

“Penso che per certi aspetti lo stato della fotografia a Roma potrebbe rivestire qualche interesse per quelli tra di voi che traggono diletto da questo bellissimo ramo dell’Arte; e poiché molti dei miei conoscenti nella cerchia fotografica hanno più volte espresso il desiderio di voler apprendere il metodo che ho adottato per produrre i negativi durante i quattro mesi trascorsi nella Città Eterna, ho pensato fosse meglio inviare una lettera sull’argomento da pubblicare sul vostro giornale – sempre che lo riteniate un tema degno di nota.”¹

Comincia con semplicità il resoconto degli esperimenti romani di Richard Wheeler Thomas, pubblicato a Londra nel 1852 sulle pagine dell’“Art-Journal”. Chimico e fotoamatore attivo tra il 1852 e il 1879, Thomas cita alcuni dei luoghi di ritrovo dei *Roman photographers* – “È quasi superfluo ricordare che i luoghi privilegiati dei loro incontri sono [la trattoria] Lepre e il Caffè Greco” – e alcuni dei colleghi a lui contemporanei, Giacomo Caneva, Eugène Constant, Frédéric Flachéron e un non meglio identificato Mr Robinson.

Ai nomi elencati da Thomas ne vanno certamente aggiunti molti altri, in particolare i due britannici che stabiliscono la loro residenza permanente a Roma sin dalle origini del nuovo *medium*: James Anderson (1813-1877) e Robert Turnbull Macpherson (1814-1872). I primi pionieri formano un crogiolo di nazionalità attorno al citato Caffè Greco, con una predominanza di francesi e inglesi accanto a professionisti provenienti da ogni angolo della penisola preunitaria, quando le lunghe esposizioni necessarie agli albori della fotografia rendono scultura e architettura i soggetti più adatti alle esplorazioni. Al principio gli scatti sono i più vari, dalla statuaria in Vaticano alle antichità, queste ultime oggetto di campagne sistematiche come quelle commissionate da John Henry Parker (1806-1884)². A partire dal 1901 la presenza dei visitatori dal Regno Unito si con-

solida con la fondazione della British School at Rome che, nella sua biblioteca e nei suoi archivi, annovera rare stampe, fotografie e volumi sulla topografia di Roma, in particolare grazie all’impegno di Thomas Ashby (1874-1931), direttore della Scuola dal 1906 al 1925³.

Roma è la città che ha da sempre stimolato l’immaginazione collettiva. Tra memoria dell’antico e sperimentazione del moderno, è stata soggetto ideale per pittori e incisori dal Rinascimento, mentre la fotografia si sviluppa quando “si fa” l’Italia: la nuova tecnica contribuisce ad alimentare quell’aura che avvolge la futura capitale già dai secoli precedenti. Le prime fotografie ottocentesche raccontano una città pittoresca, in cui il rapporto con i vedutisti, nei soggetti e nelle inquadrature, è praticamente indistinto, mentre si perfeziona con rapidità la tecnica fotografica, in un percorso a sua volta affascinante⁴. William Henry Fox Talbot parla dell’evoluzione tecnologica nel capitolo che apre *The Pencil of Nature*, quando si trova, per sua stessa ammissione, a “essere un girovago” nell’Italia classica⁵. Negli anni seguenti la sperimentazione vede la nascita – e in alcuni casi la scomparsa – di dagherrotipi, negativi su carta, calotipi, stampe all’albumina; quest’ultimo procedimento, introdotto da Louis-Désiré Blanquart-Evrard nel 1850, diverrà il metodo di riproduzione delle immagini più utilizzato fino al principio del Novecento⁶.

I pittori/fotografi, nelle uscite in gruppo, sistemano gli apparecchi fotografici negli stessi luoghi, rendendo spesso complessa l’attribuzione delle prime immagini. L’iconica scalinata di Trinità dei Monti da via dei Condotti o, caso ancor più paradigmatico, il Foro, sono sostanzialmente ripresi da punti di vista condivisi, con minime varianti⁷. Alcune immagini, quelle più inconsuete, si fissano sulla retina più di altre: il taglio orizzontale della parte superiore del Tempio di Ercole Vincitore nel dagherrotipo di Joseph-Philibert Girault de Pran-

gey (1842), i negativi su carta di Flachéron (1851) e il panorama di Roma da Villa Medici di Alfred-Nicolas Normand (verso il 1851)⁸.

Accanto a Carlo Pietrangeli e Silvio Negro, curatori principali nel 1953 della mostra sulla fotografia a Roma dal 1840 al 1915 a Palazzo Braschi, il più prolifico antesignano dello studio sulla fotografia romana è stato senza dubbio Piero Becchetti. Becchetti, spinto da una passione non comune e con impeccabile rigore scientifico, ha pubblicato volumi monografici e saggi sulla fotografia, sulla stereoscopia e sui primi pionieri del genere: Macpherson, Caneva, Anderson e i fratelli D'Alessandri. In tempi più recenti l'Archivio Fotografico del Comune di Roma, che possiede un'interessante collezione delle prime immagini sulla città, ha contribuito alla diffusione capillare di un periodo eccezionale per la storia della fotografia che, finalmente, sta ricevendo l'attenzione e il riconoscimento pubblico che merita⁹.

Mentre a Roma si raccolgono, si organizzano scientificamente e si cominciano ad archiviare le immagini, la fotografia di architettura come disciplina non esiste ancora. L'inglese Richard Pare (1948-) – curatore e fotografo – è uno fra i precursori in questo campo di studi e fondatore di una fra le prime collezioni di fotografia d'architettura presso il Canadian Centre for Architecture di Montreal (CCA). Pare ci informa che, nel 1974, la prima immagine della collezione acquistata presso un antiquario di New York è proprio una fotografia del Colle Capitolino di Robert Macpherson¹⁰, un aspetto che conferma il primato inequivocabile di Roma nella costruzione di una raccolta di fotografia d'architettura. Pare continua: “Per quanto ne so, la collezione del CCA è stata la prima a mostrare un atteggiamento consapevole nei confronti dell'idea della fotografia di architettura come forma d'arte. Per poter essere presa in considerazione, la fotografia doveva essere prima di tutto di qualità: questo era uno dei principi fondamentali. Le uniche eccezioni erano rare immagini di strutture importanti che in seguito erano state demolite, soggetti difficilmente accessibili, costruzioni temporanee come fortificazioni e opere d'assedio e le esposizioni universali, dal Crystal Palace in poi. Le persone portavano in visione le proprie fotografie – spesso di scarso interesse – sostenendo in certi casi che si trattava di immagini molto rare. La risposta era che la rarità, da sola, non aveva sufficiente valore. La raccolta si arricchì rapidamente dal momento in cui riuscii a mettere da

parte il lavoro sul progetto della Court House: la prima fotografia venne acquisita nel 1974 e nel corso dei 15 anni seguenti la collezione arrivò a comprendere circa 48.000 immagini.”¹¹

Dall'altra parte dell'Atlantico – a Londra, presso il Royal Institute of British Architects (RIBA) – Robert Elwall comincia nel 1981 un'operazione non molto dissimile dalla sfida di Pare. L'interesse di Elwall, però, si sposta dalla singola immagine all'interezza degli archivi fotografici, aspetto che si rispecchia nell'immenso numero di positivi e negativi custodito presso il RIBA, più di 1,7 milioni di oggetti. In ogni caso, l'impegno professionale dei due primi curatori di fotografia di architettura ha portato alla formazione di alcune fra le più importanti collezioni del genere al mondo, con le quali competono poche altre, e tra queste senza dubbio la Prints and Photographs Collection della Library of Congress di Washington e la collezione di fotografie conservata presso la Avery Architectural and Fine Arts Library di New York. Proprio attraverso le parole di Elwall si comprende comunque come, ancora nel 2009, “nonostante la sua importanza nel plasmare la percezione del mondo che ci circonda, lo studio della fotografia di architettura è ancora agli inizi. L'interazione tra architettura e fotografia era e rimane un argomento sottovalutato sia dagli architetti sia dai fotografi.”¹²

Nell'archivio del RIBA la prima fase della storia della fotografia è rappresentata in mostra dalle immagini degli Anderson – dopo il capostipite James, l'attività è proseguita dal primogenito Domenico (1854-1938) – e da alcune raccolte, in particolare un album intitolato *Roma* appartenuto a Lady Eyre, residente al numero 27 di piazza di Spagna; l'album è assemblato, secondo la consuetudine del tempo, con una collezione di stampe all'albumina di grande formato¹³. Tra le due guerre Ralph Deakin (1888-1952), corrispondente del “Times” a Roma e fotografo per passione¹⁴, dirige il suo apparecchio su quanto stimoli la sua fantasia; annota anche molti punti di vista dei suoi scatti su una mappa dell'ENIT (l'agenzia nazionale del turismo) ancora conservata tra i fondi del RIBA. È interessante notare come allo stile di Deakin, legato a una visione lirica della città, con immagini caratterizzate dal gioco fra ombre, luci e chiaroscuro, faccia da contraltare nello stesso periodo la collezione delle fotografie delle demolizioni e i frenetici lavori per la Roma fascista – queste ultime parte dell'Architectural Press Archive,

l'archivio che conserva le fotografie dell'“Architects' Journal” e dell'“Architectural Review” – come vedremo, i due principali organi di informazione professionale per gli architetti in Inghilterra.

Per buona parte del Novecento le riviste di architettura possono contare sui propri fotografi, una consuetudine andata in disuso nel corso degli anni recenti perché difficilmente sostenibile da un punto di vista economico; per gli articoli che contenevano architetture straniere c'era spesso la necessità di affidarsi a professionisti impegnati all'estero. Questo il motivo per il quale le immagini conservate presso l'Architectural Press Archive sono frutto della corrispondenza con istituzioni e fotografi stranieri, e spesso sono presenti timbri e nomi dei professionisti sul verso delle fotografie, altrimenti identificabili con difficoltà.

