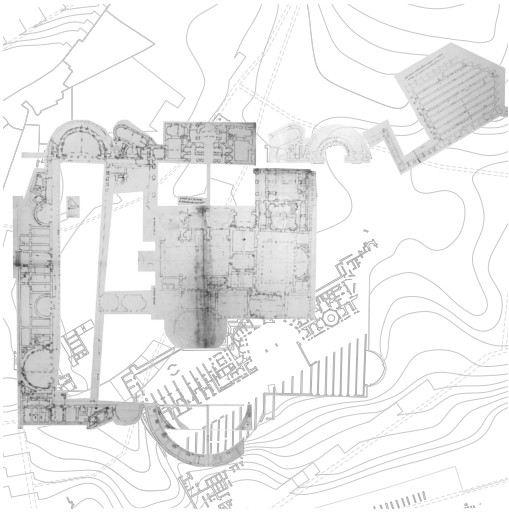
268 Ibidem.

63.
Planimetria delle Terme di Traiano nel Codice Destailleur (1545 ca.) con inserimento delle curve di livello.
Elab. dell’autrice, 2024.

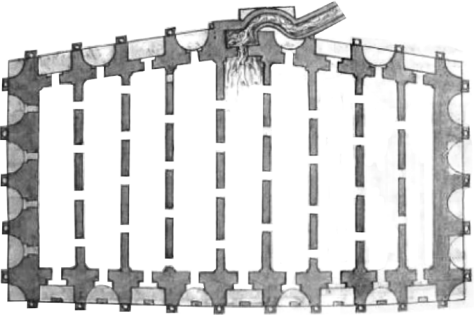
64.
Pirro Ligorio, Pianta della Cisterna delle Sette Sale, seconda metà del XVI secolo.

65.
Sebastiano Serlio, Pianta della Cisterna delle Sette Sale, 1540.

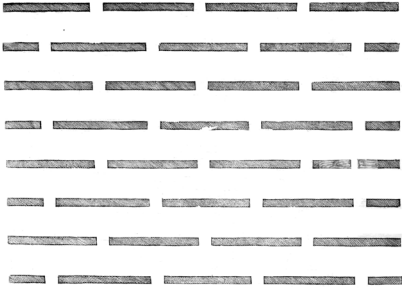
63 →



64 →



65 →



Fonti cartografiche come la *Pianta topografica* di Luigi Canina (1850) e la *Forma Urbis* di Rodolfo Lanciani (1893-1901) (Fig. 61) chiariscono ulteriormente la posizione della Cisterna, raffigurandola sul limite di un tessuto edilizio che descrive il primo fenomeno di inurbamento di una zona che, fino all’inizio del Novecento, si presentava come un paesaggio unitario, contorniato da vigne, orti e rovine, in continuità con i resti archeologici delle Terme di Traiano: nessuna viabilità interrompeva questa connessione.

Questa condizione rimase sostanzialmente invariata dall’età tardo-antica all’età moderna, come attestano numerose testimonianze iconografiche, dalle vedute di Etienne Dupérac alle incisioni del Piranesi e alla cartografia del Nolli e di Giovanni Maggi.

I primi sintomi di rottura compaiono con l’Unità d’Italia e con i primi piani di fine Ottocento. Il Piano Regolatore del 1931, con l’irruzione del traffico nella zona archeologica centrale – che inaugurava l’avventura della carrabilità e il congiungimento fra le cose in velocità – introduce le prime ipotesi di frammentazione.

Il passaggio definitivo dalla continuità del paesaggio antico a una città ‘organizzata’ e facilmente attraversabile, soprattutto dalle autovetture, è segnato in modo drastico dall’intervento di Antonio Muñoz (Fig. 66): è in questa fase che si compie la scissione tra significato topografico della città e sua immagine. Da questo momento in poi, la cisterna diviene un fatto a sé, essendo la sua connessione al contesto interrotta da due grandi assi: via Mecenate, che congiunge via Merulana alla terrazza del colle Oppio, e via delle Terme di Traiano, che taglia e separa il grande serbatoio dai resti del complesso termale traiano di cui faceva parte.

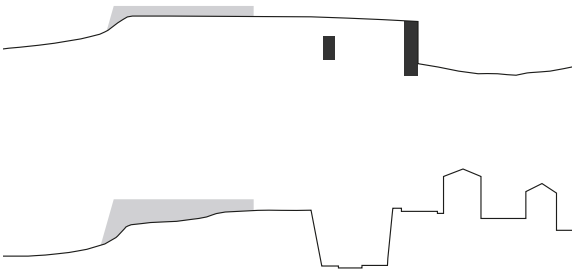
Fu per dare corso alla costruzione di via Mecenate che, nel 1870, venne sbancato il terrapieno dove passavano le Mura Serviane, e fu edificato l’alto muro che borda e occlude oggi la vista della Cisterna. In questo stesso terrapieno – secondo le più recenti ricostruzioni – passava anche lo speco dell’acquedotto che portava l’acqua nella Cisterna, e, da lì, alle Terme (Fig. 67). Proprio l’osservazione e lo studio del ‘momento di rottura’ che, nella trasformazione storica del contesto urbano, portò irreversibilmente da una condizione di sostanziale continuità topografica alla separazione dei vari elementi costituisce l’‘innescò’ della riflessione progettuale di Luigi Franciosini.

66.
Il parco del Colle Oppio in corso di sistemazione per l’attraversamento carrabile, 1928-1936. © Archivio Luce.

67.
Schema in sezione delle fasi di trasformazione storica del sito: dalla continuità topografica dell’*aggere* delle mura Serviane in cui passava l’acquedotto che alimentava il serbatoio allo scavo dell’invaso moderno di via Mecenate. Elab. dell’autrice, 2026.



66 →



67 →

Il progetto come messa in scena del divenire dell'acqua

Si potrebbe dire che l'acqua fonda l'anima del Colle Oppio, che a sua volta ne declina la presenza secondo dei registri affascinanti, attraverso la costruzione di luoghi segnati da caratteri differenti all'interno di un sistema che dava continuità fisica al suo scorrere. Il progetto assume quindi l'acqua come *principio narrativo*, costruendo di una sequenza di relazioni fra luoghi in cui l'acqua si manifesta o, in sua assenza, se ne intuisce l'antico passaggio. Questo avviene a partire dal contesto urbano del complesso monumentale: Franciosini affronta il tema allargandolo su una scala più ampia, non vedendo la Cisterna come unico problema a cui dare risposte – in termini di consolidamento, restauro, valorizzazione, protezione – ma assumendo un'osservazione organica e totale, rivolta alla topografia e alle sue trasformazioni, alla ricerca del momento di rottura della continuità del colle (Figg. 67-68).

Questa osservazione permette di riconoscere nella Cisterna una 'cerniera' ancora in grado di mettere in relazione diverse parti della città, e una sorta di introduzione rispetto all'Area Archeologica Centrale in riferimento al sistema delle acque, e quindi con una logica da monte verso valle. Lo studio della storia del monumento e del suo contesto restituisce infatti il serbatoio come parte integrante del sistema delle Terme di Traiano, spiegandone la posizione. Allo stesso modo, il quartiere Esquilino – punto di arrivo della maggior parte degli acquedotti – suggerisce come l'antico movimento dell'acqua abbia strutturato un ordine fra i luoghi, oggi non più immediatamente visibile, interrotto dall'apertura di nuovi assi urbani.

Tra questi, Via Mecenate è il luogo di massima marginalizzazione anche dal punto di vista urbano: un interregno, una soglia che rallenta l'attività di via Merulana rispetto alla vitalità del parco. Partendo da questa osservazione, il progetto getta le tensioni di superamento verso est, lungo l'asse di via Mecenate, che intercetta su via Merulana l'Auditorium di Mecenate, prima stazione del 'racconto' (Fig. 68). Venuto alla luce nel 1874 durante gli scavi per la costruzione del quartiere Esquilino, si ritiene che l'edificio facesse parte della villa di Mecenate, e che, a dispetto del nome, fosse un ninfeo o una sala tricliniare: uno spazio destinato al riposo, alla contemplazione e alla convivialità, decorato con affreschi e stucchi e animato da giochi d'acqua. Collocare qui l'inizio della sequenza consente di introdurre il tema dell'acqua, e, allo stesso tempo, quello delle trasformazioni urbane dell'Esquilino. L'apertura dei nuovi assi stradali ottocenteschi – tra cui via Merulana e via Mecenate – aveva



68 →

68.
Area di progetto: il percorso
dell'acqua coincidente con
l'ordine del movimento:

- I – Auditorium di Mecenate.
- II – Ingresso al complesso
lungo via Mecenate.
- III – Ingresso alle Terme di
Traiano.

Elab. dell'autrice, 2024.

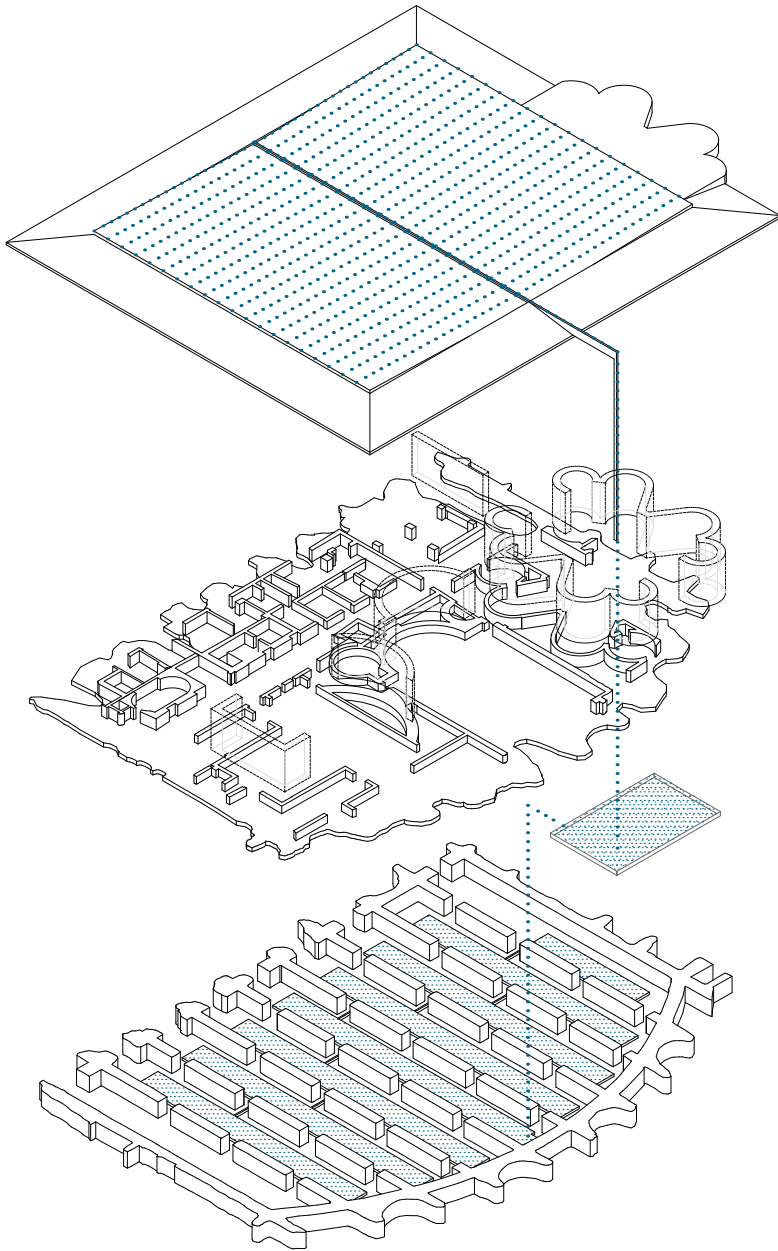
reciso la Cisterna delle Sette Sale dall'insieme di cui era parte. Sul lato orientale dell'Auditorium sono ancora visibili alcuni resti delle mura Serviane – conservati perché inglobati nell'edificio – il cui aggere conteneva anche il canale dell'acquedotto: così, all'inizio del percorso, il visitatore viene posto davanti alla traccia dell'antico passaggio dell'acqua, nel tempo bruscamente interrotto.

Da qui, l'itinerario segue il *sensu che fu dell'acqua*: percorrendo via Mecenate, il visitatore attraversa il luogo dove probabilmente passava l'acquedotto che riforniva la cisterna, e da lì le Terme di Traiano. L'accesso si ristabilisce sul grande muro controterra attraverso l'apertura di un varco con un sistema di risalita: era, infatti, dal fronte posteriore che l'acqua entrava nella Cisterna, mentre il fronte 'principale', quello a cui è stato assegnato il massimo valore rappresentativo, costituiva in realtà un fronte 'tecnico' – come sempre accade nelle architetture idriche, in cui ogni fatto formale è spiegato da ragioni di necessità.

Anche all'interno del monumento, come nel contesto urbano, l'acqua guida il senso e il *pathos* del progetto, e la sua sequenza coincide con l'ordine del movimento del visitatore: l'esperienza diretta del movimento del corpo, guidata dal filo dell'acqua, corrisponde ad un progressivo disvelamento del luogo e del suo significato topografico. Così, raggiunta la sommità del colle appena dopo l'accesso, l'acqua torna a manifestarsi: l'acqua di pioggia raccolta dalla grande copertura della *domus* si raccoglie in un *impluvium* – una vasca di raccolta con sistema di depurazione – informando sull'accesso alla Villa tardoantica. La vasca, profonda appena 50 cm, costituisce anche la riserva di un impianto idraulico a ricircolo per l'alimentazione delle vasche nelle gallerie ipogee ed è pensata come bacino di accumulo per l'irrigazione del giardino.

Da qui l'acqua riprende il suo movimento naturale: l'acqua di precipitazione, depurata, distillandosi scorre attraverso una frattura aperta su una volta. Il movimento è quello della gravità: dalla quota superiore della Villa, l'acqua discende drammaticamente nella cisterna. Quindi, giunta al livello sotterraneo, rallenta e si acquieta distribuendosi nella prima di una serie di vasche in lamine di acciaio. Attraverso una lieve inclinazione, le vasche si alimentano l'un l'altra per vasi comunicanti, mentre il loro profilo leggermente curvo permette di trattenere appena un velo d'acqua. In questo modo, serpeggiando, l'acqua dilaga in 'ristagni', ridisegnando la sequenza dei solenni ambienti voltati attraverso riverberi sonori e riflessi luminosi (Figg. 72, 74, 76).²⁶⁹

269 Franciosini 2022, Relazione illustrativa del progetto, pp. 6-7.



69 →

69.
Il progetto come messa in
scena del divenire dell'acqua.
Schema assonometrico.
Elab. dell'autrice, 2026.

Sul piano espressivo, la presenza fisica dell’acqua, sebbene ridotta a sottile strato residuo, restituisce l’atmosfera della cisterna, rivelandone la natura di deposito sotterraneo governato dalle ombre in un’atmosfera di vapori e frescura. In assenza di acqua di pioggia, i canali di alimentazione delle vasche sono alimentati dal sistema di scarico di una fontanella pubblica posta nei pressi di via delle Terme di Traiano, all’interno di un ricircolo idraulico che sfrutta una vasca di accumulo alla quota urbana che, tramite una pompa di sollevamento, provvede ad alimentare l’*impluvium*.²⁷⁰ La presenza dell’acqua risponde, inoltre, ad istanze di conservazione, prevenendo l’alterazione ad opera della nuova copertura del regime igrometrico dell’ambiente della cisterna – che ne ha consentito la conservazione.

Dalle vasche laminari, l’acqua esce dalla cisterna e, sempre seguendo il naturale verso di scorrimento, prosegue il suo percorso verso le Terme. Nel progetto l’acqua diventa, così, anche il dispositivo che mette in relazione due mondi opposti e apparentemente inconciliabili: quello ctonio e oscuro della riserva idrica, e quello solare e dominato dalla chiarezza e dalla geometria della *domus*.²⁷¹

Scavare, riparare, ricalcare

L’intuizione più innovativa del progetto risiede nella scelta di ristabilire l’accesso su via Mecenate, superando il dislivello di circa 10 metri del muro controterra prodotto dallo sbancamento ottocentesco. Come l’acqua qui entrava nella cisterna, così da questo lato la villa verosimilmente veniva fruita.

La nuova via di accesso si apre dunque attraverso lo scavo di un “antro” lungo il muro di sostegno della collina dominata dalla struttura della *domus*. La possibilità di intervenire in questo punto è suggerita ai progettisti non solo dalla lettura dell’andamento topografico, ma anche dall’aver intuito che lo strato di terrapieno a ridosso del muro, già alterato per l’edificazione della strada nei primi anni del ‘900, potesse essere considerato come una “zona franca” entro cui operare senza intercettare nuovo materiale archeologico.²⁷²

270 Ivi, pp. 3-4.
271 Un’analoga contrapposizione di un ambito ctonio e uno solare avviene nel progetto del Palazzo di Orianda in Crimea di Karl Friedrich Schinkel, citato dai progettisti come un riferimento di progetto.
272 Luigi Franciosini, Cristina Casadei, “Restauro e valorizzazione del Complesso delle Sette Sale a Colle Oppio”, *U+D, URBANFORM AND DESIGN*, 21, 2024, pp. 25-26.



70 →

70.
Planivolumetria della Cisterna nel suo contesto urbano.
Elab. dell’autrice, 2025.

Un sistema di risalita collocato all'interno del varco conduce in sommità, alla quota dei giardini e della domus, dove lo sguardo si apre verso ovest, verso il colle Oppio, le Terme di Traiano e la valle del Colosseo.

Sulla sommità, il sito archeologico viene riparato attraverso una copertura leggera, concepita come un grande velario diafano e trasparente.²⁷³ La lastra della copertura – una tettoia con struttura reticolare in acciaio – è sostenuta da esili pilastri metallici che seguono il reticolo murario antico, e rivestita da un doppio strato di materiale tessile per l'architettura: uno strato impermeabile e sensibile alla luce sull'estradosso, e uno semitrasparente, in grado di modulare il flusso luminoso, all'intradosso. Ne risulta una “grande lanterna, una lampada per l'archeologia”,²⁷⁴ che, nel *riparare* i ruderi, restituisce al complesso una figura unitaria (Fig. 75).

Dall'intradosso della copertura discendono diaframmi verticali leggeri che, senza toccare il suolo archeologico, richiamano le curvature delle grandi aule, ricalcando le volumetrie originarie dei tre ambienti di rappresentanza della residenza (Fig. 71).²⁷⁵

Tra i resti murari della villa e la copertura, un sistema di passerelle metalliche sospese consente l'attraversamento dell'archeologia senza compromettere la leggibilità delle pavimentazioni musive delle aule. Nell'articolazione planimetrica, le passerelle ricalcano le sagome dei grandi ambienti monumentali, rimarcandone la geometria. In modo analogo, anche al livello della cisterna il sistema dei percorsi di visita e quello delle vasche d'acqua ricalcano la sequenza degli ambienti voltati (Fig. 71-72).

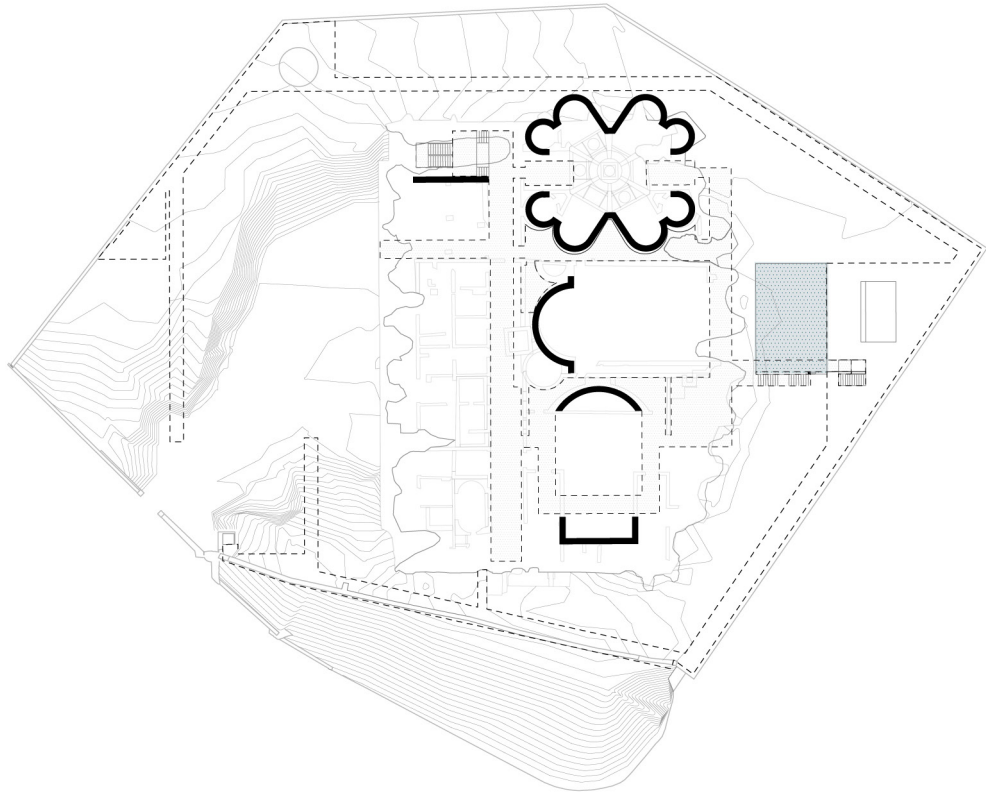
La necessità di proteggere i ruderi della Villa dall'azione delle intemperie e di attraversarli con delle passerelle è un tema ricorrente nei siti archeologici, spesso risolto con indifferenza rispetto alle forme della rovina, in cui coprire i ruderi resta un problema ‘funzionale’, al quale dare risposta con le forme ‘tecniche’ della costruzione. Franciosini, al contrario, intesse un rapporto più “astratto” e profondo con i ruderi della Villa.²⁷⁶

273 La copertura-velario delle Sette Sale si inserisce nella stessa linea di ricerca sperimentata da Franciosini nel progetto per la villa tardoantica di Faragola, dove una struttura leggera in acciaio e membrane tessili proteggeva i ruderi restituendo, per teli e volumi sospesi, la scansione degli ambienti antichi. In entrambi i casi, coprire i resti non è solo un gesto tecnico, ma l'occasione per ridisegnare la relazione fra rovina, paesaggio e spazio contemporaneo.

274 Franciosini, Casadei 2024, p. 28.

275 Come ha rivelato l'architetto, tra i riferimenti per la realizzazione di questi volumi ci sono la mostra di Carlo Scarpa su Antonello da Messina e, ancora una volta, l'esperienza di Faragola.

276 Carlo Moccia, “Il nostro è un tempo straordinario”, in C. Sansò (a cura di), *Adecuación del Castillo del Cerrillo de los Moros: architettura tra traccia e memoria: Linazasoro & Sánchez*, CLEAN, Napoli 2017, p. 29. L'autore si riferisce in questo caso al progetto paradigmatico di José Ignacio



71

71.
Pianta della Villa Imperiale
con le direttrici compositive
del progetto.
Elab. dell'autrice, 2025.

Le forme del progetto parlano direttamente della cisterna e della *domus* delle Sette Sale: all'ordine gerarchizzato degli spazi corrisponde la forma e la geometria delle passerelle, delle vasche, dei diaframmi sospesi e della copertura, che, all'estradosso, si sagoma sulla forma di una delle aule della Villa.

In questo modo, il progetto mostra la possibilità di affermare attraverso il *nuovo* l'identità del luogo, fondandola sul riconoscimento e sull'affermazione dei caratteri consolidati nel tempo. Rifuggendo le tecniche di ricostruzione morfologica dei tessuti preesistenti, l'architetto entra in dialogo con i caratteri identitari del luogo: commisura le nuove forme alla 'metrica' definita dalle divisioni del tessuto antico, riafferma il valore compositivo del monumento contrapponendolo al ritmo delle parti seriali, e propone delle sequenze di spazi analoghe a quelle che connotano la spazialità antica senza, tuttavia, ripeterne le forme.

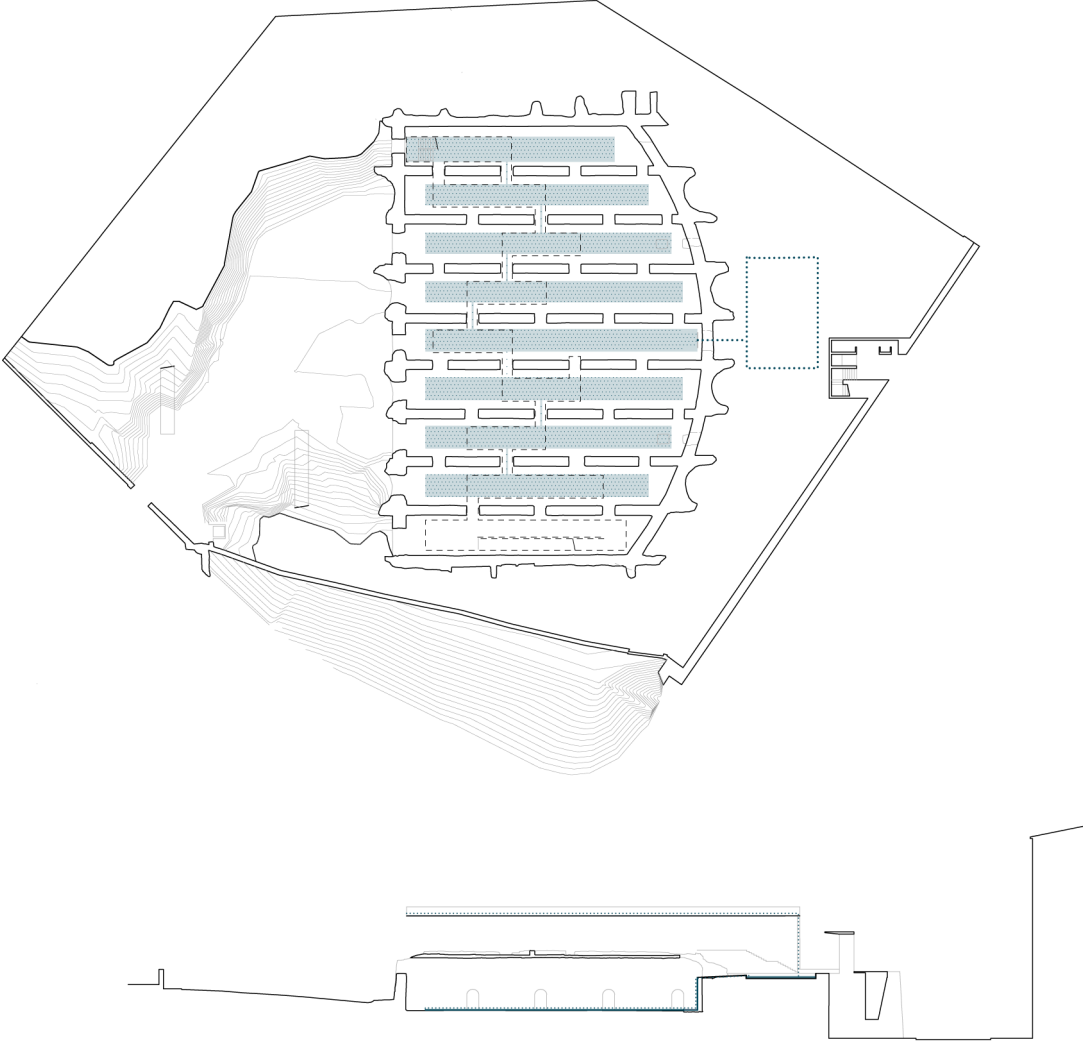
Al tempo stesso, le forme della costruzione, come avviene in tutti i progetti di Luigi Franciosini, assumono un preciso valore espressivo.²⁷⁷ Le forme architettoniche sono, per l'architetto, 'metafore della costruzione': non corrispondono solo all'oggettività tecnica degli elementi costruttivi, ma trovano nella rappresentazione del principio costruttivo la ragione espressiva della propria forma.

Se la costruzione è il linguaggio 'naturale' dell'architettura, le forme rappresentative della costruzione acquistano, nei progetti dell'architetto, una particolare 'convenienza': il linguaggio della costruzione diviene il lessico comune tra il nuovo e l'antico, in modo particolare quando l'antico si presenta nella condizione di rovina. Nel progetto per la Cisterna, come in tutta la riflessione progettuale dell'autore, l'idea della forma coincide allora con l'idea della messa in opera – senza la quale, come ha scritto Stravinskij, non è mai concepibile l'*invenzione*.²⁷⁸

Linazasoro per la Villa di Valdetorres (2009), in cui, in modo simile al progetto di Franciosini, l'occasione è offerta dalla costruzione di una copertura da porre a protezione dei ruderi di una Villa romana.

277 Carlo Moccia, *Architettura e costruzione*, Aion, Firenze 2012.

278 Stravinskij 1995, p. 39.



72

72.
Pianta e sezione della Cisterna con il progetto.
Elab. dell'autrice, 2025.

Tempo e racconto nei luoghi dell’archeologia

Nelle sue *Promenades dans Rome*, Stendhal descriveva i colli orientali di Roma come un paesaggio urbano solitario e silenzioso, un ‘deserto’ abitato solo dalle emergenze monumentali antiche: “au milieu de ce vaste silence que se trouvent la plupart des monuments que va chercher la curiosité du voyageur”.²⁷⁹ Questo paesaggio urbano sarebbe rimasto per lo più immutato dalla fine del Cinquecento fino alla fine del XIX secolo. Poco dopo, Ferdinand Gregorovius, nel suo *Diario Romano*, intuiva come proprio sull’Esquilino sarebbe sorta la Roma moderna, anticipando la trasformazione successiva alla conquista sabauda che avrebbe ridefinito profondamente l’urbanistica del settore orientale della città e il rapporto tra archeologia e città.

A seguito delle trasformazioni urbane per adeguare Roma a capitale, l’archeologia si ritrova progressivamente inglobata e frammentata dai processi di urbanizzazione. Il risultato fu quello che tutt’oggi si può cogliere camminando nelle strade del quartiere: monumenti relegati in spazi urbani angusti, di difficile percezione, soverchiati da quanto costruito intorno e in cui ci si imbatte casualmente: di fatto, secondo una definizione di Franco Girardi, una serie di *objets trouvés* in un’area urbana ancora in trasformazione.²⁸⁰

È così che le tracce archeologiche, prive di ogni reale collegamento – materiale e simbolico – con il tessuto urbano contemporaneo, sono avvertite come frammenti isolati, alienati e confinati in recinti che introducono vere e proprie interruzioni nella forma urbana, privi di relazioni con il contesto urbano e di difficile interpretazione.

Come ha osservato l’archeologa Andreina Ricci, se da un lato recinti e perimetrazioni garantiscono una protezione da ulteriori deterioramenti, dall’altro rappresentano degli “steccati, materiali e immateriali, nei confronti di qualsiasi cedimento comunicativo”.²⁸¹ L’alterità delle rovine rispetto alla città dell’oggi, da ricondursi alla difficoltà di instaurare rapporti di senso con il luogo che le accoglie,²⁸² rappresenta la principale ragione di crisi della presenza dei luoghi dell’archeologia in città. Sotto forma di frontiere fisiche o di impercettibili e ambigue linee di confine,

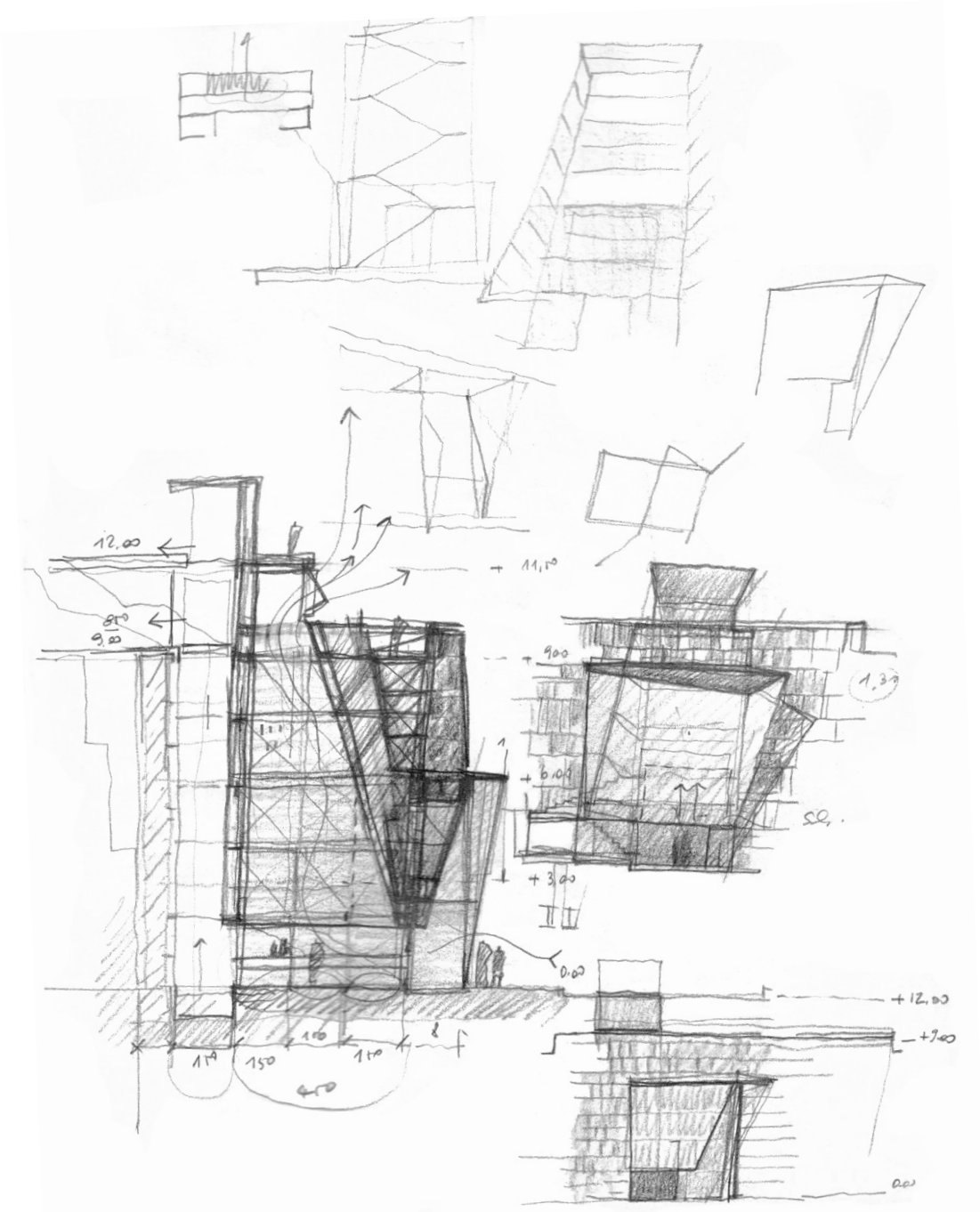
279 Stendhal, *Promenades dans Rome*, Parigi 1829, pp. 671-572.

280 Franco Girardi, Gianfranco Spagnesi, Federico Gorio, *L’Esquilino e la Piazza Vittorio: una struttura urbana dell’Ottocento*, Roma 1974.

281 Andreina Ricci, *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Roma 2006, p. 81.

282 Ivi, p. 9.

73.
Luigi Franciosini, Schizzi di studio per il progetto definitivo per la Cisterna, 2024. Archivio di Luigi Franciosini.



i recinti, come argini di un fiume, includono ed escludono nello stesso tempo e separano, collegandole, queste due realtà che “si fronteggiano ostili, ma che nella loro opposizione radicale, sembrano, pur indirettamente, sorreggersi e giustificarsi a vicenda assicurando l’una all’altra una sopravvivenza estrema”.²⁸³

La recinzione causa la “mortificazione” dei resti,²⁸⁴ consegnandoli ad un altro tipo di perdita altrettanto grave e prolungata, l’*anonimato* dovuto alla loro indecifrabilità.²⁸⁵ In un cambio di paradigma nel tema della valorizzazione del patrimonio, sostenendo l’ineludibilità di un *uso pubblico* e *democratico* della storia,²⁸⁶ l’archeologa romana invita a riflettere sulla necessità che il progetto, archeologico e architettonico, superi i recinti e immagini al loro posto nuove e più frastagliate forme di transizione, restituendo alle *nude pietre* il loro ‘dovere di parola’.

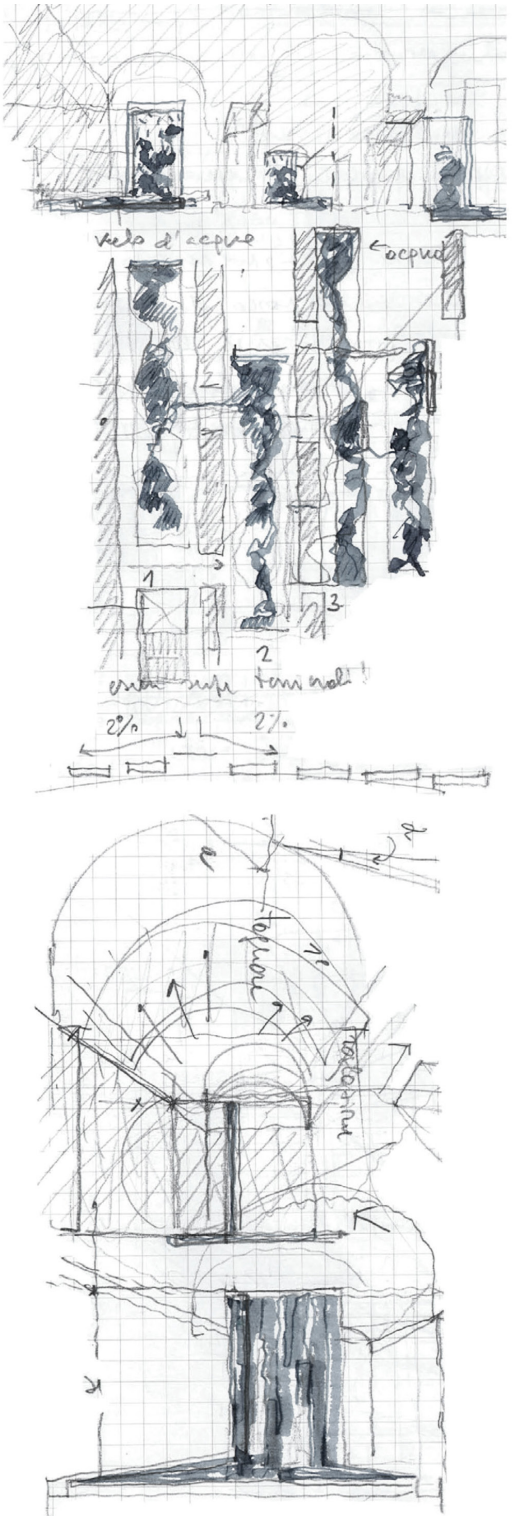
Ciò di cui mi vado sempre più convincendo è che gli oggetti del passato, che incontriamo anche non volendo, camminando per la città, *devono* parlare; e non tanto per «dovere di memoria», quanto perché possano acquistare un senso, una qualità, un valore che li faccia emergere da una opaca e sovrabbondante quantità.²⁸⁷

Necessario diventa ripensare la convivenza tra opere di conservazione e nuovi interventi, tra l’istanza di ‘difendere’ davanti alle minacce e l’esigenza di ‘gettare in avanti’. Davanti ai resti del passato, il progetto si deve configurare come un’opera di *traduzione* mirata a rendere comprensibili le tracce.²⁸⁸ come nell’affermazione di Paul Ricœur, *comprendre, c’est traduire*.²⁸⁹

L’idea di un progetto archeologico come *traduzione* aperta a migliori o diverse versioni comporta una concezione di ‘identità’ non più statica, ma intesa come “processo, movimento, cammino da compiersi”,²⁹⁰

283 Andreina Ricci, “Città estreme: il progetto archeologico tra memoria e uso pubblico della storia”, in Andrea Carandini et al. (a cura di), *ΤΟΠΟΣ e Progetto. Il topos come meta I*, Roma 1999, p. 108.
284 Andreina Ricci, *I mali dell’abbondanza. Considerazioni impolitiche sui beni culturali*, Roma 1996, p. 13.
285 Ricci 2006, p. 80.
286 Ivi, p. 31. Come ricorda l’archeologa, l’espressione “uso pubblico della storia” fu inventata dal filosofo tedesco Jürgen Habermas, per cui si veda: Jürgen Habermas, *L’uso pubblico della storia*, in Gian Enrico Rusconi (a cura di), *Germania. Un passato che non passa. I crimini nazisti e l’identità tedesca*, Torino 1987, pp. 98-109.
287 Ivi, p. 13.
288 Ivi, p. 143.
289 Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Parigi 2004, p. 38.
290 Ricci 2006, p. 113.