Tra i fondi dell'Architectural Press relativi a Roma sono, quindi, presenti anche immagini di architetture scattate da fotografi non britannici. Tra queste si segnalano le fotografie notturne di Spartaco Appetiti (attivo 1926-1978) per piazza San Pietro e Castel Sant'Angelo, Alberto Cartoni (1898-1976) per la Casa del Girasole di Luigi Moretti, Oscar Savio (1912-2015) per la Rinascenza di Franco Albini e Franca Helg. Di grande interesse anche la serie romana del Campidoglio e varie vedute della città del fotografo americano George Everard Kidder Smith (1913-1997)¹⁵. Tra i professionisti inglesi legati all'Architectural Press e attivi anche a Roma sono Marion Johnson (1912-1980, meglio nota con lo pseudonimo di Georgina Masson) e Bruno de Hamel (attivo negli anni sessanta), quest'ultimo autore delle immagini dell'Ambasciata Britannica a Roma progettata da Basil Spence.

In un panorama variegato come questo le riviste di architettura giocano un ruolo fondamentale sia nella costruzione del dibattito sia nella costruzione dell'immaginario collettivo. Come è stato notato, la storia dell'architettura moderna nel Regno Unito è caratterizzata da una serie di teorie prevalenti, ognuna delle quali è rappresentata in una pubblicazione da un linguaggio e da una grafica specifici. Significative in questo senso sono proprio “Architectural Review” negli anni trenta e cinquanta, “Architectural Design” nei sessanta e, più di recente, “AA Files”, la rivista dell'Architectural Association di Londra¹⁶. Il dibattito più intenso si è svolto sulle pagine delle prime due riviste dal dopoguerra agli anni sessanta: non è un caso che molte delle

fotografie presenti in mostra provengano proprio da questi due *milieux* culturali, anche se poche risultano essere quelle pubblicate. In questo percorso hanno un ruolo fondamentale Monica Pidgeon – editor di “Architectural Design” dal 1946 al 1975, animatrice della cultura architettonica britannica e internazionale¹⁷ – e Ivy de Wolfe, pseudonimo di Hazel Hastings, moglie di Hubert De Cronin Hastings, editor di “Architectural Review”. Analisi originali, dagli esiti molto diversi, che si incrociano a Roma negli anni sessanta e che producono una sperimentazione estremamente vivace, anche se dalle origini opposte: di natura prevalentemente privata nel caso della Pidgeon, pubblica per la Hastings, autrice delle immagini per *The Italian Townscape* (1963), il libro ispirato dalle ricerche di Gordon Cullen e scritto dal marito Hubert, anch'egli con lo pseudonimo di Ivor de Wolfe; alcune delle fotografie appariranno in un numero di “Architectural Review” del giugno 1962. In entrambi i casi, sia le immagini della Pidgeon sia quelle della Hastings restituiscono una città molto diversa da quella idealizzata negli immaginari collettivi, molto più vicina alla percezione della struttura urbana vissuta, anche grazie all'evoluzione della tecnica fotografica, che permette adesso scatti veloci e in serie.

L'introduzione di *Italian Townscape* risulta un po' confusa nelle intenzioni, ma seguono 461 fotografie di realtà italiane, del paesaggio, delle città, dei villaggi e dei dettagli architettonici, con una presenza ancora una volta importante di Roma – la città apre la rassegna di immagini con una inconsueta fotografia della statua equestre di Marco Aurelio. Viceversa, la conclusione del volume chiarisce il concetto di *Townscape*, l'interesse della coppia per l'Italia e può essere considerata una didascalia estesa alle tante immagini “italiane” prodotte dagli Hastings/de Wolfe: “Il paesaggio urbano è fatto di contrasti, punti focali, fluttuazioni, panorami chiusi e panorami aperti, troncature, cambi di livello, prospettive, silhouette, complessità, anticipazione, continuità, luoghi aperti e luoghi chiusi, esposizioni, profili. [...] Vicinanza anziché lontananza. Fine dell'arteria stradale stabilita per legge. Strada occupata dai cittadini, anche a scapito della viabilità. Questo gli italiani lo hanno capito da sempre e ciò ha determinato le loro azioni concrete, anche se negli ultimi anni i motorini hanno annullato una parte del buon lavoro svolto fin qui. Il tema di questa filosofia, quello della lunga corsia senza ostacoli, è stato incorporato nel folklore della nostra razza molto

tempo fa. Eppure non abbiamo ancora imparato. Perché? Perché non siamo abbastanza umili e pensiamo di essere bravi, mentre non lo siamo. Una visione a volo d'uccello dell'urbanistica di questo secolo rivela la ricchezza delle nostre risorse e la povertà d'immaginazione di chi le ha gestite.”

Che la fotografia di architettura sia in rapida espansione in quegli anni è testimoniato, al principio degli stessi anni sessanta, da Eric de Maré (1910-2002). Architetto di formazione e fotografo di professione, De Maré scrive uno fra i primi libri sulla fotografia di architettura, che contempla non solo aspetti tecnici, ma anche una interessante speculazione teorica¹⁸. Eric de Maré è contemporaneo di Edwin Smith (1912-1971), fra i più celebrati fotografi professionisti inglesi, anche se il rapporto di Smith con Roma non è idilliaco e, per sua stessa ammissione, preferisce la Sicilia; della Capitale l'unico aspetto che ritiene “eterno” è il frastuono, l'*eternal noise*. Sembra tornare in superficie, dopo più di un secolo e con motivazioni diverse, il giudizio di John Ruskin, che aveva preferito le pietre di Venezia alle rovine di Roma¹⁹. Smith, che si reca a Roma diverse volte negli anni cinquanta e sessanta per vari progetti editoriali, ci ha lasciato numerose raffinate immagini, in linea con la produzione tradizionale dell'iconografia urbana romana. Conosce la fotografia ottocentesca – che probabilmente ha analizzato con cura prima delle sue visite in città – ma in alcune occasioni produce anche immagini estremamente originali.

Come anticipato sopra, se si escludono alcuni scatti pubblicati dalle riviste di architettura o per il caso di *Italian Townscape*, una buona parte delle immagini presenti in mostra era rimasta confinata negli archivi dei fotografi. Un'altra eccezione è Georgina Masson, che, ad esempio, nel 1960 collabora a *Rome Revealed* di Aubrey Menen, un libro dal grande formato di natura storico-divulgativa. L'ultimo capitolo della pubblicazione è illustrato da una nutrita serie di immagini in bianco e nero scattate per la maggior parte proprio dalla Masson, residente a Roma in quegli anni²⁰.

Sul finire degli anni sessanta e poi, di nuovo, negli anni settanta, Tim Benton (1945-) fotografa con interesse particolare il Rinascimento, il Vittoriano, le architetture tra le due guerre e l'EUR, immagini in bianco e nero concepite dal fotografo/storico per essere pubblicate. Benton non prepara le visite a Roma, si muove in città senza un piano ben definito, guidato dall'istinto,

dai suoi interessi e accompagnato solo dalle guide rosse e azzurre del Touring Club Italiano²¹. Le immagini di Benton sono molto lontane dalla critica che, nel 1979, Tom Picton esprime nel celebre *The Craven Image*, saggio pubblicato in due numeri di “The Architects' Journal”²². La prima parte è un giudizio feroce sulle perfette immagini di architettura a lui contemporanee, specchio di una società superficiale: “Le fotografie di architettura, troppo spesso aride, pompose e senz'anima sono la chiara testimonianza di un mestiere altrettanto arido, pomposo e senz'anima.” La seconda presenta interessanti interviste a diversi fotografi operanti in quel momento storico, Richard Einzig, Henk Snoek, John Donat, Martin Charles e John Brandenburger, che documentano con particolari preziosi la fotografia e il clima professionale in Inghilterra sul finire degli anni settanta.

In tempi più recenti, due fra i più noti fotografi inglesi contemporanei, il citato Richard Pare e Richard Bryant (1947-), muovono su strade parallele l'immagine di Roma verso la contemporaneità, fatta di contraddizioni evidenti: le immagini registrano i segni poco rispettosi sulla patina della città antica e, allo stesso tempo, le nuove icone architettoniche rappresentate con perfezione tecnica, spesso disconnesse e isolate dall'intorno urbano. Certamente le architetture contemporanee – in particolare quelle di Richard Meier, Zaha Hadid e Renzo Piano – generano una nuova immagine di Roma, ma non incidono con la stessa energia sulla costruzione di nuove realtà sociali. La città, con la sua estesa periferia, adesso, diventa semplice sfondo. Un'inversione che richiama alla mente un'immagine recente di Léonie Hampton (1978-), vincitrice del Rome Commission nel 2017 – riconoscimento che, dal 2003, ogni anno premia un artista emergente chiamato a fotografare Roma con libertà d'azione. In una delle immagini di *Mend*, il progetto della Hampton, la cupola di San Pietro è sfondo lontano, irraggiungibile, mentre il primo piano della fotografia è occupato da una vegetazione incolta e da un periferico quartiere popolare, esempio paradigmatico di una delle tante speculazioni edilizie dei cosiddetti “palazzinari”. Una efficace disconnessione visiva che ne suggerisce una estetica, sociale, culturale.

A questo punto il lettore si sarà reso conto che, in realtà, la maggior parte del discorso e delle immagini di Roma nel presente catalogo sono incentrate su un periodo storico meno indagato, sia in Italia sia all'estero, proprio perché ancora in via di storicizzazione. Come

accennato, esiste una copiosa bibliografia di lavori meticolosi sulle origini della fotografia a Roma (che, più di recente, si è estesa in maniera significativa al periodo tra le due guerre), mentre meno numerosi risultano gli studi sull'immagine della città – e, quindi, sulla città stessa – successivi al 1945²³. Diversa, nello stesso periodo, l'attenzione verso la storia sociale e fotogiornalistica del tempo a livello nazionale e internazionale, negli anni della Dolce vita²⁴.

Probabilmente questa constatazione deriva anche dal posto che occupa Roma nel dibattito culturale dell'architettura britannica del secondo dopoguerra, che sembra essere marginale sino alla fine degli anni settanta, confinato al passato e alle divagazioni di Colin Rowe in *Mannerism and Modern Architecture* (“AR”, maggio 1950) e in una serie di articoli su particolari edifici, sempre pubblicati sulle riviste di architettura: Bernard Rudofsky sull'EUR, con bellissime fotografie delle aree abbandonate dopo la guerra, chiuse al pubblico e caratterizzate da un ambiente surreale, prima del recupero che avverrà qualche anno più tardi in concomitanza delle Olimpiadi del 1960 (“AR”, luglio 1951). Nel luglio del 1960 “Architectural Design” pubblica la mappa con ventisette architetture moderne a Roma, redatta dalla rivista in collaborazione con Bruno Zevi e Carlo Pouchain. Ma è sulle pagine dell'“Architectural Review” che sono pubblicate con maggiore frequenza architetture antiche, moderne e contemporanee, in ordine sparso: la Fontana di Trevi (“AR”, agosto 1978), il Pantheon (“AR”, aprile 2004), il nuovo Museo dell'Ara Pacis (“AR”, gennaio 2006), il Maxxi (“AR”, luglio 2010). Luoghi parzialmente legati alle principali mete turistiche consolidate – il Colosseo, piazza Navona, piazza di Spagna, Villa Borghese, il Foro, San Pietro, il Pantheon²⁵ – ma che disegnano anche nuove geografie della visita.