74.
Luigi Franciosini, studi sulle ipotesi di allestimento per l’evocazione del volume d’acqua che originariamente riempiva le cavit , 2022.



rispecchiando la trasformazione insita nella natura umana, tenendo a mente che tradurre significa sempre anche *tradire*, e il progetto comporta inevitabilmente una perdita.²⁹¹

Ancor più che una traduzione, il progetto si deve configurare allora come un’opera di *ri-scrittura*, che, ordinando trame e cuciture, inserisce i resti del passato in un ordine narrativo. I frammenti in rovina che emergono dal suolo sono come “frasi slegate e apparentemente prive di senso [...] unità a sé stanti che attendono di essere combinate in percorsi e sequenze, più o meno lunghi, che (proprio come la tessitura a cui allude il con-testo) possono dar vita alla più significativa di tali sequenze: il racconto”.²⁹²

Il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in un racconto, scriveva ancora.²⁹³ Inscritti tra strade, case, spazi aperti o interstiziali, percorsi e itinerari possono “‘ricucire’ i frammenti di sistemi originariamente appartenenti a contesti unitari che, come punte di iceberg, emergono in tessuti diversi della città contemporanea”.²⁹⁴ Questo sarà possibile solo coinvolgendo i fruitori nelle “riscritture parziali di un enorme libro (la città o una sua parte) che come lillipuziani potremmo leggere muovendoci da una frase all’altra, percorrendo un tratto di strada, camminando un po’ tra un segno di interpunzione e un altro”.²⁹⁵

In questo senso, è utile ricordare come il movimento del corpo costituisca da sempre un mezzo di conoscenza dello spazio, a partire dagli itinerari dei pellegrinaggi. In epoca medioevale, ne è documento straordinario l’*Itinerario di Einsiedeln* (Fig. 77), in cui la città è raccontata attraverso una successione di luoghi e rovine che marcavano forse punti di interesse raggiungibili dai visitatori nei percorsi, connessi in un racconto spaziale.²⁹⁶

291 Ivi, p. 25.

292 Ivi, p. 148.

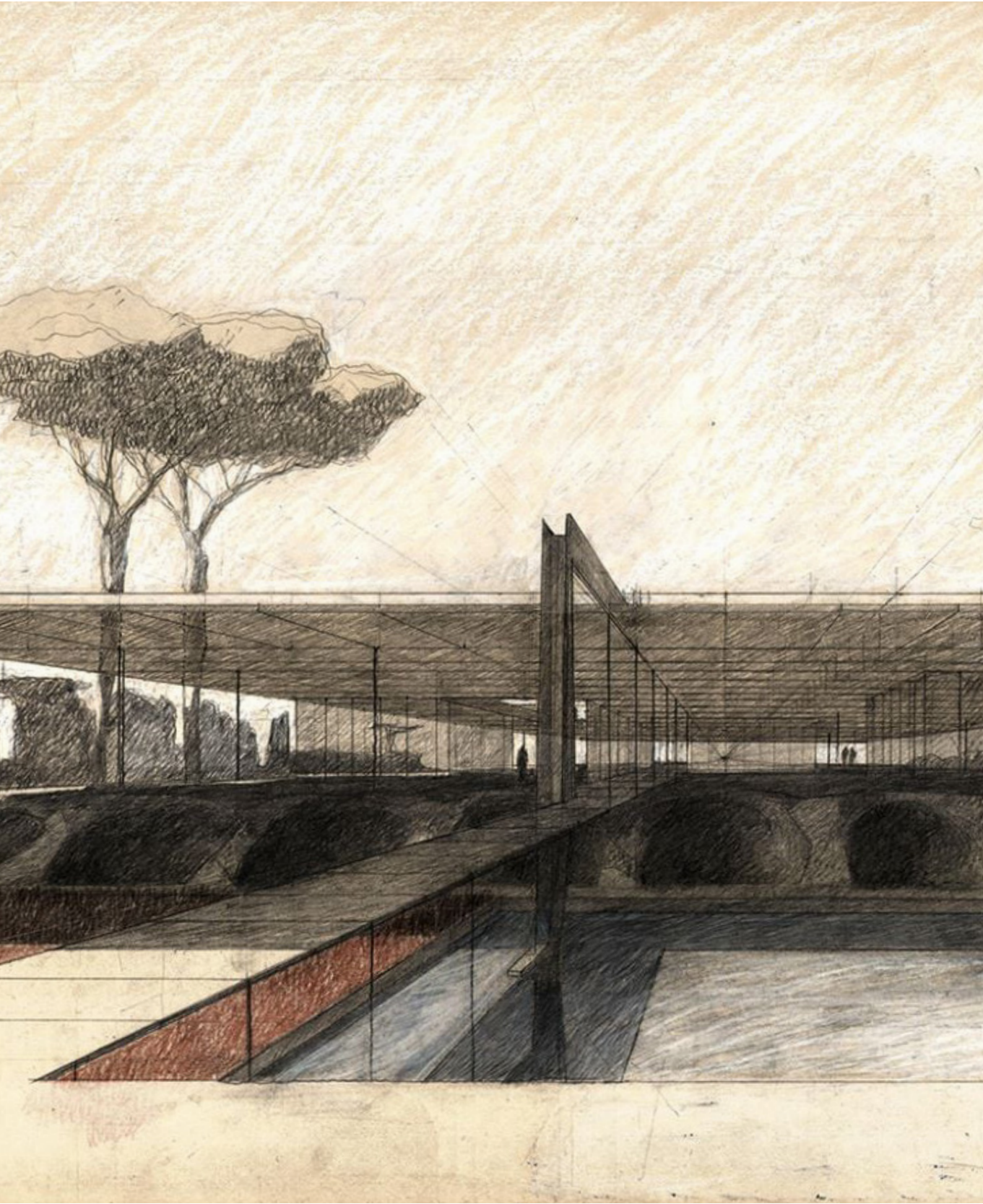
293 Paul Ricœur, *Tempo e racconto I. L’intreccio e il racconto storico*, Milano 1983, p. 15.

294 Andreina Ricci, “Roma: una carta per la qualità urbana. La memoria remota”, in Id. (a cura di), *Archeologia e Urbanistica. International School in Archaeology*, Firenze 2002, p. 122.

295 Ricci 2006, p. 150.

296 Nei quattro itinerari che attraversavano l’Esquilino si nota una assoluta preminenza, accanto ai luoghi devozionali, di elementi riconducibili all’antico paesaggio dell’acqua, come i generici riferimenti ad archi, il *nymphæum* della futura piazza Vittorio o la forma *claudiana*, quest’ultima che per estensione doveva identificare tutti i resti degli acquedotti nell’area (Hülse- en 1907).

75.
Luigi Franciosini, Disegno prospettico dell’accesso al complesso monumentale, dell’*impluvium* e del canale di raccolta delle acque meteoriche, 2022.



La riflessione di Franciosini si inserisce nel solco di una precisa posizione nei confronti del ruolo del progetto nella valorizzazione di queste emergenze archeologiche nella città contemporanea.

Secondo questa posizione, il progetto di architettura è sempre progetto della *narratività* del luogo. Attraverso la ricucitura di frammenti episodici in frasi e periodi di senso compiuto, come nella scrittura di un racconto, l'architettura si fa racconto, nella misura in cui agisce, rispetto all'ambiente che modifica, attraverso un processo di “sintesi dell'eterogeneo”²⁹⁷ – dove l'eterogeneità è spaziale e temporale – finalizzato a raccogliere, dentro una struttura unitaria, la frammentarietà degli episodi che punteggiano la realtà. “La *messa-in-racconto* consiste nel riconfigurare un'antiorità, nel mettere in opera un'assenza”.²⁹⁸

In questo modo, secondo l'architetto, l'articolazione di un racconto può trasformare la suggestione della stratificazione e della rovina in coscienza del tempo. Come ha scritto Ricoeur, “l'architettura sarebbe per lo spazio ciò che il racconto è per il tempo, vale a dire un'operazione ‘configurante’; un parallelismo tra costruire, vale a dire edificare nello spazio, e raccontare, cioè intrecciare nel tempo”.²⁹⁹

Nel progetto per la Cisterna delle Sette Sale, il sistema del movimento e la nuova forma del dispositivo di risalita permettono l'interpretazione e il riconoscimento delle forme precedenti e delle fasi di trasformazione del luogo. Il progetto riconosce il problema della messa in rappresentazione della stratificazione, e, attraverso alcuni dispositivi, si propone di svelare evocativamente, nella *sincronia* del tempo contemporaneo, la diacronia delle trasformazioni.

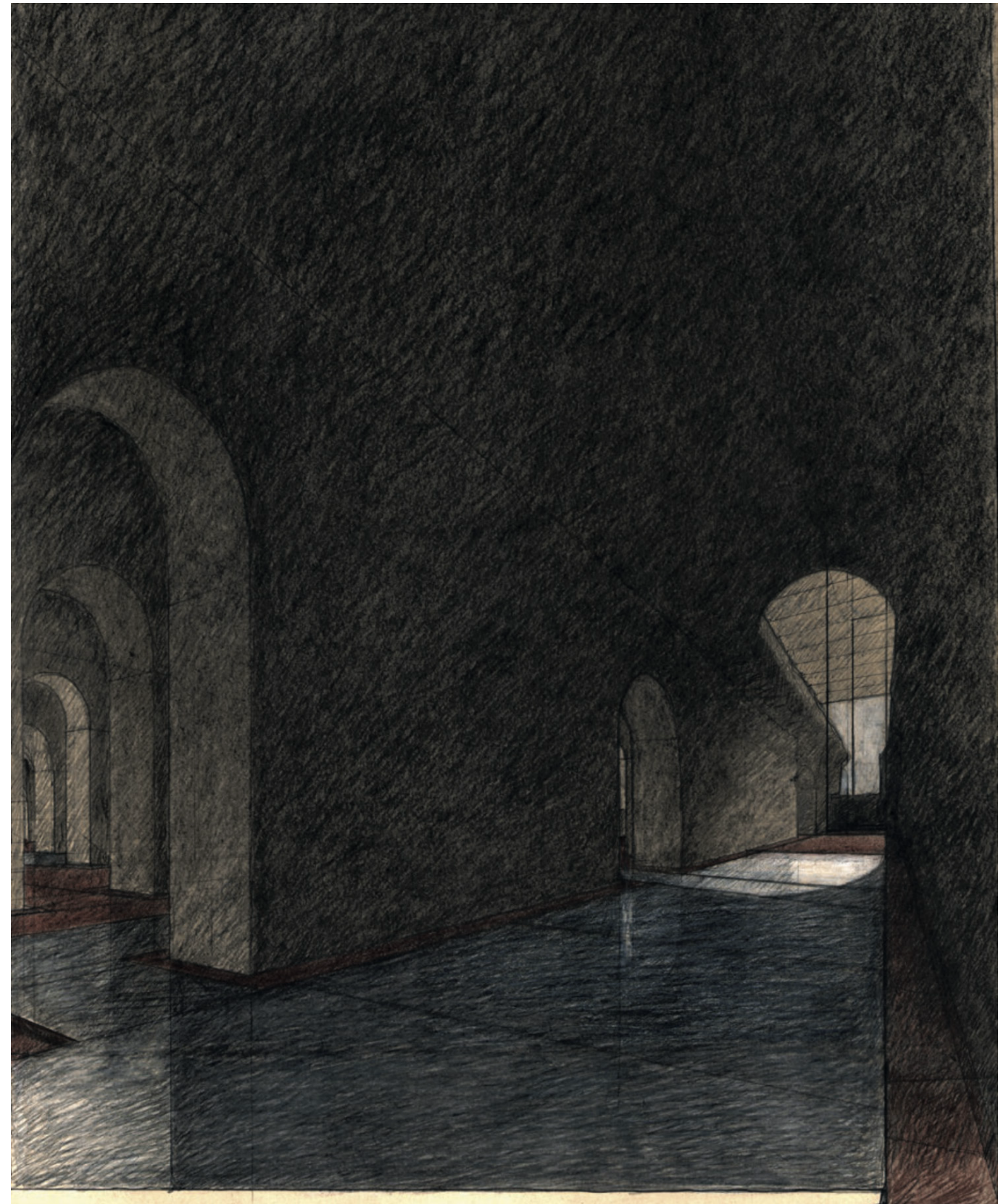
Nel progetto di Franciosini, le diverse declinazioni del carattere dell'acqua concorrono a definire un'unità di tema, e il progetto ricostruisce un racconto unitario a partire da elementi che, comunque, mantengono la loro autonomia in ragione dell'interpretazione che danno della topografia e della fenomenologia dell'acqua. In questo senso, il progetto offre un punto di vista critico sulla trasformazione nella contemporaneità, dimostrando come nella città, in analogia con la letteratura, ogni pezzo può essere pensato come *episodio* di un *testo unitario*, ragionando su cosa li tiene insieme – l'acqua, nel caso del Colle Oppio.

297 Ricoeur 1996.

298 Giulia Cervini, *Il suolo abitato. L'architettura come racconto topografico*, Tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, 2019, p. 12.

299 Paul Ricoeur, “Architettura e narrativa”, in Franco Riva (a cura di), *Leggere la città*, Roma 2013, pp. 77-93.

76.
Luigi Franciosini, Disegno
prospettico dello spazio semi
ipogeo della cisterna caratte-
rizzato dalle vasche d'acqua,
2022.



L’ordine e l’organizzazione degli elementi sonori elementari è ciò che secondo il musicista Stravinskij crea la musica, e questa organizzazione presuppone l’azione cosciente dell’uomo.³⁰⁰ “Qualunque cosa la mente umana si trovi a dover comprendere, l’ordine ne è una indispensabile condizione”.³⁰¹ Nella città immaginata da Franciosini il ricucire e l’an-nodare conferiscono nuovi significati al segno e alla sua assenza – i due stessi ‘materiali’ di cui si compone un paesaggio dell’archeologia.

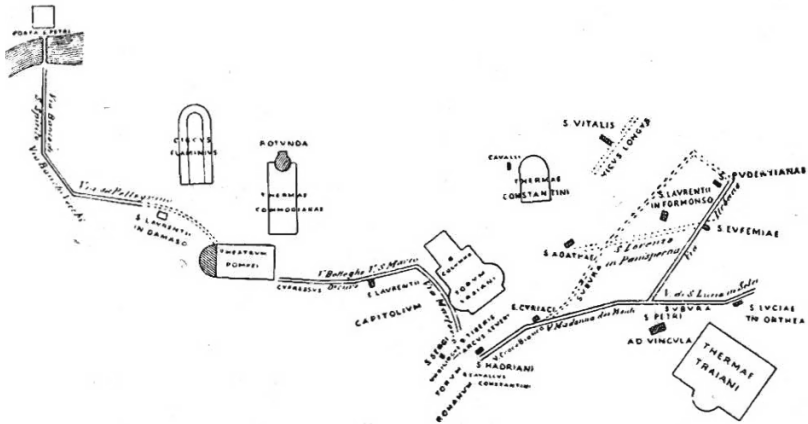
[...] siamo sempre alla caccia di qualcosa di nascosto o di solo potenziale o ipotetico, di cui seguiamo le tracce che affiorano sulla superficie del suolo. [...] La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto.

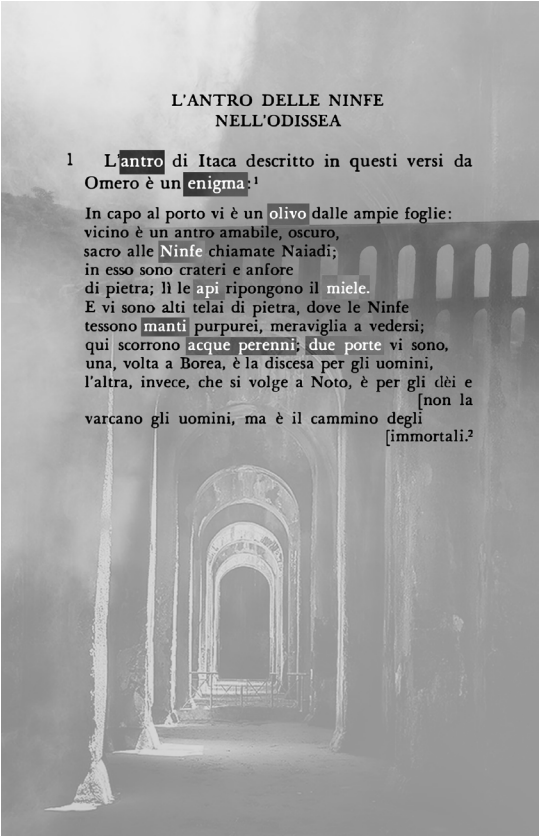
Italo Calvino, *Lezioni Americane*, 1988

300 Stravinskij 1995, p. 17.
301 Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva. Psicologia della visione creatrice nell'arte*, Milano 1971, citato in Franciosini, Casadei 2025.

77.
Primo itinerario per Roma
del Manoscritto di Einsie-
deln, IX secolo.

77 →





L'ANTRO DELLE NINFE
NELL'ODISSEA

1 L'antro di Itaca descritto in questi versi da Omero è un enigma.¹

In capo al porto vi è un olivo dalle ampie foglie:
vicino è un antro amabile, oscuro,
sacro alle Ninfe chiamate Naiadi;
in esso sono crateri e anfore
di pietra; lì le api ripongono il miele.
E vi sono alti telai di pietra, dove le Ninfe
tessono manti purpurei, meraviglia a vedersi;
qui scorrono acque perenni; due porte vi sono,
una, volta a Borea, è la discesa per gli uomini,
l'altra, invece, che si volge a Noto, è per gli dèi e
varcano gli uomini, ma è il cammino degli
[immortali].²

78.
L'esegesi allegorica:
la prima pagina de *L'Antro
delle Ninfe* di Porfirio (1986,
testo orig. del 260 d.C. ca.)
sovrapposta agli Archi della
Valle e alla Piscina Mirabilis.
Elab. dell'autrice, 2026.



L'ESEGESI ALLEGORICA

Francesco Venezia e il Belvedere di San Leucio

Caserta, 1984

E, circuendo sempre più in alto il mio spirito, determinavo al massimo l'operazione di trasformare una cava e una foresta in edificio ed in equilibri magnifici.

Paul Valéry, *Eupalinos o l'architetto*, 1921

Tutti i progetti di Francesco Venezia offrono una riflessione sull'azione del tempo e sull'idea di rovina, anche quando l'oggetto del progetto non è un'*archeologia* in senso stretto. La centralità dell'architettura “di spolio” affiora continuamente negli scritti e nei progetti dell'autore, secondo cui ogni opera deve potersi commisurare con il rudere, in quanto è proprio la presenza simultanea di tempi diversi, di “cose nascenti” e “cose in via di estinzione”,³⁰² a conferire ai luoghi la loro bellezza.

Nella *temporalità* – ovvero “nella presenza e nel dispiegarsi del tempo nella sua esistenza” – risiede, secondo Venezia, la natura *poetica* dell'architettura, condizione per cui è in grado di emozionarci.³⁰³ Nell'intermittenza della forma e nella mutilazione, l'edificio in rovina continua a svelare un ordine di rapporti e di proporzioni e, allo stesso tempo, acquisisce una “condizione patetica” che lo avvicina alle cose di natura, fino a farsi “quasi geografia”.³⁰⁴

Spingendo la nostra mente verso un tempo remoto e indefinito, le rovine danno così risposta all'aspirazione umana all'infinito, verso “qualcosa che si perde in una lontananza temporale o spaziale di cui si perde la misura”.³⁰⁵

302 Francesco Venezia, “Il trasporto di un frammento”, in Francesco Venezia, *Scritti brevi 1975-1989*, Napoli, CLEAN, 1990, p. 21.
303 Francesco Venezia, *La natura poetica dell'architettura*, Pordenone, Giavedoni, 2010, pp. 15-16.
304 Ibidem.
305 Ivi, p. 26.

Nei progetti di Venezia la “collisione improvvisa e feconda di tempi lontani”³⁰⁶ avviene attraverso un procedimento del pensiero che intreccia rimandi continui alla propria opera, ad architetture esemplari, e a schizzi e disegni dei maestri d’elezione. Ogni progetto istituisce così un dialogo virtuale con altri tempi e altri autori, di cui l’architetto si fa erede e continuatore, raccogliendone il ‘testimone’ come in una “staffetta” del pensiero;³⁰⁷ leggere i progetti di Venezia significa quindi addentrarsi nella fitta trama di rimandi a distanza che essi ordiscono, seguendo la storia dei luoghi e delle forme con cui entrano in risonanza.

Questa trama di rimandi a distanza, che apre il progetto ad un tempo molteplice, rende ogni costruzione *ineusaribile*.³⁰⁸ L’architettura procede infatti “da un forte principio di astrazione, di controllo numerico e geometrico; ma per essere emozionante, e commuovere, deve approdare alla mutevolezza, all’inafferrabilità, essere veicolo o superficie della traccia del trascorrere continuo del tempo”.³⁰⁹

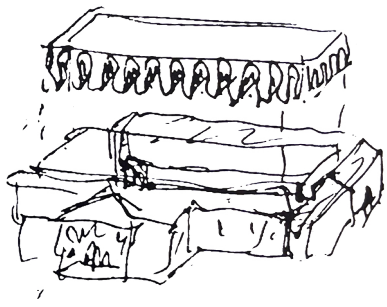
Non solo l’architettura in rovina dischiude, nella sua *esistenza nel tempo*, una carica *poetica*, ma anche quella che ha perso la sua funzione originaria, dove la condizione di ‘sospensione’ rende possibile il distendersi di un rapporto temporale più profondo, e la ‘crisi’ dello statuto originario si configura come un’apertura a nuovi destini. A questa particolare categoria appartiene il complesso del Belvedere di San Leucio, nella piana di Caserta, costruito in età borbonica come residenza reale e trasformato successivamente nella nota manifattura serica della Real Colonia.

Frammento di un grande disegno a scala territoriale voluto dai Borbone, il Belvedere si presenta come un’architettura “esausta”, privata della sua funzione e del suo senso originari. Per questo luogo, nel 1984 Francesco Venezia fu chiamato, insieme ad altri illustri architetti, ad elaborare un progetto in occasione della Consultazione Internazionale di Idee, coordinata da Vittorio Gregotti e promossa da Fiat e Benetton, per il restauro, il riuso e la sistemazione del complesso monumentale di San Leucio.³¹⁰

306 Mauro Marzo, “Francesco Venezia. L’azione del tempo”, *Firenze Architettura*, 2, 2017, p. 94.
307 Marco Della Torre, Bruno Pedretti (a cura di), *Francesco Venezia*. Collana “Quarantotto pagine di architettura insegnata”, Mendrisio Academy Press - Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, p. 17.
308 Venezia 2010, p. 22.
309 Ivi, p. 24.
310 La proposta progettuale fu elaborata con i collaboratori Rosaria Gargiulo, Riccardo Lopes, Bruno Messina, Filippo Morelli, Gabriele Petrusch, e l’ingegnere Michele Di Natale come consulente per gli aspetti idraulici. Gli esiti della Consultazione furono pubblicati nel numero 505 di Casabella (Fig. 89).

80.
Attilio Zuccagni-Orlandini,
*Veduta della piana di Caserta
dal Belvedere di San Leucio*,
1845.
↓

79.
Francesco Venezia, schizzo di
studio del progetto per il Bel-
vedere di San Leucio, 1984.
→



Prima della loro progressiva dismissione, le fabbriche per la produzione della seta di San Leucio erano rifornite dalla stessa acqua che, attraverso il condotto Carolino, tuttora alimenta le fontane e i giochi d’acqua della Reggia di Caserta.

In questo singolare “non finito”, Venezia individua allora l’occasione di riattivare il sistema – ancora funzionante – che consentiva all’acqua di scorrere al di sotto delle seterie, per completare il grande “regno dell’acqua” della piana di Caserta.³¹¹

Individuando nell’acquedotto Carolino la “ragione nascosta” dell’intero sistema architettonico, il progetto si concentra così sul raccordo dei vari elementi attraverso una serie di interventi di ricucitura.

Il restauro del Belvedere avviene invece per *trasformazione*: istituendo un dialogo a distanza con l’architetto settecentesco dell’acquedotto e con il rudere della Piscina Mirabilis, l’edificio viene convertito in cisterna, inscrivendolo nuovamente nel flusso inesorabile del tempo (Fig. 79). Riscoprendo la logica romana antica e riattivando la vena che al tempo dei Borbone portava l’acqua al Belvedere, l’idea del progetto trascende la realtà, il tempo cronologico e le contingenze del “qui e ora”, generando un racconto *favoloso* e restituendo all’architettura la sua carica *poetica*.

Il più solido piacere di questa vita è il piacer vano delle illusioni.³¹²
311 Francesco Venezia, “Il regno dell’acqua”, *Casabella*, 505, 1984, pp. 16-19.
312 Giacomo Leopardi, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, volume I, a cura di Giosuè Carducci, Firenze 1898, p. 157.



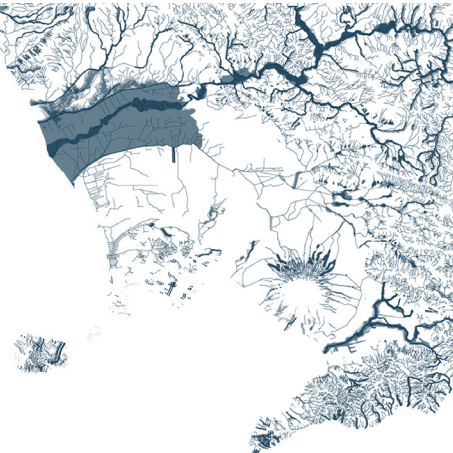
Il paesaggio: breve storia dell’acqua

La Piana Campana è una vasta pianura, tra le più estese dell’Italia meridionale, che degrada dolcemente verso il mare: dal punto di vista geologico si configura come un *graben* costiero, una depressione tettonica che individua una frazione di crosta terrestre sprofondata sotto l’azione di un sistema di faglie (Fig. 82). Al suo interno si estende la Piana del Volturno, un complesso alluvionale delimitato da rilievi carbonatici e vulcanici.

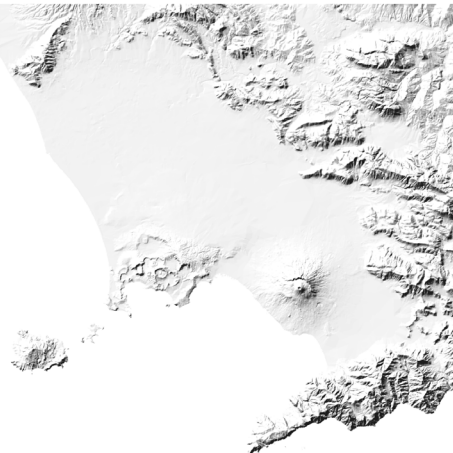
In questo contesto, Caserta si colloca lungo la fascia vulcanica, con una consistenza del suolo prevalentemente tufacea. L’intera area, storicamente interessata dall’estrazione di materiale da costruzione, presenta un assetto morfologico regolare, chiuso a nord-est dalle alture delle dorsali dei Monti di Caserta. Già nella composizione del suolo si può riconoscere una vocazione territoriale profondamente legata all’acqua: l’area della piana casertana è infatti ricca di falde idriche sotterranee, alimentate sia dalle piogge sia dai travasi provenienti dai rilievi circostanti. I diversi corpi di deposito danno luogo ad un sistema idrico stratificato, con zone a permeabilità differenziata: possiamo immaginare il territorio come un grande serbatoio nascosto, alimentato da rilievi porosi e attraversato da correnti invisibili che scorrono nel sottosuolo.

La prima infrastruttura idraulica nota ad attraversare il territorio casertano è l’Aqua Iulia, costruita in età augustea per approvvigionare l’antica città di Capua, di cui oggi restano solo pochi lacerti del *castellum aquae* terminale. Circa diciotto secoli più tardi, nel 1750, Luigi Vanvitelli venne incaricato da re Carlo di Borbone della progettazione della Reggia di Caserta. La necessità di approvvigionare la città che sarebbe sorta intorno alla Reggia, di potenziare l’alimentazione idrica di Napoli e di alimentare il sistema di fontane e giochi d’acqua del nuovo palazzo reale rese indispensabile la costruzione di un nuovo acquedotto.

Vanvitelli impiegò molto tempo per individuare delle sorgenti capaci di assicurare una alimentazione abbondante e continua e poste ad una quota sufficiente per consentire il trasporto a gravità. Dopo una lunga e ostinata ricerca, mentre era sulle tracce dell’Aqua Iulia, finalmente individuò le acque sorgive del Fizzo, alle falde del monte Taburno, a 254 metri sul livello del mare e a circa 38 chilometri da Caserta, in una tenuta del principe della Riccia, che fu donata al re intorno al 1752.



82.1 →

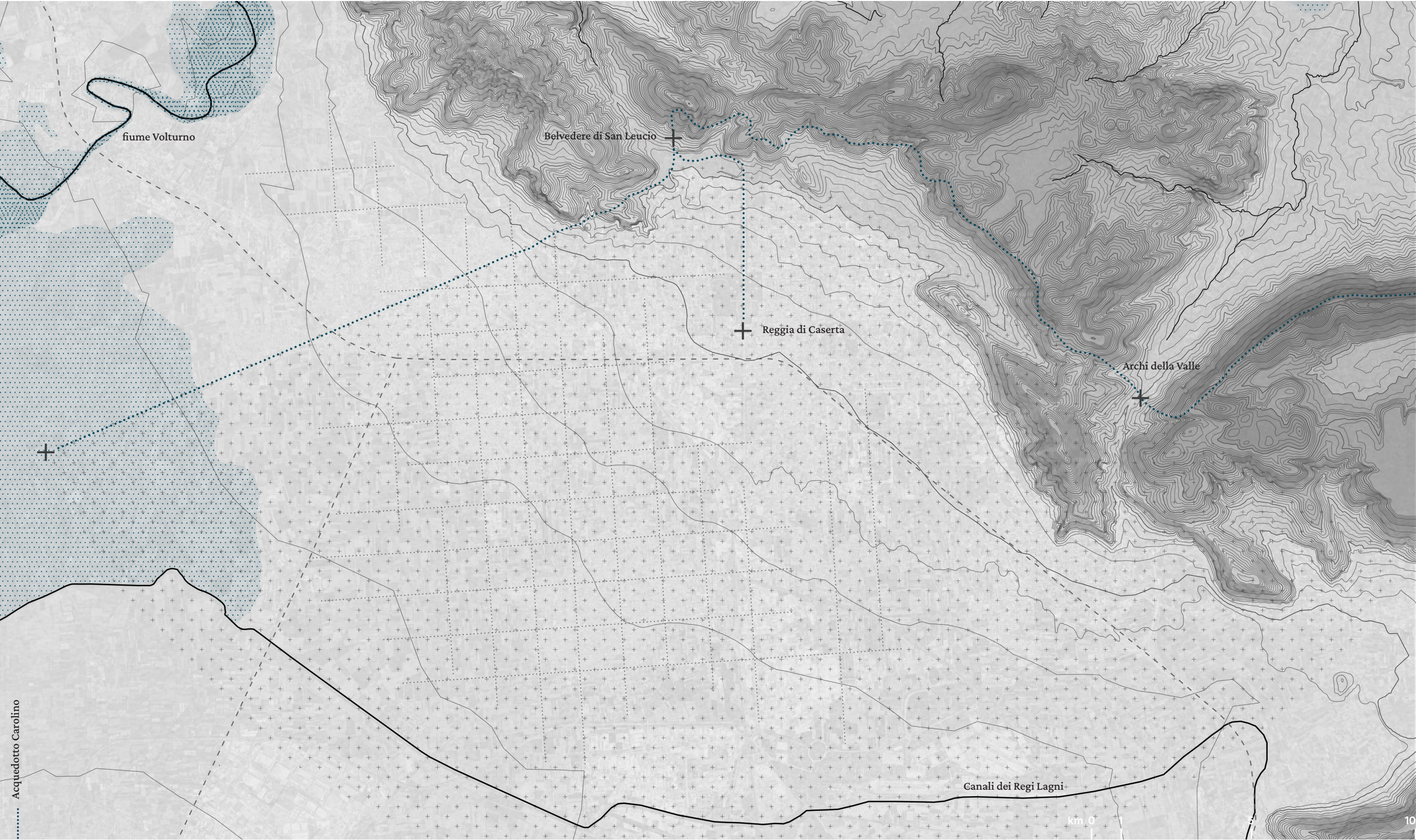


82.2 →

82.
La piana Campana: il reticolo
idrografico superficiale (81.1)
e il *graben* strutturale della
piana alluvionale (81.2).
Elab. dell’autrice, 2026.

83.
Planimetria del sistema terri-
toriale della piana borbonica.
Elab. dell’autrice, 2024.





fiume Volturno

Belvedere di San Leucio

Reggia di Caserta

Archi della Valle

Canali dei Regi Lagni

km 0 1

Acquedotto Carolino

10

*Sono stato sei giorni a cavallo, ho visto molta acqua... ne farò relazione al Re.*³¹³

Dalle sorgenti, l'acquedotto scorre quasi interamente sottoterra, in un canale in muratura il cui tracciato è segnalato, in superficie, da tracce di pavimentazione, filari delle agavi, e da 67 torrini di ispezione – piccole costruzioni a pianta quadrata con copertura piramidale – emergendo del tutto nei tre ponti per il superamento delle depressioni naturali. Il più celebre è il monumentale ponte costruito tra il 1753 e il 1759 per attraversare l'alta valle di Maddaloni tra i monti Logano e Garzano, noto come Ponti della Valle: lungo 529 metri e alto nel punto massimo 95 metri, ha una struttura in tufo a tre ordini di arcate, supportate da 44 piloni quadrangolari, che emula le grandi architetture romane delle *acquae pensiles* (Fig. 83).

L'acqua arriva alla Reggia di Caserta con un effetto cascata, alimentando il sistema di vasche e fontane del Parco Reale. Da Caserta, due diramazioni rifornivano le residenze reali di San Leucio e al Real Sito di Carditello, mentre un ulteriore ramo – mai completato – era stato progettato per convogliare le acque in uscita dalle fontane del Parco Reale della Reggia nel seicentesco Acquedotto Carmigiano, potenziando l'approvvigionamento idrico dei quartieri alti di Napoli.³¹⁴

I lavori dell'opera richiesero circa diciassette anni di lavoro, dal 1753 al 1770, quando l'acquedotto venne inaugurato alla presenza del giovane re Ferdinando (già nel 1762 fu inaugurata la cascata del parco della Reggia – Fig. 86).

Per la scala del sistema e l'arditezza dei manufatti, le fonti sette-ottocentesche descrivono l'acquedotto Carolino come un'opera che “emula gli antichi romani, i quali con stupendi lavori, in luoghi diversi, a loro gradimento, portarono l'acqua”.³¹⁵ Anche Francesco Milizia, nelle sue *Memorie degli architetti antichi e moderni*, scriveva che “una costruzione sì ardita e sì solida non fa più ammirare quanto decantato si è fatto, altrove e in qualunque tempo”.³¹⁶

313 Così scriveva Luigi Vanvitelli il 25 aprile 1752, nel corso della campagna di ricognizione delle sorgenti per il nuovo condotto.

314 Alcune di queste considerazioni sono frutto di un confronto con il professore e ingegnere Michele di Natale, consulente per gli aspetti idraulici del progetto per San Leucio, il 3 marzo 2026.

315 Pietro Colletta, *Storia del Reame di Napoli dal 1734 sino al 1825*, Milano, Ernesto Oliva Editore, 1848.

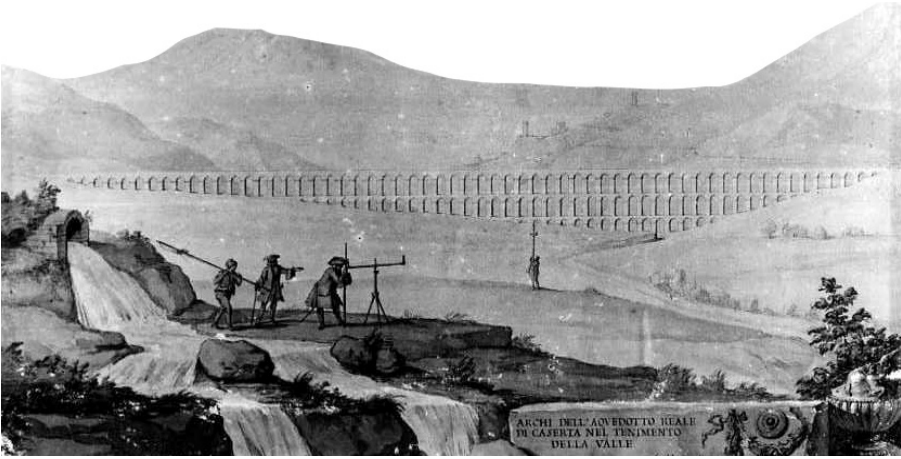
316 Francesco Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, tomo II, Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1785, p. 272.

84.
Luigi Vanvitelli, i Ponti della Valle, 1752.

85.
Salvatore Fergola, Scorcio del palazzo del Belvedere di San Leucio, 1827.

86.
Joli Antonio (attribuito),
Inaugurazione della cascata del parco della Reggia di Caserta, 1762 ca.

84 →



85 →



86 →



San Leucio come sistema territoriale

San Leucio è il nome del monte che domina a Nord-Ovest la piana di Caserta, lungo un versante boscoso dei Monti Tifatini. A mezza costa, i Principi di Caserta vi fecero costruire un palazzo che, per la posizione dominante e l'affaccio verso il golfo di Napoli, prese il nome di “Belvedere” (Fig. 85, 88).

Nel 1750, il possedimento fu compreso nell’acquisto del feudo dei Caetani da parte di Carlo di Borbone, che, per la ricchezza di selvaggina, lo destinò a riserva di caccia, recintandolo con un muro. Ferdinando IV vi fece poi costruire un piccolo casino affacciato sulla piana del Volturno, e il luogo era tanto gradito al re che vi trascorreva quasi tutto l’inverno, fino al dicembre 1778, quando vi morì il figlio primogenito erede al trono: da allora non volle più tornarvi, ma, per non rinunciare all’amenità del sito, volle ampliare il palazzo del Belvedere e trasformarlo in Casa di educazione per la lavorazione della lana e dei veli e delle calze, a cui aggiunse in seguito la filatura e tessitura della seta, destinata a rendere celebre nel mondo il nome di San Leucio. Nel 1789 nacque formalmente la Reale Colonia di San Leucio, straordinario esperimento utopico di colonia industriale ad economia collettiva dotata di una legislazione speciale.

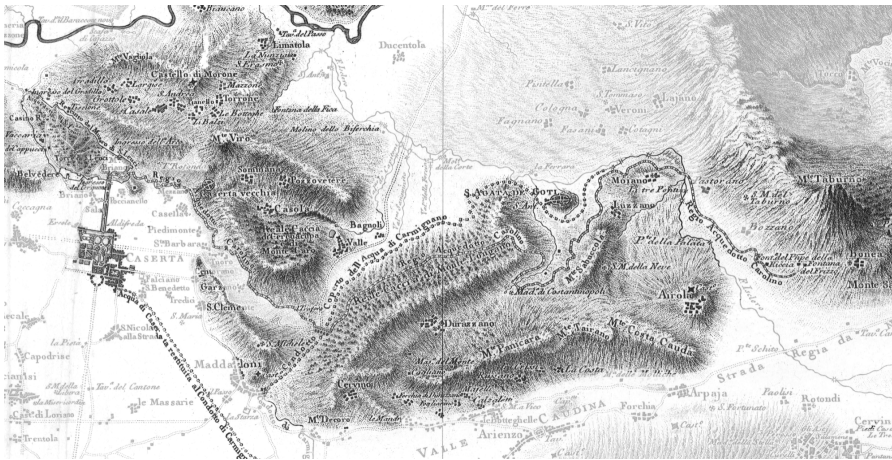
L’incarico di adeguare il Palazzo e progettare il nuovo borgo – che avrebbe dovuto chiamarsi “Ferdinandopoli” – fu dato a Francesco Collecini, già allievo e collaboratore di Luigi Vanvitelli. Il progetto urbano di Collecini si fondava su una pianta a corona circolare con un’ampia piazza centrale nella quale convergevano a raggiera gli assi viari. All’interno del Palazzo venne invece ricavata la chiesa di San Ferdinando adattando l’antico salone delle feste, mentre due scaloni monumentali segnavano la separazione tra la dimora reale e le case del popolo, tutte uguali.

A San Leucio arrivava anche una diramazione dell’Acquedotto Carolino: qui le acque azionavano i macchinari della manifattura serica e alimentavano il ciclo produttivo, prima di tornare a confluire nel sistema delle fontane della Reggia (Fig. 87).

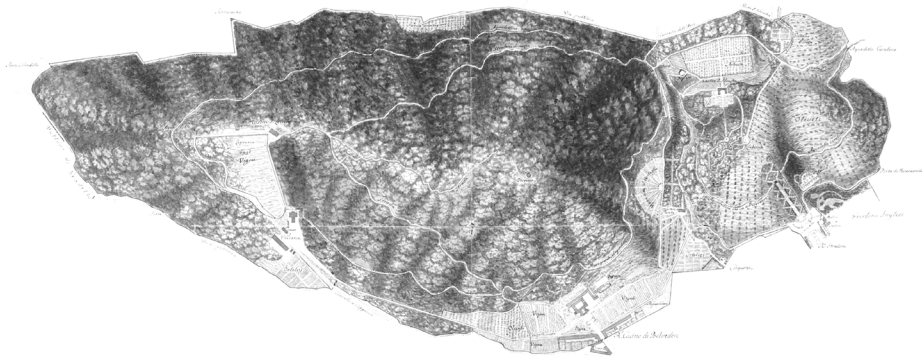
Gli avvenimenti della Rivoluzione Napoletana del 1799, con la prima caduta dei Borbone, interruppero le opere urbanistiche, che non furono più riprese nelle mutate condizioni politiche. Anche nella sua forma incompiuta, la Colonia conserva una sua fisionomia definita e sostanzialmente integra, che nel suo insieme costituisce un unicum nella storia dell’architettura e dell’urbanistica.³¹⁷

317 Giacomo Varricchio in Luigi di Caprio, *San Leucio. Memorie storiche ed immagini*, Napoli,

87 →



88 →



87.
Il tracciato dell’acquedotto Carolino nell’*Atlante geografico del regno di Napoli* di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni, Foglio 10, 1808.