Il 1978, però, sembra essere un anno spartiacque. Apre ai Mercati di Traiano “Roma interrotta”, la mostra che intende riavviare il dibattito sulla progettazione urbana contemporanea, dopo anni di speculazione edilizia e di inerzia intellettuale²⁶. Nello stesso anno Colin Rowe e Fred Koetter pubblicano *Collage City* (MIT Press, Cambridge, MA, 1978), uno dei quattro testi che, nel secondo dopoguerra, indirizzano la cultura architettonica contemporanea, con *L'architettura della città* di Aldo Rossi (Marsilio, Padova 1966), *Learning from Las Vegas* di Robert Venturi, Denise Scott Brown

e Steven Izenour (MIT Press, Cambridge, MA, 1977) e *Delirious New York* (Oxford University Press, New York 1978) di Rem Koolhaas. Eccezion fatta per il libro di Koolhaas, in ognuno degli altri tre saggi Roma trova un posto importante²⁷.

Colin Rowe fa parte di quella schiera di intellettuali che hanno influenzato (e continuano a influenzare) il pensiero architettonico, non solo in Inghilterra. A partire dal suo celebre *The Mathematics of the Ideal Villa*, apparso su “Architectural Review” nel marzo del 1947, Rowe ha sempre considerato la storia come un *continuum*, una oscillazione tra antico e contemporaneo. Negli anni immediatamente successivi alla guerra, il suo allievo presso l'università di Liverpool, James Stirling, dimostra di saper applicare al progetto di architettura gli insegnamenti del suo mentore: la profonda conoscenza della storia è utilizzata come materiale per progettare il futuro²⁸. Sia Stirling sia Rowe, l'allievo e il maestro, partecipano a “Roma interrotta”, seppur in due gruppi diversi.

Come è stato notato da Thomas Muirhead, in uno dei testi preferiti di Rowe, *Il disagio nella civiltà*, Freud notava che la complessa stratificazione che noi chiamiamo Roma potrebbe essere assimilata al nostro inconscio. Il modo in cui “scaviamo” e attiviamo questa conoscenza è certamente una questione soggettiva, ma la sua esistenza non è messa in discussione, rappresenta ciò che siamo. Anche se non l'abbiamo creata possiamo riorganizzarla attraverso il lessico dell'architettura, perfezionatosi nel corso dei secoli: “Il cortile nelle sue infinite varianti, l'asse, il reticolo, la strada, la piazza e la piazzetta. Conoscere e rielaborare questi modelli permette di progettare qualsiasi cosa, di capire tutto: la villa Stein di Le Corbusier o la villa Malcontenta del Palladio attingono alle stesse fonti. Esistono verità universali cui l'architetto ha il compito di far riferimento.”²⁹

Rowe conosce bene Roma. Spostatosi dall'Inghilterra agli Stati Uniti presso la Cornell University, dove insegna dagli anni sessanta, trascorre parte dell'anno accademico presso la sede romana dell'università americana, ubicata presso palazzo Massimo alle Colonne; più volte parla della città nella sua corrispondenza privata. Con tutti i crescenti problemi che Roma comincia a presentare con l'avvento della globalizzazione, in una lettera del luglio 1988 Rowe esprime il suo giudizio sul piccolo “centro storico”, paragonandolo ad altri luoghi estremamente esclusivi in varie capitali mondiali come

New York, Londra, Parigi. Venticinque anni dopo *The Italian Townscape* lo scenario sembra essere profondamente cambiato e lo storico commenta in maniera spigolosa la cattiva gestione della cospicua “eredità”: “È la solita storia. Roma è orribile; è rozza; è un insieme di paesi di montagna che fingono di essere una città; è un posto pieno di vecchi magazzini grottescamente definiti palazzi. Sembra impossibile, ma non c’è modo di uscirne. L’Upper East Side? Pony Street? Cadogan come-diavolo-si-chiama? Rue de Varennes? Nessuno di questi luoghi raggiunge lo squallore delle strade orrendamente lastricate di quel piccolo centro storico. Roma è priva di eleganza. Ripeto: è grossolana. Questo mi fa pensare a Russell Hitchcock, qualche anno fa, a New Haven. L’ultima nipote dei Vanderbilt era morta, Russell guardò la foto (Mrs Twombly non era proprio niente di speciale) e sbuffò: “Ma tu pensa, tante proprietà e un aspetto così banale”. Penso che la signora Twombly fosse un po’ come Roma: e l’unica spiegazione per il fascino di Roma è in termini di patrimonio, non assolutamente nel suo aspetto.”³⁰

Niente resta in queste parole dell’idillio ottocentesco. La riconciliazione tra la città immaginata e quella vissuta, pur nei toni aspri, conferma il primato di Roma, ma allo stesso tempo ne condanna inequivocabilmente la gestione: manca, sostanzialmente, quell’idea di città, per parafrasare il titolo di un celebre libro di Joseph Rykwert, storico dell’architettura inglese di origine polacca; in un libro, ancora una volta, incentrato su Roma³¹. Dalla lettura di entrambi gli autori sembra emergere una visione negativa della contemporaneità. Probabilmente, l’inclinazione estremamente critica dell’intellettuale, seppure con il merito dell’identifi-

cazione del problema con chiarezza, non contribuisce alla sua risoluzione e, nel migliore dei casi, alimenta un dibattito troppo spesso confinato alle *élites* culturali.

Torniamo nell’ambito della fotografia, per concludere con il pensiero del disilluso Oliver Wendell Holmes, che scrive nel 1859, a soli venti anni dall’invenzione di Talbot e Daguerre: “Abbiamo solo un Colosseo e un Pantheon, ma quanti milioni di potenziali negativi hanno generato [...]. Qualsiasi immaginabile oggetto della Natura e dell’Arte si ridurrà presto alla mera superficie. Gli uomini andranno a caccia di oggetti curiosi, belli o grandiosi come si fa in Sud America con il bestiame, che viene ucciso per sfruttarne la pelle, mentre le carcasse sono lasciate a marcire perché prive di valore.”³² Riflessioni, tensioni che ritornano periodicamente, che non hanno arrestato la creatività, ma forse hanno contribuito a stimolarla nel corso del tempo. Proprio in questo senso il caso di Holmes è emblematico: è, infatti, uno fra gli ideatori della stereoscopia, l’illusione della terza dimensione generata dalla una coppia di fotografie.

Roma resta un luogo dell’immaginazione prima ancora che un luogo reale, costruito attraverso “immagini” che hanno condizionato prima il modo di vedere, poi quello di interpretare e rappresentare la città. Alcune immagini non si dissolvono con facilità, restano impresse nella memoria: dalle incisioni di Dupérac a quelle di Piranesi, dalle fotografie dei pionieri del Caffè Greco alle cartoline illustrate³³. Tutto nasce dal desiderio di possedere un oggetto che rappresenti Roma, una memoria tangibile da mostrare a sé stessi, compiaciuti, prima ancora di condividerla. Aveva ragione Pasolini: la Città Eterna appartiene ai turisti³⁴.

¹ Richard W. Thomas, *Photography in Rome*, in “The Art-Journal”, 14, maggio 1852, pp. 159-160; p. 159.

² Karin Einaudi, *The Fototeca Unione Archive and Archeological Photography*, in *Visual Resources*, vol. II, n. 1-2-3, pp. 7-17.

³ Ashby non si limita all’attività accademica di archeologo, studioso di cartografia e fotografo, ma contribuisce anche al dibattito storico-urbanistico di Roma sulle pagine di “Town Planning Review”, la più antica rivista di settore al mondo, pubblicata a partire dal 1910 dalla Liverpool University Press. L’Archivio Fotografico della British School at Rome comprende le fotografie scattate da Ashby ed è costituito da circa 100.000 immagini, alcune delle quali rare, come nel caso delle stampe di Macpherson o Father Mackey; cfr., fra gli altri, Alistair Crawford, *Robert Macpherson 1814–72, the foremost photographer of Rome*, in “Papers of the British School at Rome”, vol. LXVII, pp. 353-403, e Robert Coates-Stephens, *Immagini e memoria: Rome in the photographs of Father Peter Paul Mackey*, 1890-1901, British School at Rome/British Academy, London-Roma 2009. Anche Robert Eaton (1819-post 1871), fotografo professionista, è a Roma verso il 1850-1855, anche se non si stabilisce in città in maniera permanente.

⁴ Le invenzioni di Louis Daguerre e Henry Fox Talbot (1839) facevano seguito alla prima immagine fotografica mai creata con una camera oscura, la nota veduta dei tetti dalla finestra della tenuta di Le Gras nel villaggio di Saint-Loup-de-Varennes, opera di Nicéphore Niépce databile al 1826/27. L’immagine di Niépce è conservata presso l’Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin, cui è stata donata dallo storico della fotografia Helmut Gernsheim.

⁵ Il capitolo si intitola *Brief Historical Sketch of the Invention of the Art*, dove ricorda appunto di essere stato “a wanderer in classic Italy”; William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, London 1844, p. 5.

⁶ Sull’evoluzione delle tecniche vedi, in questo stesso volume, il saggio di Richard Pare e, per altri aspetti, Richard Pare, *Photography and Architecture: 1839-1939*, New York, 1982, Callaway/CCA, pp. 14-16.

⁷ Per la complessità del tema dei punti di vista cfr. l’attenta analisi di Giovanni Fanelli, *Per una storia dell’iconografia fotografica del Foro Romano nell’Ottocento*, stampato in proprio, Paris 2009.