88.
Domenico Rossi, *Pianta del Real Bosco e delizie di San Leucio*, 1810 ca.

Nel 1984, cinque architetti di fama mondiale – quali Leon Krier, Francesco Venezia, Richard Plunz, Franco Purini e Álvaro Siza – furono invitati a presentare una proposta progettuale per il restauro e il recupero funzionale del complesso di San Leucio nell’ambito di una Consultazione Internazionale di Idee coordinata da Vittorio Gregotti.³¹⁸ All’iniziativa aderirono anche diversi dipartimenti di architettura italiani, e, benché nessuno dei progetti venisse poi realizzato, l’evento ebbe vasta risonanza (Fig. 90).

Dalla Mostra emerse con chiarezza come San Leucio fosse “parte integrante di un complesso urbanistico-monumentale, il cui disegno si è andato disperdendo e deteriorando, tanto da renderlo attualmente quasi illeggibile”:³¹⁹ come osservava Massimo Cacciari, tra i principali promotori del seminario, il primo passo non poteva consistere nel restaurare i singoli edifici, ma necessario era misurarsi con l’intero territorio, di cui San Leucio rappresenta una delle emergenze più significative. La priorità era comprendere quanto il paesaggio di San Leucio costituisse un testo unitario di cui sarebbe stato impossibile valorizzare singole parti astratte dal loro insieme.

Sistema esso stesso, San Leucio partecipa infatti di un sistema territoriale più ampio articolato in relazioni a distanza tra punti e assi di collegamento. L’immagine complessiva restituisce “un disegno a grande scala di controllo architettonico del territorio”,³²⁰ delimitato dal corso delle acque – a monte dal percorso dell’acquedotto Carolino e a valle dai canali dei Regi Lagni destinati allo smaltimento delle acque – e da alcuni elementi che fungono da porte di accesso alla piana borbonica: il casino del Carditello a ovest, la Reggia di Caserta lungo l’asse per Napoli al centro, e gli Archi della Valle a est (Fig. 82).

All’interno di questo grande disegno, il Belvedere di San Leucio emerge come un ‘perno’, “stazione privilegiata di una struttura architettonica realizzata per punti, di cui il dialogo a distanza fra le parti era il fondamento”.³²¹

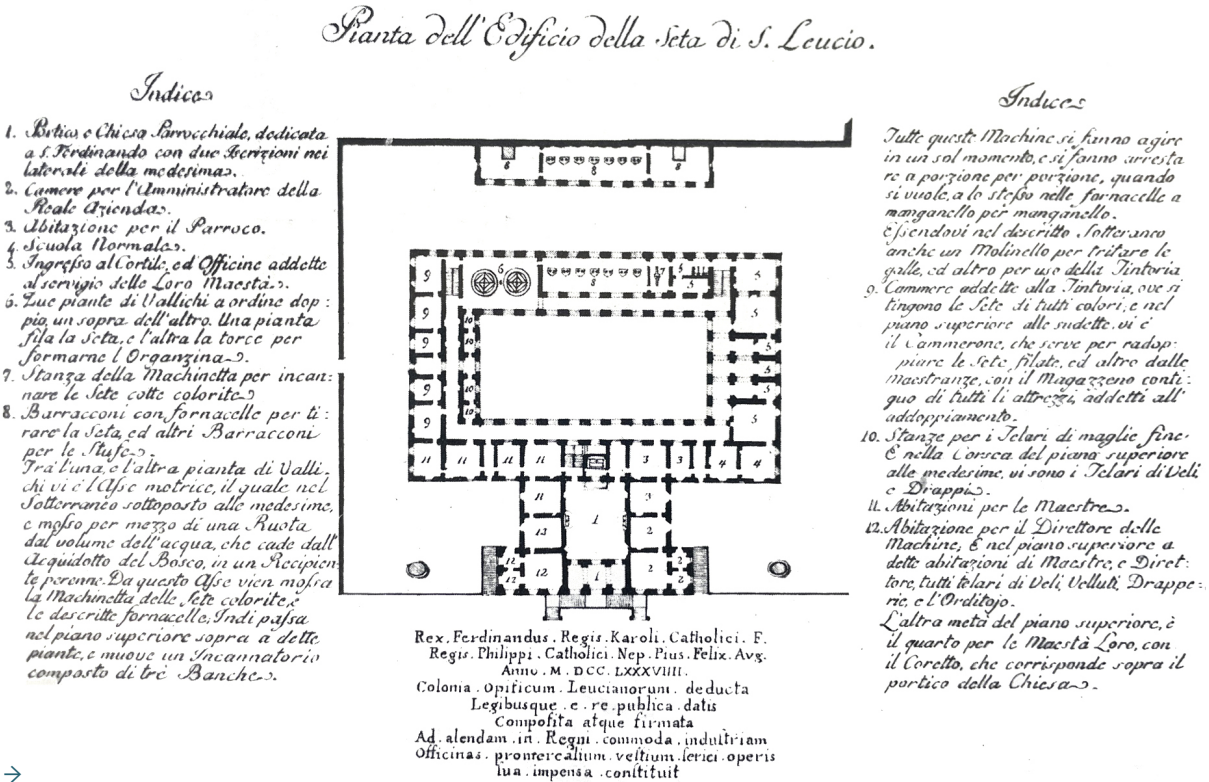
Laurenziana, 1993, pp. XVII-XVIII.

318 AA.VV., *Casabella*, 505, 1984, pp. 2-25.

319 Massimo Cacciari, *Dall’introduzione alla riedizione dello Statuto di S. Leucio 1789-1989*, 2000. In www.sanleucionline.it/mostra/mostra-cacciari-corpo.htm [ultimo accesso 30 maggio 2024].

320 Paolo Di Caterina, Gettina Lenza, Pier Giulio Montano, “San Leucio: un problema di architettura”, *Casabella*, 505, 1984, p. 8.

321 Carlo Magnani, “Utilità dell’architettura”, *Casabella*, 505, 1984, p. 6.



La Consultazione del 1984 offrì soprattutto una sfaccettata interpretazione del territorio di San Leucio, in base alla quale il restauro appariva come una condizione necessaria, ma non sufficiente per “riannodare le fila di un discorso architettonico che affondava le proprie radici, secondo le indicazioni vanvitelliane, nell’intera conformazione del territorio”.³²²

Circa vent’anni prima, nel 1966, Gregotti aveva pubblicato *Il territorio dell’architettura*, riflettendo, a fronte allo smarrimento degli orizzonti e degli obiettivi disciplinari, sulla necessità di ridefinire l’oggetto e i limiti del progetto di architettura, in un’apertura di campo che abbracciava la città, il territorio e il paesaggio; con questa idea, nel 1984, in qualità di coordinatore della mostra, egli individuava nei progetti di Álvaro Siza e Francesco Venezia le risposte “più attente alle complessità della forma fisica del territorio”.³²³

Accomunati da un metodo progettuale che fa del disegno uno “strumento di esplorazione avventurosa della realtà”,³²⁴ i due architetti percorrono i luoghi della piana borbonica – che Álvaro Siza avrebbe definito “un territorio saturo di architettura”³²⁵ – in un processo di ‘accumulo’ di indizi, tracce materiali e forme latenti da mettere in rappresentazione attraverso il progetto.

Così, le due proposte, sebbene secondo approcci diversi, assumono entrambe la forma di un sistema di correzioni, sottolineature e ricomposizioni dalla montagna alla città ideale lungo il “percorso territoriale dell’acqua”,³²⁶ confermando la funzione ‘organizzativa’ dell’elemento idrico nell’intero territorio, quasi a volerla verificare con il progetto. Nella proposta di Venezia, tuttavia, è nel Belvedere di San Leucio che questo grande disegno territoriale trova la sua sintesi, condensando in un’unica figura il senso dell’intero sistema.

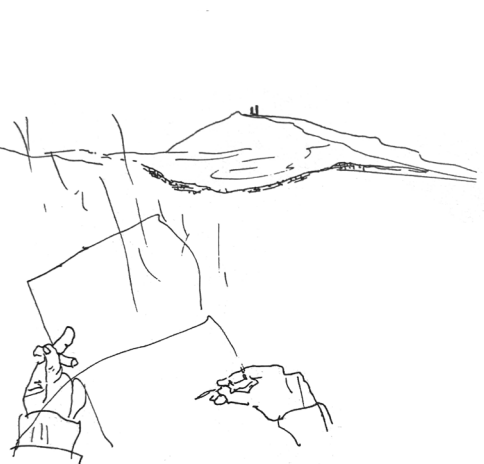
322 Ibidem.
323 Vittorio Gregotti, “San Leucio: cinque proposte per un territorio”, *Casabella*, 505, 1984, p. 4.
324 Ibidem.
325 Álvaro Siza Vieira, “Un territorio saturo di architettura”, *Casabella*, 505, 1984, p. 1.
326 Francesco Moschini, Lorenzo Pietropaolo, “Álvaro Siza e l’Italia: La Perturbante Modernità del Classico”, in R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il grand tour (1976-2016)*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2016, p. 29.

90.
Copertina del numero 505 di *Casabella*, in cui sono pubblicati gli esiti della Consultazione del 1984.

91.
Il percorso dell’acqua.
Álvaro Siza, schizzo per il progetto per il complesso monumentale e il territorio di San Leucio, 1984.



90 →



91 →

Il progetto come messa in scena del divenire dell’acqua

Se mi si chiedesse di illustrare il senso dell’insediamento borbonico a Caserta, sceglierei un’immagine nella quale siano con-presenti il cantiere degli Archi della Valle e il rudere della Piscina Mirabilis. [...] Ciò che legava le due fabbriche, l’una principio di un acquedotto nascente, l’altra superstite di un altro acquedotto, era la comune idea per la quale l’acqua, catturata convogliata depositata, potesse generare architetture meravigliose. [...] A Caserta questa grandiosa rappresentazione è quasi tutta in atto.³²⁷

L’idea del progetto di Francesco Venezia prende forma intorno alla persistenza del grande sistema dell’acqua nella piana di Caserta, con l’intento di completare un “regno dell’acqua”.³²⁸ Che quei luoghi fossero non solo ricchi, ma ‘consacrati’ all’acqua è, per Venezia, attestato tanto dalla presenza del santuario di Diana Tifatina, poi divenuto S. Angelo in Formis,³²⁹ quanto dalla coincidenza cronologica tra il cantiere dei Ponti della Valle e la riscoperta, a Bacoli, della Piscina Mirabilis, monumentale cisterna d’età romana, allora in stato di abbandono.³³⁰

Lo sguardo di Venezia abbraccia la “grande unità architettonica del territorio”³³¹ alla quale concorrevano ugualmente l’acquedotto Carolino e la riserva d’acqua romana (Fig. 92), e immagina la riconnessione degli elementi di questa grande unità lungo la linea dell’acqua. Il progetto si articola così attraverso una costellazione di progetti a diversa scala: un sistema per punti e per frammenti che creano le condizioni per sottolineare situazioni esistenti e riattivare le relazioni fra le parti (Fig. 94).

Nella sua giacitura costante, l’acquedotto costituisce “la ragione affiorante dell’intero sistema”.³³² lo sguardo dell’architetto ne segue il filo parzialmente nascosto, e, lungo il suo percorso, individua due grandiose “stazioni dell’acqua”: gli Archi della Valle e la Cascata della Reggia di Caserta (Fig. 93).³³³

327 Venezia 1998, p. 25.

328 Francesco Venezia, “Il regno dell’acqua”, in Francesco Venezia, *Scritti brevi 1975-1989*, CLE-AN, Napoli 1990, p. 47.

329 Ibidem.

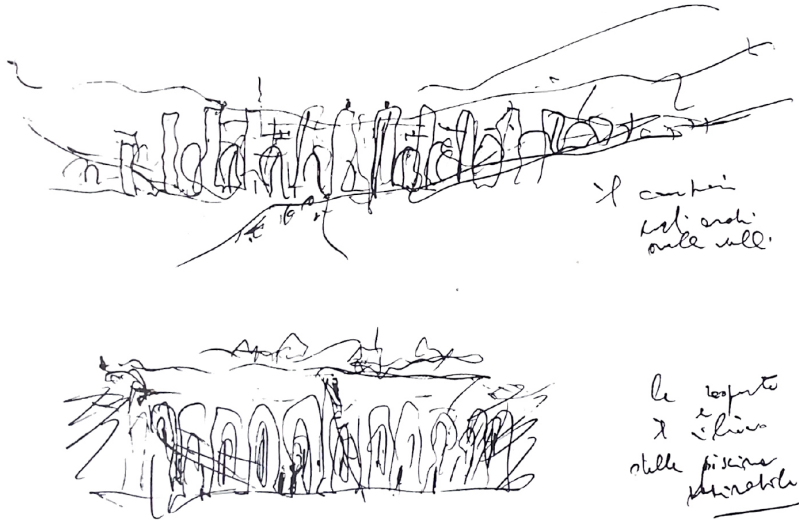
330 Francesco Venezia, “Niente è trasmissibile tranne il pensiero”. Vittorio Gregotti spiegato con Le Corbusier”, *Il Foglio*, 26 maggio 2020. www.ilfoglio.it/arte/2020/05/26/news/niente-e-trasmissibile-tranne-il-pensiero-vittorio-gregotti-spiegato-con-le-corbusier--201105 [ultimo accesso 19 aprile 2026]. La Piscina Mirabilis è una riserva d’acqua scavata nel tufo al termine dell’acquedotto del Serino che riforniva la flotta romana di Miseno.

331 Venezia 1990, p. 47.

332 Ibidem.

333 Ibidem.

92 →



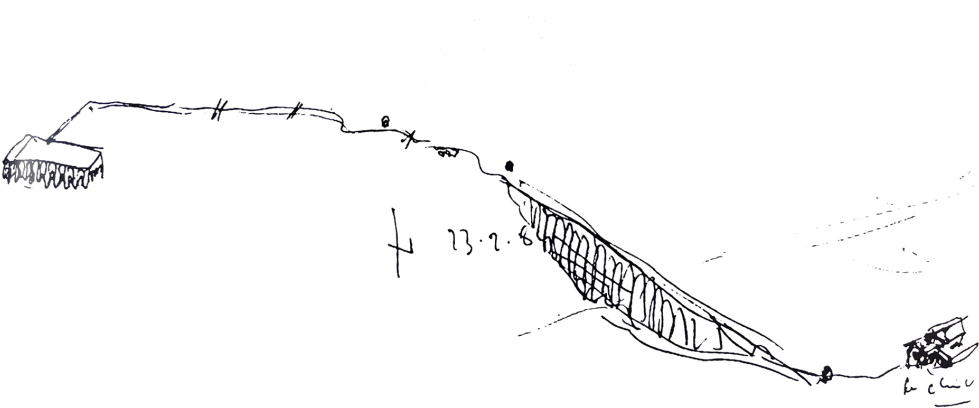
92.
Francesco Venezia, *Il cantiere degli Archi della Valle e la scoperta e il rilievo della Piscina Mirabilis*. Schizzo di sintesi.

93.
Francesco Venezia, *Dal rifugio sugli Archi della Valle alla piscina ipostila*. Schizzo di sintesi.

94.
Le ‘stazioni’ dell’acqua: planimetria generale degli interventi del progetto di Francesco Venezia. Elab. dell’autrice, 2024.

↓

93 →



Cisterna ipostila nel
cortile del Belvedere

Corridore pensile

Cascata della Reggia

Acquedotto Carolino

Archi della Valle

Mulino-belvedere

0 | 1 km

Nell’idea poetica di Venezia, l’elemento mancante nel grande progetto del Vanvitelli era un luogo dove l’acqua, a valle di questa lunga fase ‘agitata’, cinemática, avrebbe potuto finalmente *riposare*: il restauro del complesso di San Leucio – dove l’acqua arrivava sotto il livello del cortile per mettere in moto le macchine idrauliche per la lavorazione della seta – diventa così l’occasione per completare il “regno dell’acqua”, dando forma espressiva alla naturale “terza stazione”:³³⁴ dopo il ponte e la cascata, al termine della corsa, l’*acquietarsi* nella piscina ipostila.

Connettere, completare, riverberare

All’interno del grande disegno di Francesco Venezia, alcuni interventi hanno una natura prevalentemente ‘infrastrutturale’, lavorando sulla riconnessione degli elementi, mentre altri hanno una natura più riconducibile al punto, mettendo in evidenza singolarità topografiche o memorie storiche inscritte nel paesaggio.

Tra i primi, in prossimità del Belvedere, un nuovo corridore pensile ricrea la relazione tra il recinto di San Leucio e la cascata della Reggia di Caserta, ripristinando il tracciato del muro del recinto cancellato dall’espansione urbana (Fig. 96). Il ponte parte dal varco laterale di accesso alla cascata, nella visuale scorciata della grande fontana di Diana e Attone, e si innesta sul lato di San Leucio nella cripta e nella piccola piazza delimitata dalle sostruzioni della grande scalinata di raccordo. Sorretto da un corpo di fabbrica che scavalca la strada di accesso a San Leucio, il corridore pensile ricrea la relazione tra il parco della Reggia e la rete viaria,³³⁵ e, unificando il paesaggio attorno a ciò che scavalca, mette in opera la vocazione dei due opposti margini a farsi ‘eco’ l’uno dell’altro.

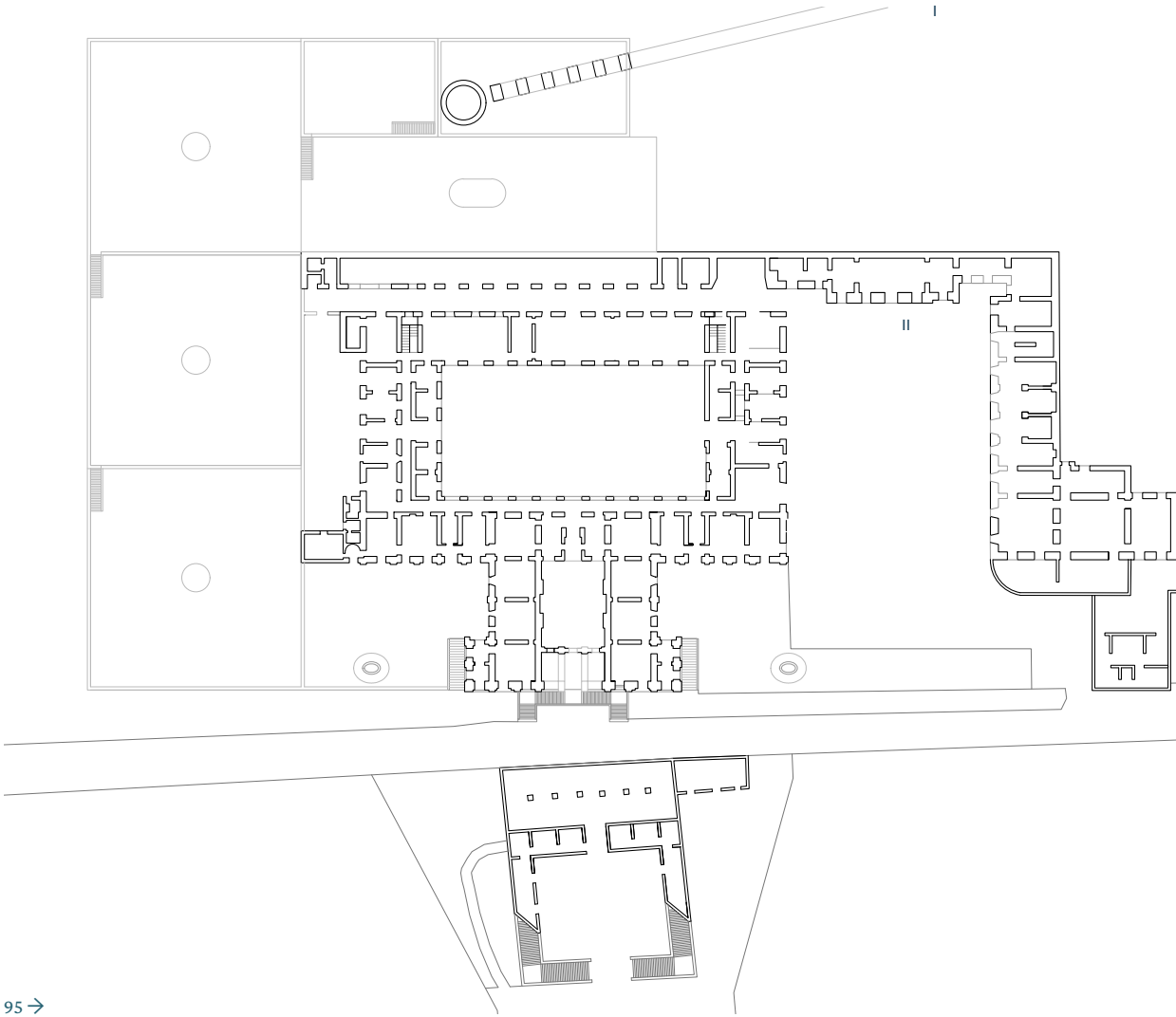
Sull’estremo opposto della linea, incipit del discorso e chiave per comprendere l’intero sistema, un mulino abbandonato e scoperchiato sulla testata meridionale degli Archi della Valle viene trasformato in un rifugio-belvedere, punto di accesso e riposo (Fig. 99). Il mulino raduna poeticamente i caratteri dell’intero sistema: il piccolo ponte che regge il condotto, il serbatoio dell’acqua (di cui si avverte lo scroscio), la sala a cielo aperto ritmata dalle arcate di sostegno del solaio assente, come una cisterna svuotata, e, infine, la condizione di affaccio sugli Archi della Valle.

334 Ibidem.

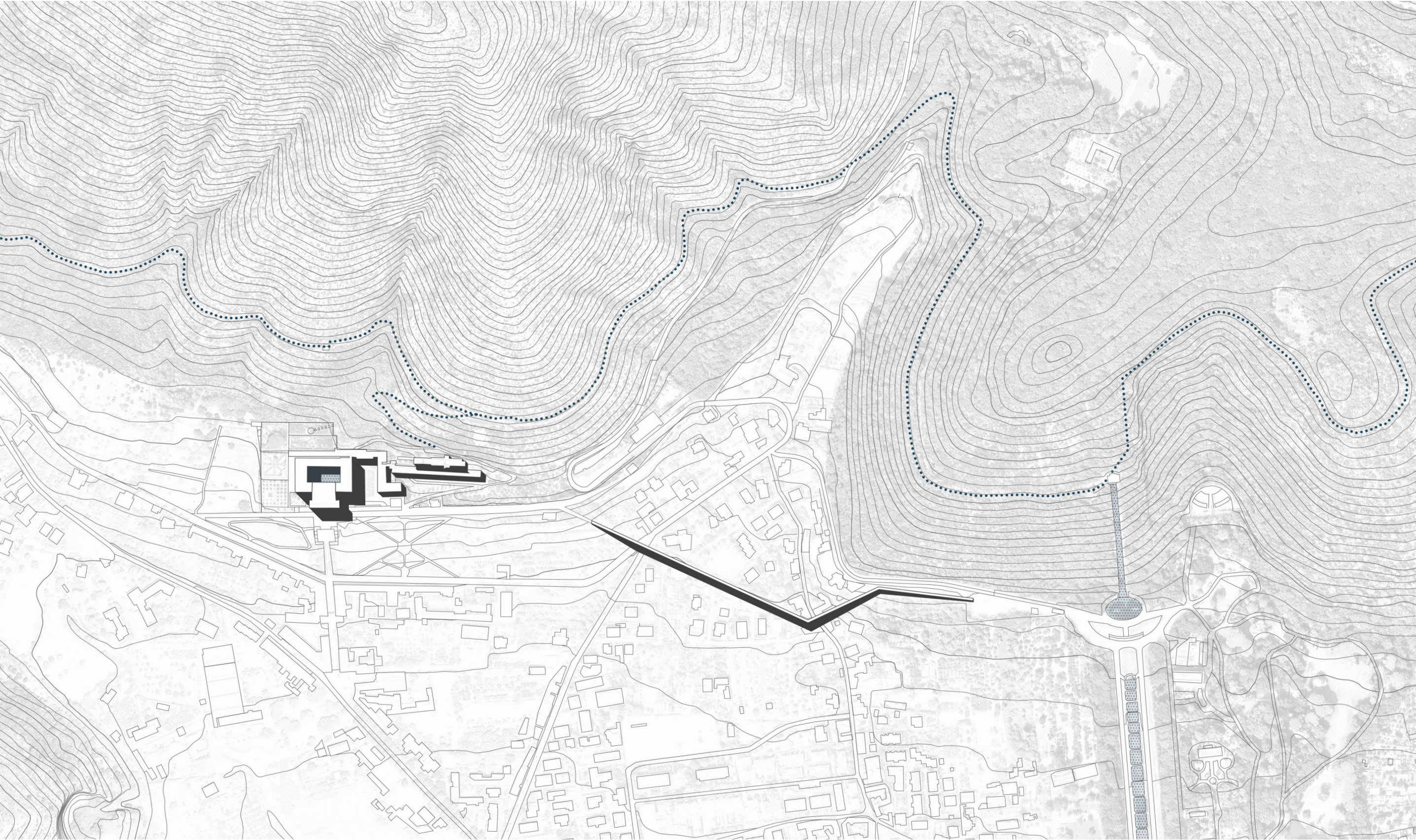
335 Ivi, p. 49.

95.
Pianta del piano terra del
Palazzo del Belvedere e dei
giardini pensili.
Elab. dell’autrice, 2026.

96.
Pianta del progetto del corri-
dore pensile tra il recinto di
San Leucio e la cascata della
Reggia.
Elab. dell’autrice, 2026.



95 →



Il “regno dell’acqua” si conclude all’interno del cortile del Belvedere, dove l’architetto immagina una nuova epifania dell’acqua sotto forma di cisterna ipostila, reinterpretando il mondo dell’acqua raccolta nella condizione dell’ombra, nello spazio di sottrazione. Come ricorda Riccardo Lopes, collaboratore nel progetto, Venezia mise a confronto la pianta della Piscina Mirabilis con quella del cortile del Belvedere, riscontrandone una sorprendente compatibilità: questa “intuizione miracolosa”, confermata dalla verifica geometrica, lo convinse a collocare in quel punto una cisterna, completando il sistema vanvitelliano con il suo ‘pezzo mancante’ e riscoprendo la logica romana antica alla quale si era richiamato anche Vanvitelli.³³⁶ La Piscina Mirabilis ‘rinascere’ così nel cortile del Belvedere attraverso una *traslazione tipologica* (Fig. 97).

Un’operazione analoga – in cui un ‘tipo’ viene trasferito in un nuovo contesto, trasferendo anche le sue relazioni proporzionali e geometriche – è osservabile nella chiesa michelangiolesca di Santa Maria degli Angeli a Roma, o nell’“innesto” della cattedrale nell’ipostilo della Moschea di Cordoba, “a tal punto risonante, da muovere poi un imperatore sensibile a lasciar costruire per sé una cappella che ne fosse inglobata, assumendone la modulazione”.³³⁷ In uno scritto, Venezia ricorda come anche Louis Kahn nel Kimbell Museum “rinnovi” la forma della cisterna romana, regno dell’oscurità. Facendoci entrare la luce, Kahn la riduce virtualmente a rovina, infrangendo la volta e rendendola compatibile con il nuovo uso di museo inondato dalla luce naturale: questo è il “miracolo della forma”.³³⁸

La tipologica si fonda sull’esattezza della misura e sull’interpretazione di precisi caratteri e modelli. Così, l’ordine gigante, la geometria dei pilastri, degli archi e delle volte, e la luce che, entrando attraverso le asole tra le travi arcuate che concludono le volte, cade dall’alto sul pelo dell’acqua, reinventano la Piscina Mirabilis, mentre le gallerie che si affacciano sul mondo di penombra e riflessi della riserva d’acqua rileggono i modelli dell’ipostilo di Thumotsi III a Karnak e di Villa Jovis a Capri.³³⁹ Nel primo, una serie di stanze si aprono su tre lati di una sala ipostila, avendo come visione la vasta penombra del colonnato, interrotta solo dalla luce solare dall’alto dosata con parsimonia; in modo simile, tredici secoli dopo, la Villa dell’imperatore Tiberio a Capri è costruita attorno a un nucleo centrale di ambienti voltati, che nelle scoperte archeologiche si era rive-

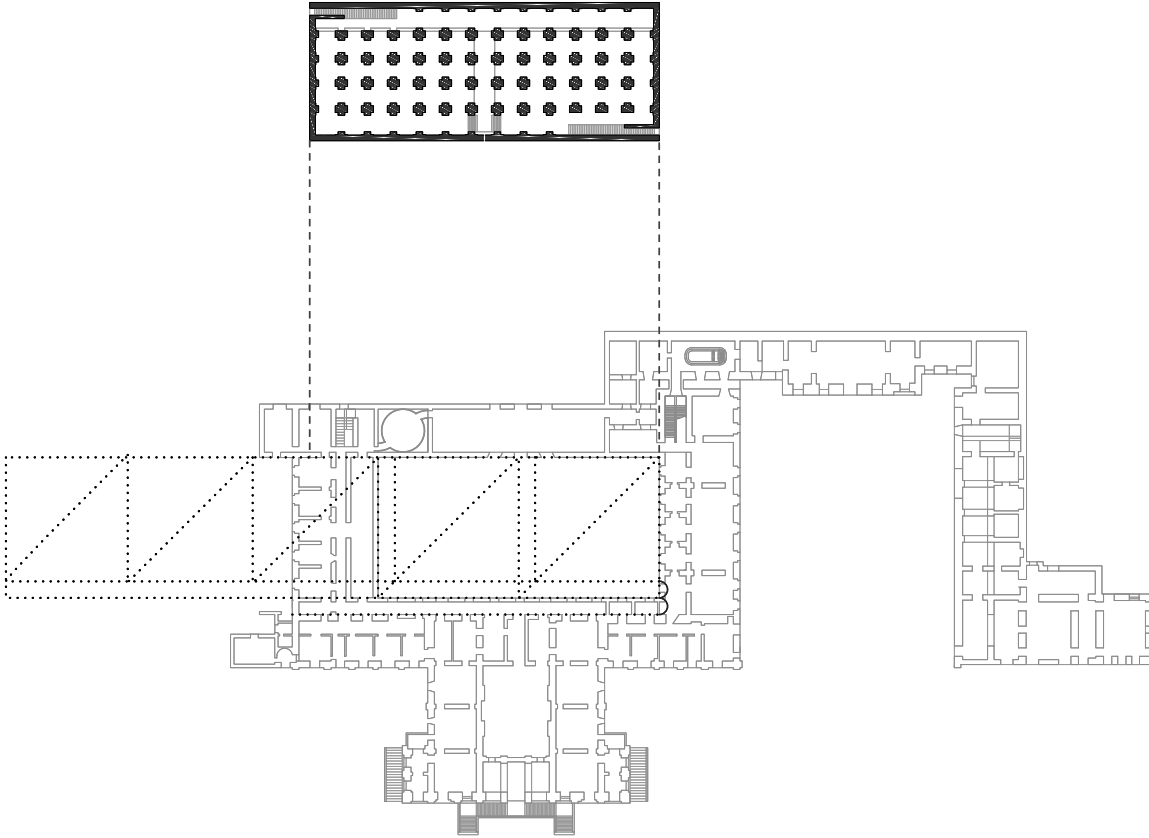
336 Considerazioni emerse da un confronto con l’architetto Riccardo Lopes, già collaboratore di Venezia, il 20 marzo 2026.

337 Venezia 1990, pp. 59-60.

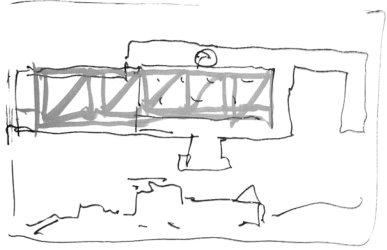
338 Venezia 1990, p. 45.

339 Venezia 1990, p. 47.

97.
La verifica della coincidenza
proporzionale tra la Piscina
Mirabilis e il cortile del Belve-
dere. Elab. dell’autrice, 2025,
sulla base di uno schizzo di
Francesco Venezia (96.1).



97 →



97.1 →

lato essere una grande cisterna costruita per custodire l’acqua raccolta dai tetti e dalle terrazze per alimentare bagni e orti. Venti secoli dopo, lo stesso tema riappare a Chandigarh nel grande ipostilo del Parlamento, dove gli ambienti principali si affacciano su una grande sala ipostila.³⁴⁰

L’incontro tra architettura esistente e *addizione*³⁴¹ mostra come proporzioni, tracciati regolatori, volume e luce possano generare unità e armonia: lo spazio a cielo aperto del cortile viene trasformato in una grande architettura sotterranea, un cavo risonante. La cisterna rimette in gioco compressione e dilatazione dello spazio, e diventa la chiave di lettura dell’intero sistema, rendendo visibile, con la sua natura di elemento di raccolta, l’inscindibile unità del paesaggio di Caserta animato dall’acqua.

Ad introdurre la visione epifanica della cisterna, Venezia immagina nell’ala settentrionale un museo idraulico dedicata al Condotto Carolino, con una sala adibita ad ospitare un grande plastico degli Archi della Valle e tre grandi aperture che consentono l’affaccio sulla cisterna. Sullo stesso livello, un altro illustre ‘prologo’ alla piscina ipostila è il Bagno di Maria Carolina, “innesto iniziale nel Belvedere del mondo dell’acqua”³⁴² attraverso una raffinata ricostruzione dell’antico (Fig. 98).

Se i torrini d’ispezione punteggiavano il territorio come “occhi dell’acqua”,³⁴³ la cisterna diventa l’“orecchio”³⁴⁴ del ponte degli Archi della Valle, il suo riverbero lontano: la piscina ipostila rimette virtualmente in atto l’antica relazione tra il recinto di San Leucio e quello della Reggia di Caserta, trasformando il cortile del Belvedere in una ‘camera di risonanza’ del sistema idraulico borbonico. In un certo senso, potremmo pensare che l’intera Piana di Caserta, che abbiamo definito come un grande ‘serbatoio’ cavo nascosto sotto il livello del suolo, risuoni nella forma della nuova piscina ipostila piena d’acqua.

Il ritrovare una sorta di unità tra opera di natura e opera di mano ci dà il senso dell’intera costruzione: il suo essere sopraelevazione di un sito naturale di cui assume la matrice.³⁴⁵

340 Venezia 1990, p. 29, 48.

341 Progetti di “addizioni” erano i lavori di un Laboratorio di progettazione Architettonica del primo anno tenuto allo IUAV di Venezia nel 2001. Cfr. *Addizioni. Laboratorio di Progettazione Architettonica 1 diretto da Francesco Venezia*, a cura di A. Cendron, B. Ciruzzi, M. De Mattio, S. Fierro, C. Frisone, M. Scagnol, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 2001.

342 Ibidem.

343 Venezia 1990, p. 47.

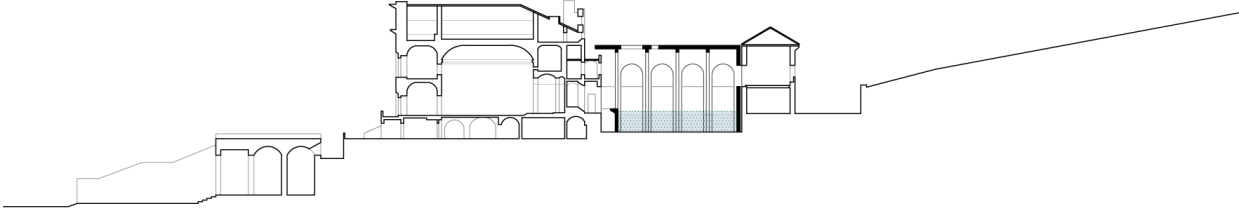
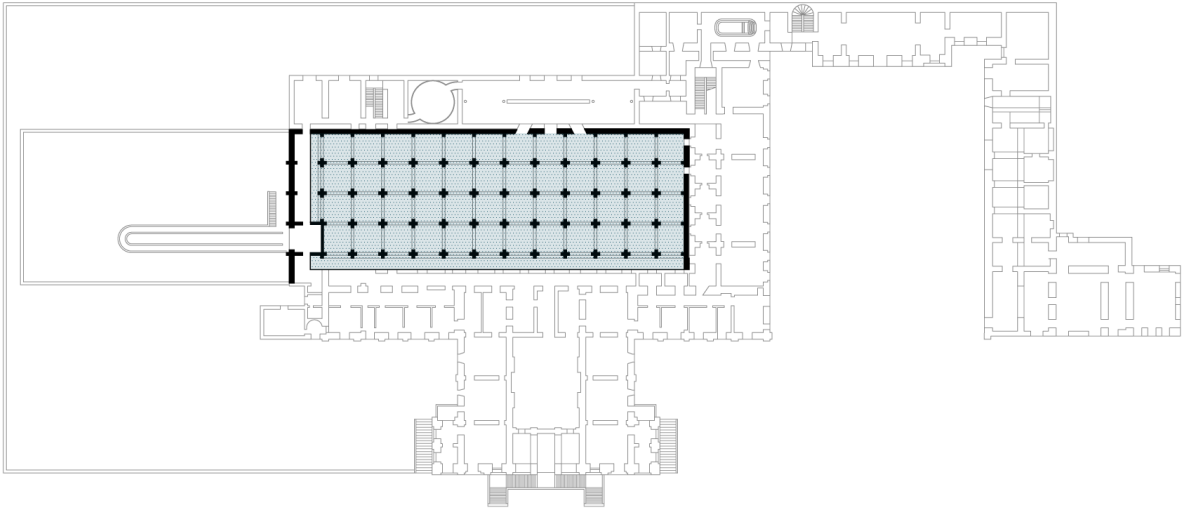
344 Ibidem.

345 Francesco Venezia, *Che cosa è l’architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*, Electa, Milano 2022, p. 82.

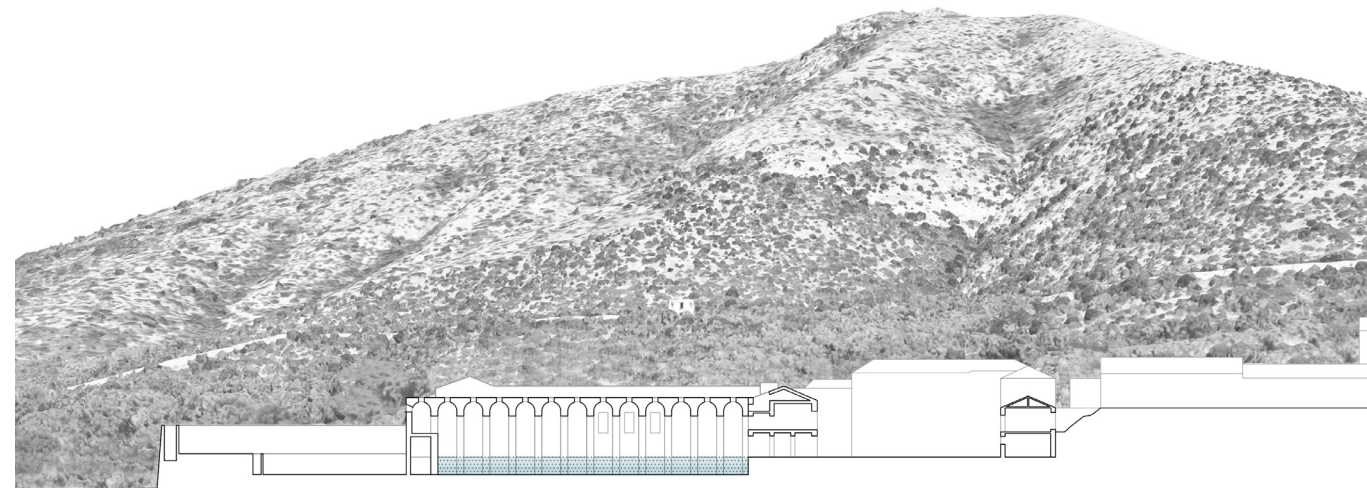
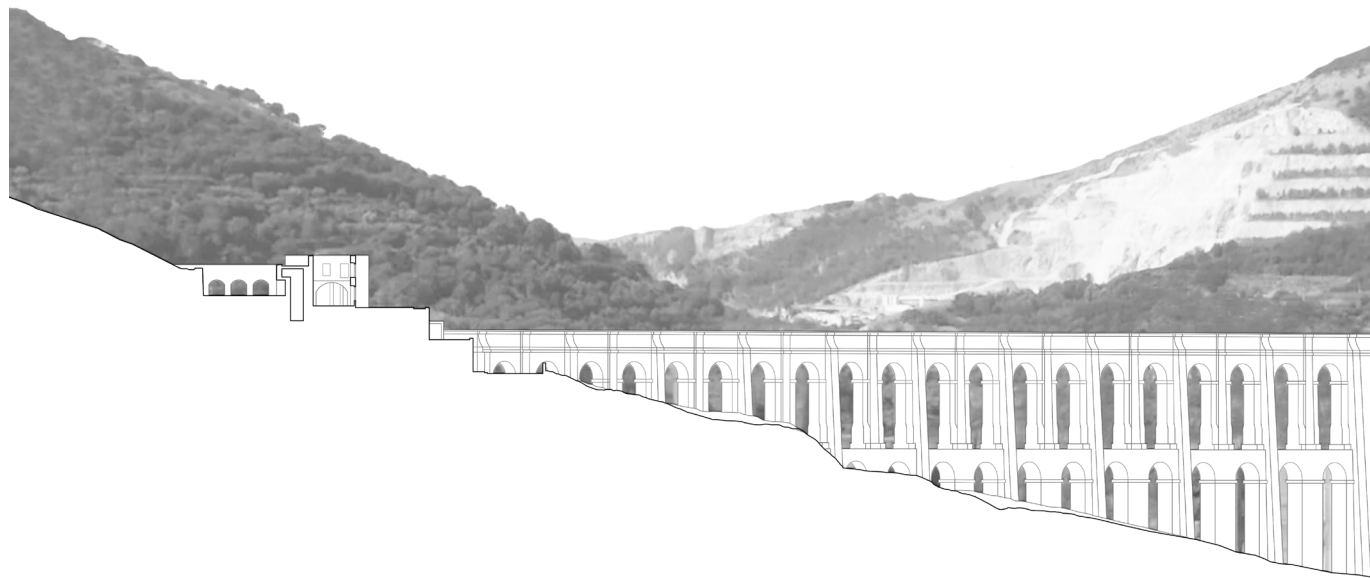
98.
La traslazione tipologica della
Piscina Mirabilis nel cortile
del Belvedere. Pianta e sezione.
Elab. dell’autrice, 2025.