⁸ Rispettivamente: John A. Pinto, *City of the Soul: Rome and the Romantics* (New York, Morgan Library & Museum, 17 giugno – 11 settembre 2016), The Morgan Library & Museum, The Foundation for Landscape Studies, New York; The University Press of New England, Hanover, NH, 2016, pp. 80-81, 82-83; Anne Cartier-Bresson, Anita Margiotta (a cura di), *Roma 1850. Il Circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco* (Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, 29 novembre 2003 – 25 gennaio 2004; Parigi, Maison Européenne de la Photographie, 11 febbraio – 18 aprile 2004), Electa, Milano 2003, p. 116.

⁹ Maria Francesca Bonetti, *La Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915: collezionisti, studiosi e conoscitori intorno al 1953*, in “Rivista di Studi di Fotografia”, n. 6, 2017, pp. 50-70; Piero Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Colombo, Roma 1983. La raccolta personale di Becchetti è conservata a Roma presso l’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Per le monografie e gli articoli sugli altri fotografi e le mostre organizzate dall’Archivio Comunale cfr. la bibliografia in calce al presente volume.

¹⁰ Richard Pare, *op. cit.*, p. 6; in copertina il volume presenta un’immagine del Foro di Augusto-Rosalie Bisson.

¹¹ Conversazione con Richard Pare, primavera 2018. Per il Court House project, vedi *Court House: a photographic document*, Horizon Press, New York 1978.

¹² Comunicazione di Robert Elwall, estate 2009. In parallelo alla formazione di collezioni si sono succedute mostre, convegni e volumi sulla fotografia di architettura. Pare apre la rassegna con il citato *Photography and Architecture: 1839-1939* (1982); cinque anni più tardi Cervin Robinson e Joel Herschman in *Architecture Transformed: a history of the photography of buildings from 1839 to the present* (MIT Press, Cambridge, MA, 1987) ne ampliano l’arco temporale agli anni ottanta del Novecento. Robert Elwall in *Building with Light: the international history of Architectural Photography* (Merrell Publishers, London 2004) e Giovanni Fanelli nella *Storia della fotografia di architettura* (Laterza, Roma-Bari 2009) analizzano l’argomento con il rigore e gli strumenti propri dello storico. Claire Zimmerman, invece, in *Photographic Architecture in the Twentieth Century* (University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 2014) riflette su come il medium sia andato ben oltre le sue origini di rappresentazione dell’architettura, influenzandone la percezione e la progettazione. Infine, la mostra *Image Building* e il relativo catalogo presso il Parrish Museum di New York (DelMonico Books-Prestel, New York 2018) sono la più recente testimonianza dell’interesse per la disciplina.

¹³ Prima della fondazione della British School at Rome, la città era stata già meta centrale del Grand Tour per gli architetti, spesso ospiti delle Accademie Italiane. A Londra la Royal Academy è fondata solo nel 1768 e il Royal Institute of British Architects nel 1834 (originariamente Institute of British Architects); cfr. Frank Salmon, *British Architects, Italian Fine Arts Academies and the Foundation of the RIBA, 1816–43*, in “Architectural History”, vol. 39, 1996, pp. 77-113. Nel corso dell’ultimo quarto dell’Ottocento, comincia a fare la sua comparsa la cartolina postale (introdotta nel 1873 e al principio non illustrata).

¹⁴ Su Deakin vedi la scheda biografica in calce al volume.

¹⁵ Il fondo Cartoni e il fondo Appetiti sono conservati presso l’Archivio Fotografico Cicconi, Roma. Il fondo Savio, invece, è custodito presso il Macro di Roma; cfr. Luca Massimo Barbero (a cura di) *Roma ’50-’60. Guida alle architetture nelle fotografie di Oscar Savio*,

Electa, Milano 2011. I fondi di Kidder Smith sono conservati presso lo IUAV di Venezia; cfr. Angelo Maggi, *The Visual Transmission of European Architecture by George Everard Kidder Smith*, in Rubén A. Alcolea, Jorge T. Mingo (a cura di), *Inter-photography and architecture*, vol. 3, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Navarra 2016, pp. 140-151.

¹⁶ Andrew Higgott, *Mediating Modernism. Architectural Cultures in Britain*, Routledge, London-New York, 2006, p. 1; Christine M. Boyer, *An Encounter with History: the postwar debate between the English journals of Architectural Review and Architectural Design (1945-1960)*, atti del convegno “Team 10-between Modernity and the Everyday”, Faculty of Architecture TU Delft, 5-6 giugno 2003, pp. 135-163 (www.team10online.org); si veda anche Jessica Kelly, *Vulgar Modernism: J.M. Richards, Modernism and the Vernacular in British Architecture*, in “Architectural History”, vol. 58, 2015, pp. 229-259.

¹⁷ Peter Murray, *Leading Lady: Monica Pidgeon, editor of Architectural Design, 1946 to 1975*, in “Architectural Design”, vol. 80, n. 2, marzo/aprile 2010, pp. 106-109.

¹⁸ *Eric de Maré: Photography and Architecture*, Penguin Books, London 1961. I fondi di De Maré sono conservati presso l’archivio dell’Architectural Association; vedi Andrew Higgott, *Eric de Maré: Photographer, Builder with Light*, Architectural Association Publications, London 1990.

¹⁹ Cfr. Robert Ewall, *Evocations of Place. The Photography of Edwin Smith*, Merrell/RIBA, London 2007, pp. 109-123; p. 114. Secondo Ruskin, per la prima volta in Italia nel 1840-1841, il Rinascimento italiano è la negazione del Gotico.

²⁰ Aubrey Menen, *Rome Revealed*, Thames and Hudson, London 1960. Alcune foto notturne nel volume sono di Appetiti (p. 127 e pp. 150-151), come già detto fotografo presente anche nei fondi dell’Architectural Press Archive del RIBA. I fondi di Georgina Masson (Marion Johnson) si trovano presso l’American Academy in Rome; cfr. Alessandra Capodiferro, Cornelia Lauf (a cura di), *Georgina Masson: 1912-1980*, Charta, Milano 2003.

²¹ Conversazione con Tim Benton, primavera 2018.

²² Tom Picton, *The Craven Image or the apotheosis of the architectural photograph*, in “The Architects’ Journal”, vol. 170, n. 30, 25 July 1979, pp. 175-190 (part 1); vol. 170, n. 31, 1 August, pp. 225-242 (part 2); p. 190 per la citazione.

²³ Cfr. il recente saggio di Glenda Furini e Guido Gambetta, *Le fotografie di Rodrigo Pais come documentazione dello sviluppo urbano di Roma nella seconda metà del Novecento*, in Maria Antonietta Crippa, Ferdinando Zanzottera (a cura di), *Fotografia per l’Architettura del XX secolo in Italia. Costruzione della storia, progetto, cantiere*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, pp. 195-199.

²⁴ Sulla rappresentazione dell’architettura nell’Italia nel dopoguerra negli archivi del RIBA, cfr. Robert Elwall, Valeria Carullo, *Framing Modernism: Architecture and Photography in Italy 1926-1965*, Estorick Collection of Modern Italian Art, London 2009.

²⁵ L'ordine dei luoghi è decrescente, dal monumento più visitato, il Colosseo, appunto; cfr. Annamaria S. de Rosa, *Place, identity and social representation of historic capital cities. Rome through the eyes of six visitors from six countries*, in Annamaria S. de Rosa (a cura di), *Social Representations in the "Social Arena"*, Routledge, London-New York, 2013, pp. 311-364; p. 340.

²⁶ Léa-Catherine Szacka, "Roma Interrotta": *Postmodern Rome as the Source of Fragmented Narratives*, in Dom Holdaway, Filippo Trentin (a cura di), *Rome, Postmodern Narratives of a Cityscape*, Routledge, London-New York 2016, pp. 155-209; vedi anche il saggio di Owen Hopkins nel presente catalogo.

²⁷ Alberto Ferlenga, *Uno di Quattro*, in Mauro Marzo (a cura di), *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 171-178. Su Venturi nella Capitale, Frederick Fisher, Stephen Harby, *Robert Venturi's Rome*, Oro Editions, London-Novato, CA, 2017.

²⁸ Cfr. Marco Iuliano, Francesca Serrazanetti (a cura di), *James Stirling, Inspiration and Process in Architecture*, Moleskine, Milano 2015, pp. 10-26.

²⁹ Thomas Muirhead, 'Colin Rowe, theorist and Gold Medallist, dies', in *The Architects' Journal*, vol. 210, n. 18, 1999, p. 20.

³⁰ Lettera a Dorothy Rowe del 29 luglio 1988; cfr. Daniel Naegele, *The Letters of Colin Rowe: Fifty Years of Correspondence*, Artifice, Lon-

don 2015, p. 296. Anche in altre occasioni Rowe si era lamentato del *laissez-faire* italiano, additandolo come uno dei mali endemici del Bel Paese, proprio quando la globalizzazione e un traffico insopportabile facevano la loro comparsa; lettera a Pat Miller del 24 settembre 1970, p. 181.

³¹ "Nowadays if we think of anything as 'symbolic' it is practically always an object or action which can be taken at a single view" ["Oggi-giorno, se pensiamo a qualcosa di 'simbolico', è praticamente sempre un oggetto o un'azione che può essere presa in un colpo d'occhio"]; Joseph Rykwert, prefazione a *L'idea di città. Antropologia della forma nel mondo antico*, Einaudi, Torino 1981.

³² Citato in Claire Zimmerman, *Reading the (Photographic) Evidence*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 76, n. 4, dicembre 2017, pp. 446-448; p. 446.

³³ "[...] modes of representation are not significantly altered when new techniques are discovered, but they perpetuate pre-existing conventions" ["quando vengono scoperte nuove tecniche, le modalità di rappresentazione non subiscono cambiamenti, ma perpetuano piuttosto le convenzioni preesistenti"]. James Ackerman, *On the origins of architectural photography*, in Kester Rattenbury (a cura di), *This is not architecture: media constructions*, Routledge, London-New York 2002, pp. 26-36; pp. 34-35.