- 01. Bagno di Maria Carolina.
- 02. Sala del plastico.
- 03. Pozzo sulla cripta d’arrivo del condotto carolino.
- 04. Fontana piezometrica.

99.
Sezione sul mulino-belvedere e sulla cisterna ipostila.
Elab. dell’autrice, 2026.



98.1 ↑



L’inizio della forma

L’antro di Itaca descritto in questi versi da Omero è un *enigma*: (...) ³⁴⁶

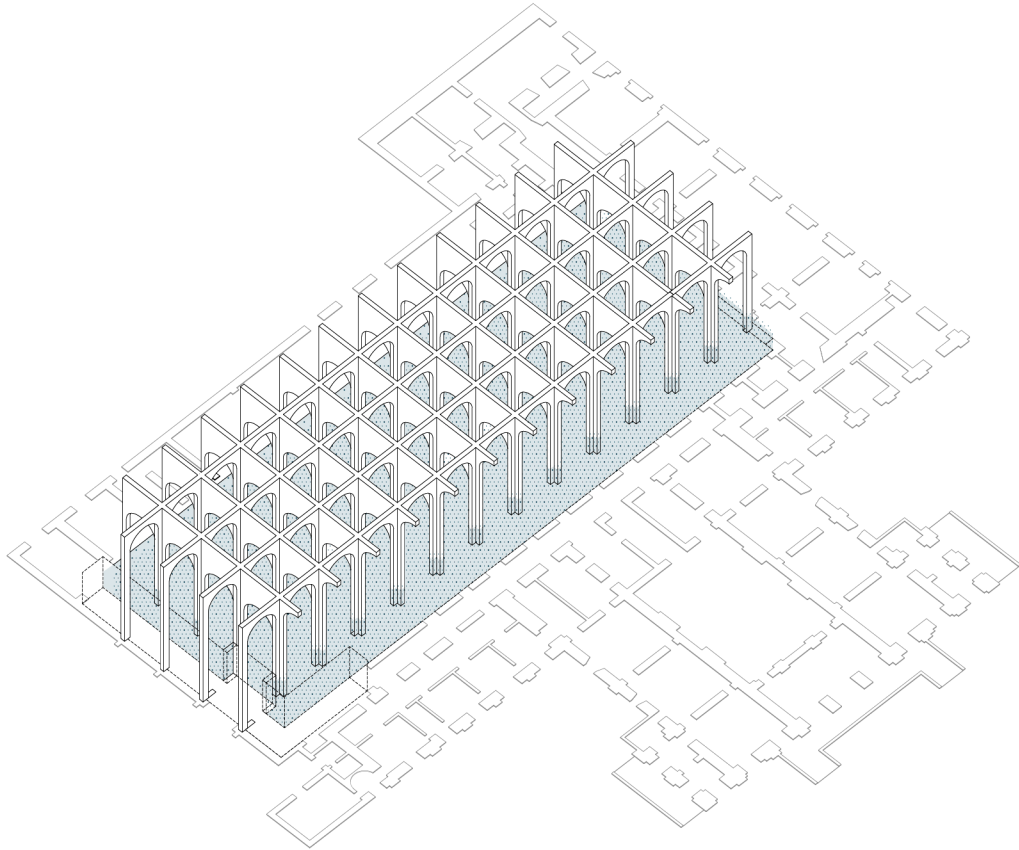
Il termine αἴνιγμα, “enigma”, attestato nella lingua greca a partire dal VI secolo a.C., indica un sapere espresso oscuramente. Di quel significato, la traduzione del termine nelle lingue moderne ha conservato solo l’idea di oscurità, tralasciando un aspetto essenziale: ovvero che l’oscurità linguistica è un tutt’uno con il suo contenuto di verità.

L’enigma è l’espressione linguistica di una verità che riguarda l’uomo e, come ogni sapere, è inviata all’uomo dal dio. ³⁴⁷ Definendo la *ainígm-atos idéa*, ossia la natura retorica dell’enigma, Aristotele spiegava che il procedimento di questa figura consiste nel “dire cose reali collegando fra loro elementi impossibili (*adýnata*)”, ossia legando fra loro cose che (almeno in apparenza) non possono esserlo. ³⁴⁸

Al pari di un testo, “l’architettura ha regole grammaticali e sintattiche”, ³⁴⁹ e non possiede un livello di lettura univoco, ma può essere letta “in maniera sempre diversa e sempre nuova”: ³⁵⁰ questo è il segreto per cui, come ogni opera d’arte, non esaurisce mai la sua capacità di comunicare, e diviene accessibile a tutti, in tutti i tempi.

In questa prospettiva, la traslazione tipologica della Piscina Mirabilis nel Belvedere è paragonabile ad un’*esegesi allegorica* in ambito letterario. Come spiega Paul Ricœur, l’esegesi si propone di *comprendere* un testo “a partire della sua intenzione, ovvero sulla base di ciò che vuol dire”. ³⁵¹ In modo analogo, il progetto di Venezia interroga il ‘testo’ dell’edificio per svelarne la struttura più intima e profonda, che persiste alle trasformazioni. ³⁵²

Non a caso, il *De Antro Nympharum* – l’unico esempio di commento allegorico di un testo poetico che l’antichità ci abbia trasmesso intatto – è un testo di rifermento per l’architetto. Qui Porfirio, muovendo dalla con-



346 Porfirio, Laura Simonini (a cura di), *L’antro delle Ninfe*, Adelphi, Milano 2006, p. 37 (corsivo mio). Originario di Tiro, Porfirio fece parte della scuola di Plotino a Roma.

347 Gardini 2014, p. 75.

348 Aristotele, *Poetica*, 1458a, 26. S. Beta, *Enigmi*, in M. Bettini, W. M. Short, *Con i Romani*, Lulino, Bologna 2014, pp. 287-302.

349 Francesco Venezia in Paolo Di Martino (a cura di), *Saper credere in architettura. Trentadue domande a Francesco Venezia*, CLEAN, Napoli 1997, p. 17.

350 Ivi, p. 18.

351 Paul Ricœur, *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano 1969, p. 17.

352 José Ignacio Linazasoro, “Reconstrucción de la Iglesia de Santa Cruz en Medina del Rioseco (Valladolid). 1987”, in *Arquitectura* n. 273, Dirección General de Arquitectura, Madrid, 1988, p. 60.

100.
La nuova cisterna ipostila nel
progetto di Francesco Venezia,
schema assometrico.
Elab. dell’autrice, 2026.

→

sapevolezza dell’esistenza di almeno un duplice livello di significazione del testo – uno evidente e immediato, e l’altro recondito e non da tutti decifrabile – indaga il senso mistico e nascosto di alcuni versi dell’Odissea, scavando nel simbolismo di alcuni elementi, tra cui la grotta di Itaca e l’acqua.

La ricerca di una *hypònoia* – un senso nascosto ma più profondo e più vero, perché custodito nei miti, nelle tradizioni e nelle leggi più antiche – coincide con la tensione di Francesco Venezia verso la profondità della memoria del costruire, che, nell’incipit del progetto, lo induce a volgersi indietro verso il ‘retrotterra’ della sua memoria, e ad evocare l’immagine della Piscina Mirabilis. “Ogni tema, per quanto sembri nuovo, ha sempre una storia che lo precede”.³⁵³

La traslazione della cisterna romana nel cortile del palazzo dimostra come, coltivando l’attitudine alle illusioni, l’architettura possa *rinascere* sempre, in nuovi progetti, e come essa “fiorisca meglio quando le cose si uniscono”.³⁵⁴ Radunare, mettere assieme cose che sono separate è “un’arma formidabile dell’architettura”,³⁵⁵ la cui “verità delle forme sta nel loro perenne rinnovarsi”.³⁵⁶

Attraverso le proporzioni e la geometria, il nuovo intervento partecipa dello stesso ordine della forma preesistente, tornando a donare all’edificio, “ormai esausto”, “senso e suono”.³⁵⁷ Al contempo, l’architettura di spolio della Piscina Mirabilis permane, nel nuovo edificio, come una “cifra misteriosa a lato dentro il corpo di versi scritti in una lingua familiare”.³⁵⁸ un enigma. Nella contaminazione fra ciò che è per sempre muto e ciò che è disponibile ad assumere infinite forme di struttura si gioca la *durata* dell’edificio, “il tempo che riusciamo a distendere tra il fossile e il vivente”.³⁵⁹

Di trasformazioni, adattamenti, riusi e nuove interpretazioni è costituito il destino del Belvedere, come di ogni opera architettonica: un destino che può affrontare compiutamente solo se fondato su principi formali chiari e intellegibili, tali consentire all’edificio di conservare la propria identità e rimanere riconoscibile nel tempo.

353 Venezia in Della Torre, Pedretti (a cura di) 2015, p. 17.

354 Della Torre, Pedretti (a cura di) 2015, p. 17.

355 Ivi, p. 27.

356 Venezia 1990, p. 41.

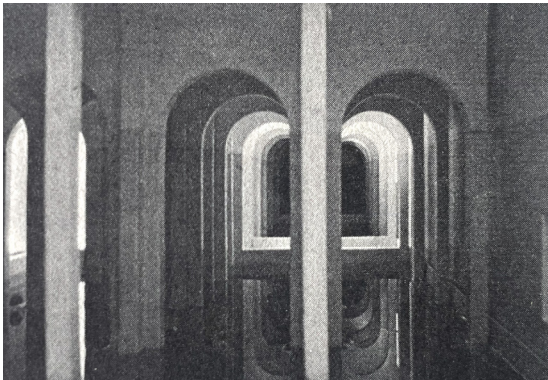
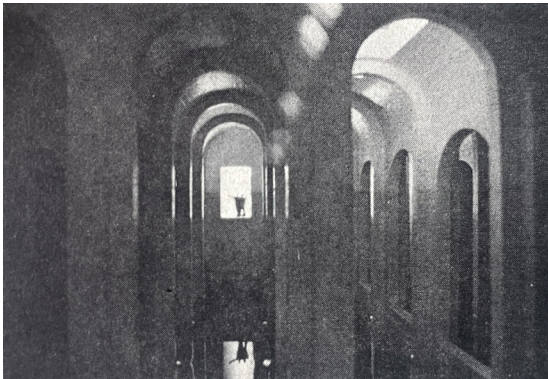
357 Ivi, p. 48.

358 Ivi, p. 21.

359 Ibidem.

101.

Foto del plastico di studio
realizzato dai collaboratori di
Francesco Venezia per il pro-
getto per San Leucio, 1984.



101 →

La Consultazione del 1984 aveva evidenziato i limiti della semplice musealizzazione, sottolineando la necessità di una nuova funzionalità capace di garantire la continuità di vita al monumento. La proposta di Venezia accoglie questo principio, affrontando la necessaria trasformazione di San Leucio nella continuità del processo di divenire.³⁶⁰ In sintonia con quanto osserva Rafael Moneo sulla *vita degli edifici*, “il rispetto dell’identità architettonica”, dei suoi tratti formali più caratteristici, “è quello che rende possibile il cambiamento e ne garantisce la vita”.³⁶¹ Il progetto di trasformazione, rispettando e interpretando l’identità architettonica, diventa così una fase ulteriore della vita della forma: “l’opera di architettura trascende l’architetto, va oltre l’istante in cui avviene la costruzione e può quindi essere contemplata attraverso le luci mutevoli della storia senza che la sua identità si perda nel tempo”.³⁶²

In questo senso, Venezia si fa interprete di una precisa idea di tempo che egli stesso definisce “in forma elicoidale”,³⁶³ capace di ritornare su sé stesso circolarmente, avvicinandolo *anacronicamente* a Luigi Vanvitelli. L’architetto settecentesco aveva infatti indagato prima di lui il territorio di Caserta alla ricerca delle tracce dell’acquedotto Iulio, che una volta, sugli stessi luoghi, portava l’acqua a Capua, e si era misurato con il mondo dell’architettura romana delle *acquae pensiles* nella realizzazione dei Ponti della Valle, costruendo un’opera infrastrutturale che è al tempo stesso uno straordinario edificio, dotato di valore estetico – come testimonia un disegno di progetto, su cui Venezia si sofferma in un suo scritto, in cui il ponte è animato da piccole figure che passeggiano e ammirano la scena naturale (Fig. 117 - Post Scriptum → 285).³⁶⁴

Questo ‘dialogo a distanza’ emerge chiaramente in uno dei disegni più interessanti del progetto di Venezia, in cui, sezionando la montagna, viene mostrata la continuità e l’equivalenza tra la linea dell’acqua del condotto Carolino e lo spazio della nuova cisterna ipostila (Fig. 102).³⁶⁵ La forma *inventata* parla la stessa lingua e riconosce lo stesso campo sintattico della costruzione del Vanvitelli: nell’ammettere che la dimensione contemporanea possa risultare dalla trasformazione di quella antica, rispetto alla quale non deve esibire scarti, Venezia guadagna il *non-tempo*.

360 Spagnesi 2007, p. 195.

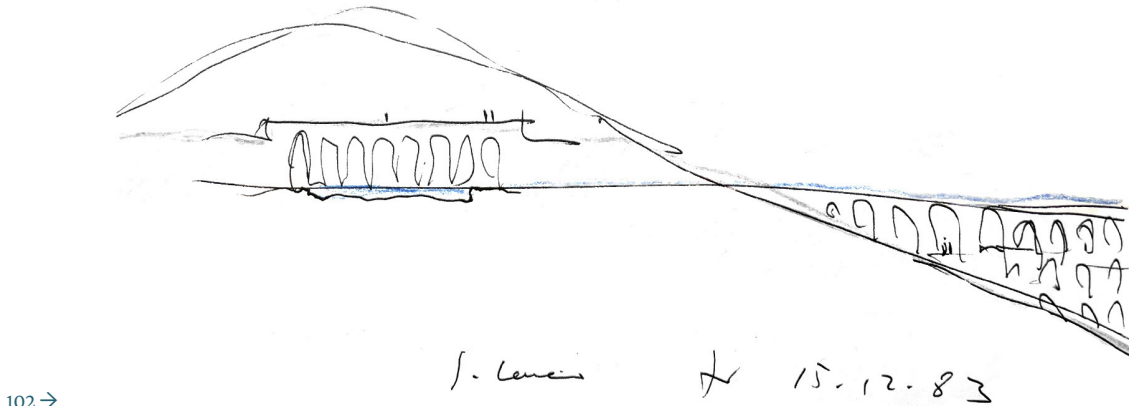
361 Rafael Moneo, “La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba”, in *Arquitectura* n. 256, Dirección General de Arquitectura, Madrid 1985, pp. 26-36.

362 Venezia 1990, p. 26.

363 Ivi, p. 35.

364 Ivi, p. 47.

365 Venezia 1998, p. 26.



102 →

102.
Francesco Venezia, schizzo
di sintesi: la piscina ipostila e
gli Archi della Valle.

Per un pensiero *poetante* in
architettura



103.
Ninfeo delle fate, Lecce,
2025.



CATEGORIE ITALIANE

La lettura di alcune architetture, tra cui le tre opere analizzate in questa tesi, consente di mettere in luce alcune questioni segnatrici dell’identità della cultura architettonica che si produce nel Novecento in Italia attraverso una ricca articolazione autoriale. Al tempo stesso, questa intuizione è sostenuta da una riflessione più ampia, maturata nella cultura del secolo scorso anche in ambito filosofico, sul significato della forma e del mito, e sulle modalità con cui questi due termini si intrecciano fra loro. Tale questione, centrale anche nel confronto fra discipline diverse, apre a un’ulteriore ipotesi: che ci sia nella cultura architettonica italiana una modalità che, nel nostro tempo, propone una dimensione mitopoietica della forma.

La tensione mitopoietica che ispira i tre progetti è perennemente sorgiva, perché capace di attingere ogni volta ad una sfera *arcaica* nel significato di “prossima all’*archè*”.³⁶⁶ Uno sguardo mitopoietico – o, con Matteo Meschiari, “mitoscopico” – guarda le cose del mondo cercando di far risuonare in esse tutta la loro numinosità, e indugia su di esse, istituendo una sorta di anacronia che consente di partecipare a una dimensione non lineare del tempo, in cui tempi e significati sono rimessi in un ordine nuovo, secondo la continuità di un’idea archetipica.

La dimensione mitopoietica della forma è oggi messa in crisi da una “patologia della creatività”³⁶⁷ che, in ossequio al formalismo e alla spettacolarizzazione, riduce il progetto a puro individualismo, smarrendo la valenza collettiva dell’architettura, la quale è chiamata ogni volta a trovare le forme che ci corrispondano nel “qui ed ora”.³⁶⁸ La crisi della forma architettonica dipende dalla – ed è, essa stessa – crisi del pensiero architettonico, che, sempre più dimentico della potenzialità creatrice insita nella poesia, riduce progressivamente il suo linguaggio al codice binario della tecnica.³⁶⁹

366 Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio*, Nottetempo, Milano 2017.

367 Franciosini 2007, pp. 9-10.

368 Carlo Moccia, *Realismo e astrazione e altri scritti*, Aion, Firenze 2015, p. 34.

369 Severino, Rizzi 2021, p. 15.

“Strumento del fare”, esclusiva applicazione della conoscenza scientifica nel cui procedimento non è previsto l’intervento del pensiero che riflette e discerne,³⁷⁰ la tecnica divide e distingue ciò che in origine è unitario, sezionando la realtà per dominarne le parti. Di fronte a questo atteggiamento implicito nella razionalità scientifica, diventa necessario riconquistare un “pensiero estetico” attraverso cui tornare a valutare le questioni della forma, “superando la visione monoculare tecnico-scientifica e riportando all’interno di un sapere unitivo la molteplicità dei fenomeni e delle cose altrimenti destinati a rimanere isolati nella frammentazione”.³⁷¹

In questo quadro, la condizione attuale della ricerca architettonica afferma l’esigenza di una rifondazione che ritrovi vigore nella “ricerca di un’origine”,³⁷² invitando a indagare quelle azioni del pensiero formativo che, nel nostro tempo, mettono in discussione alcuni assiomi del pensiero tecnico e calcolante, e lo fanno nell’ambito di un pensiero *poetante*.

Martin Heidegger definisce il pensiero “poetante”, o “meditante”, in opposizione al pensiero “calcolante”.³⁷³ Riconoscere questa dicotomia significa assumere che esiste una dimensione – riconoscibile nell’azione della poesia, in una certa modalità di riflettere sul linguaggio, ma anche di riflettere sulla forma – che considera insufficiente e impoverente una prospettiva di pensiero che strumentalizza il significato delle cose: il pensiero narrante rende la vita e il mondo più denso di significato. Come afferma Heidegger, “nel tempo della notte del mondo”,³⁷⁴ solo nel dominio di un pensiero poetante è possibile “ riguadagnare l’inizio”,³⁷⁵ in quanto poesia è la parola che “dà voce alla novità e la genera”, e il tempo della poesia è sempre quello del principio.³⁷⁶

È il poetare che porta l’uomo sulla Terra, nell’abitare, e dunque nel prendersi cura delle cose che crescono sulla Terra e nel dare forma ai luoghi.³⁷⁷

Nell’epoca del paradigma della tecnica, “abitare poeticamente” significa allora progettare un’architettura fondata su una diversa origine, che cerchi l’epifania della forma archetipica riproponendo continuamente il significato dell’originario. In architetture di questo tipo, dotate di una dimensione *sorgiva*, la funzione non fonda la forma, che viene invece da molto più lontano. La poesia eccede, infatti, il semplicemente utile, e trova il proprio fine in sé stessa, suggerendoci che le cose sono molto più necessarie della loro funzionalità, come ricorda Paul Valéry a proposito della differenza tra prosa e poesia, paragonando la prima al passo e la seconda alla danza.³⁷⁸

L’acquedotto vive al momento che ha cessato di portare l’acqua. Niente è da inventare, tutto è da reinventare.³⁷⁹

La “cosa” stessa assume il raduno, come spiega Heidegger attraverso il significato originario del termine germanico *thing*.³⁸⁰ la cosa è, nella sua essenza, ciò che raccoglie e mette in relazione, secondo un procedimento di tipo ‘analogico’. In questo orizzonte, il carattere “eternamente attuale” dell’opera dipende da ciò che in essa non si lascia esaurire né nell’uso né nella procedura tecnica.

“Senza l’*ineffabile*, ovvero ciò che non si esaurisce nell’opera e rimane sempre *ancora* da scoprire nell’esperienza stessa dell’opera, l’attività simbolica, in cui rientra anche quel fare specifico dell’architetto che si esprime nel *progetto*, non ha effettivamente luogo, sicché il risultato finisce per essere soltanto una *procedura*, ossia un’*applicazione tecnica*, e l’*opera*, cessando di essere epifania singolare della forma, ossia realizzazione del compito di architettura, diviene un mero *prodotto*”.³⁸¹ Occorre invece riconoscere il ruolo dell’ineffabile “nell’istituirsi della nozione stessa di *forma* e la sua importanza per la *grammatica della creazione*”.³⁸²

370 Venezia in Della Torre, Pedretti (cur.) 2015, p. 49.

371 Renato Rizzi, *Le forme della necessità: valori civili e rappresentazione nella città contemporanea*, Il cardo, Venezia 1996, pp. 59-60.

372 Ibidem.

373 Martin Heidegger, *L’abbandono*, Il melangolo, Genova 1983 [ed. orig. 1959].

374 Martin Heidegger, “Perché i poeti?”, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 250.

375 Martin Heidegger, *Soggiorni. Viaggio in Grecia*, Guanda, Parma 1997, p. 13.

376 Lina Bolzoni, José Tolentino de Mendonça, *Poesia e stupore. Antiche e nuove esperienze*, Trecani, Roma 2024, p. 17.

377 Martin Heidegger, “...Poeticamente abita l’uomo...”, in M. Heidegger, G. Vattimo (trad., cur.), *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 2019, pp. 125-138.

378 “Il passo, come la prosa, mira a uno scopo preciso. È un atto diretto verso qualcosa che vogliamo raggiungere. [...] La danza è un’altra cosa. È certamente un sistema di atti, ma che hanno il loro fine in sé stessi.”

Cfr. Paul Valéry, “Poesia e Pensiero astratto”, in Id., M. T. Giaveri (trad., a cura di), *Opere scelte*, Mondadori, Milano 2014 (ed. orig. 1957), pp. 1146-1147.

379 Luigi Snozzi, aforisma citato da Giorgio Peghin nella lezione intitolata “Sguardi archeologici sull’architettura” nel contesto del seminario “Dialoghi sul patrimonio culturale” del Dottorato PASAP (Bari, 8 febbraio 2024). Cfr. Giorgio Peghin, *La città di Snozzi*, Siracusa 2025, p. 15.

380 Martin Heidegger, “Costruire Abitare Pensare”, in Heidegger, Vattimo 2019, p. 101.

381 Rizzi, Tagliapietra 2021, p. 27.

382 Ibidem.

È questo nucleo eccedente, irriducibile alla pura funzionalità, che consente all’opera di attraversare i tempi e di essere ogni volta “nuova”: qui si radica la sua dimensione anacronica, la capacità di far coesistere nel presente tempi diversi della forma.

La modalità mitopoietica della forma, osservata in questo capitolo attraverso i progetti, si appoggia tanto a procedimenti di invenzione formale quanto a una speciale tensione interpretativa attraverso cui questa segnatura del significato della forma è riconosciuta nella storia dei contesti e nel modo in cui altri architetti, in tempi precedenti, hanno segnato l’esperienza dei luoghi. Abbiamo definito ‘ermeneutica’ questa tensione ad interpretare i luoghi in modo *simpatetico*, stupendosi della capacità che essi hanno di inverare caratteri che sembrano arricchire il rapporto degli uomini con il mondo. In virtù di questa tensione, alla meraviglia per l’‘originalità’ straordinaria si sostituisce il piacere sottile di riconoscere assonanze e durate di quanto ha la naturale tendenza a dissolversi nell’oblio.

Al tempo stesso, questo esercizio non rinuncia allo stupore di riconoscere che ogni vera creazione ristabilisce sempre il fragile equilibrio tra continuità e mutamento. Il luogo e il paesaggio, nel loro darsi attraverso tracce visibili o memorie evocanti, sono sempre i soggetti principali del progetto, da cui il procedimento ideativo prende avvio: “l’incontro con i luoghi è un po’ come un ri-cominciare”.³⁸³

Di fronte al dilagare dell’informe nella cultura contemporanea, un pensiero poetante ricorda inoltre il valore di rivolgere lo sguardo fuori dai confini disciplinari,³⁸⁴ adottando una visione il più ampia possibile, capace di lasciar entrare negli occhi ciò che non si vede e conosce, e, attraversando le tenebre dell’ignoto, lasciarsi investire dalla potenza dell’immaginazione e del sentimento, ‘in attesa’ dell’occasione del progetto.³⁸⁵

[...] L’immaginazione spinge sempre verso quello che non cade sotto i sensi.³⁸⁶

Nel definire i modi del pensiero mitopoietico, particolarmente illuminante è far riferimento al pensiero di Giacomo Leopardi, e questa Postfazione trae il titolo da un saggio di Antonio Prete proprio sull’opera e il *modus operandi* del poeta, dove, a partire dal laboratorio labirintico

383 Franciosini 2007, p. 10.

384 Renato Rizzi, “Introduzione”, in Severino, Rizzi 2021, p. 24.

385 Venezia 1997, p. 46.

386 Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 3437.

104.
Esercizio di analogia.
Il ‘rinascere’ della Piscina
Mirabilis nel cortile dei Serici
del Belvedere di San Leucio.
Elab. dell’autrice, 2026.

104 →



dello *Zibaldone*, viene indagato il rapporto di unità tra poesia e filosofia.³⁸⁷ Nella prospettiva della “ultrafilosofia” leopardiana, alcune suggestioni risultano ‘operanti’ per il pensiero architettonico, aiutando a definire uno “sguardo italiano” sulla ‘densità’ delle forme e del tempo. Temi come il dialogo tra “pensiero poetante” e “poesia pensante” – che Heidegger intravedeva nella poesia di Hölderlin – e l’idea di tempo che ne emerge illuminano le riflessioni di questa parte, dedicata alla descrizione di alcune tensioni che segnano la particolarità italiana della ricerca sulla forma.

In ambito letterario, un tentativo di riconoscere i “caratteri portanti” di una tradizione nazionale è stato formulato da Giorgio Agamben, che, riprendendo e ampliando un progetto condiviso negli anni Settanta con Italo Calvino e Claudio Rugafori, ha raccolto nel volume *Categorie italiane* una serie di saggi in cui porta alla luce e definisce alcune strutture concettuali che delineano una ‘fisionomia’ della letteratura italiana e offrono una lente di lettura del tempo “contemporaneo”.³⁸⁸

In modo analogo – riconoscendo la difficoltà, e quindi forse anche la necessità, di condurre un ‘esercizio’ di questo tipo – la lettura di alcune architetture consente di avanzare un’ipotesi interpretativa relativa alla possibilità di riconoscere alcune questioni segnatrici del pensiero progettuale italiano, di cui questa Postfazione propone una possibile categorizzazione incentrata su tre parole di cui si riconosce un valore attivo e operante: Memoria, Analogia e Anacronia.

Le tre “categorie” vengono qui assunte come lenti attraverso cui mettere in prospettiva una certa segnatura della ricerca italiana sulla forma: grazie ad esse, come dimostrano le riflessioni degli architetti approfonditi in questo capitolo, in anni segnati dal fragore delle forme spettacolari, le forme “discrete” e “senza tempo” di alcuni autori continuano a partecipare a un orizzonte di significato più ampio.

387 Antonio Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 1980.

388 Giorgio Agamben, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Marsilio Editori, Venezia 1996. Nel 2010, per Laterza, esce la seconda edizione.

Memoria

Il piacere della poesia ha origine nei rapporti temporali, nella fuga e nel ritrovamento d’immagini, nel gioco di rinvii che frantuma una nozione statica della percezione: “...tutti i piaceri che chiamerò poetici, consistono in percezioni di somiglianze e di rapporti, e in rimembranze”.³⁸⁹

Heidegger, leggendo l’inno *Andenken* di Hölderlin, definisce la poesia come il trionfo della memoria.³⁹⁰ Ma cosa si intende davvero con il termine “memoria”, in relazione alla poesia? Come chiarisce Leopardi, il fine della scrittura poetica coincide con il ritorno, in chi legge, di “immagini già note”, in una poetica del “riconoscimento e del ritrovamento [...] degli echi della propria ‘immagine antica’”.³⁹¹ La memoria è legata ai luoghi e a tutto ciò che si è depositato nella mente, in un serbatoio, o un “elenco” (che in greco significa “dimostrazione”) che vive attraverso la parola poetica, sempre opera di una selezione: solo quando l’immaginazione è selettiva essa è poetica.

Ancora secondo Leopardi, un ritorno delle immagini di ciò che è stato, e che, tuttavia, persiste come condizione della propria esistenza attuale – come il mito persiste come “cosa del passato” nella “prosa del mondo”³⁹² – si istituisce nel paesaggio.³⁹³ Nel rivolgersi al paesaggio attraverso il pensiero rammemorante, la poesia manifesta una capacità di trasformazione che è già insita nel termine greco *poiein* da cui deriva la sua designazione lessicale in molte delle lingue occidentali.³⁹⁴

In modo analogo, il progetto di architettura, nel riscoprire e riattivare l’originaria potenza di un luogo nell’ambito del pensiero poetante, inventa e trasforma a partire dalle forme che la memoria trova e riconosce intorno e dentro di sé (il verbo *inventare* deriva dal latino *invenio*, “trovo”). Per questo la comprensione di un luogo non è mai un evento neutro, ma un’azione che necessita di un’attività creativa prodotta dalla memoria che, sollecitata dall’esperienza, garantisce il suo continuo rinnovamento.

389 Prete 1980, p. 45. Il virgolettato è dell’autore che cita lo *Zibaldone* di Leopardi.

390 Martin Heidegger, “Perché i poeti?”, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 247-297.

391 Ivi, p. 46.

392 Ivi, p. 47.

393 Ibidem.

394 La parola “poesia” (ποίησις) ha la stessa radice del verbo ποιεῖν, che significa “fare”.

La potenzialità poetica della memoria è, tuttavia, spesso tradita dalla rigida “separazione d’ambito tra progetto e conservazione”, a cui in gran parte si lega il “declino” dell’architettura.³⁹⁵

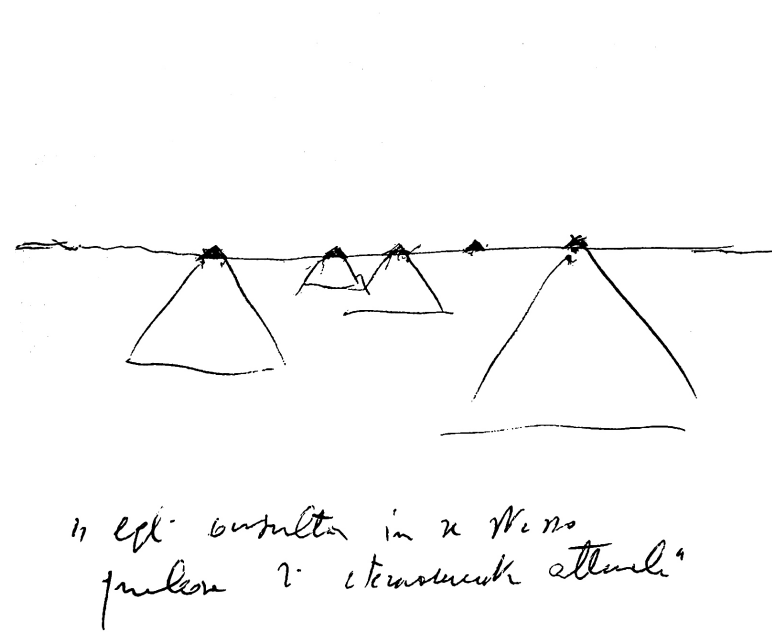
Come si è detto, il ritrovamento di immagini antiche – che “fanno del luogo fisico la proiezione del proprio corpo”³⁹⁶ – avviene in primo luogo dentro sé stessi. In ogni progetto, l’idea nasce “da quello che abbiamo dentro”:³⁹⁷ Francesco Venezia ha spiegato il procedimento di questa “immaginazione produttiva” – di questa creazione nella mente di immagini, che si chiamano “idee” – attraverso uno schizzo realizzato in occasione di una conferenza, in cui una serie di piramidi, simbolo del nostro sapere accumulato nel tempo, emergono appena da un orizzonte: il progetto nasce dal gesto di completare una di queste piramidi, portando alla luce quella che meglio risponde alla domanda posta, attraverso la “collisione feconda” tra il tema e ciò che è depositato negli abissi della nostra memoria (Fig. 105).³⁹⁸

Come le piramidi nel disegno, ogni architettura rivela solo una piccola parte visibile: la sua componente più grande rimane sommersa nella profondità di un ambito nascosto che attinge alla nostra memoria, risorsa di continua rinascita. Secondo questa visione, come fondano su un suolo, gli edifici fondano su una base concettuale, da noi lentamente formata in un lento lavoro di sedimentazione, che è il patrimonio di idee e conoscenze depositate nella memoria.

Nel progetto che completa la piramide, questa grande parte sommersa e nascosta agisce persino con più forza delle cose visibili:³⁹⁹ questo è, secondo Venezia, il “segreto” dell’architettura,⁴⁰⁰ la sua inesauribilità, il motivo segreto dell’attrazione e della meraviglia che proviamo per alcune opere. “La questione è, allora, come l’architettura possa perseguire quel valore che è stato definito l’*eternamente attuale*. Ogni progetto deve avere la sua attualità, [...] ma essa deve essere pronta a risalire verso valori e presenze che noi ritroviamo nel solco della tradizione, nella vicenda millenaria del costruire”.⁴⁰¹

395 Venezia 1990, p. 60.
396 Prete 1980, p. 10.
397 Venezia 1997, p. 46.
398 Venezia 2022, p. 29, 47.
399 Venezia in Di Martino 1997 (a cura di), p. 19.
400 Ibidem.
401 Venezia 2022, p. 32.

105.
Egli consulta in sé stesso qualcosa di eternamente attuale.
Francesco Venezia, schizzo di sintesi per una conferenza.



105 →

L'immagine delle piramidi sembra, allora, descrivere l'incipit del capitolo delle *Confessioni* di Sant'Agostino dedicato alla memoria, citato da Venezia all'inizio di una sua lezione:⁴⁰²

...giungo allora ai campi e ai vasti quartieri della memoria, dove riposano i tesori delle innumerevoli immagini di ogni sorta di cose introdotte dalle percezioni; dove pure sono depositati tutti i prodotti del nostro pensiero, e tutto ciò che vi fu messo al riparo e in disparte e che l'oblio non ha ancora inghiottito o sepolto. Quando sono là dentro, evoco tutte le immagini che voglio".⁴⁰³

La memoria non descrive un deposito ermetico, un *corpus* chiuso da conservare in modo statico, ma un'operosa fabbrica di *ripresentazione* e rielaborazione di forme, attraverso cui il progetto si apre a tutti i tempi. La memoria descrive cioè un movimento, un divenire incessante, un processo dinamico di trasmissione che prevede anche l'alterazione, la reinterpretazione e la reinvenzione, fino al *tradimento* e alla *trasgressione* – che, secondo Enzo Melandri, sono anche le “regole” dell'analogia.⁴⁰⁴

Analogia

La scienza della natura non è che scienza dei rapporti. Tutti i progressi del nostro spirito consistono nel riscoprire rapporti.⁴⁰⁵

In Leopardi, poesia e filosofia vivono in una sostanziale unità poiché “si muovono sulla stessa scena dell'*immaginazione*”,⁴⁰⁶ che unisce e combina cose lontane fra loro. Come ha mostrato Stefano Versace, l'intero *Zibaldone* può essere letto secondo la chiave interpretativa del concetto di analogia, quasi come un “trattato di analogia”.⁴⁰⁷ Cogliere “rapporti fra cose disparatissime”, “ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie più distinte”, procedere verso l'astrazione e “ridur tutto ad immagine” sono, per Leopardi, i procedimenti fondamentali della pratica poetica, che derivano dalla facoltà di “scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe”.⁴⁰⁸

402 Venezia 2022, pp. 12-23. Lezione *La separazione fatale*, novembre 2009.

403 Agostino (sant'), Carlo Vitali (tr.it.), *Le confessioni*, libro X, cap. 8, 12, Rizzoli, Milano 2006.

404 Enzo Melandri, *L'analogia, la proporzione, la simmetria*, ISEDI, Milano 1974, p. 19.

405 Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 1836.

406 Prete 1980, p. 80.

407 Stefano Versace, *Leopardi e l'analogia: una nuova lettura dello Zibaldone*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

408 Prete 1980, p. 81. Il virgolettato è dell'autore che cita lo *Zibaldone* di Leopardi.

Sebbene nella lingua italiana ricorra spesso con il significato generico di ‘similarità’ tra due termini, già a partire da Aristotele l'analogia è stata definita, in modo più specifico, con il senso di “proiettare da un'entità a un'altra un'affermazione”, e stabilire così una “relazione biunivoca” tra le due entità, per cui i due sistemi di relazioni proiettano reciprocamente le proprie proprietà l'uno sull'altro.⁴⁰⁹

Propedeutica al pensiero poetante, l'analogia si fonda sulla memoria perché attinge a una componente soggettiva, autobiografica; il suo procedimento, invece, implica un metodo non deduttivo basato su associazioni, talvolta anche inconsce, che mira a stabilire corrispondenze universalmente riconoscibili tra mondi formali distanti. In questo senso, il procedimento di tipo analogico è esemplificato in modo paradigmatico nell'Atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg, in cui l'accostamento di cose lontane fra loro permette di accedere ad una dimensione di significati più profonda che scopre la sua verità nell'illuminazione, costruendo degli intrecci che producono ‘scintille di senso’.

Come ha scritto Enzo Melandri, “le analogie possono essere buone o cattive. [...] Le analogie buone sono quelle rivoluzionarie. Esse conducono oltre l'analogia, verso un nuovo assetto razionale”.⁴¹⁰ Le analogie “buone”, quelle che risultano illuminanti, hanno un ruolo euristico: portano avanti la conoscenza che abbiamo del mondo, inventando o scoprendo nuove relazioni e aspetti afferenti a domini diversi.

In questo senso, in ambito progettuale, l'analogia è lo “strumento della formatività che ci permette di istituire relazioni con le forme già state, in un processo che ha come fine la trasformazione delle forme stesse e la rispondenza di queste al senso degli edifici”.⁴¹¹ In base al pensiero analogico, la forma, seppur soggetta a metamorfosi, mantiene sempre un ordine soggiacente, e in questo modo si apre e partecipa a più tempi. Come chiarisce Antonio Monestiroli, tramite l'analogia si opera una “modificazione delle forme” rispetto a un mondo formale assunto come riferimento dell'analogia stessa, ma allo stesso tempo, “si mantiene salda la relazione con questo, rendendo riconoscibile l'avanzamento rispetto a esso”.⁴¹²

409 Versace 2017, pp. 10-11.

410 Enzo Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Quodlibet, Macerata 2004.

411 Moccia 2015, p. 24.

412 Antonio Monestiroli, *L'architettura della realtà*. Umberto Allemandi, Torino 2004. Ed. orig. 1979.

Riconoscere il valore di questo tipo di pensiero – nell’interpretazione, oltre che nella tensione alla trasformazione – permette di accedere ad una dimensione più profonda delle forme, riconoscendo rapporti tra cose anche lontane temporalmente e geograficamente.