³⁴ "Romans are either illiterate or cynical. They know nothing of their traditions except for an empty figure of speech. To the common people the ruins are just so much rubble, to the middle classes they are tiresome things seen day after day but of which, on certain occasions, they must feel they must be proud. To make up for this there are the tourists. The Eternal City belongs to them" ["I romani sono analfabeti o cinici. Non sanno nulla delle loro tradizioni, tutto ciò che gli resta è una vuota figura retorica. Per la gente comune le rovine non sono che cumuli di macerie; per le classi medie cose noiose, viste e riviste, di cui pure, in certe occasioni, bisogna andar fieri. A compensare tutto ciò ci sono i turisti: è a loro che appartiene la Città Eterna"]; citato in William Klein, *William Klein: Rome*, Editions du Seuil, Paris 1959 (ed. cons. Thames and Hudson, London 2009, p. 25). A Roma dagli anni cinquanta e profondo conoscitore della sua realtà sociale, Pasolini è provocatorio in un giudizio che di certo non può essere esteso a tutti gli abitanti della Capitale. L'immagine retorica che si costruisce attraverso le parole pasoliniane su Roma non è così lontana dalla recente lettura cinematografica della *Grande bellezza* di Paolo Sorrentino (2013), in cui Roma agisce da magnifico sfondo per una società dissoluta e mondana, incapace di porsi in relazione alla grandezza entro la quale si svolge una decadente quotidianità.

Gabriella Musto

Riflettendo sul Vittoriano. Storie di immagini distorte e realtà aumentate

Visitare Roma non è un semplice percorso per itinerari ma una vera e propria esperienza: culturale, storica, politica, sociale, architettonica.

Fare un viaggio a Roma significa immergersi nei luoghi consegnati al mito e narrati attraverso lo sguardo di artisti, poeti, scrittori di ogni epoca e provenienza.

Impossibile calpestare le sue pietre senza cercare di catturarne immagini rubate tra i vicoli e le strade, nei luoghi della memoria o dell'immaginazione, dove la materia umana si fonde e confonde con il mistero di un'architettura che vince il tempo e un paesaggio naturale che, a dispetto del cemento, sopravvive, in bilico tra una dimensione già contemporanea e il sapore decadente di siti incredibilmente ancora bucolici.

Roma ha mille volti, che si riflettono nel Tevere e nell'oro delle cupole al tramonto, identità distinte che talvolta si contraddicono e altre si sovrappongono, stratificandosi e costruendo una maglia fitta di storie ed eventi difficilissima da rappresentare. Roma ha una grande anima che pure ne comprende infinite: le mille anime di tutti quelli che nei secoli l'hanno visitata, vissuta e raccontata, perché chiunque è in grado di parlare di Roma, anche chi non c'è mai stato. Ma il vero mistero di questa suggestiva città risiede nella consapevolezza che nessuno riesca mai davvero a catturarla, se non in un'idea che nel momento stesso in cui si crea, è già svanita.

Roma è mito. Una caratteristica del mito è quella di essere metastorico, senza spazio né confini: questo lo rende indubbiamente immortale e in fondo "altro" rispetto alla realtà. La trasmutazione nel mito della Città Eterna è stato un processo studiato e analizzato da gran parte della critica contemporanea e del passato. Ma quello che ci interessa osservare in questo saggio, più che il mito in sé, è il modo in cui esso è stato alimentato, costruito e probabilmente anche distorto dal potere dell'immagine.

Sin dalla fine del XVIII secolo i taccuini e gli *sketches* di viaggio dei turisti del Grand Tour hanno cercato di tradurre la spregiudicata bellezza fuori dal tempo di Roma, costruendo quell'infinità di frammenti che hanno tentato negli anni di descrivere il mosaico grandioso di questi luoghi. La Città Eterna è un rito e un esorcismo per chiunque vi sia passato, migliaia di viaggiatori si sono misurati con il suo fascino struggente, confrontandosi nel contempo con gli angeli e i demoni personali; perché non si possono attraversare le strade di questa città senza rimanerne avvinti, trasformati e desiderosi di trattenere immagini cristallizzate anche in un solo schizzo, in una fotografia, in un libretto di appunti, per fare ordine in quel labirinto tentacolare di immagini archeologiche, barocche, neorealiste¹.

Ma il potere delle immagini sia visive sia narrate, i critici della fotografia contemporanea questo lo sanno bene, consolida nella nostra mente una forma di conoscenza indiretta che, nel caso di Roma, è divenuta quasi reale. La Città Eterna raccontata da Goethe o tratteggiata splendidamente da Canaletto o da Turner – si pensi all'incredibile capolavoro di quest'ultimo, *Roma moderna – Campo Vaccino* (1839), che cattura un'atmosfera magica e sospesa tra storia, architettura e mondo bucolico –, vive e vivrà per sempre, costruendo nell'immaginario collettivo un'idea precisa di questa città. Così come vive in quell'immaginario, senza sostituirsi alle rappresentazioni rinascimentali ma anche sette e ottocentesche, l'idea di una Roma del secolo scorso.

Roma archeologica e romantica nelle fotografie degli Anderson e dei Fratelli Alinari, Roma crepuscolare e malinconica nelle pellicole di Dino Risi, Roma e la *Dolce vita* nello sguardo di Fellini, Visconti e Lattuada; *Mamma Roma* di Pasolini, che si esprime come "elegia di un andamento oscillatorio dei corpi e della cinepresa tra l'interno delle borgate e i campi sterrati che si aprono a pochi

metri”², *Roma città aperta* nei tratti spigolosi di Rossellini; Roma delle mani pulite denunciata dai fotogiornalisti o declinata attraverso il sarcastico punto d’osservazione contemporaneo nella *Grande bellezza* di Sorrentino.

Queste e infinite altre le icone *cult* della Città Eterna. Eppure, di tutte le forme di rappresentazione che il tempo ci ha consegnato, probabilmente la fotografia è quella che è riuscita più di tutte a rappresentare il grande teatro di questi luoghi³ come forse solo il cinema e la letteratura sono riusciti a fare. Gabriele Basilico, uno dei più grandi maestri della fotografia contemporanea, ha detto: “Credo che la scrittura in generale, e soprattutto la narrazione, sia in grado di evocare, descrivere e reinventare un luogo meglio di come possa fare un’immagine. Questa consapevolezza è diventata per me un’idea-guida molto importante. La capacità analitica della scrittura approfondisce e dilata il tempo della percezione e dell’immaginazione. Al contrario, spesso il valore simbolico e stratificato che una singola fotografia contiene ha bisogno di essere decodificato per meglio comprendere il messaggio”⁴. La riflessione, fatta proprio da un fotografo, suggerisce indirettamente il “tranello” della costruzione di una storia per immagini.

Le icone mutate dalla fotografia sono state insieme al cinema le dimensioni attraverso le quali si è nutrito ed è cresciuto il mito stesso di questa città, seguendo un processo di grande forza che raramente è riconoscibile per altri luoghi. Per questo si ritiene interessante utilizzare il documento fotografico e in parte il cinema per provare ad affrontare il viaggio attraverso le immagini distorte e la realtà aumentata con le quali si è conformata una certa idea ormai internazionale della capitale. Il suono, che non è solo un nome, quello di Roma, anche a chilometri di distanza, evoca miti, storie, leggende.

Il nodo del discorso è che la documentazione per immagini cattura, racconta e, nello stesso tempo, inevitabilmente, corrompe.

Lo sguardo fotografico indaga e svela la realtà, restituendo la certezza del contingente ma nel contempo è strumento che, se opportunamente manipolato, può condurre alla costruzione di un pensiero non necessariamente vero, semmai verosimile⁵. La fotografia è rappresentazione del reale e la sua più suadente forma di finzione.

Ciò su cui ci si interroga, è se e quanto l’immagine, diremmo oggi mediatica e sociale, abbia condizionato la conoscenza di Roma e dei suoi luoghi della cultura,

deformando la reale identità di certi spazi e costruendone una esclusivamente frutto del condizionamento storico e sociologico.

Diversi piani e chiavi di lettura di una foto possono far scaturire interpretazioni differenti della oggettività. Negli anni, da un lato la fotografia appunto e dall’altro il cinema, hanno costruito una realtà che oggi potremmo definire “aumentata”, restituendo un pensiero e un modello della Città Eterna talvolta esasperato, comunque incuneato in un passato che non esiste più. Questo stesso processo si potrebbe dire sia stato vissuto per molti aspetti da uno dei siti più contraddittori e suggestivi di Roma: il Monumento a Vittorio Emanuele II, mausoleo e museo di sé stesso, in parte odiato dagli stessi romani quanto amato dagli stranieri, forse perché sufficientemente distaccati dal peso della storia del nostro Paese da poterne rimanere incondizionati.

Il mito, perché di questo ancora si tratta, del Vittoriano ha vissuto differenti e alterne vicende che lo hanno reso negli anni assimilabile contemporaneamente a un fallimento architettonico o a un simbolo glorioso del tempo. Oggi il pubblico ha posizioni estreme e opposte rispetto a questo oggetto, ancora vissuto come luogo distinto dal contesto cui appartiene e non perché non se ne sia appropriato ma perché la sua mole, il suo impatto urbano e paesaggistico, la ridondanza di simboli e significati, lo fanno assimilare a una esperienza impegnativa e avulsa, solo apparentemente integrata nel contesto e nel paesaggio urbano.

Cercare di comprendere il fenomeno nonché la fortuna o “sfortuna” critica di questo edificio eclettico e nel contempo figlio della più interessante sperimentazione tecnologica italiana dell’inizio del XX secolo, è percorso assai complesso.

Il Monumento a Vittorio Emanuele II è di certo un *unicum* che nasce per magnificare il primo re d’Italia ma soprattutto l’amore del popolo per la Patria finalmente unita. Scosso da inaspettate e straordinarie vicissitudini storiche, esso amplierà i propri significati già multipli e complessi, divenendo il luogo della memoria dei caduti della prima guerra mondiale fino a quelli di Nassiriya in epoca contemporanea. Quando nel 1969 esplodono degli ordigni sull’altare dedicato al Milite ignoto, sembra ormai chiaro che il Vittoriano sia stato individuato come simbolo di una cultura monarchica e successivamente dittatoriale assimilabile all’identità fascista, cui rimarrà in fondo radicalmente assimilato.

Il processo di associazione politica alla dittatura fascista ha inizio quando Mussolini lo sceglie, insieme a Palazzo Venezia, come luogo di rappresentazione del suo potere, di certo per quelle evidenti caratteristiche architettoniche neoclassiche che tanto erano in linea con il modello contemporaneo della Terza Roma che il duce aveva assunto come ideale politico.