Il metodo dell’analogia contraddistingue una certa segnatura della cultura architettonica italiana contemporanea, in cui, a differenza di altri contesti, non ha mai attecchito la logica per contrasto, o per differenza tra forma nuova e antica. Al replicare o creare *ex nihilo* è stato privilegiato, piuttosto, il pensare la trasformazione metamorfica della forma ‘tradizionale’ e l’inventare architetture “corrispondenti alla cultura dell’abitare del nostro tempo” in cui sentiamo “echeggiare il *suono di antiche canzoni*”.⁴¹³ Attraverso questa postura, il contributo degli autori approfonditi in questa tesi si caratterizza per la capacità di far convivere la costanza di un atteggiamento trasformativo verso l’antico con la specificità della soluzione definita ‘caso per caso’.

Pur riconoscendo il valore del pensiero analitico – che permette di dividere e scomporre, di “risolvere e disfar la natura” –⁴¹⁴ l’analogia può proporre legami tra le cose del mondo secondo forme del pensiero che non sono quelle tipiche del pensiero calcolante. “Il pensiero analogico chiede, apre: permette di dubitare lungo tutto il processo, perché continuamente si sta interrogando, sta dubitando”,⁴¹⁵ in questo si distingue dal pensiero proprio della tecnica – e da quello prodotto dall’intelligenza artificiale – che tende a esprimersi attraverso un linguaggio binario. Solo il pensiero prodotto dal cervello umano, che dubita e che *erra*, che torna continuamente a meditare su sé stesso, può trovare, cioè inventare. Come ha osservato Federica Visconti, tra questi due paradigmi del pensiero si colloca il pensiero “progettante” proprio dell’architettura, che rimette in discussione le proprie acquisizioni ma “gettando in avanti” – come suggerisce l’etimologia della parola “progetto” – e producendo così avanzamento e nuovo pensiero.⁴¹⁶

In base al procedimento analogico, attraverso la ricerca di nuove forme e funzionalità che recuperano e trasformano i luoghi, l’architettura si genera dalla preesistenza, riutilizzata fisicamente in modo trasposto in un confronto diretto tra antico e nuovo.

413 Ibidem.
414 Leopardi, *Zib.* 3237-45.
415 Toni Girones, “Topografias nel tiempo”, intervento tenuto il 6 febbraio 2025 nel ciclo di seminari “Dialoghi sul patrimonio culturale” PASAP (Bari, 3-8 febbraio 2025).
416 Federica Visconti, *Esercizi di analogia. Citazione, variazione, riferimento*, Thymos Books, Napoli 2022, p. 26.

106.
Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*. Tavola 6, 1929.
© The Warburg Institute Archive.



Come ha scritto Rafael Moneo, l’architettura, che in passato era arte di imitazione e di descrizione della natura, torna ad esserlo prendendo per modello la stessa architettura, come *mimesis* di sé stessa, riflettendo su una spezzata e frammentata “realtà della storia”, poiché “il mondo di immagini offerto dalla storia è l’unica realtà sensibile che non sia stata distrutta dalla conoscenza scientifica o dalla società”.⁴¹⁷ In questo quadro, il progetto di trasformazione, rispettando e rileggendo l’identità architettonica, è inteso come ultima fase della vita della forma: “l’opera di architettura trascende l’architetto, va oltre l’istante in cui avviene la costruzione e può quindi essere contemplata attraverso le luci mutevoli della storia senza che la sua identità si perda nel tempo”.⁴¹⁸ L’architettura contemporanea partecipa così al “progressivo svelamento della struttura intima degli eventi reali, che persiste alle trasformazioni”.⁴¹⁹

Anacronia

Il tempo non è una cosa. Esso è un accidente delle cose, e indipendentemente dalla esistenza delle cose è nulla; è un accidente di questa esistenza; o piuttosto è una nostra idea, una parola...⁴²⁰

Il concetto leopardiano di “ricordanza” teorizza lo slittamento del tempo reale in un tempo “non presente”,⁴²¹ tempo dell’immaginazione, della memoria e dell’attesa: un’idea che non si limita a riportare un passato nel presente, ma, spezzando e scomponendo il presente stesso, fa coesistere tempi diversi nella medesima esperienza poetica.

“Anacronia” significa, letteralmente, “contro il tempo”: il prefisso *anà-* fa dell’anacronia un ‘errore cronologico’, una ‘trasgressione’ che consiste nel collocare, in un certo tempo, degli oggetti, avvenimenti o fenomeni che appartengono ad un tempo diverso.

Attraverso questo disorientamento e questa convivenza di tempi, l’anacronia diventa il tempo della ‘con-temporaneità’. La parola “contemporaneo”, sebbene, nella sua polisemia, rinvii al significato di “simultaneo” e all’idea che ci sia un unico tempo esperibile, quello spazializzato

della fisica, è in realtà il nome che diamo alla “*coesistenza*, nella medesima dimensione dell’apparire, di una *molteplicità di tempi diversi*”.⁴²² Nel progetto di architettura, “il differenziale fra i tempi è misurato e trova espressione *estetica*”, laddove “questa molteplicità si sviluppa e si conserva armonicamente: *incipit architectura*”.⁴²³

In questo senso, l’Atlante *Mnemosyne* è un ‘oggetto anacronico’ per eccellenza: la sopravvivenza e l’accostamento delle immagini disorienta la storia, finendo per “anacronizzarla”.⁴²⁴ Il procedimento dell’anacronia descrive un tipo di tempo che Francesco Venezia definisce “elicoidale”, in cui le cose spariscono dalla storia e poi riaffiorano,⁴²⁵ come avviene nei sogni secondo la teoria junghiana dell’inconscio, in cui contenuti rimossi o dimenticati riemergono in forma simbolica.⁴²⁶

Un tempo plurale, sintesi di temporalità diverse, è il tempo che restituisce il paesaggio. Nell’esistenza in più tempi – e non in un determinato momento della storia – risiede, secondo Francesco Venezia, la “natura poetica dell’architettura”,⁴²⁷ attraverso cui essa diventa inesauribile e ci fa emozionare. È per questo che, per rispondere al paesaggio, il progetto deve aprirsi a tutti i tempi, procedendo non linearmente, ma anacronicamente, per salti e associazioni analogiche.

Riprendendo una deduzione di Nietzsche nelle *Considerazioni intempestive*, Giorgio Agamben situa la contemporaneità in una disconnessione rispetto al presente, una distanza attraverso cui si può afferrare più degli altri il proprio tempo: una “*singolare relazione col proprio tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo*”.⁴²⁸ Solo chi sa vedere nel più moderno “gli indici e le signature dell’arcaico può dirsi contemporaneo”⁴²⁹. “Lo scarto – e, insieme, la vicinanza – che definiscono la contemporaneità hanno il loro fondamento in questa prossimità con l’origine, che in nessun punto pulsa con più forza che nel presente”.⁴³⁰

417 Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti. I. Questioni intorno all’architettura*, Umberto Allemandi, Torino 1999, pp. 48-49.

418 Rafael Moneo, “La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba”, *Arquitectura*, 256, 1985, p. 26 (trad. ita. Linda Flaviani).

419 José Ignacio Linazasoro, “Reconstrucción de la Iglesia de Santa Cruz en Medina del Rioseco (Valladolid). 1987”, *Arquitectura*, 273, p. 60 (trad. ita. Linda Flaviani).

420 Leopardi, *Zibaldone*, 4233, 14 dicembre 1826.

421 Prete 1980, p. 37.

422 Rizzi, Tagliapietra 2021, p. 26-27.

423 Ibidem.

424 Graffione 2012, p. 59.

425 Venezia in Di Martino (a cura di) 1997, p. 41.

426 *Ricordi, sogni, riflessioni* di Carl Gustav Jung è stato un libro dirimente per Francesco Venezia, secondo cui “il sentimento della scoperta è l’aspetto più entusiasmante del pensiero”. Cfr. Della Torre, Pedretti 2015, p. 13.

427 Venezia 2010.

428 Agamben 2008, p. 9.

429 Ivi, p. 21.

430 Ivi, p. 21.

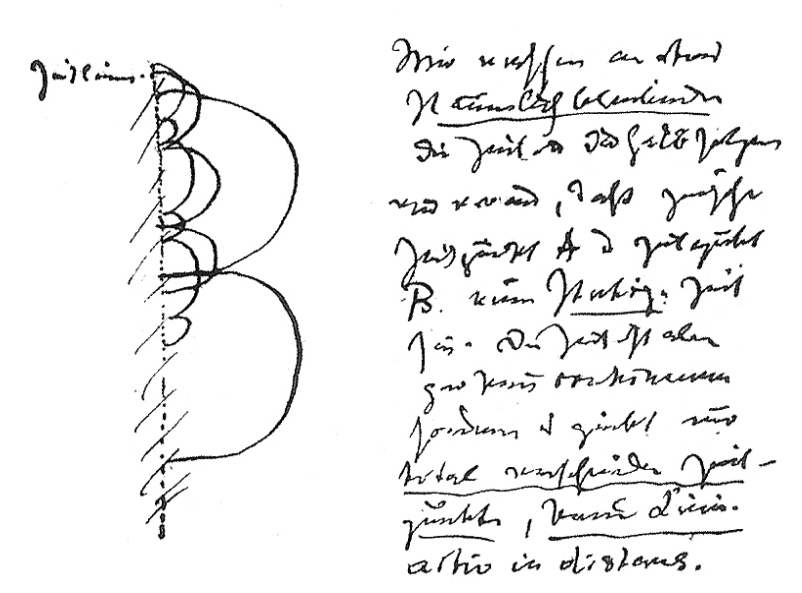
Ciò significa che il contemporaneo è colui che, “dividendo e interpolando il tempo, è in grado di metterlo in relazione con gli altri tempi, di leggerne in modo inedito la storia”.⁴³¹ Proprio attraverso questa distanza e questo scarto, spiega Agamben, è possibile afferrare più degli altri il proprio tempo.

Il poeta, il contemporaneo, è “colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci, ma il buio”.⁴³² Nelle tenebre e nel buio della propria epoca, il poeta percepisce una luce che cerca di raggiungerci, tenendo lo sguardo in quella direzione: essere contemporanei è “riconoscere nella tenebra del presente la luce che, senza mai poterci raggiungere, è perennemente in viaggio verso di noi”.⁴³³ Così il poeta, secondo Heidegger, percorrendo il cammino della propria ricerca, riconosce più chiaramente la povertà del suo tempo.⁴³⁴ questo fa dei poeti i più “arrischianti”, i più coraggiosi.

In questo senso l’Anacronia, intrecciata a Memoria e Analogia, può essere intesa come una cifra del progetto contemporaneo: la condizione per cui i progetti di Renato Rizzi, Luigi Franciosini e Francesco Venezia, colloquiando con paesaggi stratificati e architetture dell’acqua provenienti da un altro tempo, attraverso modi diversi di far risuonare la forma antica, propongono un’architettura con-temporanea. Nell’ammettere che la dimensione contemporanea possa risultare dalla trasformazione di quella antica, rispetto alla quale non deve esibire uno scarto, i tre autori corrispondono ad una comune idea di tempo che vanifica e trascende il presente delle forme, guadagnando l’atemporalità.

431 Ivi, p. 24.
432 Ivi, p. 13.
433 Ivi, p. 17.
434 Heidegger 1968, p. 252.

107.
Friedrich Nietzsche, schema
dinamico del tempo, 1873.
© Nietzsche-Archiv, Weimar.





108.
Elogio della mano.
Elab. dell'autrice, 2026.



APPENDICE

ATTRAVERSO LA RAPPRESENTAZIONE

L'interpretazione di alcuni dettagli – descrittivi, analitici, o tecnici – dei disegni di un architetto può rivelare molto del suo pensiero e del suo metodo. Il disegno è, infatti, “strumento della conoscenza”, come ha mostrato Francesco Cellini in un seminario dedicato agli archivi di architettura in cui, eseguendo l'esegesi dei disegni di Mario Ridolfi, ha descritto il percorso del pensiero progettuale dell'autore attraverso “il movimento delle sue mani sul foglio”.⁴³⁵

Questa ipotesi sostiene la metodologia con cui, in questa appendice, si indagano le modalità di rappresentazione dell'architettura e del paesaggio nella ricerca progettuale di Renato Rizzi, Luigi Franciosini e Francesco Venezia.⁴³⁶

Quando è segnato da profonde stratificazioni storiche, il paesaggio si offre come un contesto privilegiato per comprendere il rapporto tra permanenza e trasformazione, e la rappresentazione guida e orienta il progetto. L'analisi qui condotta si basa su un confronto tra disegni a mano e modelli fisici, selezionati attraverso lo studio di taccuini e fonti dirette, nella convinzione che ogni rappresentazione possieda un valore cognitivo, descrittivo e analitico, e che sia, essa stessa, un'azione progettuale.

Nel tempo istantaneo e accelerato degli strumenti digitali e dell'intelligenza artificiale che guidano una parte sempre maggiore dei processi creativi, lo studio del lavoro *manuale* di alcuni architetti restituisce un'opportunità per riflettere sul valore di un approccio *analogico* al progetto. Questo approccio consente di riscoprire, nel gesto della mano, un tempo molteplice, che assorbe in sé molti tempi diversi, dal tempo lento dello studio del territorio a quello fulmineo dell'affiorare di un'idea: un tempo *stratificato* come il tempo che contraddistingue il paesaggio, in

435 Il seminario, intitolato *Architettura di un Archivio. Architettura attraverso gli Archivi*, a cura di Gian Paolo Consoli e Antonio Labalestra, si è tenuto presso l'Aula Magna Domus Sapientiae del Politecnico di Bari il 29 gennaio del 2025.

436 Il testo contenuto in questa appendice riprende e rielabora alcune parti del contributo “Drawing the Invisible: the manual representation of landscape in the work of three contemporary Italian architects”, pubblicato in *DISEGNARECON*, vol. 18, n. 35, 2025, pp. 1-14.

cui vengono a sovrapporsi tempi diversissimi, facendone il “luogo del tempo”.⁴³⁷ È così che il disegno del paesaggio diventa, esso stesso, disegno del tempo, dando forma tangibile a ciò che esiste di più invisibile.

La lettura critica dei disegni di alcuni architetti, tra cui si collocano i tre autori presi in esame in questa riflessione, sostiene l’inscrivere in una certa prospettiva una particolare segnatura della cultura architettonica italiana contemporanea. Il loro metodo, pur nella varietà delle cifre autoriali, rivela una comune sensibilità nell’interpretazione e rappresentazione del paesaggio, e, più in generale, nel ruolo centrale attribuito alla rappresentazione come strumento del pensiero.⁴³⁸

I progetti di Franciosini, Venezia e Rizzi richiamano alla presenza la memoria antica del paesaggio – spesso intimamente legata all’acqua – e lo fanno grazie a una tensione ermeneutica che riconosce nella rappresentazione manuale lo strumento privilegiato per comprendere la realtà, per coglierne l’essenza e per svelare ciò che oggi non è più visibile. Alla luce di questo sostrato condiviso, le differenze emergono con maggiore nitidezza, suggerendo la delineazione di alcune categorie: la rappresentazione come atto di *ri-conoscimento*, esercizio di *icasticità*, e gesto di *dis-velamento*.

Il metodo di ciascuno degli architetti è illustrato con il supporto di materiali originali (disegni, modelli, taccuini) e fotografie di allestimenti o momenti didattici. Queste cifre attraversano infatti anche l’attività di insegnamento – centrale nel lavoro di tutti e tre gli architetti – in cui i docenti, “alunni occulti” secondo una definizione di Venezia, concepiscono la didattica come uno scambio più che come una trasmissione unidirezionale. In questa prospettiva, il laboratorio diventa il luogo per eccellenza in cui disegno e modello – attraverso esercizi di lettura, interpretazione e riscrittura del paesaggio – operano come strumenti del pensiero capaci di educare lo sguardo alla lentezza, al “pudore”, e allo stupore del progetto.

437 Cfr. Venturi Ferriolo 2009, p. 266.

438 Questa chiave di lettura può essere estesa anche ad altri autori che condividono una analoga tensione ermeneutica nella rappresentazione manuale – come Francesco Cellini, Alberto Ferlenga, Fabrizio Foti, Michele de Lucchi o Marco Navarra – delineando una costellazione più ampia entro cui collocare tale specifica sensibilità della cultura progettuale italiana contemporanea.

Disvelamento

Varcata la soglia della prima sala dell’Accademia di San Luca a Roma, ci si ritrova in una stanza dalle pareti completamente ricoperte di modelli bianchi (Fig. 109): è la mostra *eden-eden* dedicata al lavoro di Renato Rizzi.⁴³⁹ In un rovesciamento dello sguardo, sono i modelli a guardare noi, come accade nel paesaggio, “teatro” in cui siamo attori e spettatori al tempo stesso.⁴⁴⁰

Per restituire un’antica *visio*, il modello ri-crea la realtà, cogliendo e mettendo in forma l’ideale già custodito in un luogo. Nei modelli di Rizzi, realizzati in gesso sovrapponendo centinaia di curve di livello, orografiche o batimetriche, la materia diventa uno strumento per far emergere ciò che non è più visibile. Osservare i modelli dell’architetto significa dunque avvicinarsi a un metodo – descritto in un Manuale⁴⁴¹ – che è insieme lavoro e rituale: un esercizio lento e rigoroso che, nel processo stesso, disvela una visione inedita del paesaggio, restituendo corpo all’invisibile. In questo processo, come spiega l’architetto, la distanza tra testa e mano si rivela necessaria per visualizzare qualcosa che esiste solo nella mente. Il “linguaggio della mano”, a differenza del sempre più pervasivo linguaggio digitale – attraverso cui il mondo si è “liquefatto” in un linguaggio “binario” – è l’unico a riuscire a restituire all’architettura il suo rapporto con il simbolico.

Nel progetto per Tivoli, nel disegno del fronte del borgo e della diga-acquedotto, la forma ‘appare’ gradualmente, riportando l’acqua all’interno di una scenografia interrotta. Come nei modelli, anche nei disegni più fogli di carta lucida si sovrappongono fino a individuare – come i piani di una scenografia – le relazioni nascoste nel paesaggio. Tuttavia, il metodo di Rizzi dimostra come la visione bidimensionale non sia mai sufficiente: occorre passare alla terza dimensione attraverso il modello per “avere una consapevolezza della relazione tra l’idea di spazio e l’idea di luogo”.⁴⁴²

Infatti, mentre lo *spazio*, categoria dominante nella cultura contemporanea, è un concetto neutro, astratto, continuo e infinito, il *luogo* ha una sua singolarità, deposito di una memoria storica che va dalla geologia

439 La mostra allestita nell’Accademia Nazionale di San Luca tra il 17 dicembre 2022 e il 3 marzo 2023 è stata promossa e organizzata in occasione del conferimento a Renato Rizzi del Premio Presidente della Repubblica 2017 per l’Architettura.

440 Turri 2001.

441 Renato Rizzi, Susanna Piscicella, Andrea Rossetto, *Il Daimon di Architettura. Manuale*, Milano, Mimesis, 2014.

442 Rizzi in Sansò 2020, p. 31.

alla *theologia*.⁴⁴³ Il progetto diventa, così, un atto di disvelamento di una forma già presente nel luogo.

Tutti i progetti di Rizzi possono allora essere intesi come prosecuzioni di scenografie da raccogliere nella *geo-mitografia* di un luogo,⁴⁴⁴ in cui ogni segno materiale si connette a una narrazione profonda della Terra. D'altro canto, l'architettura ha sempre costruito delle scene e ha sempre parlato attraverso la sua "rappresentazione pietrificata".⁴⁴⁵ Nei progetti di Rizzi, la grande scenografia guida la ricerca sulla forma – una ricerca che muove da una lettura del territorio molto profonda, in cui la metodologia del modello consente di realizzare quel rovesciamento dello sguardo e restituire al paesaggio la sua *soggettività*.⁴⁴⁶ gli occhi con cui guardarci. In questo modo, dall'altro lato della materia, noi diveniamo spettatori di un'epifania imprevedibile.

Ri-conoscimento

Il disegno a mano accompagna l'intero processo ideativo di Luigi Franciosini, e, "prima di essere strumento di comunicazione [...] rappresenta un momento (forse il solo possibile) di ragionamento e presa di coscienza".⁴⁴⁷ All'inizio di ogni progetto, il disegno è il mezzo necessario per venire a conoscenza del luogo, scandagliarlo e decifrarne le leggi formative, in quanto "il paesaggio non esiste a priori, dobbiamo sempre inventarlo, e il suo valore dipende dalla capacità di abitare il nostro sguardo, di attivare quella forma di completamento, di metamorfosi della realtà, capace di trasformare il visibile in storia, progetto e destino".⁴⁴⁸

In questa fase, il disegno interviene sul regime di *visibilità* del mondo, attivando un diverso grado di attenzione: traducendo le tracce in segni, la mano lentamente svela la memoria profonda di un luogo, conferendo alla rappresentazione un preciso valore *cognitivo*. "Rappresentare il territorio è già impadronirsene" scriveva Corboz:⁴⁴⁹ il disegno, operando la selezione, il discernimento e la riconnessione degli elementi di un palinsesto, *semantizza* il paesaggio, traducendosi nel primo atto del progetto (Fig. 110).

443 Ibidem.

444 Pisciella 2024.

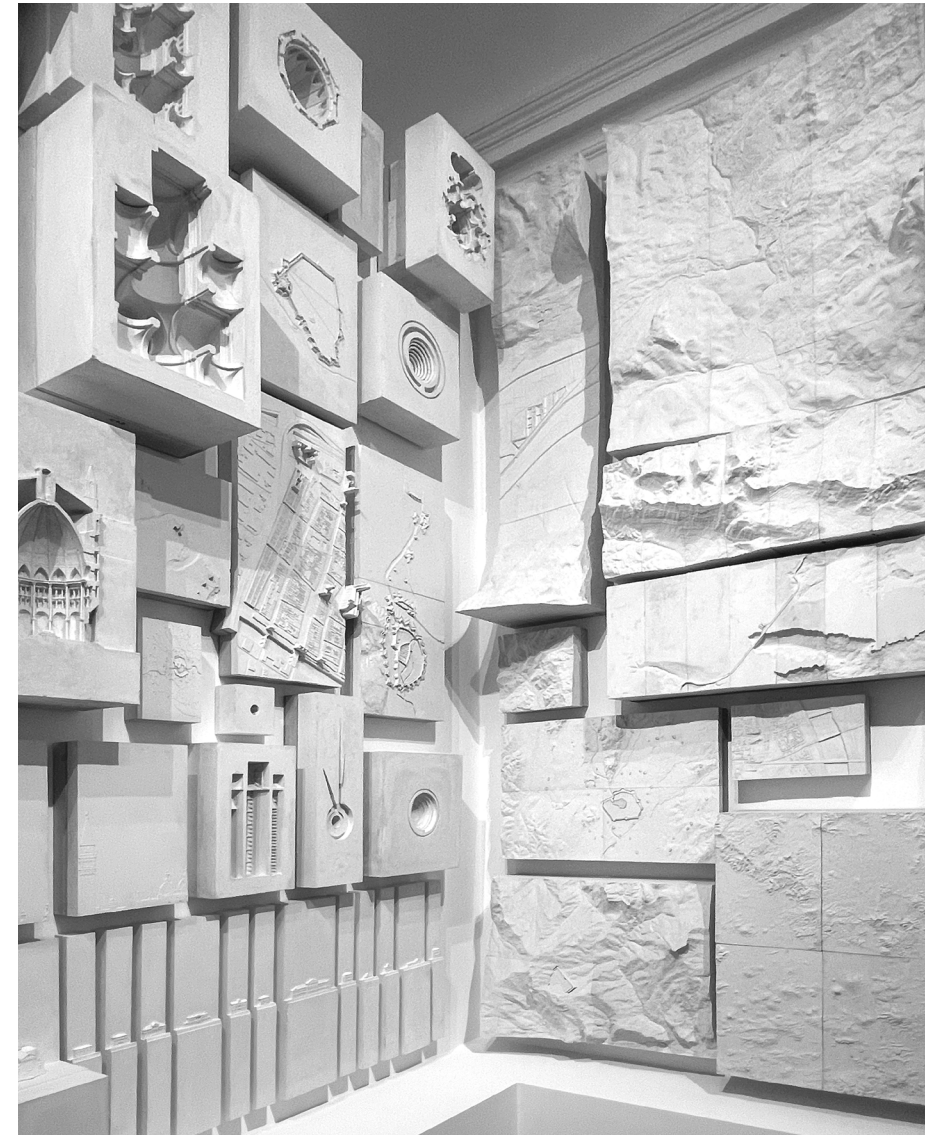
445 Estratto di un colloquio con Susanna Pisciella, collaboratrice di Renato Rizzi, trascritto dall'autrice, 24 aprile 2025.

446 Pisciella 2024, p. 22.

447 Cristina Casadei in Claudia Sansò (a cura di), *Luigi Franciosini. Taccuini di architettura*, Napoli, CLEAN, 2023, p. 32.

448 Franciosini 2015, pp. 73-74.

449 Corboz 1983, p. 25.



109 →

109.
Mostra *Eden-eden*, Accademia
di San Luca a Roma, 2022.

Gran parte della ricerca formale di Franciosini è registrata attraverso i taccuini dalle pagine a quadretti, fitte di schizzi e annotazioni, che indagano e misurano il progetto attraverso continui ripensamenti e conferme. Come scrive Claudia Sansò, curatrice della mostra itinerante dedicata ai taccuini dell’architetto,⁴⁵⁰ nei disegni di Franciosini “quell’incertezza è inquietezza, ossessione di verità, vivacità quasi sfrenata, propria di chi è mosso da una brama, un desiderio smodato, come un impulso irrefrenabile di una mente ricca, complessa, passionale”.⁴⁵¹ I quaderni registrano l’intero processo, attraverso disegni che variano, nella scala e nei soggetti al variare dell’incedere del pensiero: dal tempo dilatato dello studio del territorio e della topografia, a quello fulmineo dell’affiorare dell’idea, o ancora a quello circolare del dubbio e dell’indugio, fino al tempo sempre più pacato della stesura finale dell’idea, quando si raggiunge l’*esattezza* della forma di calviniana memoria. Sfolgiando un taccuino di Franciosini, o osservandolo disegnare, si avrà l’impressione di ascoltare i suoi pensieri, seguendone il decorso dalle prime intuizioni fino alla comprensione della forma, quando, finalmente, può affermare: “riesco a disegnarlo”.⁴⁵²

Queste osservazioni sul metodo dell’architetto possono essere verificate osservando i disegni del recente progetto per la Cisterna delle Sette Sale. Nei primi schizzi di studio, elaborati sui fogli a quadretti di diversi taccuini, sono raccolte le riflessioni sul sito, in cui l’architetto osserva il tema su una scala più ampia, investigando il rapporto della cisterna con la topografia del colle Oppio. Disegni planari – piante, schemi e sezioni – in scale diverse si giustappongono sui fogli, accompagnati da brevi annotazioni che hanno lo scopo di *definire* gli elementi, nominandoli uno ad uno, e allo stesso scopo concorre l’uso del colore. Ogni foglio offre una ‘costellazione’ di disegni e dettagli fra loro coerenti, che vengono spesso messi alla prova da una prospettiva o un’assonometria, a testimonianza dell’idea che solo l’esperienza *diretta* di un luogo è in grado di verificare la *verità* di un’idea formale.

450 La mostra *Luigi Franciosini. Taccuini di Architettura*, a cura di Claudia Sansò – che ne ha curato anche il catalogo, pubblicato da CLEAN nel 2023 – è stata promossa dal Dipartimento di Architettura dell’Università degli Studi di Napoli Federico II (DiARC), e ospitata tra il 2 e il 18 maggio 2023 nel Palazzo Gravina a Napoli. La stessa mostra è stata poi spostata a Ferrara – dove ha abitato il Salone d’onore del Palazzo Tassoni Estense dal 9 al 17 novembre 2023 – e poi al Politecnico di Milano, con il nuovo titolo *Paesaggi familiari*, dal 10 aprile al 27 maggio 2024.

451 Sansò 2023, p. 8.

452 Casadei in Sansò 2023, p. 32.

110 →



110 →



110.
Le mani di Luigi Franciosini
e Cristina Casadei a lavoro in
un workshop, 2022.

Icasticità

Gli schizzi di Francesco Venezia sono seduttivi come frammenti poetici, attraenti come le storie che i progetti evocano. Sempre datati, i disegni sono brani di una meditazione di cui l'architetto intende fissare le coordinate: attraverso un linguaggio estremamente essenziale, scevro da ogni tensione pittorica, la mano è lo strumento per dare forma visibile a concetti astratti, a riflessioni e immagini della mente.

Per queste ragioni, gli schizzi di Venezia sembrano assumere la forma delle rovine, la cui forma diruta esprime molto più di quella originaria, sprigionando quella “bellezza involontaria” di cui parlava Marguerite Yourcenar quando scriveva che “il disegno dell'uomo si afferma sin in fondo nella rovina delle cose”.⁴⁵³ In questa stessa direzione si colloca, come ricorda Mauro Marzo, la pratica didattica con cui Venezia sottoponeva agli studenti l'esercizio interpretativo di schizzi di altri architetti relativi ad opere non realizzate, invitandoli a riflettere sull'importanza della fase ideativa del progetto e del ‘non finito’ e instaurando un dialogo ideale con gli autori.⁴⁵⁴

In base a questa lettura, dovremmo avvicinarci ai disegni dell'architetto con l'occhio dell'archeologo, o del critico letterario che si accinge a svolgere l'analisi di un brano poetico nell'intento di decifrare nelle parole un significato simbolico, più profondo e più vero: un significato che bisogna ritrovare procedendo a ritroso attraverso i “campi e i vasti quartieri della memoria” di cui scriveva Sant'Agostino nelle *Confessioni*.⁴⁵⁵

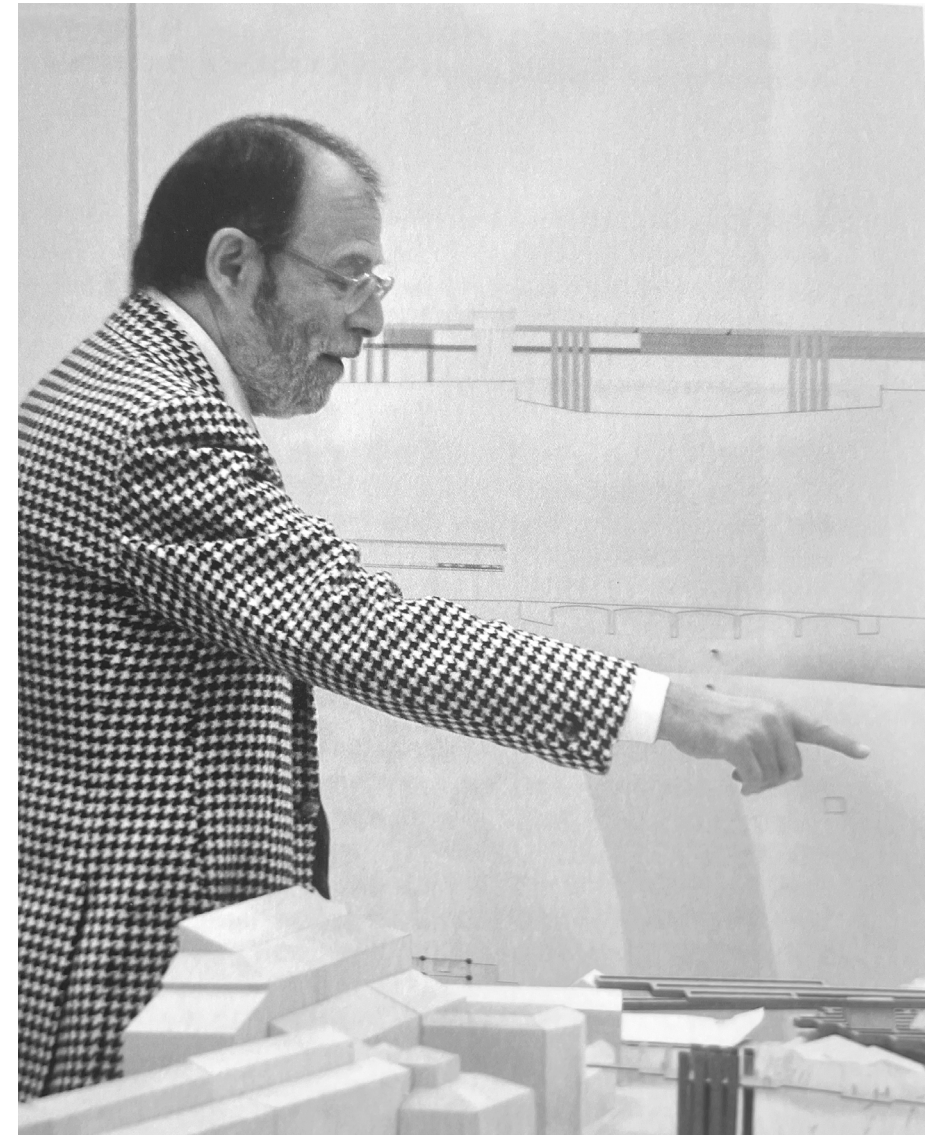
Anche i disegni più propriamente ‘tecnici’ di Francesco Venezia non sono mai semplici registrazioni del progetto, ma si rivelano sempre strumenti profondamente interpretativi. Osservando gli elaborati realizzati per il progetto per San Leucio, alle tavole presentate nella Consultazione – realizzate a matita su fogli di cotone pressato grandi 70 × 100 cm – Venezia affianca una serie di plastici di studio riproducenti, secondo una consuetudine dell'architetto, solo una porzione del progetto, in questo caso la nuova piscina ipostila in relazione allo spazio del cortile. Realizzati nel suo studio di via dei Mille a Napoli, i modelli erano pensati per essere fotografati sotto diverse condizioni di luce con l'uso di lampade e inserendo piccole sagome umane per studiare ombre e proporzioni spaziali.⁴⁵⁶

453 Marguerite Yourcenar, *Il Tempo, grande scultore*, 1994, Torino, Einaudi, p. 52.

454 Marzo 2012.

455 Venezia 2022, p. 12.

456 Informazioni raccolte dall'autrice in un colloquio telefonico con Riccardo Lopes, già collaboratore di Francesco Venezia per il progetto di San Leucio, il 20 marzo 2026.



111 →

111.
Francesco Venezia tra i disegni e i modelli di un suo Laboratorio di progettazione all'Accademia di Architettura di Mendrisio.

Gli schizzi elaborati per San Leucio e tratti dai taccuini dell’architetto esprimono con particolare chiarezza il processo attraverso cui Venezia si volge indietro verso il “retroterra” infinito della sua memoria. Questo è evidente soprattutto nel disegno che tiene insieme, nella stessa immagine, due cose apparentemente lontane: il cantiere degli Archi della Valle e il rudere della Piscina Mirabilis, “l’una principio di un acquedotto nascente, l’altra superstite di un altro acquedotto”.⁴⁵⁷ In questo “frammento di immaginario” si condensa l’interpretazione del territorio di San Leucio come “regno dell’acqua” che il progetto intende completare.⁴⁵⁸ Ancora più emblematico è lo schizzo in cui si rappresenta una sezione immaginaria del monte San Leucio, dove l’interno della nuova cisterna ipostila è posto in continuità con il Ponte degli Archi della Valle attraverso una stessa linea orizzontale colorata di blu che disegna il filo dell’acqua. In poche linee e in un dettaglio di colore si condensa il significato dell’intero progetto, dando forma a quell’idea di tempo “in forma elicoidale”⁴⁵⁹ a cui l’interpretazione degli schizzi di Venezia consente di avvicinarsi.

La rappresentazione *manuale* del paesaggio

Abitiamo in un tempo che ha perso ogni *profumo*: un tempo accelerato e “atomizzato” che non concede alcuna capacità di fare esperienza della durata e di un “indugiare contemplativo”.⁴⁶⁰ Una crisi del tempo è, inevitabilmente, una crisi del senso:⁴⁶¹ in un tempo effimero e transitorio, istantaneo e fugace come quello degli strumenti digitali e ancor di più dell’intelligenza artificiale, il pensiero non può guadagnare profondità. Il rischio a cui siamo sempre più esposti è, allora, di disimparare a *darci tempo* e a dare valore alla lentezza e alla permanenza.

È in questa prospettiva che, nel nostro tempo, assume una particolare importanza studiare quegli autori che si fanno interpreti di un metodo progettuale che rivendica la “pazienza del fare”, definita da Renato Rizzi come la “figura simbolica che ricollega il fare umano all’autonomia del tempo *necessario*”.⁴⁶² Se proprio nella *temporalità* riposa, secondo Fran-

cesco Venezia, la “natura poetica dell’architettura”,⁴⁶³ il “dispiegarsi del tempo” è ancora più visibile nel *farsi* dell’architettura. L’architettura richiede e regala tempo, e solo alla luce di un intervallo di durata può dischiudere la sua significatività. Questo è particolarmente vero per il paesaggio, il quale è accessibile, per sua natura, soltanto ad uno sguardo lungo e contemplativo. Uno sguardo che, secondo Luigi Franciosini, bisogna rieducare a “ri-abitare emotivamente e culturalmente le ragioni dell’apparire delle cose”.⁴⁶⁴

In conclusione, l’analisi a confronto dei disegni e dei modelli dei tre architetti – accomunati, nonostante le differenze autoriali, da una simile tensione ermeneutica nella rappresentazione del paesaggio – mette in luce una sensibilità condivisa, radicata nella cultura progettuale italiana, che riconosce nella mano “lo strumento della creazione, ma prima di tutto l’organo della conoscenza”, come Henri Focillon scriveva nel suo *Elogio della mano*:⁴⁶⁵ “è grazie a loro [le mani] che l’uomo entra in contatto con la dura consistenza del pensiero”.⁴⁶⁶

Il metodo di rappresentazione *manuale* che caratterizza le ricerche progettuali di Luigi Franciosini, Francesco Venezia e Renato Rizzi risulterà, allora, “fuori tempo”, ma forse proprio in questo consiste quella “sfasatura” o “discronia” rispetto al proprio momento storico che, secondo Giorgio Agamben, contraddistingue ogni vero *contemporaneo*.⁴⁶⁷

457 Venezia 1998, p. 25.

458 Ibidem.

459 Venezia, 1998, p. 35.

460 Byung-chul Han, *Il profumo del tempo. L’arte di indugiare sulle cose*, Milano, Vita e Pensiero, 2017.

461 Ibidem.

462 Rizzi Tagliapietra, 2021, p. 26.

463 Venezia 1990, p. 16.

464 Franciosini 2015, p. 76.

465 Henri Focillon, “Elogio della mano”, in *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 2002, p. 114.

466 Ivi, p. 105.

467 Giorgio Agamben, *Che cos’è il contemporaneo?*, Milano, Nottetempo, 2008, p. 9.

Renato Rizzi (Rovereto, 1951) si laurea in architettura a Venezia nel 1977. L'anno successivo, mentre lavora con Valeriano Pastor al concorso *10 immagini per Venezia*, incontra Peter Eisenman: quando, nel 1984, gli viene proposta una cattedra all'università, sceglie invece di trasferirsi a New York per lavorare nel suo studio, deciso, dopo gli anni universitari, a formarsi finalmente “facendo”.

Per circa dieci anni Rizzi collabora con lo studio newyorkese di Eisenman, assumendo sin da subito il coordinamento di alcuni progetti; in quegli stessi anni, stringe un profondo legame con John Hejduk.

Rientrato in Italia nel 1995, affianca l'attività professionale all'insegnamento di Composizione architettonica allo IUAV di Venezia.

Nella ricerca progettuale di Rizzi, la geografia guida sempre la nascita della forma – intesa come prosecuzione di una scenografia raccolta nelle mappe stratigrafiche del tempo e in ciò che nel paesaggio è rimasto nascosto o si è perso – mettendo a punto un metodo riconoscibile che passa attraverso la costruzione di modelli in gesso, a cui ha dedicato anche specifici manuali.

La posizione che lui stesso definisce “eretica” rispetto al dibattito disciplinare corrente gli vale solo due incarichi diretti: nel 1984 vince il concorso per il Palazzo dello Sport di Trento (realizzato solo in parte) e nel 2009 completa il restauro della Casa-Museo Depero. Numerosi, invece, sono i premi nei concorsi di progettazione – tra cui quello per il nuovo Teatro Shakespeare di Danzica (2005) – e le pubblicazioni, spesso dedicate al rapporto tra architettura ed estetica. Tra i riconoscimenti più importanti ci sono la Medaglia d'Oro della Triennale di Milano (2009), l'Iconic Award di Monaco (2015) e il Premio Presidente della Repubblica all'Architettura (2017). Dal 2021 è Accademico Nazionale di San Luca.

Convinto che l'architetto debba saper attingere a molteplici saperi, Rizzi ha studiato autonomamente il greco antico e ha collaborato spesso con filosofi come Emanuele Severino e Andrea Tagliapietra e con il biblista Carlo Enzo, grazie al quale si è avvicinato al pensiero ebraico e di cui ha pubblicato l'intera opera per Mimesis.

In pensione dal 2023, ha fondato nel suo studio a Venezia la *Nuova Scuola di Architettura*, dedicata alla formazione gratuita di una nuova generazione di architetti “capaci di meraviglia come bimbi, poeti e filosofi”.