In quegli anni l’Istituto Luce produrrà metri e metri di pellicola e numerosi scatti fotografici che inseriranno l’immagine del monumento all’interno della campagna di comunicazione del duce, ponendolo, quindi, forzatamente tra le icone della propaganda fascista⁶.

Molti oggi sono convinti che il monumento sia stato addirittura realizzato per volere del dittatore, dimostrando di conoscere poco la storia e di certo senza comprendere piuttosto il processo di strumentalizzazione politica subito dal complesso architettonico. Il Vittoriano per anni ha pagato tutto questo: l’incomprensione di una identità multipla che non ha mai saputo dirigersi verso un unico significato chiaro e comprensibile, risultando così opera sconosciuta ai più, invisibile a molti. È chiaro, quindi, che il processo di riabilitazione dell’immagine del Monumento a Vittorio Emanuele II non può prescindere da una sua reale conoscenza, nel tentativo di ricostruire una attuale identità.

“Cosa esser tu?”, chiede ad Alice il Brucaliffo. È la bizzarra esclamazione con la quale Lewis Carroll, nel celebre romanzo, principia il dialogo surreale tra la sua protagonista e il bruco⁷: ed è quest’ultimo che sembra turbato dalla visione tanto singolare di una bambina evidentemente estranea a quel suo mondo incantato. E il bruco chiede ad Alice “cosa esser tu” e non “chi sei tu”, ovvero il grottesco personaggio non riconosce né colloca l’immagine di Alice tra quelle note. Il concetto di bellezza e bruttezza si invertono nell’universo dello scrittore pieno di allusioni e metafore, nel quale la percezione del reale si deforma e trasforma nell’innescarsi delle continue dinamiche del paradosso: il messaggio dell’autore è chiaro, ci spaventa soprattutto quello che non conosciamo e che non ri-conosciamo perché estraneo al nostro sistema di regole precostituite, si tratta della paura del diverso, percepito quindi e assimilato a ciò che è brutto.

Oggi, davanti al Vittoriano, molti si chiedono “cosa sia” e non “chi sia” questo documento di architettura storica: non riconoscendovi un’identità, ci si chiede che funzione abbia.

Del brutto, del bizzarro e del mostruoso si parla da secoli e dallo stesso tempo queste periferie della normalità ci affascinano.

Anche in fotografia gli stessi temi sono stati affrontati diffusamente, con finalità puramente estetizzanti se non etiche ma anche sociali e antropologiche, basti pensare ad alcuni scatti di Lewis H. Hine o agli studi di Charles Eisenmann con la sua campagna fotografica dedicata alle “mostruosità” circensi e al popolo dei *freak*.

In architettura, il dibattito sui temi della bellezza intesa nella sua declinazione del pittoresco e del sublime, raggiunge l’acme proprio negli stessi anni in cui vengono poste le prime pietre dell’ingombrante monumento al re. Il concetto di bellezza in rovina che capovolge il paradosso della perfetta fabbrica rinascimentale, scuote e rivitalizza tra Sette e Ottocento la ricerca architettonica⁸. Scrive Luciano Patetta: “La Bellezza non è più il solo valore dell’arte, ma ad esso vanno aggiunti nuovi valori come la novità, lo strano, l’eccezionale, il sorprendente, il terrificante, ecc., che suscitano intense emozioni e uno stato di tensione, che genera il godimento estetico più alto. E dato che tali valori appartengono alla sfera del Sublime, il Sublime stabilisce l’apice delle aspirazioni estetiche”⁹.

Alle origini del concetto stesso di bellezza sublime si riconoscono, insieme alle istanze del pittoresco, quelle del gigante e del fuori scala: gli spazi dell’architettura si discostano da quella stessa proporzione che aveva ossessionato gli umanisti, cominciando a identificare il Sublime in architettura con quel qualcosa che, nel sovradimensionato, lascia attoniti, che in parte spaventa ma nel contempo commuove ed evoca grandezza. Étienne Louis Boullée, Charles-Nicolas Ledoux saranno tra quei maestri che, nel produrre prevalentemente architettura di carta, avrebbero costruito i nuovi modelli di questa ricerca nella direzione del Sublime¹⁰. Sin dal primo piano progettuale, le istanze del Sublime, diverranno modello prioritario per il Vittoriano: l’obiettivo è smuovere i sentimenti del popolo, raccontando in un simbolo architettonico la bellezza della neonata Italia.

È noto che, in architettura, il fuori scala, nel caso specifico dei monumenti, appartiene da sempre ai modelli tipologici associati, ma di certo, nel caso del Vittoriano, viene raggiunta un’espressione tanto aulica di tale prototipo che non possiamo non ascriverla anche ai temi della contemporanea ricerca architettonica internazionale che alle riflessioni di Piranesi, Lodoli, Milizia e diversi al-

tri protagonisti in Italia, aggiungerà quelle del dibattito francese portato avanti appunto da Boullée e Ledoux¹¹.

Pertanto, questo processo di ricerca del sublime nel sovradimensionato caratterizzerà l'edificio sin dalle prime esperienze, ovvero sin dal primo concorso passato alla storia come quello dei "mattoidi" per le surreali proposte presentate che faranno concludere il processo di valutazione senza alcun vincitore¹². Anche il secondo concorso conserverà questa componente della ricerca che finirà per caratterizzare la marmorea mole che si connota oggi proprio e soprattutto in virtù delle sue dimensioni e proporzioni nello skyline della città; il monumento che celebrava la morte del sovrano sabauda e nel contempo la nascita della Nuova Italia, in un processo di perfetta sintesi di vita e morte, si staglierà con forza quasi prepotente nel nuovo disegno urbano.

Un interessante articolo di Terry Kirk uscito sul n. 40 della rivista "Perspecta" intitolato *Monumental Monstrosity*, affronta esattamente il tema del Mostruoso e del Sublime, concetti associati da sempre al Vittoriano. Bellezza sublime, che tocca le corde dei sentimenti di una comunità che in fondo accusa l'edificio di rispondere all'estetica della violenza sensoriale nel suo essere sovradimensionato ma anche "massive, hard-edged and blazingly bright", ovvero massiccio, spigoloso e incredibilmente luminoso, un oggetto che non si lascia riconoscere all'interno del contesto e dell'immagine di Roma¹³.

La parola "monumentale", ci ricorda la Kirk nel suo articolo, deriva da *monere* che significa ricordare, ma anche raccomandare, persuadere, mentre la parola mostruoso deriva da mostrare: il Vittoriano si mostra nella sua grandezza e prominenza, "esso è alto sullo sperone della collina e sorge sopra i tetti di tutto ciò che lo circonda, disegnando empaticamente con una linea orizzontale lo skyline della città, una volta caratterizzato dalle cupole curve delle chiese"¹⁴.

Ogni cosa nel Vittoriano è stata progettata per definire il massimo impatto, fino a comporre l'immagine di una presenza a tratti scioccante, percepita da molti come estranea alla sua città, in qualche modo sconosciuta e aliena, esattamente come Alice agli occhi del Brucaliffo.

Il sovradimensionato e il fuori scala, in linea quindi con le nuove tendenze internazionali – si pensi al Walhalla, opera suggestiva realizzata a Ratisbona da Leo von Klenze nel 1819 e completata nel 1842 –, diventeranno i principi estetici con i quali verrà costruito il modello progettuale della nuova fabbrica voluta nel

1882 dal primo ministro degli Interni dell'Italia Unita, Giuseppe Zanardelli, e da tutta la coeva classe politica.

Un piano architettonico chiaro quello del Vittoriano, quasi costruito ad hoc dalla Regia Commissione istituita appositamente per il concorso¹⁵. Il progetto vincitore, frutto come precedentemente accennato della seconda selezione messa a bando, quello di Giuseppe Sacconi, prenderà il via nel 1885 e l'architetto terrà fede fino all'ultimo al suo piano compositivo, che riuscirà a portare avanti pur nelle incredibili difficoltà che si susseguiranno (problemi costruttivi, economici e terremoti politici)¹⁶. Di certo la fatica progettuale e il peso delle aspettative sociali e politiche inciderà non poco sulla già cagionevole salute del marchigiano, che morirà prematuramente nel 1905, sei anni prima dell'inaugurazione del monumento, avvenuta nel 1911¹⁷. Alla sua morte subentreranno nuovi architetti nella direzione dei lavori: Pio Piacentini, Manfredo Manfredi e Gaetano Koch. L'arrivo dei tre professionisti sposterà e non di poco gli obiettivi progettuali, declinando sempre di più tutto il piano compositivo verso la retorica celebrativa.

Nel 1921, per commemorare con il Milite ignoto le migliaia di vittime degli orrori della grande guerra, ne viene collocata la salma all'interno del monumento. La fabbrica, già ridondante di simboli che ne arricchivano l'impaginato iconografico distribuito sulle scale dell'articolato prospetto di piazza Venezia, viene così caricata ulteriormente di significati e deputata a raccontare le vicende più complesse dell'Italia a cavallo di due secoli: il Risorgimento, l'Unità d'Italia, la prima guerra mondiale. L'immaginario simbolico prenderà quindi definitivamente il sopravvento sul pur raffinato sistema compositivo dell'edificio, che finirà per diventare il teatro degli obiettivi etici, morali ma soprattutto politici di una Paese ancora in cerca di una nuova identità. Alla fine il risultato che viene alla luce è peraltro ben lontano dal progetto di Sacconi, finendo con il rappresentare "l'impasse stilistica nella quale si trova la giovane Italia, alla ricerca di uno 'stile nazionale' che le fosse proprio e che non ottenne, in definitiva, che una riscrittura pomposa e fredda dell'Antico"¹⁸ e siamo ormai nel 1927 con l'ultimo atto costruttivo che vede la collocazione sulla cima dei due propilei, delle splendide quadrighe.

Altro peccato veniale del Vittoriano si dimostreranno gli sventramenti e le distruzioni messe in atto sulla collina del Campidoglio per la sua costruzione. Ché di "peccato veniale" aveva parlato proprio Camillo Boito,

uno dei padri fondatori dei principi di tutela e conservazione dei beni culturali¹⁹. Ma di certo la violenza che era stata concretamente messa in atto per l'erezione dell'Altare della Patria aveva scosso la popolazione, che aveva vissuto questa e altre distruzioni come un'imposizione brutale e una forma di tirannia politica; a poco o nulla sarebbe servita la campagna fotografica messa a punto durante le demolizioni per l'apertura della Via del Mare e della Via dei Fori Imperiali con il fine di conservare quel che si poteva della memoria storica dei luoghi cancellati in nome della modernità²⁰. D'altronde "la città si espande [...], divora al tempo stesso il suo cuore antico (il centro storico) e la circostante campagna"²¹, ha scritto Settis in un recentissimo libro che affronta i temi del conflitto tra architettura e democrazia.