Luigi Franciosini (Orvieto, 1957) si laurea in architettura a Roma. Dottore di ricerca in Composizione Architettonica nel 1992, nel 1994 è Fitz-Gibbon Chair Visiting Professor in Architecture presso la Carnegie Mellon University di Pittsburgh (USA).

Nel 1996 inizia la sua attività d'insegnamento presso la Facoltà, poi Dipartimento, di Architettura dell'Università di Roma Tre con la cattedra di Caratteri tipologici e morfologici dell'architettura. Dal 2012 è Professore Ordinario in Composizione Architettonica e Urbana, e, nel 2013, fonda il Dottorato *Architettura, Innovazione e Patrimonio*.

Dal 1987, parallelamente all'attività didattica, svolge attività professionale, dal 2009 in collaborazione stabile con Cristina Casadei. Gran parte della sua attività progettuale e di ricerca è rivolta al territorio di Roma e dell'Etruria, con particolare attenzione al rapporto tra architettura e patrimonio archeologico. Nel suo pensiero centrale è la messa in opera, a testimonianza di un'attitudine da *homo faber* e “artigiano” che affonda le radici nella sua stessa formazione e nei primi incarichi per opere ‘tecniche’ come il restauro e la valorizzazione della Porta di mezzo e del torrione cinquecentesco nel centro storico di Gallese (2003). I suoi progetti sono pubblicati in riviste e libri di settore e hanno ottenuto riconoscimenti internazionali e nazionali; tra quelli realizzati o in corso di realizzazione si ricordano il restauro e la sistemazione museale dei Mercati di Traiano a Roma (1997-2000), il parco urbano Collina della Pace a Borgata Finocchio a Roma (2003-2007), il progetto del polo scolastico alberghiero ed agroalimentare ad Ariano Irpino (2017), la scuola Aosta a Reggio Emilia (2024) e il progetto per il restauro e la valorizzazione del complesso della Cisterna delle Sette Sale sul Colle Oppio a Roma (2024).

Abile disegnatore, ai suoi taccuini è stata dedicata una mostra itinerante, accompagnata da pubblicazioni specifiche. I suoi Laboratori di progettazione e le tesi di laurea sono veri e propri campi di sperimentazione teorico-applicativa sul rapporto tra territorio, storia e progetto, e ogni revisione offre un momento profondamente *poetico*, dedicato al dialogo, al disegno, alla lettura, nella convinzione che l'interpretazione del paesaggio – inteso come palinsesto materico del racconto del tempo nello spazio – sia un momento educativo fondamentale nella formazione di ogni architetto.

Francesco Venezia (Lauro, 1944) si laurea in Architettura presso l'Università di Napoli, dove inizia immediatamente la carriera universitaria. Diventato professore ordinario di composizione architettonica nel 1986, insegna in diverse università italiane ed estere, tra cui la Facoltà di architettura di Genova, l'Istituto universitario di architettura di Venezia, la Sommerakademie di Berlino, il Politecnico federale di Losanna e la Harvard University.

Nel 1972 apre uno studio di progettazione, avviando la sua attività professionale, l'inizio della quale è caratterizzato da progetti relativi alla ricostruzione dei centri urbani distrutti dal terremoto del Belice, in particolare della città di Gibellina, dove progetta e realizza il Museo (1981-87), selezionato per l'*European Architecture Award Mies van der Rohe* nel 1988, in cui si evidenziano già alcune delle costanti della sua ricerca.

Nel corso della sua intensa attività, tra gli interventi di prestigio ci sono il restauro urbano a San Pietro a Patierno (Napoli, 1988-99), la Biblioteca Universitaria e il Polo Universitario Giuridico ed Economico ad Amiens, in Francia (1993-97), premio *Architecture in Stone International Award* nel 1997, e il Laboratorio Prove Materiali dello IUAV a Mestre (1995-2002). Tra i progetti di allestimenti, si ricordano la mostra *Gli Etruschi* a Palazzo Grassi a Venezia (2000), la mostra *La presenza del passato* alla Biennale di Venezia (1980), e la mostra *Pompei e l'Europa 1748-1943* nel Museo Archeologico di Napoli (2015), che, come ha lui stesso dichiarato, gli offre l'occasione di andare a fondo sul tema del tempo.

È medaglia d'argento del presidente della Repubblica “ai benemeriti della cultura”, e membro dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1998.

Nel 2006 raccoglie nel volume *Le idee e le occasioni* (Electa) l'intera documentazione relativa alla sua carriera, fin dagli esordi dei primi anni '70, mentre il libro *Che cosa è l'architettura* (Mondadori, 2013; Electa, 2022) riunisce due conferenze, quattro lezioni e un intervento. In una ineluttabile ciclicità, i temi cari a Venezia ritornano in opere, scritti e lezioni: il rapporto che l'architettura instaura con le rovine e il non finito, il rapporto che l'edificio stabilisce con il suolo, il controllo della luce e dell'orizzonte, e l'importanza per un progettista di conoscere il passato e coltivare un mondo interiore, instaurando un dialogo ideale con altre opere e altri autori.

La Grande Acqua



112.
Diga del Pertusillo. © Archivio
storico Acquedotto Pugliese.



POST-SCRIPTUM

L’atlante *Flowing Futures* di WeWorld⁴⁶⁸ mostra l’Italia come un paese ad alto livello di accesso formale all’acqua e ai servizi igienici (all’undicesimo posto a livello mondiale), ma al contempo caratterizzato da forti contraddizioni interne e da criticità strutturali: in particolare, vengono sottolineate le ingenti perdite di rete e il fatto che circa 7 milioni di abitanti non siano collegati alla fognatura pubblica. Infatti, l’incapacità di raccogliere e capitalizzare adeguatamente le piogge, unita alla più alta dispersione europea nelle reti di distribuzione, ormai troppo datate, azzerano la ricchezza delle nostre precipitazioni.

Al tempo stesso, a fronte della straordinaria ricchezza di sistemi naturali che fa dell’Italia “il Paese che racchiude in sé l’intera varietà delle forme dell’acqua della Terra”,⁴⁶⁹ il territorio nazionale appartiene a quella fascia geografica temperata globale più duramente esposta agli effetti del cambiamento climatico, nella combinazione tra estremizzazione delle precipitazioni e periodi prolungati di siccità.⁴⁷⁰ Ne sono prova le crisi ambientali sempre più frequenti nelle aree da sempre note per la loro fragilità idrogeologica, così come le ‘cicatrici’ impresse sul territorio dagli eventi cataclismici e i lunghi processi che seguono le catastrofi naturali. L’intensità e la frequenza delle emergenze climatiche sono il risultato di scelte precise riconducibili all’uomo, per cui quelli appellati come “disastri naturali” sono, in realtà, veri e propri eventi antropogenici.

Questi eventi, impronta visibile del cambiamento climatico, attestano la necessità di recuperare la lunga tradizione di gestione idrica che per secoli ha garantito nel nostro paese l’esistenza di sistemi ambientali delicati, nonché l’abitudine, un tempo tipicamente italiana, di “coniugare infrastrutture e qualità estetica, interventi e paesaggio”.⁴⁷¹

468 M. Albini, A. Crescenti, E. Mattacchione, & E. R. Cerri (2024). *Flowing Futures: Atlas on Water, Sanitation, Hygiene and Human Rights*. Milano: WeWorld.

469 D’Angelis 2022, p. 10.

470 Ibidem.

471 Claudio De Albertis, “Presentazione”, in A. Ferlenga, B. Marco, B. Albrecht (a cura di), *L’architettura del mondo. Infrastrutture, mobilità, nuovi paesaggi*, Compositori, Bologna 2012, p. 13.

Il paesaggio italiano è, infatti, il frutto della più industriosa e sapiente gestione idrogeologica della storia dell’infrastrutturazione del territorio al mondo, e, solo fino mezzo secolo fa, costituiva un punto di riferimento per la qualità architettonica e paesaggistica delle infrastrutture. Lo dimostrano chiaramente le rovine del passato, che ci hanno consegnato impianti architettonici di incredibile bellezza, ricordandoci quanto le infrastrutture fossero considerate architetture a pieno titolo, dotate di un loro alto valore estetico.⁴⁷² L’architettura ancora dava un contributo significativo alla “politica della bellezza”.⁴⁷³

Eppure, nei tempi moderni, la grande struttura ha perso quasi definitivamente il contatto con le specificità del territorio, e il termine “infrastruttura” è diventato, sempre più spesso, sinonimo di “deturpazione” a causa dell’alto livello di astrazione e estraneità rispetto al luogo in cui essa si inserisce: la totale indifferenza alla geografia che è, invece, il vero “mezzo” delle infrastrutture.⁴⁷⁴ Così, le infrastrutture si trovano oggi a *dividere* seppure il concetto stesso su cui si fondano sia la *connessione*.

La necessità di transizione energetica e infrastrutturale cui saremo chiamati a rispondere per immaginare nuove forme di coesistenza con la crisi climatica diviene l’opportunità per tornare a prenderci cura dei sistemi naturali conservati dai nostri paesaggi: un grande patrimonio che impone il ritorno ad una conoscenza più sottile del territorio, delle sue differenze intrinseche e delle sue singolarità, nonché ad una riflessione sulla possibilità di recuperare e rendere funzionanti le infrastrutture che abbiamo ereditato.

Al contempo, la transizione ecologica ed energetica non può prescindere dalla qualità architettonica. Ancora una volta, ce ne danno una dimostrazione i paesaggi consegnatoci dall’antichità, come quelli osservati in questa ricerca. A Tivoli, a Roma e nella piana di Caserta, i tre autori vengono a contatto con delle segnature precedenti che sono tutte risposte a temi di natura idrogeologica, scoprendo architetture che operavano – e talvolta operano ancora oggi – come registratori e regolatori invisibili dei fenomeni idrici e climatici.

472 Susanna Piscella, “Transizione infrastrutturale del paesaggio italiano nell’era del cambiamento climatico e energetico, per il consolidamento del patrimonio architettonico nazionale. Nuove mitografie”, in M. V. Mininni, C. Zoppi (a cura di), *Patrimonio materiale e immateriale, strategie per la conservazione e strumenti per la comunicazione*, Atti della XXV Conferenza Nazionale SIU, vol. 03, 2024 (2024b), p. 192.

473 James Hillman, *La politica della bellezza*, Moretti & Vitali, Bergamo, 1999.

474 Piscella 2024b, p. 192.



113.
Mappa della pericolosità
idraulica in Italia. Fonte dati:
Mosaicatura nazionale ISPRA
(v. 5.0 – 2020) delle aree a
pericolosità idraulica redatte
dalle Autorità di Bacino Di-
strettuali sui 3 scenari defini-
ti dal D. Lgs. 49/2010.
Elab. dell’autrice, 2026.

→

Tivoli, Roma, Caserta

Come gli esempi delle segnature precedenti con cui entrano in dialogo, i tre progetti analizzati nel Capitolo II elaborano una risposta a partire dalle ferite del paesaggio contemporaneo, ricucendo fratture in nuovi ordini di senso e facendo emergere significati non più immediatamente visibili. In questo modo, le tre opere portano oltre la soglia del loro tempo antiche lacune e riattivano la *memoria dell'acqua*, dei suoi flussi nascosti o interrotti, restituendo alle architetture del passato un ruolo operativo nella gestione delle dinamiche idriche.

In questo senso, il caso di Tivoli è particolarmente emblematico. Abbiamo osservato come il giardino di Villa d'Este progettato da Pirro Ligorio sia paragonabile ad un sofisticato dispositivo idraulico che capta e intercetta le acque dell'Aniene e le trasforma in una scenografia acquatica, in cui ogni apparire dell'elemento liquido è, tutt'ora, un indicatore sensibile della disponibilità del fiume. Visitando Tivoli a seguito di un periodo di piogge intense, le fontane di Villa d'Este saranno prive di acqua, mentre sarà possibile osservare la cascata di Villa Gregoriana in una grande piena (Fig. 114): uno spettacolo 'terrifico', che suggerisce come tutto sia connesso all'interno di un equilibrio ecologico superiore in cui l'architettura può registrare e rendere manifesto il movimento del corpo idrico.

La regimentazione delle acque dell'Aniene è stato da sempre un problema affrontato con una lunga serie di interventi, dal Santuario di Ercole Vincitore, con la sua poderosa sostruzione di quaranta metri che drenava le acque verso il fiume, fino alla grande cascata della Villa Gregoriana: attraversando oltre duemila anni di storia,⁴⁷⁵ questi progetti si stratificano in un paesaggio antropico contraddistinto dal rilevare e mettere in rappresentazione le dinamiche idrologiche del territorio.

Tra questi, Villa Gregoriana costituisce, forse, il caso più significativo di architettura che nasce come risposta ad una emergenza idrologica, mutuando la crisi in opportunità. La sua storia inizia nel 1829, quando l'Aniene registrò una piena imponente, distruggendo la diga preesistente e devastando parte della città. L'ingegnere pontificio Clemente Folchi progettò allora un doppio tunnel attraverso il Monte Catillo per deviare il corso del fiume: Villa Gregoriana nacque così come "risarcimento ambientale di un'opera idraulica",⁴⁷⁶ coniugando il progetto di un giardino

475 Cairoli Fulvio Giuliani, *La Villa Gregoriana a Tivoli. Le testimonianze archeologiche e gli interventi sul corso dell'Aniene*, Tiburis Artistica ed., Tivoli 2005, p. 59.

476 Giuseppe Tupputi, "Fondare il versante, regimentare l'alveo, abitare la forra. Architettura del suolo e paesaggio nel Latium Vetus", in P. Miano, S. Calvagna, P. F. Cherchi, M. Montemurro



← 114



115 →

114.
La Grande Cascata di Tivoli
in piena, 2026.

115.
La Cascata della Reggia di
Caserta senza acqua, 2025.

116.
Il Circo Massimo a Roma a
seguito di un'alluvione, 2025.



116 →

romantico con cascate artificiali, sentieri che discendono nella forra calcarea e rovine di una villa romana: un’architettura che, invece di contenere l’acqua, la accoglie e ne declina la potenza espressiva.

Il progetto di Renato Rizzi si inserisce nel solco di questa storia millenaria, rinnovando il valore archetipico di una grande ‘architettura dell’Acqua e della Terra’ attraverso il disegno della diga-acquedotto. Il progetto affronta il punto di massima fragilità idrogeologica del borgo, il fronte nord-occidentale, dove le cartiere dismesse occupano il basamento un tempo animato dalle *cascatelle*. Il grande muro cavo, impostandosi sul rudere del Santuario di Ercole Vincitore, non è soltanto un dispositivo di restituzione scenografica, ma un’architettura idrica che raccoglie tutte le acque delle rogge del versante settentrionale, le canalizza e le restituisce al fiume. In questo modo, il progetto riattiva l’antico sistema di regimazione delle acque che per secoli aveva garantito la stabilità del versante, trasformando un bordo degradato e a rischio di frana in un organismo capace di trattenere, condurre e restituire l’acqua secondo la logica che già guidava gli antichi acquedotti romani. Al tempo stesso, il nuovo *limes* opera anche come argine all’espansione e alla dissoluzione urbanistica, che, ‘sigillando’ i suoli, aggrava il deflusso superficiale e l’esposizione al rischio idrogeologico. L’acqua, da implicito dimenticato, torna ad essere sostanza animante e principio regolatore del paesaggio.

Proprio l’esuberanza di acqua implicita nella vocazione idrogeologica dell’area tiburtina ha fatto sì che da lì provenissero quattro degli undici acquedotti che portavano l’acqua a Roma. Al contempo, Roma si è sempre confrontata con le forme dinamiche del fiume Tevere, e molti suoi luoghi furono progettati per rispondere alle frequenti piene. Un caso emblematico è quello del Circo Massimo, il cui allagamento dopo le piogge non rappresenta un’anomalia, ma il compimento della sua vocazione originaria (Fig. 116): un avvallamento in cui l’acqua arriva per gravità e si raccoglie in uno specchio, che l’architettura ha monumentalizzato senza negarne la vocazione. Il Circo Massimo è la “trascrizione monumentale di un dato geografico, [...] geografia che si fa architettura, non operando contro l’acqua, ma con essa”.⁴⁷⁷ L’osservazione di diverse architetture e spazi pubblici romani ha indotto Annalisa Metta a definire Roma una città dal paesaggio costitutivamente “anfibia”.⁴⁷⁸ Gli abitan-

ti dell’antichità avevano ben compreso che le valli intercluse fra i colli erano zone naturalmente soggette ad allagamento, e vi avevano collocato non abitazioni, ma edifici pubblici capaci di *convivere* con l’acqua: “architetture meteorologiche”, edifici-paesaggio, capaci di “collaborare con le acque del fiume e della pioggia, esserne complici, assecondarne le intemperanze, accoglierle in maniera morbida e dialogante”.⁴⁷⁹

Mentre nelle depressioni scorreva l’acqua, sui colli era più scarsa: lì, in punti topograficamente strategici, si localizzavano cisterne e *castelli dell’acqua*, come le Sette Sale. A Roma, le architetture antiche stabilivano una relazione di coesistenza della vita urbana con l’acqua, e questo doveva accadere anche sul Colle Oppio, dove si estendeva la grande *natio* delle Terme di Traiano: in quel punto, il grande serbatoio delle Sette Sale, capace di oltre seimila metri cubi di acqua, è stato per secoli il regolatore silenzioso del sistema idrico delle Terme traianee.

Il progetto di Luigi Franciosini riattiva simbolicamente il suo agire attraverso un nuovo ciclo dell’acqua che è al contempo dispositivo narrativo e sistema di ricircolo idraulico dell’acqua meteorica raccolta dalla nuova copertura. Il progetto trasforma la rovina del monumento in un dispositivo attivo di raccolta e gestione delle acque, contribuendo alla regolazione del deflusso superficiale in un quartiere densamente urbanizzato. La cisterna torna, nel progetto, a fare ciò per cui era stata progettata – *raccogliere, trattenere, distribuire* l’acqua – e la narrazione spaziale che il visitatore riceve seguendo il filo dell’acqua nel quartiere Esquilino, dall’Auditorium di Mecenate fino alle Terme, non è separata dalla funzione, ma contribuisce a comprendere la ragione profonda del luogo.

L’estremo opposto della crisi climatica, il rovescio della medaglia, è la scarsità d’acqua che, in modo più o meno ciclico, colpisce ampie porzioni del territorio nazionale. Come in condizioni di eccesso, anche in condizioni di scarsità, alcune architetture del passato dimostrano di essere potenti interpreti del cambiamento dei corpi idrici, misurandone e rendendone visibili le oscillazioni. A Caserta, per esempio, i giardini della Reggia – progettati da Luigi Vanvitelli come una complessa macchina idraulica alimentata dal condotto Carolino – sono costretti ad interrompere il flusso delle fontane in assenza di piogge sufficienti, come accaduto nell’estate del 2025 (Fig. 115).⁴⁸⁰

(a cura di), *Architetture di convivenza e cura. Strategie integrate per i paesaggi a rischio perturbati e in abbandono*, Libria, Melfi 2026, p. 229.

477 Annalisa Metta, “Il paesaggio è anfibia. Per un nuovo immaginario idrologico”, *Ri-vista. Research for Landscape Architecture*, 11(2), 2023, p. 101.

478 Ibidem.

479 Ivi, p. 105.

480 Gianrenzo Orbassano, “Reggia di Caserta: emergenza idrica e vasche con acque verdi. Quali conseguenze per la fauna ittica?”, 4 luglio 2025, in *Informare Online*, informareonline.com/reggia-di-caserta-emergenza-idrica-e-vasche-con-acque-verdi-quali-conseguenze-per-la-fauna-ittica/ (ultimo accesso: 28 aprile 2026).

La Reggia di Caserta costituisce il principale terminale del grande sistema dell'Acquedotto Carolino, che, nel progetto originario, avrebbe dovuto rifornire anche i quartieri alti di Napoli. Seppur ridimensionato, in quel progetto – che univa approvvigionamento idrico, alimentazione di mulini e dell'industria serica di San Leucio e servizio alla città – le istanze di *proteggere* e *costruire* erano strettamente intrecciate.⁴⁸¹

Come sottolinea Michele di Natale, consulente per gli aspetti idraulici nel progetto di Francesco Venezia per San Leucio, la rifunzionalizzazione dell'infrastruttura settecentesca potrebbe contribuire oggi a mitigare la crisi idrica locale: le sorgenti del Taburno, ancora attive, potrebbero alimentare non solo le fontane della Reggia, ma anche gli acquedotti urbani, restituendo all'opera vanvitelliana il ruolo per cui era stata concepita.⁴⁸² In questa prospettiva, l'idea di Francesco Venezia di recuperare e raccogliere l'acqua proveniente dall'acquedotto Carolino per completare il “regno dell'acqua” assume anche un valore ecologico implicito: le acque in uscita dalla Reggia, ancora potenzialmente utilizzabili, oggi risultano in gran parte contaminate e vengono smaltite in fognatura, interrompendo la circolarità del ciclo idrico.⁴⁸³ L'intero senso del progetto per San Leucio si può riassumere nell'inserirsi come terminale di un sistema idraulico preesistente e parzialmente attivo, le cui acque vengono da molto lontano, dalle sorgenti del Fizzo: il progetto mette in scena questa circolarità interrotta e ne immagina il completamento attraverso il nuovo terminale di accumulo e raccolta a San Leucio.

Al tempo stesso, l'opera infrastrutturale di Vanvitelli era una vera e propria architettura: Francesco Venezia lo mostra soffermandosi su un disegno dell'architetto settecentesco in cui il ponte degli Archi della Valle è animato da piccole figure che “passeggiano, conversano, ammirano la scena naturale che si forma tra le gigantesche arcate”, e le “possenti membrature” dell'edificio, che servono tuttora a sostenere il condotto d'acqua, sono anche il “sostegno di un piacere estetico” (Fig. 117).⁴⁸⁴ Questa immagine testimonia come ancora non fosse avvenuta la “fatale separazione tra l'antico e il contemporaneo”⁴⁸⁵ e come le forme della costruzione fossero il mezzo espressivo del carattere dell'architettura: forme che Venezia riprende nel progetto, prolungandone la vita nel presente.

481 Venezia 1990, p. 27.

482 Considerazione emersa nel corso di un confronto con il professore e ingegnere Michele di Natale, consulente per gli aspetti idraulici del progetto per San Leucio, il 3 marzo 2026.

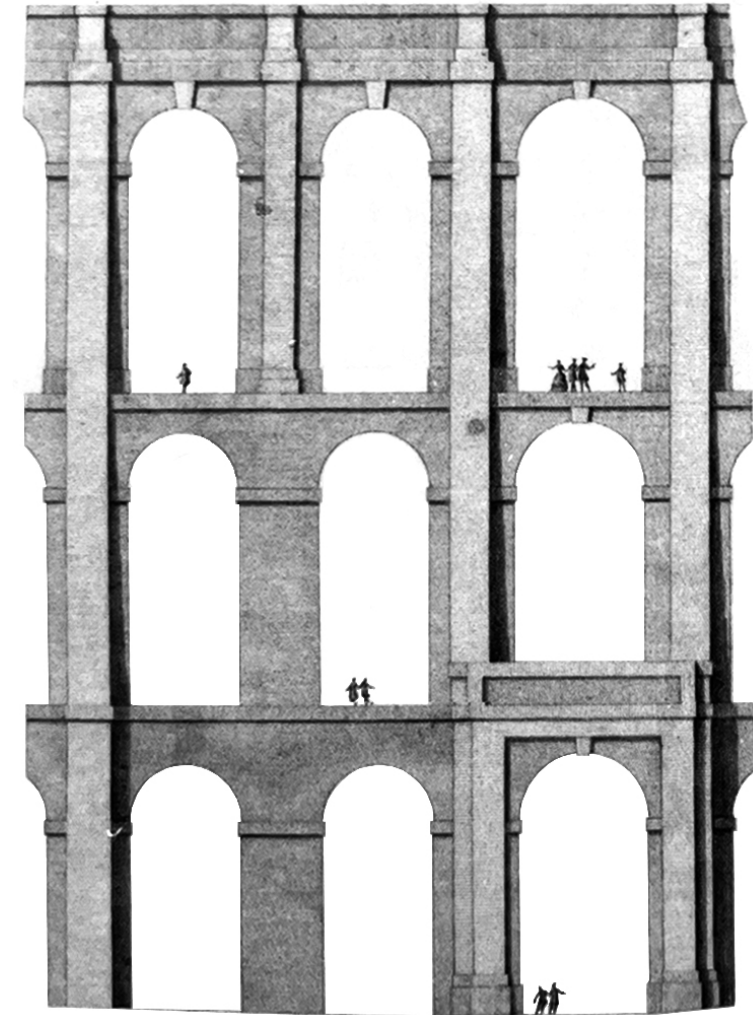
483 Ibidem.

484 Venezia 1990, p. 47.

485 Ibidem.

117.
Luigi Vanvitelli, progetto dei
Ponti della Valle, *Dichiarazio-
ne dei Disegni del Reale Palaz-
zo di Caserta*, 1756, dettaglio.

117 →



Sotto le soglie della fragilità

In sintesi, i tre progetti analizzati richiamano l’urgenza dell’architettura di tornare a prendersi cura dei sistemi naturali, riconoscendo la fragilità come condizione costitutiva del paesaggio.

In una relazione con la natura che, alla *coesistenza* e alla *cura*, ha sostituito concetti ‘colonizzatori’ come la ‘gestione’ e il ‘controllo’, l’Antropocene ha sedimentato una quantità senza precedenti di scarti e di rovine. La consapevolezza di queste materie può, allora, spostare l’orizzonte del progetto di architettura dall’attitudine rimediale ad una postura con cui ‘stare accanto’ alle crisi, immaginando nuove forme di convivenza con la fragilità? Può il progetto di architettura e di paesaggio, come ha fatto in antichità, accogliere la fragilità come apertura e qualità corroborante, scoprendo, in un termine solitamente accostato ad una ‘assenza di forza’, una risorsa per i processi trasformativi, e vedendo in una rottura, nel ‘non più’, un possibile ‘non ancora’?

Intendendo per “vulnerabilità” la ridotta capacità di un sistema di resistere o assorbire un evento perturbativo, come ha scritto Ugo Morelli, scopriamo la nostra fragilità in quei punti che ci avevano resi forti e che ritenevamo definitivi e imm modificabili.⁴⁸⁶ Il riconoscimento della vulnerabilità e dei limiti diventa così la condizione di un atteggiamento meno distruttivo: è perché siamo fragili e vulnerabili che ci innamoriamo, creiamo, trasformiamo.⁴⁸⁷ Anche il filosofo Byung-Chul Han definisce la ferita come “il momento di verità del vedere”, senza cui non possono esistere né percezione né poesia: “non c’è poema senza incidente, non c’è poema che non si apra come una ferita, ma anche non c’è poema che non ferisca”.⁴⁸⁸ Senza fragilità non esisterebbe arte né creazione, e anche il pensiero si accende grazie alla negatività della ferita, senza la quale esiste solo la prosecuzione dell’uguale, del familiare, del consueto.

Come ha scritto Franco Farinelli, “i vari domini e le varie facce della terra sono territori instabili e inquieti, (...) e trovano stati di quiete solo nella trasformazione.”⁴⁸⁹ L’infrastruttura, osserva Flora Ruchat-Roncati, “ridà identità al paesaggio dopo averlo sconvolto, in un certo senso si ‘provoca’ il paesaggio e, attraverso il progetto, lo si restituisce per un suo recu-

pero”.⁴⁹⁰ Architetture come dighe e acquedotti operano delle infrazioni di un ordine preesistente, per cui è necessario assumere questa perturbazione all’interno del processo temporale naturale di ciascun luogo.

Contro l’automatismo rimediale del nostro tempo – una cosa si rompe e allora si aggiusta – i tre luoghi indagati, attraverso la storia delle loro segnature – interpretate, a loro volta, dai progetti – risultano paradigmatici nel suggerire come la *frattura* possa essere occasione e innesco di un nuovo *inizio della forma*. Al tempo stesso, le architetture che questi luoghi ci consegnano dimostrano come il lato tecnico possa convivere con un lato poetico, facendo di queste opere delle architetture *abitate*, e mostrando come sia possibile convivere con la crisi accettando la vulnerabilità del territorio come condizione da abitare.

Perché ciò avvenga, tuttavia, è necessario tornare a guardare al *mito* sotterraneo che abita ogni territorio, riportando l’attenzione e anche il debito timore nei confronti della vitalità geografica. Solo attraverso la conoscenza profonda della geografia l’architettura può tornare a “collaborare con la Terra” e “scoprire sotto le pietre il segreto delle sorgenti”, come scriveva Marguerite Yourcenar in *Memorie di Adriano*,⁴⁹¹ reinserendosi in modo operativo nel dialogo tra suolo, acqua e forma costruita. Se l’architettura può tornare ad essere mitigatore degli ecosistemi naturali, lo deve fare ripartendo da una conoscenza intima del territorio, una conoscenza che include la dimensione del mito, “rivelazione del senso essenziale e complessivo del mondo”, come lo ha definito Severino:⁴⁹² la prima forma attraverso cui l’uomo ha compreso e dato nome alle forze della natura, tra cui l’acqua. Solo riconquistando la dimensione mitopietica del paesaggio il progetto può restituire all’acqua la sacralità che il progresso tecnico ha progressivamente allontanato dalla nostra dimensione quotidiana. Riscoprendo nella Grande Acqua – quella abbondante e quella scarsa, quella che incessantemente modella il paesaggio e quella che alimenta cisterne, cascate, fontane – il principio archetipico con cui tornare ad *abitare poeticamente* i luoghi, nel rispetto di quella “mite legge” che, secondo Adalbert Stifter, rappresenta il senso più profondo e più autentico del passaggio dell’uomo sulla Terra.

486 Ugo Morelli, *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*. Bollati Boringhieri, Torino 2011.

487 Ivi, p. 16 (ed. digitale).

488 Byung-Chul Han, *La salvezza del bello*, Nottetempo, Milano 2016.

489 Testo dalla quarta di copertina di: Franco Farinelli, *Il paesaggio che ci riguarda. Un progetto collettivo, un metodo sovversivo*. Touring, Milano 2024.

490 Flora Ruchat-Roncati, “L’infrastruttura, figura riconoscibile e ordinatrice del territorio”, in Id., *Memoria e trasformazione. Scritti e conversazione su architettura e territorio*, edizioni Casagrande, Bellinzona 2022, p. 109. Cit. da Bruna di Palma nel suo intervento “I paesaggi d’acqua delle dighe appenniniche campane e lucane. Interpretazioni, sperimentazioni e prospettive progettuali” nel seminario “Architettura della Terra. Opere di Mitigazione dei rischi e mitografie dei paesaggi” (Bari, 30 aprile 2026).

491 Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 2014, pp. 118-119.

492 Severino 1984, pp. 17-19.

Disegnare l'acqua

In filigrana, nella tesi emerge un'ultima riflessione, tanto centrale quanto ancora ampiamente aperta: come si disegna una materia così indefinita e informe, trasparente e incolore, mutevole e cangiante, come l'acqua?

Come è stato più volte ripetuto, le forme dell'acqua sono indagate in questa ricerca cercando di tenere insieme la dimensione 'liquida' con quella 'litica', entrambe matrici della sua potenza 'plastica', osservando il negativo impresso nello spazio geografico e in quello architettonico dalla medesima operatività morfogenetica. Se "rappresentare" significa propriamente *portare alla presenza*, allora, nell'interrogarmi su come rendere visibile ciò che in natura esiste di più invisibile e la cui forma si manifesta solo nel rapporto con la materia litica, ho ricercato delle coordinate in altri studi e ricerche.

Nell'ambito dell'osservazione delle forme della geografia, una chiave di lettura rilevante è offerta dal tema della "violenza" delle mappe così come viene discusso da Franco Farinelli, che mostra come ogni immagine geografica a cui siamo abituati – soprattutto quando zenitale – tenda a paralizzare, e quindi a "uccidere", qualcosa di incessantemente dinamico come la *physis*, irrigidendo al tempo stesso anche il linguaggio, cioè il nostro modo di riferirci alla natura.⁴⁹³ Negli ultimi decenni, tuttavia, le rappresentazioni cartografiche hanno preso a vacillare,⁴⁹⁴ mettendo progressivamente in discussione la loro intenzione assertiva e ricercando una libertà di movimento che riflette maggiormente l'instabilità e la fragilità costitutiva del paesaggio.

Questo è quanto mai vero nel caso dell'acqua, come dimostrano in modo paradigmatico le mappe dei meandri del Mississippi tracciate da Harold N. Fisk nel 1944, che rendono visibile la dimensione dinamica del fiume sovrapponendo nel disegno le traiettorie successive del suo corso e raccontando la memoria delle sue metamorfosi: interpretando l'*archeologia* del fiume (Fig. 118). In una direzione analoga si muove la riflessione di Dilip da Cunha che, in *The Invention of Rivers*, mette in discussione la separazione ontologica fra terra e acqua – i fiumi 'non esistono' perché sono un' 'invenzione culturale' dell'uomo – e, con essa, le rappresentazioni statiche e lineari dei corsi d'acqua, che tracciano un bordo netto di separazione dove in realtà esiste un campo diffuso, fragile e incerto.⁴⁹⁵

493 Farinelli 2003, pp. 78-79.

494 Ivi, p. 80.

495 Dilip Da Cunha, *The Invention of Rivers: Alexander's Eye and Ganga's Descent*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia 2018.

118.

Harold N. Fisk, *Geological Investigation of the Alluvial Valley of the Lower Mississippi River*, 1944.



118 →

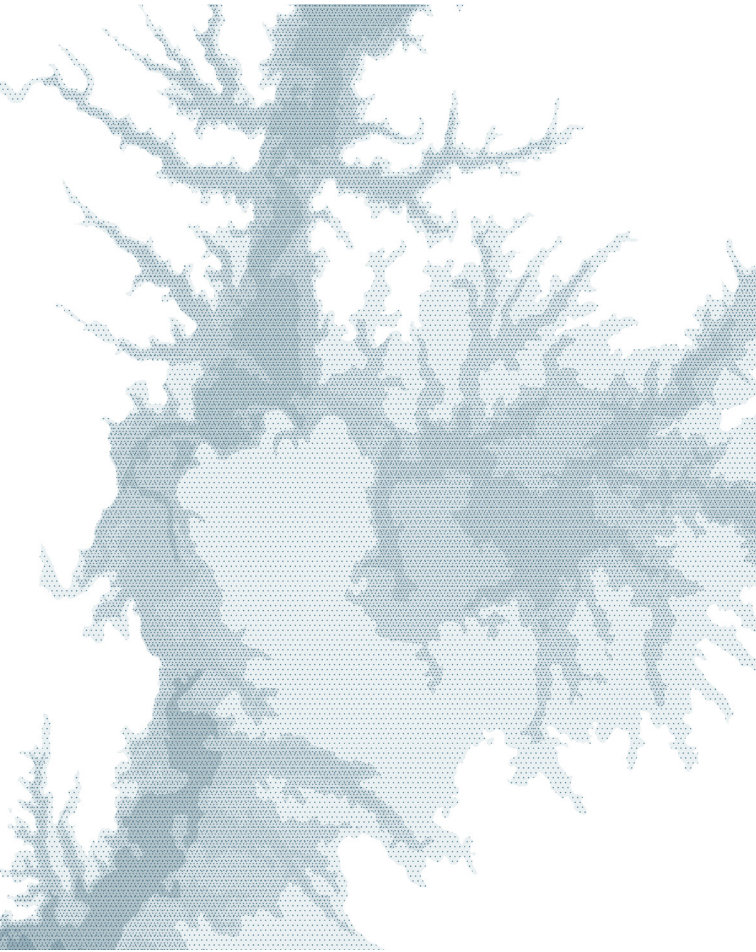
La sfida, e talvolta la provocazione, posta da queste letture consiste nel suggerire la necessità di esplorare forme di rappresentazione altre, capaci di restituire il carattere processuale, episodico, intermittente dei corpi idrici, poiché una rappresentazione che si limiti a tracciare il ‘filo’ dell’acqua come linea astratta finisce per occultare le relazioni che la legano al suolo e al suo agire.

In questa prospettiva, il rapporto tra Terra e acqua può essere letto come un “doppio legame”, riprendendo l’immagine proposta da Giancarlo Motta in riferimento al rapporto tra fiume e città:⁴⁹⁶ ciascuno dei due termini si spiega a partire dall’altro, e trova il proprio significato non come alternativa, ma proprio grazie all’altro. In questo senso, interrogare e “decostruire” la rappresentazione dell’acqua significa riconoscere come il disegno possa diventare uno strumento progettuale più vicino all’essere “espressione di un divenire”.⁴⁹⁷

Su questa grande domanda, ancora ampiamente aperta, si basa la scelta grafica adottata in questa tesi, in cui alla campitura piena e alla linea continua sono state preferite linee intermittenti e campiture per punti di varie densità. Alla scala vasta i punti, più che saturare un campo, suggeriscono un corpo idrico che si addensa o si rarefa, che invade e si ritira, restituendo nel disegno la stessa perturbazione che l’acqua manifesta nel paesaggio, e scegliendo di rappresentare i corsi d’acqua insieme alle relative aree a rischio idraulico; alla scala architettonica, la campitura si addensa, restituendo la capacità della materia litica di definire maggiormente – anche se mai del tutto – la forma dell’acqua.

496 Giancarlo Motta, “La città e il fiume. Analisi di un doppio legame”, in G. Motta, C. Ravagnati, C. *Alvei Meandri isole e altre forme urbane. Tecniche di rappresentazione e progetto nei territori fluviali*. FrancoAngeli, Milano 2008, p. 26.

497 Antonia Pizzigoni, “Divenir fiume... divenir città. Alcune modalità del divenire cartografico nella ricerca sul Po a Torino”, in G. Motta, C. Ravagnati, C. *Alvei Meandri isole e altre forme urbane. Tecniche di rappresentazione e progetto nei territori fluviali*. FrancoAngeli, Milano 2008, pp. 110-111.



119.
Schema del rischio idraulico
dell’area di Roma, dettaglio.
Elab. dell’autrice, 2026.

Bibliografia

Riferimenti teorici

Adorno, T. W. (1975). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi.

Agamben, G. (2008). *Che cos'è il contemporaneo?*. Milano: Nottetempo.

Agamben, G. (2017). *Che cosa resta?*. Una voce, rubrica di Giorgio Agamben [online], 13 giugno 2017. www.quodlibet.it/giorgio-agamben-che-cosa-resta. Consultato il 20 marzo 2026.

Agamben, G. (2020). *Gaia e Ctonia*, Una voce, rubrica di Giorgio Agamben [online], 28 dicembre 2020. www.quodlibet.it/giorgio-agamben-gaia-e-ctonia. Consultato il 5 maggio 2026.

Arnheim, R. (1971). *Arte e percezione visiva. Psicologia della visione creatrice nell'arte*. Milano: Feltrinelli.

Bachelard, G. (1975). *La poetica dello spazio*. Traduzione di E. Catalano. Bari: Dedalo. Ed. orig. *La poétique de l'espace*, 1957.

Benjamin, W. (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2025). *Sul concetto di storia*. Milano: Einaudi. Ed. orig. 1950.

Bettini, M. (2024). L'enigma della Terra. *Ri-Vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio*, 28 (1), 16-19.

Bodei, R. (2011). *La vita delle cose*. Bari: Laterza.

Braudel, F. (2011). *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*. Vol. I. Torino: Einaudi. Ed. orig. 1953

Braudel, F. (2017). *Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*. Milano: Bompiani. Ed. orig. 1997.

Brodskij, I. (1987). *Fuga da Bisanzio*. Milano: Adelphi.

Cacciari, M. (2011). *Physis*. Lectio magistralis, festivalfilosofia, Modena, 17 settembre 2011. www.festivalfilosofia.it/2011/lezioni+magistrali/Physis/Massimo+Cacciari (video: www.youtube.com/watch?v=z5li16B8O6U).

Calvino, I. (1983). *Palomar*. Torino: Einaudi.

Calvino, I. (1988). *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti Editore.

Capozzi, R., Costanzo, F., Defilippis, F., Visconti, F. (a cura di). (2021). *Patrimonio e progetto di architettura*. Macerata: Quodlibet - ProArch. Studi e Ricerche.

Ferlenga, A. (1999). *Pikionis, 1887-1968*. Roma: Electa.

Focillon, H. (2002). *Vita delle forme*. Torino: Einaudi. Ed. orig. *Vie des formes*, Paris, Ernest Leroux, 1934.

Foucault, M. (1971). *L'archeologia del sapere*. Milano: Rizzoli.

Foucault, M. (2007). *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*. Trad. di E. Panaitescu. Milano: Rizzoli (BUR). Ed. orig. *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Gadamer, H.-G. (2000) *Verità e metodo*. Trad. it. di G. Vattimo con testo tedesco a fronte. Milano: Bompiani.

Han, B.-C. (2017). *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose*. Milano: Vita e Pensiero.

Heidegger, M. (1979). *L'arte e lo spazio*. Genova: il melangolo.

Heidegger, M. (2019). Costruire abitare pensare. In M. Heidegger, *Saggi e discorsi* (a cura di G. Vattimo, pp. 96-108). Milano: Mursia.

Heidegger, M. (2019). La cosa. In M. Heidegger, *Saggi e discorsi* (a cura di G. Vattimo, pp. 109-124). Milano: Mursia. [*Das Ding*, conferenza del 1° dicembre 1949 al Club di Bremea]

Heidegger, M. (2005). *Essere e Tempo*. Trad. it. di P. Chiodi. Milano: Longanesi.

Hillman, J. (1999). *La politica della bellezza*. Bergamo: Moretti & Vitali.

Husserl, E. (1965). *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*. Torino: Einaudi. Ed. orig. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, 1913.

Jünger, E. (2021). Pietre. In M. Bosincu (a cura di), *La grande madre. Meditazioni mediterranee* (pp. 140-160). Firenze: Le Lettere.

Jünger, E., Schmitt, C. (2023). *Il nodo di Gordio*. Milano: Adelphi. Ed. orig. *Der Gordische Knoten*, 1953.

Kubler, G. (1976). *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*. Torino: Einaudi.

Linazasoro, J. I. (2013). *La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*. Madrid: Abada Editores.

Martí Arís, C. (2007). *La centina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*. Milano: Christian Marinotti Edizioni.

Moccia, C. (2012). *Architettura e costruzione*. Firenze: Aiòn.

Moccia, C. (2015). *Realismo e astrazione e altri scritti*. Firenze: Aiòn.

Moccia, C. (2017). Il nostro è un tempo straordinario. In C. Sansò (a cura di), *Adecuación del Castillo del Cerrillo de los Moros: architettura tra traccia e memoria: Linazasoro & Sánchez* (pp. 27-31). Napoli: Clean.

Moneo, R. (1985). La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba. *Arquitectura*, 256, 26-36.

Moneo, R. (1999). *La solitudine degli edifici e altri scritti. I. Questioni intorno all'architettura*. Torino: Umberto Allemandi.

Monestiroli, A. (2004). *L'architettura della realtà*. Torino: Umberto Allemandi. Ed. orig. 1979.

Montemurro, M. (2022). *Geografia e architettura*. Firenze: Aión.

Pareyson, L. (1974). *Estetica. Teoria della formatività*. Firenze: Biblioteca Sansoni.

Sontag, S. (1977). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Torino: Einaudi.

Sontag, S. (2022). *Contro l'interpretazione e altri saggi*. Milano: nottetempo. Ed. orig. 1967.

Stravinskij, I. (1995). *Poetica della musica*. Pordenone: Edizioni Studio Tesi. Ed. orig. *Poétique musicale*, Editions du Chêne, 1942.

Vegetti, M. (2007). La brocca di Heidegger. In A. Pinotti (a cura di), *La questione della brocca* (pp. 69-85). Milano: Mimesis.

Yourcenar, M. (1994). *Il tempo, grande scultore*. Torino: Einaudi.

Yourcenar, M. (2014). *Memorie di Adriano*. Torino: Einaudi. Prima ed. ita. 1981.

Zahavi, D. (2023). *Il primo libro di fenomenologia*. Torino: Einaudi.

Luogo, paesaggio e loro metodi di studio

Álvarez Álvarez D., De la Iglesia Santamaría, M. Á. (a cura di). (2017). *Modelos de paisajes patrimoniales. Estratégias de protección e intervención arquitectónica*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos.

Assunto, R. (1994). *Il paesaggio e l'estetica*. Palermo: Novecento.

Besse, J.-M. (2003). *Les grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*. Lyon: ENS Éditions.

Besse, J.-M. (2008). *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia* (a cura di P. Zanini). Milano: Bruno Mondadori.

Cervini, G. (2019). *Il suolo abitato. L'architettura come racconto topografico* [Tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma].

Ciccacci, S. (2019). *Le forme del rilievo. Atlante illustrato di Geomorfologia*. Milano: Mondadori.

Cocco, G. B., Dessì, A. (a cura di). (2022). *Territori dell'architettura. Continuità e fragilità nel progetto contemporaneo*. Macerata: Quodlibet - Proarch. Studi e Ricerche.

Corboz, A. (1983). Il territorio come palinsesto. *Casabella*, 516, 22-27.

Dardel, E. (1986). *L'uomo e la terra: natura della realtà geografica* (a cura di C. Copeta). Milano: Unicopli.

Dematteis, G. (1985). *Le metafore della terra: la geografia umana tra mito e scienza*. Milano: Feltrinelli.

Dematteis, G., Ferlaino, F. (a cura di). (2003). *Il mondo e i luoghi: geografie delle identità e del cambiamento*. Torino: Ires Piemonte.

Dematteis, G. (2021). *Geografia come immaginazione. Tra piacere della scoperta e ricerca di futuri possibili*. Roma: Donzelli.

Farinelli, F. (2003). *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Torino: Einaudi.

Farinelli, F. (2007). *L'invenzione della Terra*. Palermo: Sellerio.

Farinelli, F. (2024). *Il paesaggio che ci riguarda. Un progetto collettivo, un metodo sovversivo*. Milano: Touring.

Galimberti, U. (1996). *Paesaggi dell'Anima*. Milano: Mondadori.

Gregotti, V. (1966). *Il territorio dell'architettura*. Milano: Feltrinelli.

Handke, P. (2016). *Canto alla durata*. Torino: Einaudi. Ed. orig. 1986.

Mandel'stam, O. (2012). *Il rumore del tempo e altri scritti*. A cura di D. Rizzi. Milano: Adelphi.

Meschiari, M. (2025a). *Terre che non sono la mia. Una controgeografia in 111 mappe*. Torino: Bollati Boringhieri.

Meschiari, M. (2025b). L'incolmabile vuoto. Isole Idoli Territà. In *Isole e Idoli* (a cura di C. Gatti e S. Giuliani, pp. 11-13). Novara: Interlinea.

Milani, R. (2014). *Poetiche del paesaggio: verità e rappresentazione*, video disponibile all'indirizzo: www.youtube.com/watch?v=6tOelW-Vf_zU (ultimo accesso: 28 marzo 2026).

Morelli, U. (2011). *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*. Torino: Bollati Boringhieri.

Panizza, M., Piacente, S. (2003). *Geomorfologia culturale*. Bologna: Pita-gora.

Rodríguez Fernández, C. (2019). *Topografías arquitectónicas en el paisaje contemporáneo*. Siviglia: Editorial Universidad de Sevilla.

Sauro, U. (1978). Materiali e problemi per uno studio paleogeografico delle regioni carsiche italiane. In *Lavori della Società Italiana di Biogeografia*, 7, 467-531.

Settis, S. (2014). *L'etica dell'architetto e il restauro del paesaggio*. Lectio magistralis, Università mediterranea di Reggio Calabria, 14 gennaio 2014. centrostudivitruviani.org/wp-content/uploads/2014/09/lectio-magistralis-settis.pdf

Schama, S. (1997). *Paesaggio e memoria*. Milano: Mondadori.

Spagnesi, G. (2007). *Introduzione al restauro delle architetture delle città del territorio*. Roma: Studium.

Stifter, A. (1991). *Pietre colorate*. Milano: Mursia. Ed. orig. 1853.

Tosco, C. (2017). *Il paesaggio come storia*. Bologna: Il Mulino.

Tupputi, G. (2019). *Progetto urbano e geografia fisica. Il rapporto con le forme della Terra nel pensiero e nell'opera di Saverio Muratori e Agosti-*

no Renna [Tesi di dottorato, Politecnico di Bari - Università degli studi Roma Tre].

Turri, E. (2001). *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venezia: Marsilio.

Turri, E. (2002). *La conoscenza del territorio. Metodologia per un'analisi storico-geografica*. Venezia: Marsilio.

Turri, E. (2014). *Semiologia del paesaggio italiano*. Venezia: Marsilio.

Ugo, V. (2007). *Architettura e temporalità*. Milano: Unicopli.

Venturi Ferriolo, M. (2009). *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri.

L'acqua, le sue forme litiche e il suo universo simbolico

Albini, M., Crescenti, A., Mattacchione, E., & Cerri, E. R. (2024). *Flowing Futures: Atlas on Water, Sanitation, Hygiene and Human Rights*. Milano: WeWorld. ejbn4fjvt9h.exactdn.com/uploads/2024/03/Flowing-Futures-web_compressed.pdf

Aymard, M. (2003). Mediterraneo e altri mondi d'acqua. In V. Teti (a cura di), *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici* (pp. 347-355). Roma: Donzelli.

Bachelard, G. (1992). *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*. Como-Milano: red edizioni. Ed. orig. *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris 1942.

Barile, F. (2025). "Things become by vanishing I". In *Cronache d'acqua*, Green&Blue e Gallerie d'Italia. www.fabiobarile.com/file/pdf/Fabio_Barile_Things_become_by_vanishing_I.pdf

Belmonte, M. (2025). *Al tempo dei giardini. Sogni, simboli e miti d'acqua*. Milano: Touring Club Italiano.

Breda, N. (2005). Per un'antropologia dell'acqua. *La ricerca folklorica*, 51, 3-16. Brescia: Grafo edizioni.

Clarke, R., King, J. (2008). *Atlante dell'acqua. Le grandi sfide del mondo contemporaneo*. Settimo Milanese: Legenda. Ed. orig. *The Atlas of Water*, Earthscape, London 2004.

D'Angelis, E. (2022). *Acque d'Italia*. Firenze: Giunti Editore.

Di Carlo, F., & Peraboni, C. (a cura di). (2023). *Paradossi dell'acqua. Un dialogo tra opposti* [Numero monografico]. *Ri-Vista. Research for Landscape Architecture*, 11(2).

Di Pietrantonio, D. (2025). “La morte dell'acqua avviene senza rumore”. In *Cronache d'acqua*, Green&Blue e Gallerie d'Italia. lab.greenandblue.it/2025/cronache-acqua-immagini-centro-italia-cambiamento-climatico/articolo/scrittori/donatella-di-pietrantonio/la-morte-dell-acqua-avviene-senza-rumore/

Dickinson, E. (2011). “L'acqua, la insegna la sete”, in E. Dickinson, B. Lannati (a cura di, trad. ita.), *Silenzi* (p. 13). Milano: Feltrinelli. Ed. orig. *The Poems of Emily Dickinson*, 3 voll., Harvard University Press, The Belknap Press, Cambridge (Mass.) 1955.

Eliade, M. (1976). Le acque e il simbolismo acquatico. In M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni* (trad. it. di V. Vacca, pp. 193-221). Torino: Bollati Boringhieri.

Fratino, U., Petrillo, A., Petruccioli, A., Stella, M. (a cura di). (2002). *Landscapes of Water. History, Innovation and Sustainable Design*. Voll.1-2. Bari: Uniongrafica Corcelli Editrice.

Giovanetti, C. (2020). *Abitare i luoghi dell'acqua* [Tesi di dottorato, Università degli Studi di Sassari].

Gobbi, V., Toresella, S. (1976). *Acquedotti ieri e oggi*. Con prefazione-racconto di Italo Calvino. Milano: Montubi Spa.

Halprin, L. (1972). *Notebooks 1959–1971*. Cambridge (MA) – Londra: The MIT Press.

Halprin, L. (1981). *Sketchbooks of Lawrence Halprin*. Tokyo: Process Architecture.

Klee, P. (1979). *Teoria della forma e della figurazione. Vol. II – Storia naturale infinita* (pp. 67-80). Milano: Feltrinelli.

Laureano, P. (2001). *Atlante d'acqua. Conoscenze tradizionali per la lotta alla desertificazione*. Torino: Bollati Boringhieri.

Maneglier, H. (1994). *Storia dell'acqua*. Milano: Sugarco.

Maresca, P. (a cura di). (2021). *Il giardino e l'acqua*. Firenze: Angelo Pon-

tecorboli Editore.

Moccia, C. (2002), The shapes of water, in U. Fratino, A. Petrillo, A. Petruccioli, M. Stella (a cura di), *Landscapes of Water. History, Innovation and Sustainable Design*, Vol. 2. (pp. 649-654). Bari: Uniongrafica Corcelli Editrice.

Motta, G., Pizzigoni, A., Ravagnati, C. (2006). *L'architettura delle acque e della terra*. Milano: FrancoAngeli.

Motta, G., Ravagnati, C. (2008). *Alvei Meandri isole e altre forme urbane. Tecniche di rappresentazione e progetto nei territori fluviali*. Milano: FrancoAngeli.

Penone, G. (2007). *Sculture di linfa* (pp. 108-109). Milano: Electa.

Petrella, R. (2001). *Il manifesto dell'acqua. Il diritto alla vita per tutti*. Torino: Edizioni Gruppo Abele.

Radisics, M. *Water Shapes Earth*. water.shapes.earth/artworks/

Reclus, É. (2020). *Storia di un ruscello*. Milano: elèuthera. Ed. orig. Paris: Hetzel, 1881.

Seppilli, A. (1977). *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*. Palermo: Sellerio.

Sorcinelli, P. (1998). *Storia sociale dell'acqua. Riti e culture*. Milano: Bruno Mondadori.

Symmes, M. (a cura di). (1998). *Fontane. Giochi d'acqua e spettacolo. Acqua e progetto dal Rinascimento ad oggi*. Roma: Edizioni Dedalo.

Teti, V. (a cura di). (2003). *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*. Roma: Donzelli.

Vallerani, F. (2019). Fiumi come corridoi di memorie culturali, saperi idraulici e rappresentazioni, in M. Proto e F. Visentin (a cura di), *Scenari Fluviali: rappresentazioni, pratiche e visioni. Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia*, XXXI, 1, 105-118.

Zanchettin, V. (2006). *Carlo Scarpa. Il complesso monumentale Brion*. Venezia: Marsilio.

Woolf, V. (1956). *Le onde*. Trad. it. di G. De Angelis. Milano: Mondadori. Ed. orig. *The Waves*, London, 1931.

Trattati

Barattieri, G. B. (1699). *Architettura d'acque*. Piacenza: Lealdo Leandro Bazachi. Consultato su e-rara.ch.

Da Vinci, L. (1923). *Del moto e misura dell'acqua* [scritti 1500 ca., ordinati da fra L. M. Arconati nel XVII secolo]. A cura di E. Carusi, A. Favaro. Bologna: Zanichelli.

Da Vinci, L. (1995). *Della natura, peso e moto delle acque. Il codice Leicester* [manoscritto autografo, ca. 1506-1510]. Catalogo della mostra di Venezia, Palazzo Querini-Dubois. Milano: Electa.

Fontana, C. (1998). *Utilissimo trattato dell'acque correnti* [Roma, 1696]. A cura di H. Hager. Roma: Edizioni dell'Elefante. Consultato su Google Play Books.

Fontanelle, B. L. B. de (1732). Éloge de M. Guglielmini. In *Histoire de l'Académie royale des sciences. Année 1710* (pp. 152-166). Paris: Gabriel Martin. Consultato su www.academie-sciences.fr/pdf/dossiers/Fontanelle/font_pdf/p152_166_vol3490.pdf

Frontino, S. G. (1722). *De aquaeductibus urbis Romae*. A cura di G. Poleni. Padova: Giovanni Manfrè. Consultato su e-rara.ch. Ripubblicato a cura di F. Galli con il titolo *Gli acquedotti di Roma*, Argo, Lecce 1997.

Guglielmini, D. (1697). *Della natura de' fiumi, trattato fisico-mathematico*. Bologna: Tipografia del Longhi. Consultato su archive.org/details/b33274691

Vitruvio. (1511). *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et intellegi possit*. Venezia: Giovanni Tacuino. Consultato su Internet Archive.

Vitruvio. (1556). *I dieci libri dell'architettura*. Traduzione di D. Barbaro, libro VIII. Venezia: Francesco Marcolini. Consultato su Internet Archive.

Scamozzi, V. (1714). *Dell'idea della architettura universale* [1615]. Venezia: Per Girolamo Albrizzi. Consultato su Internet Archive.

Sulla costruzione di un Atlante delle forme dell'acqua

Agamben, G. (1984). Aby Warburg e la scienza senza nome. *Aut Aut*, 199-200, 51-66.

Bergson, H. (1986). *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*. Roma-Bari: Laterza.

Centanni, M. (2022). *Warburg e il pensiero vivente*. Dueville: Ronzani Editore.

Fressola, A. (2018). La danza delle Pathosformeln. Formulazioni dell'espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne. *La Rivista di Engramma*, 165, 45-71.

Graffione, M. (2012). *Nell'officina di Warburg. Le immagini della memoria nel progetto di architettura*. Milano: FrancoAngeli.

Pasini, G. (2000). Introduzione al metodo di Aby Warburg. *La Rivista di Engramma*, 1, 55-57.

Settis, S. (2012). Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria. *La Rivista di Engramma*, 100, 269-289.

Didi-Huberman, G. (2006). *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri.

Didi-Huberman, G. (2018). *Atlas, or the Anxious Gay Science*. Chicago: University of Chicago Press.

Gombrich, E. (1983). *Aby Warburg. Una Biografia intellettuale*. A cura di A. Dal Lago. Milano: Feltrinelli. Ed. orig. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, 1970.

Sul rapporto tra architettura e poetica

Aneschi, L. (1990). *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*. Venezia: Marsilio.

Bolzoni, L., Tolentino de Mendonça, J. (2024). *Poesia e stupore. Antiche e nuove esperienze*. Roma: Treccani.

Bocchi, R. (2011). Strutture narrative e progetto di paesaggio. In S. Marini, C. Barbiani (a cura di), *Il palinsesto paesaggio e la cultura progettuale* (pp. 61-72). Macerata: Quodlibet.

Bocchi, R. (2017). Ut architectura poësis. Tre esperimenti di associazione fra poesia e architettura. *La Rivista di Engramma*, 150 (1), 163-183.

Milani, R. (2019). Mitopoiesi delle forme e delle figure. Per una filosofia del gesto e della parola. In *Archiletture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura* (pp. 143-154). Milano: Mimesis.

Ricœur, P. (1969). *Il conflitto delle interpretazioni*. Milano: Jaca Book.

Ricœur, P. (1981). *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*. Milano: Jaca Books. Ed. orig. *La Métaphore vive*, 1975.

Ricœur, P. (1983). *Tempo e racconto I. L'intreccio e il racconto storico*. Milano: Jaca Book. Ed. orig. *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris 1983.

Ricœur, P. (2004). *Sur la traduction*. Paris: Bayard.

Ricœur, P. (2013). Architettura e narratività. In F. Riva (a cura di), *Leggere la città* (pp. 77-93). Roma: Castelvechi. Ed. orig. Architecture et narrativité. *Urbanisme*, 303, nov-dic 1998, pp. 41-51.

Tafuri, M. (1989). Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti. In E. H. Gombrich, M. Tafuri et al, *Giulio Romano* (pp. 15-63). Milano: Electa.

Tivoli e il suo territorio

Agostini, I. (2007). Le acque di Tivoli, ovvero considerazioni geografico-storiche sulla valle dell’Aniene. *Ri-Vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio*, 8, 105-116.

Barisi, I., Fagiolo, M., Madonna, M. L. (2003). *Villa d’Este*. Roma: De Luca.

Bruciati, A., Eichberg, M., Proietti, G. (2021). *Le grandi ville romane del territorio tiburtino*. Catalogo della mostra. Roma: Gangemi Editore.

Centroni, A. (2008). *Villa d’Este a Tivoli: quattro secoli di storia e restauri*. Roma: Gangemi Editore.

Cogotti, M. (a cura di). (2014). *TIVOLI. Paesaggio del Grand Tour. Contributo alla conoscenza e al recupero del paesaggio tiburtino*. Roma: De Luca Editori d’Arte.

De Francesco. (2024). *Aniene Geographies: Strategie Integrate di mitigazione del rischio idrico. Linee di Piano per l’Aniene*. Roma: Vita nostra edizioni.

Knight, E. C. (1805). *Description of Latium: or, La Campagna di Roma*. Londra: Longman, Hurst, Rees and Orme.

Fagiolo, M. (1981). Il significato dell’acqua e la dialettica del giardino: Pirro Ligorio e la ‘filosofia’ della villa cinquecentesca. Atti del Convegno di Studi (Siena, S. Quirico d’Orcia, 6-8 ottobre 1978), pp. 197-210.

Giuliani, C. F. (2005). *La Villa Gregoriana a Tivoli. Le testimonianze archeologiche e gli interventi sul corso dell’Aniene*. Tivoli: Tibur Artistica.

Márquez, P. (1812). *Illustrazioni della villa di Mecenate in Tivoli*. Roma: Stamperia de Romanis.

Pirro, M., Cipollari, V. (2014). L’Ercole tiburtino dimora su una faglia: studio sulla sismicità del territorio attraverso la lettura del mito, in *Memorie Descrittive della Carta Geologica d’Italia*, XCVI, 329338. ISPRA – Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale.

Ranaldi, A. (2001). *Pirro Ligorio e l’interpretazione delle ville antiche*. Roma: Quasar.

Yourcenar, M. (2014). *Memorie di Adriano*. Torino: Einaudi. Prima ed. ita. 1981.

Renato Rizzi e il progetto per Tivoli

Ieva, M. (2020). Renato Rizzi. Pensare architettura e la forma delle cose. Lo stupore del pensiero. *U+D, URBANFORM AND DESIGN*, VII(13), 94-99.

Moschini, F. (2016). Introduzione a Renato Rizzi: la solitaria profondità dello sguardo. In F. Moschini (a cura di), *Gallipoli Laboratorio di Progettazione* (pp. 174-175). Roma: Gangemi Editore.

Pisciella, S. (2024a). *Geo-mitografie. Architettura delle infrastrutture*. Siracusa: LetteraVentidue.

Rizzi, R., Salvotti de Bindis, G. L. (1999). *Miseria e riscatto: la città europea nello sguardo del pensiero*. Venezia: Arsenale.

Rizzi, R. (2006). *Il Daimon di architettura: theoria-eresia*. Bologna: Pita-
gora.

Rizzi, R. (2011). *L'inscalfibile. Saggio sull'immagine theologica*. Milano: Mi-
mesis.

Scardigno, N. (2020). Renato Rizzi. Pensare architettura e la forma del-
le cose. Il potenziale estetico del substrato. *U+D, URBANFORM
AND DESIGN*, VII(13), 100-105.

Rizzi, R. (2011). Gnoseologia del paesaggio. In S. Marini, C. Barbiani (a
cura di), *Il palinsesto paesaggio e la cultura progettuale* (pp. 25-36).
Macerata: Quodlibet.

Rizzi, R. [Mimesis Festival]. (2014, 13 dicembre). *Renato Rizzi - Mimesis
Festival - Che cos'è l'architettura? 2/2* [Video]. YouTube. [www.you-
tube.com/watch?v=IOiJz_Jlygc](http://www.youtube.com/watch?v=IOiJz_Jlygc)

Rizzi, R. (2018). Villa Tivoli: il palcoscenico della città. *Identità dell'Archi-
tettura Italiana*, 16, 108-109. Parma: Diabasis.

Rizzi, R., Tagliapietra, A., Centanni, M., Piscella, S. (s.d.). *Villa Tivo-
li*. Università Iuav di Venezia. Consultato su [www.academia.
edu/37649876/Villa_Tivoli_Tivoli](http://www.academia.edu/37649876/Villa_Tivoli_Tivoli) (23 gennaio 2026).

Rizzi, R. (2021). *Eppure and Yet...*. Venezia: Mimesis.

Rizzi, R., Tagliapietra, A. (2021). *Il segreto nel nome Architettura*. Milano:
Mimesis.

Sansò, C. (a cura di). (2020). *Saper credere in architettura. Ventuno doman-
de a Renato Rizzi*. Napoli: CLEAN.

Schmitt, C. (1986). *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo*. Mi-
lano: Adelphi. Ed. orig. 1942.

Severino, E., Rizzi, R. (a cura di). (2021). *Tecnica e architettura*. Milano:
Mimesis. Ed. orig. Milano: R. Cortina, 2003.

Severino, E. (1984). *La filosofia antica*. Milano: Rizzoli Editore.

Severino, E. (1988). *La tendenza fondamentale del nostro tempo*. Milano:
Adelphi.

Nam Accademia Nazionale di San Luca. (2019, giugno 12). 06-06-19 I tre
enigmi di architettura di Renato Rizzi [Video]. YouTube. [www.
youtube.com/watch?v=PGBOXx2uR-PU](http://www.youtube.com/watch?v=PGBOXx2uR-PU)

Roma, Colle Oppio e la cisterna delle Sette Sale

Benfante, F. (2020). *La Domus delle Sette Sale a Roma e le sperimentazio-
ni dell'architettura residenziale tardoantica* [Tesi di dottorato, Sa-
pienza Università di Roma].

Calzolari, V. (1999). *Storia e natura come sistema. Un progetto per il territo-
rio libero dell'area romana*. Roma: Argos.

Caruso, G., Volpe, R. (1992). *Colle Oppio*. Roma: Palombi Editore.

Caruso, G. (2010). Colle Oppio: scavi e prospettive. *Bullettino della Com-
missione Archeologica Comunale di Roma*, 111, 229-242. Roma: L'Er-
ma di Bretschneider.

Funiciello, R., Rosa, C. (1995). L'area romana e lo sviluppo delle ricerche
geologiche. In AA.VV., *Geologia di Roma. Il centro storico* (Memo-
rie Descrittive della Carta Geologica d'Italia, Vol. 50, pp. 23-30).
Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Funiciello, R., Heiken, G., De Rita, D., Parotto, M. (2006). *I sette colli, guida
geologica a una Roma mai vista*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Girardi, F., Spagnesi, G., Gorio, F. (1974). *L'Esquilino e la Piazza Vittorio:
una struttura urbana dell'Ottocento*. Roma: Editalia.

Grazian, A. (2025). Sopravvivenza e reinterpretazione della memoria
dell'antico sull'Esquilino. La percezione delle rovine nella città
in trasformazione. In A. Ippoliti, E. Svalduz (a cura di), *Oltre lo
sguardo (Beyond the gaze) – AISU Collana Insights*, Tomo 4, pp.
802-812. Torino: AISU international.

Gregorovius, F. (1969). *Diari romani: 1852-1874*. Roma: Ed. F. Spinosi.

Lanciani, R. (1880). *Topografia di Roma antica. I comentarii di Frontino
intorno le acque e gli aquedotti. Silloge epigrafica aquaria memoria*.
Roma: Salviucci. Consultato su Internet Archive.

Matteini, T. (2009). Il Giardino del Colle Oppio. Disegnare le tracce. In T.
Matteini, *Paesaggi del tempo. Documenti archeologici e rovine artifi-
ciali nel disegno di giardini e paesaggi* (pp. 154-155). Firenze: Alinea
editrice.

Pallottini, C. (2019). *Per via di porre, per via di levare. Rapporti tra architet-
tura e topografia nella costruzione della forma urbana. Il caso del Ve-*

labro, dai villaggi dell'età del bronzo alla città contemporanea [Tesi di dottorato, Politecnico di Bari - Università degli studi Roma Tre].

Schich, M. (2010). L'immagine delle Terme di Traiano nel Codice Destailleur e in altre vedute d'epoca. *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 111, 339-352. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Simmel, G. (1898). Roma, un'analisi estetica. *La critica sociologica*, 116, 1-7.

Stendhal, M. de (1829). *Promenades dans Rome*. Paris: Delaunay.

Volpe, R., Santucci, E. (2016). Colle Oppio - Sette Sale. Nuove indagini nel serbatoio delle Terme di Traiano. *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 117, 260-266. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Wentworth Rinne, K. (2011). *The Waters of Rome: Aqueducts, Fountains, and the Birth of the Baroque City*. New Haven-Londra: Yale University Press.

Luigi Franciosini e il progetto per le Sette Sale

De Francesco, G. (2023). *Luigi Franciosini*. Siracusa: LetteraVentidue.

Franciosini, L. (2007). Architetture per l'archeologia: una premessa metodologica. In AA.VV., *Archeologia e Progetto: didattica e tesi di laurea nella facoltà di Architettura*. Roma: Gangemi Editore.

Franciosini, L., Porretta, P., Uliana, P. (2009). L'area archeologica di Faragola: valorizzazione e musealizzazione. In G. Volpe, M. Turchiano (a cura di), *Faragola 1. Un insediamento rurale nella Valle del Carapelle. Ricerche e studi* (pp. 301-308). Bari: Edipuglia.

Franciosini, L. (2014). *Archeologia e Progetto. Paesaggi antichi lungo la via Clodia. Tesi di laurea nella facoltà di architettura*. Roma: Gangemi Editore.

Franciosini, L. (2015). Voci nel silenzio: paesaggio e memoria. In L. Franciosini, C. Casadei (a cura di), *Architettura e Patrimonio: progettare in un paese antico* (pp. 80-100). Roma: Carlo Mancosu.

Franciosini, L. (2019). Sul disegno di architettura. Come la forma deve essere fatta. Percorsi del riconoscimento. In C. Prati (a cura di),

NUOVO DISEGNO DI ARCHITETTURA ITALIANO. *La centralità ritrovata* (pp. 4-6). Roma: Edizioni Azienda Speciale Palaexpo.

Franciosini, L. (2021). L'eredità del passato. Quali suggerimenti possiamo trarre dal tempo trascorso? In R. Capozzi, F. Costanzo, F. De Filippis, F. Visconti (a cura di), *Patrimonio e progetto di architettura* (pp. 198-206). Macerata: Quodlibet - ProArch. Studi e Ricerche.

Franciosini, L. (2022a). *Relazione illustrativa del progetto per la Cisterna delle Sette Sale* [Relazione per concorso di prima fase]. drive.google.com/drive/folders/i18Kql45qgjx1hR_xgwEJnx8JsyK_jHAK

Franciosini, L. (2022b). Time and duration. In M. Marzo, V. Ferrario, V. Bertini (a cura di), *Between Sense of Time and Sense of Place* (pp. 42-53). Siracusa: LetteraVentidue.

Franciosini, L. (2023). Il 'sentimento' del vero. Progetto di concorso La Cisterna delle Sette Sale sul Colle Oppio (RM). *Identità dell'architettura Italiana*, 21, 80-81. Parma: Diabasis.

Franciosini, L., Casadei, C. (2024). Restauro e valorizzazione del Complesso delle Sette Sale a Colle Oppio. *U+D, URBANFORM AND DESIGN*, 21, 18-33.

Sansò, C. (a cura di). (2023). *Luigi Franciosini. Taccuini di architettura*. Napoli: CLEAN.

Scardigno, N. (2020). *L'unità del molteplice. Un pensiero critico e una conversazione con Luigi Franciosini*. Siracusa: LetteraVentidue.

Archeologia e progetto contemporaneo

Augè, M. (2006). *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Torino: Bollati Boringhieri.

Di Palma, B. (2019). *L'intermittenza dell'architettura. Teoria e progetti sui luoghi dell'archeologia*. Gubbio: ANCSA - Ass. Naz. Centri Storico-Artistici.

Ferlenga, A. (2013). Imparare dalle rovine. *La Rivista di Engramma*, 110, 13-36.

Jackson, J. B. (1980). *The Necessity for Ruins, and Other Topics*. Amherst: University of Massachuttets Press.

Linazasoro, J. I. (2010). *Rovine*. In A. Ugolini (a cura di), *Ricomporre la rovina*. Firenze: Alinea.

Manacorda, D. (2004). *Prima lezione di archeologia*. Bari: Laterza.

Manieri Elia, M. (1998). *Topos e progetto: temi di archeologia urbana a Roma*. Roma: Gangemi.

Matteini, T. (2009). *Paesaggi del tempo. Documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi* (p. 17). Firenze: Alinea editrice.

Matteini, T. (2024). Progetto paesaggistico e dimensione archeologica. Appunti di ricerca sulla diversità temporale. *Ri-Vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio*, 22(2), 46-61.

Miano, P., Izzo, F., Pagano, L. (a cura di). (2016). *I Campi Flegrei. L'architettura per i paesaggi archeologici*. Macerata: Quodlibet.

Renfrew, C., Bahn, P. (2006). *Archeologia. Teoria, metodi e pratica*. Bologna: Zanichelli.

Ricci, A. (1996). *I mali dell'abbondanza. Considerazioni impolitiche sui beni culturali*. Roma: Lithos Editrice.

Ricci, A. (1999). Città estreme: il progetto archeologico tra memoria e uso pubblico della storia. In A. Carandini et al. (a cura di), *ΤΌΠΙΟΣ e progetto. Il topos come meta I* (p. 107). Roma: F.lli Palombi.

Ricci, A. (2002). Roma: una carta per la qualità urbana. “La memoria remota”. In A. Ricci (a cura di), *Archeologia e Urbanistica. International School in Archaeology* (pp. 107-123). Firenze: All’insegna del Giglio.

Ricci, A. (2006). *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*. Roma: Donzelli Editore.

Settis, S. (2004). *Futuro del “classico”*. Torino: Einaudi.

Settis, S. (2017). *Cieli d’Europa. Cultura, creatività, uguaglianze*. Torino: UTET.

Zelli, F. (2013). *Oltre La Rovina: il progetto contemporaneo in ambito archeologico*. [Tesi di dottorato, Università degli Studi Roma Tre - Universidad de Valladolid].

La piana di Caserta e San Leucio

AA.VV. (1977). *San Leucio: Archeologia, storia, progetto*. Milano: Edizioni il Formichiere.

AA.VV. (2000). *Relazione Geologica Preliminare del PUC (Piano Urbanistico Comunale)*. Consultato su sit.comune.caserta.it/documenti/552/relazione-geologica-preliminare-puc.pdf

Ascione, I., Cirillo, G., Piccinelli, G. M. (a cura di). (2012). *Alle origini di Minerva Trionfante: Caserta e l’utopia di S. Leucio: la costruzione dei siti reali borbonici*. Vol. VI. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali.

Brignoli, I. (2018). *Il belvedere di San Leucio. Storia di un restauro continuo*. Caserta: Brignoli Edizioni.

Canestrini, F., Iacono, M. R. (a cura di). (2007). *L’acquedotto carolino*. Caserta: L’Aperia.

Caprio, L. (1993). *San Leucio: memorie storiche ed immagini*. Napoli: Laurenziana.

Cacciari, M. (2000). Dall’introduzione alla riedizione dello Statuto di S. Leucio 1789-1989. In www.sanleucionline.it/mostra/mostra-cacciari-corpo.htm (ultimo accesso 30 maggio 2024).

Colletta, P. (1848). *Storia del Reame di Napoli dal 1734 sino al 1825*. Milano: Ernesto Oliva Editore.

Cundari, C., Bagordo, G. M. (2012). *L’acquedotto carolino*. Roma: Aracne.

Della Corte, P., Quaranta, M. G. (2005). *Caserta. La Reggia e il Parco, il Belvedere di San Leucio, l’Acquedotto Carolino*. Roma: Ist. Poligrafico dello Stato.

Mangone, F. (2014). *San Leucio: un caso singolare nell’urbanistica settecentesca*. In L. D’Alessandro, F. Labrador Arroyo, P. Rossi (a cura di), *Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*. Napoli: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa.

Milizia, F. (1785). *Memorie degli architetti antichi e moderni*, tomo II. Bassano: a spese Remondini di Venezia. Ed. orig. 1781.

Narciso, G., Marrone, P. (2019). *Il Belvedere di San Leucio*. Napoli: Colonnese.

Patturelli, F. (1826). *Caserta e S. Leucio*. Napoli: Stamperia Reale. Consultato su Internet Archive.

Tartarone, M. C. (1997). *La Colonia e il Belvedere di San Leucio. Lavori architettonici e decorativi 1765-1805*. Napoli: Fratelli Fiorentino.

Vanvitelli, L. (1756). *Dichiarazione dei Disegni del Reale Palazzo di Caserta*. Napoli: Nella Regia stamperia. Consultato su Internet Archive.

Vanvitelli, L. Jr. (1823). *Vita dell'architetto Luigi Vanvitelli*. Napoli: stamperia di Angelo Trani.

Francesco Venezia e il progetto per San Leucio

AA.VV. (1984). *Casabella*, 505, 2-25.

Della Torre, M., Pedretti, B. (a cura di). (2015). *Francesco Venezia*. Collana “Quarantotto pagine di architettura insegnata”, Mendrisio Academy Press. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Dessì, A. (2021). Divina Acqua. Il rito della “discesa” nell’Architettura del Pozzo. Trasposizioni semantiche nelle opere di Francesco Venezia e Aldo Rossi. *FAMagazine*, 57, 89-96.

Di Caterina, P., Lenza, G., Montano, P. G. (1984). San Leucio: un problema di architettura. *Casabella*, 505, 8-9.

Di Martino, P. (a cura di). (1997). *Saper credere in architettura. Trentadue domande a Francesco Venezia*. Napoli: CLEAN.

Flaviani, L. (2025). Incipit come ritorno. Francesco Venezia e l’esegesi allegorica. *Dromos*, 13, 20.

Furlan, A. (2023). L’allegoria svelata: elementi misteriosofici ed esegesi Porfiriana nell’Antro delle ninfe. *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*, 63. 103-119.

Magnani, C. (1984). Utilità dell’architettura. *Casabella*, 505, 6.

Marzo, M. (2012). Schizzi e rovine. Relazioni tra cose nascenti e cose in via di estinzione nella didattica di Francesco Venezia. *La Rivista di Engramma*, 96, 14-20.

Marzo, M. (2017). Francesco Venezia. L’azione del tempo. *Firenze Architettura*, 2, 92-101.

Moschini, F., Pietropaolo, L. (2016). Álvaro Siza e l’Italia: La Perturbante Modernità del Classico. In R. Cremascoli, F. Moschini (a cura di), *Álvaro Siza in Italia. Il grand tour (1976-2016)* (pp. 15-31). Roma: Accademia Nazionale di San Luca.

Venezia, F. (1984). Il regno dell’acqua. *Casabella*, 505, 16-19.

Venezia, F. (1990). *Scritti brevi 1975-1989* (pp. 46-49, 62-64, 89-92). Napoli: CLEAN.

Venezia, F. (1998). *Francesco Venezia: l’architettura, gli scritti, la critica* (pp. 24-29). Milano: Electa.

Venezia, F., Marzo, M. (2018). Francesco Venezia. Lo inagotable de las cosas. *A&P Continuidad*, 1(2), 56-69.

Venezia, F. (2010). *La natura poetica dell’architettura*. Pordenone: Giavedoni.

Venezia, F. (2016). *Riva, Siza, Venezia & il Tempo 4*, conferenza, Nam, Accademia di San Luca, video YouTube, www.youtube.com/watch?v=-Rq5gzb6j3g (ultimo accesso 27 marzo 2026).

Venezia, F. (2020). Niente è trasmissibile tranne il pensiero. Vittorio Gregotti spiegato con Le Corbusier. *Il Foglio – Il Foglio Arte*, 26 maggio. www.ilfoglio.it/il-foglio-arte/2020/05/31/news/niente-e-trasmissibile-tranne-il-pensiero-vittorio-gregotti-spiegato-con-le-corbusier-319560/

Venezia, F. (2022). *Che cosa è l’architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*. Milano: Electa.

Porfirio (1986). *L’antro delle Ninfe*. Milano: Adelphi.

Siza Vieira, A. (1984). Un territorio saturo di architettura. *Casabella*, 505, 10-13.

Siza Vieira, A. (1988). *Francesco Venezia*. Barcellona: Editore Gustavo Gili.

Zamboni, A. (2017). Ripensare l’architettura. Francesco Venezia e la responsabilità dei maestri. *Architettare*, 21, 30-41.

La rappresentazione *manuale* del paesaggio

Antonioli, G., Piscicella, S., Rizzi, R. (2022). *eden-eden: Renato Rizzi. Guida breve alla mostra*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca.

Flaviani, L. (2025). Drawing the Invisible: the manual representation of landscape in the work of three contemporary Italian architects. *Disegnarecon*, 18, 35, 1.1-1.4.

Focillon, H. (2002). *Elogio della mano*. In *Vita delle forme*. Torino: Einaudi.

Franciosini, L. (2019). Sul disegno di architettura. Come la forma deve essere fatta. Percorsi del riconoscimento, in C. Prati (a cura di), *NUOVO DISEGNO DI ARCHITETTURA ITALIANO. La centralità ritrovata*. Roma: Edizioni Azienda Speciale Palaexpo, pp. 4-6.

Han, B.-C. (2017). *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose*. Milano: Vita e Pensiero.

Marzo, M. (2012). Schizzi e rovine. Relazioni tra cose nascenti e cose in via di estinzione nella didattica di Francesco Venezia. *La Rivista di Engramma*, 96, 14-20.

Pallasmaa, J. (2009). *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons.

Rizzi, R., Piscicella, S., Rossetto, A. (2014). *Il Daimon di Architettura. Manuale*. Milano: Mimesis.

Rizzi, R. (2021). Il Modello: mistero e stupore (The Model: Mystery and Wonder). *STOÀ*, 01 [Modelli], 16-25.

Sansò, C. (2023). *Luigi Franciosini. Taccuini di architettura*. Napoli: CLEAN.

Il pensiero *poetante*: memoria, analogia, anacronia

Agamben, G. (2004). Archeologia di un'archeologia. In E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* (pp. XI-XXXV). Macerata: Quodlibet.

Agamben, G. (2008). *Che cos'è il contemporaneo?*. Milano: Nottetempo.

Agamben, G. (2010). *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma-Bari: Laterza. Ed. orig. Venezia, Marsilio Editori, 1996.

Agamben, G. (2017). *Autoritratto nello studio*. Milano: Nottetempo.