L'immagine fotografica delle demolizioni e del cantiere in costruzione è ancora una volta il racconto "teatrale" del contingente ma il sentimento che trattiene lo *Spectator*, per dirla con Barthes²², è un senso di smarrimento davanti a quella che non appare come costruzione e nascita ma come distruzione e morte²³. Queste le cicatrici lasciate nella memoria dei romani, questa la fatica con la quale si confronta ogni giorno il monumento alla ricerca di una reale interpretazione storica.

Con l'avvento del fascismo e la successiva strumentalizzazione politica, il processo di dissociazione si conclude e la nuova immagine del Vittoriano prende definitivamente il posto della sua originaria identità.

Così, a un'estetica che conduce ai temi del Sublime inteso anche come pauroso (paurosamente grande e che surclassa la dimensione umana), si aggiunge il peso della storia ancora più ingombrante per questo documento di architettura, oggi piuttosto malinteso e soggettivamente interpretato troppo spesso sulla scorta di una storia mediatica, narrata attraverso le immagini.

Gli scatti fotografici che cristallizzano e accelerano questo percorso vedono negli anni la bianca architettura immortalata spesso in assenza di persone che ne attraversino le magnifiche terrazze: una macchina per guardare la città che rimane vuota con il passare del tempo, un'architettura retorica senza una funzione reale se non quella di celebrare sé stessa e la storia di cui era divenuta rigida memoria.

In alcuni scatti degli anni trenta del Novecento, piccoli grappoli di persone, un gruppo di preti, alcuni militari camminano sugli spigoli acuti del monumento²⁴: la sacralità dei luoghi non cede il passo a una pos-

sibilità realmente immersiva, riconoscendo all'Altare come sua unica funzione quella celebrativa, e sarà così almeno fino alle bombe del 1969, che saranno il motivo per cui si deciderà di chiudere il Vittoriano. Nel 2000, quando il presidente Ciampi²⁵ deciderà di riaprirlo e riconsegnarlo al pubblico, inizia finalmente quel lento e complicato processo di riabilitazione ancora in corso.

Negli anni di chiusura del Vittoriano non si possono dimenticare gli scatti fotografici che ne immortalano il mutismo, la desolante assenza del pubblico dalle scalinate che sembra accentuare l'impatto urbano di questo documento del simbolismo realista, esaltando il biancore del marmo di Botticino e facendo emergere ancora di più il senso di sospensione e attesa con le fontane mute, senza l'acqua a significarne l'esistenza e la funzione. "Può accadere che la fotografia e il progetto grafico diventino paradossalmente importanti quanto, e forse di più, dell'architettura, e che quindi l'immagine, soggetta all'interpretazione di altri, possa sostituire senza troppi problemi la realtà"²⁶. L'unica forma di vita del mausoleo rimaneva la continuità della vita militare, che prosegue infatti senza interruzioni le sue consuete attività celebrative legate all'Altare della Patria e al Milite ignoto. Questa condizione vivifica conferita dalla continuità delle operazioni militari rappresenterà di certo un modo per non elidere del tutto il sistema architettonico dalla vita della città, ma senz'altro contribuirà al conferimento di un carattere d'immagine sempre più severo e rigido: ancora una volta la mutazione di questa condizione nell'immagine mediatica inciderà nella costruzione di una nuova identità del monumento. Sono gli anni in cui si comincerà a chiamare il Vittoriano "macchina da scrivere", "torta alla panna"; inizierà sostanzialmente quella cupa fase di screditamento che intorno al 1980 condurrà addirittura alla nascita di un movimento d'opinione che ne proponeva la "ruderizzazione" se non la demolizione²⁷.

In questo periodo di chiusura e d'oblio, il monumento vivrà quindi la sua più grave fase di scollamento dalla realtà, che concluderà definitivamente il processo di estraniamento soprattutto dei romani nei suoi confronti, decretandone una fase di ufficiale declino: come già detto, dobbiamo a Carlo Azeglio Ciampi la decisione di rompere questo incantesimo e restituire finalmente all'architettura la sua funzione, riaprendo il monumento alla città.

Oggi il Vittoriano sembra essersi riconciliato con il preconcetto sociale ed è riconosciuto nelle sue qualità di oggetto speciale, fondale architettonico ed elemen-

to distintivo e chiaramente riconoscibile nello *skyline* di Roma: una vera e propria emergenza architettonica, l'ago di una bussola immaginaria che riporta sempre il cittadino e il turista verso il centro della città.

Paradossalmente, il pubblico del web è stato tra i primi ad attivare questo percorso di ricostruzione dell'immagine del monumento, identificandolo chiaramente come una delle icone più rappresentative di Roma, facendo veicolare cioè migliaia di foto della Città Eterna sulla piattaforma virtuale nella quale il complesso in Botticino diviene quinta scenografica e nel contempo protagonista dinamico della sua città.

Nell'epoca della riproducibilità dell'immagine, il Vittoriano rinnova il suo significato, scomponendosi in distinte identità che si riuniscono in una sola e cioè, se è vero che l'Altare è la casa, il Tempio degli italiani, quindi un luogo sacro per tutti i cittadini, allora esso può essere nello stesso tempo anche il luogo dell'arte e della cultura, uno spazio che i cittadini possano vivere per celebrare i più importanti valori etici e morali della nazione ma anche come contenitore di arte e museo di sé stesso: le mostre, le performance, gli eventi che si svolgono oggi sulle terrazze del monumento raccontano esattamente questo, la vita che pulsa sulle lastre di marmo consumate ogni giorno dai turisti di tutto il mondo.

Parlare dell'identità del monumento significa quindi, nell'attualità, conoscerne e comprenderne il percorso che dalla genesi ha condotto al suo completamento, passando per le infinite rinascite: una parabola che racconta tanto più di altri luoghi di Roma alcune delle pagine più importanti della nostra storia contemporanea. Questa complessa e articolata vicenda passa per il repertorio di immagini mediatriche distorte e la realtà aumentata, che hanno disegnato un vestito pesante addosso al Vittoriano, ma anche per tutti quei ritratti che hanno invece provato a restituirne l'anima.

Più di ogni altro strumento di rappresentazione, la fotografia ha seguito la storia del Vittoriano raccontando di questa bellezza sublime e terribile attraverso le alterne vicissitudini che hanno alimentato e accresciuto un mito complesso. Questo mito ha ritardato, e di tanto, il reale riconoscimento collettivo dell'identità della fabbrica e una sua effettiva accettazione e integrazione nel contesto urbano.

Oggi, a distanza di molti anni dalla sua costruzione, è necessario superare il preconcetto storico e cominciare a porsi la domanda giusta per ri-conoscere il monumento.

“Credo che la fotografia consenta, entro certi limiti, di riordinare il caos che sta davanti ai nostri occhi, che è un aspetto comune e ripetitivo del paesaggio urbano contemporaneo. [...] Ciò che da tempo mi pongo come obbiettivo è riuscire ad avere uno sguardo liberato da moralismi, da ideologie, dall'incubo latente del pregiudizio. Non è quindi il giudizio estetico che deve essere chiamato in causa. C'è semmai lo sforzo di afferrare una nuova realtà fisica la cui immagine sembra perennemente sfuggire allo sguardo²⁸”. Non si tratta di giudizio estetico, per dirla con Basilico, ma di individuazione di una nuova realtà. Il processo di comprensione della vera identità del monumento non deve necessariamente passare quindi, per una valutazione critica della sua immagine ma per una rielaborazione del significato storico, sociologico e politico della fabbrica, riletta oggi alla luce del necessario e avvenuto distacco critico dal passato.

Il Vittoriano è un contenitore, ha cioè esattamente la stessa funzione per la quale era stato concepito, ma arricchito dei significati raccolti nel tempo. Il Vittoriano oggi è il contenitore dell'etica di questo paese, il contenitore delle espressioni dell'arte a cavallo tra Ottocento e Novecento; è il testimone delle trasformazioni della ricerca architettonica, di quella estetica e tecnologica: il ventre del Vittoriano accoglie alcune macchine strabilianti come le pompe storiche delle fontane collocate nel 1911, il meccanismo della cancellata, il pantografo in scala reale. Il Vittoriano, che ospita alcuni degli apparati decorativi più spettacolari prodotti nei secoli del contemporaneo, è il contenitore delle esperienze più interessanti della ricerca estetica ottocentesca – si pensi ai complessi scultorei, ma anche ai raffinati mosaici che decorano l'intradosso del Sommo Portico²⁹. Il Vittoriano è infine il contenitore del paesaggio urbano, che si ascrive nel novero delle prime macchine costruite per osservare la città attraverso uno straordinario sistema di piazze affacciate su Roma.

Il Monumento a Vittorio Emanuele II sta dimostrando una inaspettata potenzialità in termini di accoglienza e ha imparato a lavorare sulla sua doppia istanza: identità simbolica da un lato, museale dall'altro, due vite che coesistono e che possono alimentarsi mutuamente senza negarsi o prevalere l'una sull'altra.

Il Vittoriano certo documenta le scelte compiute dalla storia d'Italia negli ultimi anni, una storia con la quale è il momento di riconciliarsi, recuperandone l'eredità costruttiva e nel contempo salvandone i valori più limpidi, alcuni dei quali ancora tutti da riconquistare.

¹ “[...] caratteristica principale della veduta è la rappresentazione intenzionale di oggetti, non immaginari o facoltativamente reali, ma necessariamente esistenti nella loro datità oggettiva di referenti presi a modello dell'immagine, attraverso cui, grazie al convenzionalismo rappresentativo del cubo prospettico rinascimentale, il riguardante, con atto d'estremo orgoglio della propria consapevolezza culturale e del proprio libero arbitrio, pone ordine conoscitivo e regola nel caos del mondo esterno, e rende inoltre visibile, appunto attraverso le strategie rappresentative che adotta, il proprio dominio sull'ambiente naturale o urbano in cui si esplica il proprio agire, aprendo la stagione di una conoscenza realistica e veritiera e consentendo la possibilità di una comunicazione essenzialmente visiva”. Marina Miraglia, *La “veduta” fotografica come forma rappresentativa privilegiata della scena urbana e dell'architettura*, in *Fotografia e architettura*, Quaderni semestrali a cura di Carlo Cresti, Angelo Pontecorvoli Editore, Firenze 2004, p. 23.