Agostino (Sant'). (2006). *Le confessioni*. Traduzione di C. Vitali. Milano: Rizzoli. Ed. orig. 397-400.

Heidegger, M. (1983). *L'abbandono*. Genova: Il melangolo. Ed. orig. 1959.

Heidegger, M. (2019). ...Poeticamente abita l'uomo... In M. Heidegger, G. Vattimo G. (trad., cur.), *Saggi e discorsi* (pp. 125-138). Milano: Mursia.

Heidegger, M. (1968). Perché i poeti?. In *Sentieri interrotti*. Traduzione di P. Chiodi (pp. 247-297). Firenze: La Nuova Italia.

Hofstadter, D. R., Sander, E. (2013). *Surfaces and Essences: Analogy as the Fuel and Fire of Thinking*. New York: Basic Books. Ed. ita. Torino, Codice edizioni, 2015.

Melandri, E. (2004). *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*. Con un saggio introduttivo di Giorgio Agamben. Macerata: Quodlibet. Ed. orig. Il Mulino, 1968.

Melandri, E. (1974). *L'analogia, la proporzione, la simmetria*. Milano: ISEDI.

Moccia, C. (2015). *Realismo e astrazione e altri scritti*. Firenze: Aiòn.

Heidegger, M. (1997). *Soggiorni. Viaggio in Grecia*. Parma: Guanda.

Heidegger, M. (2002). *L'inno Andenken di Holderlin*. Milano: Mursia.

Linazasoro, J. I. (1988). Reconstrucción de la Iglesia de Santa Cruz en Medina del Rioseco (Valladolid). 1987. *Arquitectura*, 273, 60.

Mazzarella, E. (2020). Perché i poeti: la parola necessaria. Vicenza: Neri Pozza.

Peghin, G. (2017). Arcàico versus contemporaneo. In *La domanda di architettura. Le risposte del progetto*. Atti del VI Forum della Società scientifica nazionale del progetto, Roma, 29-30 settembre 2017 (pp. 230-233).

Prete, A. (1980). *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*. Milano: Feltrinelli Editore.

Prete, A. (1986). *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*. Milano: Feltrinelli.

Rizzi, R. (1996). *Le forme della necessità: valori civili e rappresentazione nella città contemporanea*. Venezia: Il cardo.

Rovelli, C. (2017). *L'ordine del tempo*. Milano: Adelphi.

Valéry, P. (1944). *Discorso sulla poesia*. Venezia: Edizioni del Cavallino.

Valéry, P. (2014). Poesia e Pensiero astratto. In Id., M. T. Giaveri (trad., a cura di), *Opere scelte* (pp. 1129-1157). Milano: Mondadori. Ed. orig. 1957.

Venezia, F. (1990). *La natura poetica dell'architettura*. Pordenone: Giavedoni.

Versace, S. (2017). *Leopardi e l'analogia: una nuova lettura dello Zibaldone*. Milano-Udine: Mimesis.

Visconti, F. (2022). *Esercizi di analogia. Citazione, variazione, riferimento*. Napoli: Thymos Books.

Acqua, infrastrutture e “fragilità”

Banfi, A. (1967). *La crisi*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.

D'Angelis, E. (2022). *Acque d'Italia*. Firenze: Giunti Editore.

Da Cunha, D. (2018). *The Invention of Rivers: Alexander's Eye and Ganga's Descent*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

De Francesco, G. (2020). *Architettura dell'acqua. L'emergenza idrica come occasione progettuale nella città contemporanea*. Macerata: Quodlibet.

Ferlenga, A., Marco, B., Albrecht, B. (a cura di). (2012). *L'architettura del mondo. Infrastrutture, mobilità, nuovi paesaggi*. Bologna: Compositori.

Han, B.-C. (2016). *La salvezza del bello*. Milano: Nottetempo.

Handke, P. (2016). *Canto alla durata*. Torino: Einaudi. Ed. orig. 1986.

Metta, A. (2023). Il paesaggio è anfibio. Per un nuovo immaginario idrologico. *Ri-vista. Research for Landscape Architecture*, 11(2), 96-109.

Miano, P., Peghin, G., Dessì, A., Di Palma, B. (a cura di). (2025). *Verso un'architettura terrestre. Riflessioni teoriche ed esplorazioni progettuali*. Melfi: Libria.

Miano, P., Di Palma, B. (a cura di). (2026). *Paesaggi d'acqua. Progetti per la diga appenninica di Conza della Campania*. Melfi: Libria.

Miano, P., Calvagna, S., Cherchi, P. F., Montemurro, M. (a cura di). (2026). *Architetture di convivenza e cura. Strategie integrate per i paesaggi a*

rischio perturbati e in abbandono. Melfi: Libria.

Morelli, U. (2011). *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*. Torino: Bollati Boringhieri.

Oldani, A. (2020). *Acque e paesaggi d'invenzione: descrizione, meraviglia e nuova interpretazione di infrastrutture e architetture dell'acqua*. Melfi: Libria.

Pisciella, S. (2014). Infrastrutture, sublime astrazione. Paesaggio, vivida consistenza. In C. Cozza, I. Valente (a cura di), *La freccia del tempo. Ricerche e progetti di architettura delle infrastrutture* (pp. 183-186). Milano-Torino: Pearson Italia.

Pisciella, S. (2024b). Transizione infrastrutturale del paesaggio italiano nell'era del cambiamento climatico e energetico, per il consolidamento del patrimonio architettonico nazionale. Nuove mitografie. In *Patrimonio materiale e immateriale, strategie per la conservazione e strumenti per la comunicazione*, Atti della XXV Conferenza Nazionale SIU “Transizioni, giustizia spaziale e progetto di territorio”, Cagliari, 15-16 giugno 2023, vol. 03 (a cura di M. V. Mininni e C. Zoppi, pp. 192-197). Roma-Milano: Planum Publisher e Società Italiana degli Urbanisti.

Rizzi, R. (2007). *La Pedemontana Veneta: il divino del paesaggio: economia della forma*. Venezia: Marsilio.

Ruchat-Roncati, F. (2022). L'infrastruttura, figura riconoscibile e ordinatrice del territorio. In Id., *Memoria e trasformazione. Scritti e conversazione su architettura e territorio* (p. 109). Bellinzona: edizioni Casagrande.

Trigila, A., Lastoria, B., Iadanza, C., et al. (2025). *Dissesto idrogeologico in Italia: pericolosità e indicatori di rischio. Edizione 2024*. ISPRA, Rapporti 415/2025, Roma.

Tupputi, G. (2026). Fondare il versante, regimentare l'alveo, abitare la forra. Architettura del suolo e paesaggio nel Latium Vetus. In P. Miano, S. Calvagna, P. F. Cherchi, M. Montemurro (a cura di), *Architetture di convivenza e cura. Strategie integrate per i paesaggi a rischio perturbati e in abbandono* (pp. 214-229). Melfi: Libria.

Visentin, F. (2024). *Geografie d'acqua: paesaggi ibridi*. Venezia: Marsilio.

Warburg, A. (1998). *Il rituale del serpente*. Milano: Adelphi.

Filmografia

Cox, B. (2018). *Waterlog* [Documentario]. The Progress Film Company.
vimeo.com/286134403

Eleuteri Serpieri, V. (2023). *AMOR* [Film]. Stefilm; Era Film; Rai Cinema.
www.amorfilm.it/

Tarkovskij, A. (1983). *Nostalghia*. Opera Film; Rai 2, Mosfil'm, Sovinfil'm.
www.raiplay.it/video/2022/12/Nostalghia-c01353e4-68e3-4725-a895-016c88880472.html

Crediti delle immagini

Fig. 00 – Claude Paradin, <i>Poco a poco</i> , 1591. Emblema dalle <i>Devises Heroiques</i> . Fonte: Glasgow University Emblem Website.	7
Introduzione	
Fig. 01 – Nicola Barbicha Tornello, Santuario nuragico Romanzesu, 2023. Fonte: sardegnaversounesco.org/romanzesu-origine-del-toponimo/	16
Capitolo I	
I.1 – Terra e acqua	
Fig. 02 – Alessio Pelicoro, <i>I remember seing the rock turn into water and transform again and again...</i> , 2025. Fonte: Archivio dell'autore.	32
Fig. 03 – Giuseppe Penone, <i>Essere fiume</i> , Foto del torrente – Foto della cava, 1981. Fonte: Archivio Penone.	35
Fig. 04 – Paul Andriesse, <i>Essere fiume</i> , 1995-1996. Fonte: giuseppepenone.com/it/words/to-be-a-river	37
Fig. 05 – Alessio Pelicoro, <i>Abisso</i> , 2021. Fonte: Archivio dell'autore.	39
Fig. 06 – Milan Radisics, <i>Water Shapes Earth</i> . Fonte: water.shapes.earth	41
Fig. 07 – Forme del carsismo: fori e solchi carsici (Campo Felice, Abruzzo), campi solcati (Alpi Carniche, Friuli-Venezia Giulia), dolina Pozzatina (Gargano, Puglia). Fonte: Ciccacci 2019, p. 176; geoparcoalpicarniche.org ; Wikimedia Commons (foto: Gian Piero Villani, 2020).	43
Fig. 08 – Fabio Barile, <i>Things Become by Vanishing I</i> , 2025. Serie <i>Cronache d'acqua</i> , Green&Blue / Gallerie d'Italia. Fonte: lab.greenandblue.it	45
Fig. 09 – Copertina della prima edizione italiana di <i>Storia di un ruscello</i> di Élisée Reclus. Fonte: Reclus 2020, p. 25. © Elèuthera.	47
Fig. 10 – Incisioni delle copertine originali di <i>Storia di un ruscello</i> di Élisée Reclus. Fonte: Reclus 2020, pp. 60, 66, 158.	49
Fig. 11 – Acque interne d'Italia. Elab. dell'autrice, 2026. Fonte dati: ISPRA, MASE.	51
Figura 12 – Geografia e idrografia nella dorsale tirrenica dell'Italia centro-meridionale. Elab. dell'autrice su base dati GIS, 2026.	53

I.2 – Le forme dell'acqua

54	Fig. 13 – Julian Lupyan, Grotta del Ninfeo a Siracusa, 2025. Fonte: Wikimedia Commons.
57	Fig. 14 – Illustrazioni dal libro VIII del <i>De architectura</i> : ricerca delle sorgenti, corroborate per la livellazione dei piani e delle acque. Fonte: <i>M. Vitruvius per Iocundum</i> , Venezia 1511, p. 76; <i>I dieci libri dell'architettura</i> , Venezia 1556, p. 199. Fonte: Internet Archive.
59	Fig. 15 – Carlo Fontana, <i>Trattato delle acque correnti</i> , frontespizi dei capp. VIII e X, libro I, Roma 1696, pp. 17, 23. Fonte: Google Play Books.
61	Fig. 16 – Carlo Fontana, <i>Trattato delle acque correnti</i> , frontespizi: libro II, cap. I; libro II, cap. II, Roma 1696, pp. 89, 3. Fonte: Google Play Books.
63	Fig. 17 – Cornelius Meier, <i>Dell'avvertenze che si devono havere nel livellare delli siti dalli quali s'hanno da condurre l'acque alle Fontane</i> , 1685. Fonte: C. Meier, <i>L'arte di restituire a Roma la tralasciata navigatione del Tevere...</i> , Roma 1685. © Vincent J. Buonanno Collection.
65	Fig. 18 – Tiziano de Venuto, mani che lavorano la ceramica, 2026. Fonte: l'autore.
67	Fig. 19 – Giuseppe Penone, <i>Anatomia 6</i> , 1994-2000. Scultura, particolare. Fonte: Penone 2007, p. 119.
69	Fig. 20 – Davide Fancello, Fonte Sacra Su Tempiesu, Orune (Nuoro), 1981. Fonte: idese.cultura.gov.it/place/su-tempiesu/
71	Fig. 21 – Abaco di verbi dell'agire dell'acqua. Elab. dell'autrice, 2026.
73	Fig. 22 – Leonardo da Vinci, Studi sulle turbolenze dell'acqua, 1508-1510. Fonte: matematica.unibocconi.eu/articoli/spirali-e-vortici (Royal Library, Windsor Castle).
73	Fig. 23 – Lawrence Halprin, Schizzo di un corso d'acqua. Fonte: Halprin 1981.
73	Fig. 24 – Paul Klee, <i>Schema di un corso d'acqua (raccolta, 2 corso tranquillo, 3 corso agitato, 4 sbocco)</i> , 1923-1924. Fonte: Klee 1979, p. 75.

I.3 – Mitopoiesi dell'acqua

74	Fig. 25 – Carlo Moccia, Sala termale del Tempio di Mercurio (Tempio dell'Eco), Baia, 2026. Fonte: l'autore.
----	---

Atlante delle architetture dell'acqua

Sgorgare – Ghigo Roli, Grotta del Ninfeo a Siracusa, 2004. Fonte: www.photo12.com/en/image/ghr20a02_399

Giovanni Battista Piranesi, Veduta della fonte e delle Spelonche d'Egeria fuor della porta Capena or di San Sebastiano, ca. 1750. Fonte: *Vedute di Roma*. Tomo I, tav. 63.

Paolo Lombardo, Tempio a pozzo di Irru, Nulvi, n.d. Fonte: idese.cultura.gov.it/place/tempio-a-pozzo-di-irru/

Dario Fusaro, Giardino della fondazione Querini Stampalia di Carlo Scarpa, Venezia, 2015. Fonte: atlantearchitetturacontemporanea.cultura.gov.it/fondazione-querini-stampalia-2/

Davide Fancello, Fonte Sacra Su Tempiesu, Orune (Nuoro), 1981. Fonte: idese.cultura.gov.it/place/su-tempiesu/

Claude-Nicolas Ledoux, Maison de surveillants de la source de la Loue, Projet de cité idéale de Chaux, 1804. Fonte: socks-studio.com/img/blog/Ledoux-Claude-architecture-263.jpg

Daniel Sousa, Memoriale delle vittime degli incendi di Pedrógão Grande di Eduardo Souto de Moura, 2023. Fonte: www.archdaily.com/1002676/memorial-by-eduardo-souto-de-moura-for-the-victims-of-the-fire-in-portugal-is-inaugurated

René Burri, Fuente de los amantes, La Cuadra San Cristóbal di Luis Barragán, 1976. Fonte: lacuadrabarragan.org/en/exhibiciones/exposicion-luis-barragan/

Autore sconosciuto, Viale delle Cento Fontane, Villa d'Este, cartolina d'epoca. Fonte: eBay.

Lucas Cranach il vecchio, *La fonte della giovinezza*, 1546. Dipinto. Fonte: Gemäldegalerie Berlin.

Scorrere – Linda Flaviani, Piazza d'Oro, Villa Adriana, Tivoli, 2025. Foto dell'autrice.

John Nicolais, Salk Institute for Biological Studies, La Jolla, California, 2013. Fonte: www.archdaily.com/342531/the-power-of-architecture-louis-kahn-exhibition/513df283b3fc4bc1b800003d-the-power-of-architecture-louis-kahn-exhibition-image

Otto Wunderlich, Patio de los leones, Alhambra di Granada, ca. 1920. Fonte: it.pinterest.com/pin/325244404323402853/

Gianni Berengo Gardin, Tomba Brion di Carlo Scarpa, 1966-1972. Fonte: Zanchettin 2006.

Autore sconosciuto, Casa di Loreius Tiburtinus, Pompei, 1925-1949. © Archivi dell'Immagine - Regione Lombardia, fondo Scrocchi, SCR_290_

82-83

84-85

ST_TD. Fonte: www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-LMD40-0000346/

Autore sconosciuto, Canale d'acqua nell'antica città romana di Perge, Turchia, 2022. Fonte: ecency.com/@passenger777/turkey-s-unesco-heritage-perge

Carlos Rodríguez Fernández, Acquedotto romano di Tiermes, Spagna, n.d. Fonte: Rodríguez Fernández 2019.

86-87 *Precipitare* – Gian Battista Bassi, *Cascade delle Marmore*, 1820. Olio su tela, 98,5 x 72,4 cm. Fonte: Wikimedia Commons.

Jacob Philipp Hackert, *Cascata nella villa di Mecenate a Tivoli*, 1783. Olio su tela, 121x169 cm. © Museo dell'Hermitage, San Pietroburgo.

Francesco Venturini, *Cascata nei giardini di Villa d'Este a Tivoli*, 1684-1691. Incisione, 26,7x38,8 cm. © Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, The Leo Steinberg Collection, 2002.181.

Antonio Joli (attribuito), *Inaugurazione della cascata del parco della Reggia di Caserta*, ca. 1762. Olio su tela, 88 x 137 cm. © Museo della Reggia di Caserta, inv. n. 810.

Autore sconosciuto, Catena d'acqua, Villa Lante a Bagnaia (Viterbo), n.d. Cartolina d'epoca. Fonte: eBay.

Oregon State Highway Collection, Ira Keller Forecourt Fountain di Lawrence Halprin, 1970. © Oregon Historical Society Research Lib.

Violet Kashi, Paley Park, New York (USA), 2011. Fonte: www.moderndesign.org/2012/02/harry-bertoia-side-chair-at-paley-park.html

88-89 *Acquietarsi* – Autore sconosciuto, Narciso alla fonte, ca. 1325-50. Miniatura. © Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5069, Ovide Moralisé, f. 33 v.

Autore sconosciuto, Padiglione Barcellona di Ludwig Mies Van der Rohe, n.d. © Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme - Arxiu Històric del COAC.

Autore sconosciuto, Miroir d'Eau di Michel Corajoud, Place de la Bourse, Bordeaux, Francia, n.d. Fonte: www.myguidebordeaux.com/it/come-da-fare/water-mirror

Andrej Tarkovskij, Polaroid della piazza d'acqua a Bagno Vignoni scattata sul set di *Nostalghia*, 1983. Fonte: www.bonhams.com/auction/23936/lot/1/andrey-tarkovsky-russian-1932-1986-a-group-of-10-polaroid-photographs/

Autore sconosciuto, Tempio dell'acqua di Tadao Ando a Tsuna, Hyogo, Giappone, 1990-91. Fonte: El croquis 44 +58.

Nicola Barbicha Tornello, Santuario nuragico Romanzesu, Bitti, 2023. Fonte: sardegnaversounesco.org/romanzesu-origine-del-toponimo/

René Burri, El Bebedero de La Arboleda di Luis Barragán, 1968. Fonte: www.artwort.com/2014/11/10/architecture/attraverso-lente-re-

[ne-burri-larchitettura-luis-barragan/](#)
Linda Flaviani, Serapeo, Villa Adriana a Tivoli, 2009. Foto dell'autrice.
Roberto Schezen, Sher-e-Bangla Nagar a Dhaka di Louis Kahn, ca. 2001. © Fondazione MAXXI.
Edward King Tenison, Patio de los Arrayanes, Alhambra di Granada, 1851. Calotipo. Fonte: [kr.pinterest.com/pin/271975264980676974/](#)
Hélène Binet, Terme di Vals di Peter Zumthor, 2006. Fonte: [www.deze-en.com/2024/06/10/helene-binet-book/](#)

Cavare – Carl Friedrich Seiffert, La grotta azzurra a Capri, 1860. Olio su tela, 65 x 81 cm. © Alte Nationalgalerie, Berlino. 90-91
William Henry Bartlett, Cisterna Basilica di Istanbul, 1838. Fonte: Miss Pardoe, *The Beauties of the Bosphorus*, illustrato da William H. Bartlett, Londra, Georg Virtue and Ivy Lane, 1838.
Linda Flaviani, Ninfeo delle fate a Lecce, 2025. Foto dell'autrice.
Hélène Binet, Terme di Vals di Peter Zumthor, 2006. Fonte: [www.deze-en.com/2024/06/10/helene-binet-book/](#)
Vittorio Scioscia, Piscina Mirabilis a Bacoli, 2022. Fonte: [www.vittorio-scioscia.com/piscina-mirabilis-a-bacoli-campi-flegrei/](#)
Giovan Battista Piranesi, Prospettiva della scala della conserva d'acqua di Castelgandolfo, 1764. Acquaforte, 40 x 29,3 cm. Fonte: *Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo*, [archive.org/details/gri_33125010859763](#)
Gmelin Wilhelm Friedrich, Ninfeo del Bergantino di Castel Gandolfo, 1811. Acquaforte. Fonte: [www.info.roma.it](#)
Isabella Atzori, Acquedotto di Sangano (1860), Torino, n.d. Fonte: [www.laboratorioaltevalli.it/blog/un-po-di-storia/lacquedotto-di-sangano-una-vera-e-propria-cattedrale-dellacqua](#)

Isolare – Elena Calandra, Teatro Marittimo, Villa Adriana a Tivoli, 2010. Fonte: E. Calandra, Villa Adriana scenario del potere, in M. Rizzi (a cura di), *Hadrian and the Christians*, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/ New York, 2010, p. 27. 92-93
Autore sconosciuto, Prato della Valle a Padova, 1780. © Comune di Padova - Ufficio Cultura. Fonte: [padovasorprende.it/cronache-di-padova-dei-secoli-xiii-xvi/](#)
Hélène Binet, Princess Diana Memorial Fountain di Gustafson Porter e Bowman, Londra, 2004. Fonte: [landezine.com/diana-princess-of-wales-memorial-fountain-by-gustafson-porter-landscape-architecture/](#)
Arnold Böcklin, *L'isola dei morti (Die Toteninsel)*, 1880. Prima versione. Olio su tela, 111 x 155 cm. © Basilea, Kunstmuseum.
Autore sconosciuto, Santuario etrusco sul Monte Tabor sull'Isola Bi-

sentina, Lago di Bolsena, n.d. Fonte: [fondoambiente.it/luoghi/isola-bisentina?ldc](#)
Dimitri Montanari, Tempio di Pitagora, Giardino Puccini, Pistoia, n.d. Fonte: [www.giardini-mondo.it/pistoia/336/villa-puccini/](#)
Autore sconosciuto, Tomba di Rousseau a Ermenonville, 1806. Litografia, 16,5 x 23,5 cm. Fonte: Thomas Thornton, *A Sporting Tour Through France in a Series of Letters to the Earl of Darlington*, Londra, Longman, 1806.

Capitolo II

Premessa

102 Fig. 26 – Luciano D’Inverno, Gli Archi della Valle, 2023. Dalla serie *Attraversamenti*. Fonte: [www.lucianodinverno.com/attraversamenti/](#)
105 Fig. 27 – I siti dei tre progetti nella dorsale tirrenica dell’Italia centro-meridionale. Elab. dell’autrice, 2026.
109 Fig. 28 – Schemi esplicativi dei tre progetti. Elab. dell’autrice, 2026.

II.1 – La restituzione simbolica: Renato Rizzi e il progetto per il limes nord-occidentale di Tivoli

116 Fig. 29 – La restituzione simbolica: le prime pagine di *Memorie di Adriano di Marguerite Yourcenar*, sovrapposte alle curve di livello di Tivoli. Elab. dell’autrice, 2026.
119 Fig. 30 – Bassorilievo del santuario di Santa Maria del Quintiliolo. Fonte: Archivio di Renato Rizzi.
129 Fig. 31 – Linda Flaviani, il fronte nord-occidentale di Tivoli osservato dal Santuario della Madonna di Quintiliolo. Fotografia dell’autrice, 2026.
121 Fig. 32 – Theodore Duclere (1845 ca.). Olio su cartone, 27 x 42,5 cm. *La Villa Mecenate a Tivoli*. Fonte: [www.mutualart.com/Artwork/DIE-VILLA-MECENATE-IN-TIVOLI/IEC833C03C622B9D](#)
123 Fig. 33 – Idrografia e composizione geologica del territorio di Tivoli: in nero il carattere calcareo, in grigio i depositi alluvionali. Elab. dell’autrice su base dati GIS, 2026.
124-125 Fig. 34 – Mappa del territorio di Tivoli tra valle dell’Aniene e sistema appenninico, il fiume come matrice di infrastrutture e architetture ‘verticali’. Elab. dell’autrice su base dati GIS, 2025.

Fig. 35 – Daniel Stoopendaal (1622). *Pianta di Tivoli*. Fonte: mapandmaps.com/en/archived-antique-maps-prints/6217-tivoli-italy-old-plan-civitatis-tyburis-delineatio-stoopendaal-1729.html 127

Fig. 36 – Pianta di Tivoli con Villa d’Este e le ville romane restituite da Pirro Ligorio. Elab. dell’autrice (2026) sulla base di un disegno in Ranaldi 2001, p. 199. 129

Fig. 37 – Autore sconosciuto, *Italie, Tivoli, Villa mecenate*, 1885. Foto d’epoca. Fonte: eBay. 131

Fig. 38 – Giovanni Battista Piranesi, Veduta della Villa Estense a Tivoli, 1773. Acquaforte, 48 x 70 cm. Fonte: catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800307004 131

Fig. 39 – Giovanni Battista Piranesi, Veduta delle cascate a Tivoli, 1769. Acquaforte, 47 x 70 cm. Fonte: catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800307034 131

Fig. 40 – Charles-Alphonse Thierry, Rilievo e ricostruzione del Tempio di Ercole Vincitore a Tivoli, prospetto laterale, 1862. Fonte: G. Seure (a cura di), *Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pernionnaires de l’Accademie de France à Rome*, 3 voll., Ch. Massin, Paris, 1912. 133

Fig. 41 – Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, *Cascata nella volta sotto la villa di Mecenate a Tivoli*, ca. 1785. Olio su cartone, 27 x 42,5 cm. Fonte: Wikimedia Commons. 133

Fig. 42 – Giovanni Battista Piranesi, *Veduta interna della Villa di Mecenate a Tivoli*, 1763. Acquaforte, 48 x 62 cm. Fonte: www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800307018 133

Fig. 43 – Il progetto come messa in scena del divenire dell’acqua. Schema assometrico. Elab. dell’autrice, 2026. 135

Fig. 44 – Direzioni compositrici del progetto. Elab. dell’autrice, 2026. 137

Fig. 45 – Planimetria di Tivoli con inserimento del progetto. Elab. dell’autrice, 2026. 139

Fig. 46 – Planimetria di Tivoli con il progetto e la discenderia che collega Tivoli a Villa Adriana. Elab. dell’autrice, 2026. 140-141

Fig. 47 – Sezione trasversale del progetto osservato nella sua relazione con Villa d’Este. Elab. dell’autrice, 2026. 143

Fig. 48 – Renato Rizzi, schizzi elaborati nel corso di un colloquio con l’autrice, 2026. Fonte: l’autore. 145

Fig. 49 – Foto del modello del progetto. Fonte: Archivio di Renato Rizzi. 146

147 Fig. 50 – Foto del modello del progetto. Fonte: Archivio di Renato Rizzi.

148-149 Fig. 51 – Foto del modello del progetto. Fonte: Archivio di Renato Rizzi.

151 Fig. 52 – Foto del modello del progetto. Fonte: Archivio di Renato Rizzi.

153 Fig. 53 – *Modello in bassorilievo del del muro-fontana*. Foto del modello del progetto. Fonte: Archivio di Renato Rizzi.

II.2 – L’unità della narrazione: Luigi Franciosini e il progetto per la Cisterna delle Sette Sale a Roma

154 Fig. 54 – L’unità della narrazione: pagina lacunosa delle *Promenades dans Rome* di Stendhal sovrapposta a *Frammenti di marmo della Pianta di Roma antica* di G. B. Piranesi. Elab. dell’autrice, 2026.

158 Fig. 55 – Cristina Casadei, Fronte posteriore della Cisterna osservato da Nord, dall’interno del suo recinto, 2022. Fonte: l’autrice.

159 Fig. 56 – Giovanni Battista Piranesi, *Veduta degli avanzi della Fabbriche del secondo Piano delle Terme di Tito*, 1776. Acquaforte, 49,2 x 71,5 cm. Fonte: www.calcografica.it/matrici/inventario.php?id=M-1400_794

161 Fig. 57 – Formazioni vulcaniche dell’area romana erose dal reticolo idrografico. Elab. dell’autrice, 2022.

162-163 Fig. 58 – Terra e acqua nel territorio tra Roma e i Colli Albani con localizzazione delle sorgenti puntuali e lineari e degli acquedotti antichi. Elab. dell’autrice, 2026.

165 Fig. 59 – Rappresentazione schematica dei caratteri idrografici originari del territorio romano con l’ubicazione delle emergenze sorgentizie e della Cisterna delle Sette Sale sul colle Oppio. Elab. dell’autrice, 2026.

167 Fig. 60 – Giovanni Battista Piranesi, *Veduta delle Terme di Tito*, 1775. Acquaforte, 49,2 x 71,6 cm. © National Gallery of Art, Washington, D.C. - Mark J. Millard Architectural Collection. Fonte: Wikimedia Commons.

168-169 Fig. 61 – Il quartiere Esquilino: acqua e persistenze archeologiche. Elab. dell’autrice sulla base della *Forma Urbis Romae* di Rodolfo Lanciani (1901), 2026.

171 Fig. 62 – Giovan Battista Brocchi, carta di preparazione della *Carta fisica del suolo di Roma né primi tempi della fondazione di questa città*, 1820 (dettaglio). Consultata presso la Biblioteca del Dipartimento di Architettura dell’Università degli Studi Roma Tre.

Fig. 63 – Planimetria delle Terme di Traiano nel <i>Codice Destailleur</i> , montaggio f. 20r, 21r e 21v, ca. 1545, con inserimento delle curve di livello. Elab. dell'autrice, 2024.	173
Fig. 64 – Pirro Ligorio, Pianta della Cisterna delle Sette Sale, seconda metà del XVI secolo. Cod. Ottob. Lat. 3373, fol. 7r. 8r. Fonte: Benfante 2020, p. 70.	173
Fig. 65 – Sebastiano Serlio, Pianta della Cisterna delle Sette Sale, 1540, Libro III, p. XCIII. Fonte: archive.org/details/ldpd_12223131_000/page/n92/mode/1up?q=sale	173
Fig. 66 – Foto del parco del Colle Oppio in corso di sistemazione per l'attraversamento carrabile, 1928-1936. © Archivio Luce.	175
Fig. 67 – Schema in sezione delle fasi di trasformazione storica del sito. Elab. dell'autrice, 2026.	175
Fig. 68 – Area di progetto, percorso dell'acqua coincidente con l'ordine del movimento. Elab. dell'autrice, 2024.	177
Fig. 69 – Il progetto come messa in scena del divenire dell'acqua. Schema assonometrico. Elab. dell'autrice, 2026.	179
Fig. 70 – Planivolumetria della Cisterna delle Sette Sale nel suo contesto urbano. Elab. dell'autrice, 2025.	181
Fig. 71 – Pianta della Villa Imperiale con le direttrici compositive del progetto. Elab. dell'autrice, 2025.	183
Fig. 72 – Pianta e sezione della Cisterna con gli interventi del progetto. Elab. dell'autrice, 2025.	185
Fig. 73 – Luigi Franciosini, Schizzi di studio per il progetto definitivo della Cisterna delle Sette Sale, 2024. Archivio di Luigi Franciosini.	187
Fig. 74 – Luigi Franciosini, studi sulle ipotesi di allestimento per l'evocazione del volume d'acqua che originariamente riempiva le cavità. Fonte: <i>Relazione illustrativa del progetto</i> , p. 7.	189
Fig. 75 – Luigi Franciosini, disegno prospettico dell'accesso al complesso monumentale, dell' <i>impluvium</i> e del canale di raccolta delle acque meteoriche, 2022. Fonte: Archivio di Luigi Franciosini.	191
Fig. 76 – Luigi Franciosini, Luigi Franciosini, disegno prospettico dello spazio semi ipogeo della cisterna caratterizzato dalle vasche d'acqua, 2022. Fonte: Archivio di Luigi Franciosini.	193
Fig. 77 – Autore sconosciuto, Primo itinerario per Roma del Manoscritto di Einsiedeln (IX secolo). Fonte: Hülsen 1907.	195

II.3 – L'esegesi allegorica: Francesco Venezia e il progetto per il Belvedere di San Leucio

196	Fig. 78 – L'esegesi allegorica: la prima pagina de <i>L'Antro delle Ninfe</i> di Porfirio (1986, testo orig. del 260 d.C. ca.) sovrapposta ad una foto degli Archi della Valle (Luciano d'Inverno, 2023) e ad una foto della Piscina Mirabilis (Vittorio Scioscia, 2022). Elab. dell'autrice, 2026.
199	Fig. 79 – Francesco Venezia, schizzo di studio del progetto per il Belvedere di San Leucio, 1984. Fonte: Venezia 1990, p. 46.
200	Fig. 80 – Attilio Zuccagni-Orlandini, Veduta di S. Leucio nella Provincia della Terra di Lavoro, 1845. Fonte: A. Zuccagni-Orlandini, <i>Atlante illustrativo, ovvero Raccolta dei principali monumenti italiani antichi, del Medio evo e moderni, e di alcune vedute pittoriche</i> , Firenze 1845.
201	Fig. 81 – Autore sconosciuto, foto aerea del complesso monumentale e del giardino terrazzato del Belvedere di San Leucio ai piedi del monte omonimo, 2025. Fonte: www.hotelbelvederesanleucio.it/turismo/
203	Fig. 82 – La piana Campana: il reticolo idrografico superficiale e il <i>graben</i> strutturale della piana alluvionale. Elab. dell'autrice, 2026.
204-205	Fig. 83 – Planimetria del sistema territoriale della piana borbonica. Elab. dell'autrice, 2024.
207	Fig. 84 – Luigi Vanvitelli, <i>L'Acquedotto Carolino</i> , 1752. Penna/inchiostro/acquerello su cartoncino, 700x800 mm. © Museo della Reggia di Caserta.
207	Fig. 85 – Salvatore Fergola, Scorcio del palazzo del Belvedere di San Leucio, 1827. © Museo della Reggia di Caserta.
207	Fig. 86 – Antonio Joli (attribuito), <i>Inaugurazione della cascata del parco della Reggia di Caserta</i> , ca. 1762. Olio su tela, 88x137 cm. © Museo della Reggia di Caserta.
209	Fig. 87 – Il tracciato dell'acquedotto Carolino nell' <i>Atlante geografico del regno di Napoli</i> di Giovanni Antonio Rizzi Zannoni, 1808. Foglio 10 - Terra di Lavoro: Caserta. Fonte: bibliotecauniversitarianapoli.cultura.gov.it/it/477/atlane-geografico_-indice-dei-toponimi_-foglio-10
209	Fig. 88 – Domenico Rossi, Pianta del Real bosco e delizie di San Leucio, ca. 1810. © Napoli, Biblioteca Nazionale, sezione Manoscritti e Rari, busta 26(10).
211	Fig. 89 – Francesco Collecini (incisore Filippo de Grado), Pianta dell'Edificio della Seta di San Leucio, n.d. © Archivio della Reggia di Caserta. Fonte: Caprio 1993, p. 33.

Fig. 90 – Copertina del n. 505 di <i>Casabella</i> , in cui sono pubblicati gli esiti della Consultazione del 1984.	213
Fig. 91 – Álvaro Siza, Il percorso dell’acqua, schizzo per il progetto per il complesso monumentale e il territorio di San Leucio, 1984. Fonte: <i>Casabella</i> , 505, p. 1.	213
Fig. 92 – Francesco Venezia, <i>Il cantiere degli Archi della Valle e la scoperta e il rilievo della Piscina Mirabilis</i> . Schizzo di sintesi. Fonte: Venezia 1990, p. 62.	215
Fig. 93 – Francesco Venezia, <i>Dal rifugio sugli Archi della Valle alla piscina ipostila</i> . Schizzo di sintesi. Fonte: Venezia 1990, p. 46.	215
Fig. 94 – Le ‘stazioni’ dell’acqua. Planimetria generale degli interventi del progetto di Francesco Venezia. Elab. dell’autrice, 2024.	216-217
Fig. 95 – Pianta del piano terra del Palazzo del Belvedere e dei giardini pensili. Elab. dell’autrice, 2026.	219
Fig. 96 – Pianta del progetto del corridore pensile tra il recinto di San Leucio e la cascata della Reggia. Elab. dell’autrice, 2026.	220-221
Fig. 97 – La verifica della coincidenza proporzionale tra la Piscina Mirabilis e il cortile del Belvedere di San Leucio. Elab. dell’autrice, 2025, sulla base di uno schizzo di Francesco Venezia.	223
Fig. 98 – La traslazione tipologica della Piscina Mirabilis nel cortile del Belvedere. Pianta e sezione. Elab. dell’autrice, 2025.	225
Fig. 99 – Sezione sul mulino-belvedere e sulla cisterna ipostila. Elab. dell’autrice, 2026.	226-227
Fig. 100 – La nuova cisterna ipostila nel progetto di Francesco Venezia, schema assonometrico. Elab. dell’autrice, 2026.	229
Fig. 101 – Foto del plastico di studio realizzato dai collaboratori di Francesco Venezia per il progetto per San Leucio. Fonte: <i>Casabella</i> , 505, p. 19.	231
Fig. 102 – Francesco Venezia, Schizzo di sintesi: la piscina ipostila e gli Archi della Valle. Fonte: Venezia 1998, p. 26.	233

Postfazione – Per un pensiero poetante in architettura

Fig. 103 – Linda Flaviani, Ninfeo delle fate a Lecce, 2025. Foto dell’autrice.	236
Fig. 104 – Esercizio di analogia. Elab. dell’autrice a partire da una foto dell’autrice del cortile dei Serici e dall’incisione della Cisterna Basilica di Istanbul di W. H. Bartlett (si veda alla voce <i>Cavare</i> dell’Atlante), 2026.	241

245	Fig. 105 – Francesco Venezia, schizzo di preparazione per una conferenza. Fonte: Venezia 2022, p. 47.
249	Fig. 106 – Aby Warburg, Bilderatlas <i>Mnemosyne</i> . Tavola 6, 1929. © The Warburg Institute Archive. Fonte: www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1006
253	Fig. 107 – Friedrich Nietzsche, Schema dinamico del tempo, 1873. Disegno a penna tratto dai <i>Nachgelassene Fragmente</i> . © Nietzsche-Archiv, Weimar. Fonte: www.nazioneindiana.com/2021/03/26/nt-nessun-tempo-alessandra-greco-e-gianluca-garrapa-in-conversazione/

Appendice – Attraverso la Rappresentazione

256	Fig. 108 – <i>Elogio della mano</i> . Elab. dell’autrice a partire da una foto dell’autrice, una foto di G. Antonioli e una foto di G. Ciliberto, 2026.
261	Fig. 109 – Prima sala della mostra <i>Eden-eden</i> di Renato Rizzi, Accademia di San Luca, Roma, 2022. Foto dell’autrice.
263	Fig. 110 – Linda Flaviani, Le mani di Luigi Franciosini e Cristina Casadei in due momenti del workshop <i>Etruscan places. Mediterranean glances</i> (DH TL, Santa Severa, 5-17 settembre 2022). Foto dell’autrice.
265	Fig. 111 – Francesco Venezia tra i disegni e i modelli di un suo Laboratorio di progettazione all’Accademia di Architettura di Mendrisio. Fonte: Della Torre, Pedretti (a cura di) 2015, p. 5.

Post-Scriptum – La Grande Acqua

276	Fig. 112 – Autore sconosciuto, Diga del Pertusillo, n.d. Fonte: Archivio storico Acquedotto Pugliese.
279	Fig. 113 – Mappa della pericolosità idraulica in Italia. Elab. dell’autrice, 2026. Fonte: Mosaicatura nazionale ISPRA (Elaborazione v. 5.0 – 2020) delle aree a pericolosità idraulica redatte dalle Autorità di Bacino Distrettuali sui 3 scenari definiti dal D. Lgs. 49/2010: idrogeo.isprambiente.it
281	Fig. 114 – Linda Flaviani, La Grande Cascata di Tivoli in piena, 2026. Foto dell’autrice.
281	Fig. 115 – Autore sconosciuto, La Cascata della Reggia di Caserta senza acqua, estate 2025. Fonte: informareonline.com
281	Fig. 116 – Linda Flaviani, Circo Massimo a Roma a seguito di un’alluvione, 2025. Foto dell’autrice.

Fig. 117 – Luigi Vanvitelli, Progetto dei Ponti della Valle, 1756. Fonte: <i>Dichiarazione dei Disegni del Reale Palazzo di Caserta</i> , III ed. © Palazzo Reale di Caserta, Soprintendenza per i B.A.A.A.S., inv. 865; indicizzato online nel catalogo del CIRICE – Centro Interdipartimentale di Ricerca sull’Iconografia della Città Europea dell’Università di Napoli.	285
Fig. 118 – Harold N. Fisk, <i>Geological Investigation of the Alluvial Valley of the Lower Mississippi River</i> , 1944. Tav. 22, foglio 11, stralcio. Fonte: publicdomainreview.org/collection/maps-of-the-lower-mississippi-harold-fisk/	289
Fig. 119 – Schema del rischio idraulico dell’area di Roma, dettaglio. Elab. dell’autrice, 2026.	291

Fig. 120 – Linda Flaviani, Sorgente, Parco Nazionale del Sirente Velino, 2026. Foto dell’autrice.	342
---	-----



← 120

Sono radicata, ma fluisco.
(*I am rooted, but I flow.*)

Virginia Woolf, *The Waves*, 1931

Sul retro di copertina:
*I remember seing the rock turn into water
and transform again and again...*
© Alessio Pelicoro, 2025