² Stefano Boeri, *Movimenti dello sguardo*, in Uliano Lucas (a cura di), *Storia d'Italia – Anali 20 – L'immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino 1979.

³ “La Fotografia è stata, ed è ancora, assimilata al fantasma della Pittura. [...] Tuttavia (mi pare) non è attraverso la Pittura che la Fotografia perviene all'arte, bensì attraverso il Teatro”, scrive Barthes ed è il teatro della vita (e della morte) che viene messo in rappresentazione e catturato dall'immagine fotografica. Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 1980 e 2003, pp. 32-33.

⁴ Gabriele Basilico, *Architetture, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia*, a cura di Andrea Lissoni, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 132.

⁵ “In primo luogo, io non uscivo e neanche provavo ad uscire da un paradosso: da una parte la voglia di poter finalmente definire un'essenza della Fotografia, e quindi di tracciare le linee di una scienza eidetica della Foto; e dall'altra la radicata impressione che essenzialmente la Fotografia è, se così si può dire (contraddizione in termini), solo contingenza, singolarità, avventura: le mie foto partecipavano sempre, fino in fondo, del 'qualcosa qualunque': non è forse la debolezza stessa della Fotografia, quella sua difficoltà di esistere, che è chiamata la banalità? In secondo luogo, la mia fenomenologia accettava di comprometersi con una forza: l'affetto. [...] Come Spectator, io m'interessavo alla Fotografia solo per “sentimento”; volevo approfondirla non già come un problema (un tema), ma come una ferita: io vedo, sento, dunque noto, guardo e penso”. Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁶ “In quegli anni, il *diktat* del totalitarismo imponeva un taglio fotografico che fosse esclusivamente volto all'esaltazione del regime e alla descrizione di un impero che trovasse, nella retorica e nella monumentalità, la sua ragion d'essere”. In Gabriella Musto, *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, in Alfredo Buccaro, Gaetana Cantone, Francesco Starace (a cura di), *Storie*

e teorie dell'architettura dal Quattrocento al Novecento, Pacini Editore, Pisa 2008, p. 240. Si rimanda anche nell'ampia bibliografia sui temi a Piero Bevilacqua, *Il paesaggio italiano nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma 2002, e *Architettura e città negli anni del fascismo in Italia e nelle colonie*, in “Architettura & Arte”, Quaderni semestrali ¼, Angelo Pontecorvoli Editore, Firenze 2004.

⁷ Lewis Carroll, *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, prima ed. 1865, prima ed. italiana 1872.

⁸ In relazione al dibattito sui temi del Sublime si suggeriscono i saggi selezionati da Luciano Patetta in *Storia dell'architettura. Antologia critica*, Etaslibri, Milano 1975, e in particolare il suo saggio: *Sublime e poetica del Pittore*, pp. 189-192.

⁹ Luciano Patetta, *op. cit.*, p. 189.

¹⁰ “I nostri edifici, e soprattutto gli edifici pubblici, devono essere, in qualche modo, dei poemi. Le immagini che essi offrono ai nostri sensi devono far sorgere in noi sentimenti analoghi ai loro contenuti. [...] L'architettura è un'arte fantastica e di pura invenzione. [...] Osserviamo un oggetto. Il primo sentimento che noi proviamo si origina evidentemente dal modo con cui l'oggetto ci impressiona. E io lo chiamo carattere, l'effetto che risulta da questo oggetto e provoca in noi un certo tipo di impressione”. Étienne-Louis Boullée, circa 1790, in Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'Arte*, Marsilio, Padova 1967, pp. 7-24.

¹¹ “L'Architettura sta alla costruzione come la poesia sta alle Belle Lettere; è l'entusiasmo drammatico di un mestiere; non si può parlarne che con esaltazione [...]. Gli edifici di grandi dimensioni non hanno bisogno di ornamenti per farsi valere; i dettagli si perdono nella vista da lontano; vanno visti da vicino, sono cancellati dalla massa preminente che domina. [...] L'unità, carattere della bellezza, consiste nel rapporto fra le masse e dettagli o ornamenti, senza una interruzione delle linee, che non permettono che lo sguardo sia distratto da nocivi sovrappiù. [...] La decorazione è il carattere espressivo, più o meno semplice, che si conferisce a ciascun edificio, Essa rende vive e immortali le superfici”. Claude-Nicolas Ledoux, *Principi di Architettura*, in *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des Moeurs et de la Législation*, Paris 1804.

¹² Cfr. Carlo Dossi, *I mattoidi al concorso pel monumento a Vittorio Emanuele*, Milano 1883.

¹³ Si rimanda alle fotografie del catalogo, sezione *Paesaggi urbani*, nn. 125 e 126.

¹⁴ Terry Kirk, *Monumental Monstrosity, Monstrous Monumentality*, in “Perspecta”, n. 40, 2008, p. 13.

¹⁵ Camillo Boito, *Il monumento Nazionale a Vittorio Emanuele*, in “Nuova Antologia”, vol. LXIV, agosto 1882, pp. 640-662.

¹⁶ Per la storia del Vittoriano si rimanda al doppio volume intitolato: Pier Luigi Porzio (a cura di), *Il Vittoriano. Materiali per una storia*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1986.

¹⁷ Cfr. Primo Acciaresi, *Giuseppe Sacconi e l'opera sua massima. Cronaca dei lavori del monumento Nazionale a Vittorio Emanuele II*, Tipografia dell'Unione editrice, Roma 1911.

¹⁸ Catherine Brice, *L'immaginario della Terza Roma. I concorsi per il monumento a Vittorio Emanuele II*, in Pier Luigi Porzio (a cura di), *op. cit.*, pp. 22-23.

¹⁹ “[...] Non rimaneva quindi, per trovare la vasta area indispensabile al grandioso monumento, che buttar giù fabbricati, sgomberando largamente il terreno. L'igiene se ne rallegrò. Il clivo, nella parte che scende verso Piazza Venezia e verso le strade vicine, era pieno zeppo di casacce e stamberge, pigiate, accatastate, luride, puzzolenti. [...] Ecco la necessità di demolire una parte del convento, edificio di piccolo pregio artistico e storico, dal quale era facile cavare i pochi particolari degni di venir custoditi; ed ecco la necessità di distruggere la così detta torre di Paolo III, contenente alcuni dipinti murali decorativi meritevoli di conservazione e già unita, col mezzo di un lungo cavalcavia e corridoio pensile, al palazzo di Venezia ed alla basilica di San Marco. Peccato, ma peccato veniale”. In Camillo Boito, *Questioni pratiche di Belle Arti: restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento / per Camillo Boito*, Milano 1893, p. 245.

²⁰ “Mentre le ruspe avanzavano, fu preoccupazione costante degli archeologi della Ripartizione X Antichità e Belle Arti del Governatorato indire campagne fotografiche per ‘conservare mediante una serie di fotografie la memoria [...] degli edifici di interesse storico che vanno scomparendo’. Apposite deliberazioni del Governatorato degli anni 1930-36 incaricano fotografi quali i Fratelli D'Amico, Filippo Reale, Michele Valentino Calderisi, Angelo Sallustri e Cesare Faraglia per l'esecuzione di fotografie di carattere ‘strettamente tecnico’”. Cfr. Anita Margiotta, *Le fotografie delle demolizioni degli Anni Trenta alle pendici del Campidoglio*, in Claudio Parisi Presicce, Alberto Danti (a cura di), *Campidoglio. Mito, memoria, archeologia*, Campisano editore, Roma 2016, p. 127.

²¹ Salvatore Settis, *Architettura e democrazia. Paesaggi, città, diritti civili*, Einaudi, Torino 2017, p. 130.

²² “L'Operator è il Fotografo. Lo *Spectator*, siamo tutti noi che compulsiamo, nei giornali, nei libri, negli album, negli archivi delle collezioni di fotografie. È colui o ciò che è fotografato, è il bersaglio, il referente, sorta di piccolo simulacro, di *eidolòn* emesso dall'oggetto, che io chiamerei volentieri lo *Spectrum* della Fotografia, dato che attraverso la sua radice questa parola mantiene un rapporto con lo ‘spettacolo’ agguinandovi quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto”, in Roland Barthes, *op. cit.*, p. 11.

²³ Interessante il fondo fotografico dell'Archivio del Ministero dei Lavori Pubblici, che accoglie gran parte della documentazione relativa alle prime demolizioni sul colle capitolino verso piazza Venezia (circa 1885). Cfr. Pier Luigi Porzio (a cura di), *op. cit.*

²⁴ Si rimanda alle fotografie del catalogo, sezione *Paesaggi urbani*, nn. 145, 168, 170.

²⁵ Interessante la riflessione di Settis che ricorda come proprio Carlo Azeglio Ciampi, da presidente della Repubblica, in un discorso al Quirinale del 5 maggio 2003, avesse definito l'articolo

9 della Costituzione, quello che sancisce inde-rogiabilmente la tutela del paesaggio e del patrimonio storico e artistico della nazione, il “più originale della nostra Costituzione”. Cfr. Salvatore Settis, *op. cit.*, p. 11. In questo riferimento di storia contemporanea Settis evidenzia la spiccata sensibilità del presidente che, nel riconoscere nel patrimonio storico artistico e nel paesaggio un ingrediente fondamentale di democrazia, di eguaglianza, di libertà, confermava l’onestà di quella visione che lo aveva condotto alla decisione, qualche anno prima del suo discorso al Quirinale, di restituire il monumento agli italiani.

²⁶ Gabriele Basilico, *op. cit.*, p. 136.

²⁷ Ben noto il dibattito sorto negli anni ottanta del Novecento, che valutò addirittura l’opportunità di abbattere il monumento. Si veda Susanna Nirenstein, *L’Altare della Patria è stato condannato ma niente demolizioni*, in “la Repubblica”, 28 gennaio 1986.

²⁸ Gabriele Basilico, *op. cit.*, p. 144-145.

²⁹ Per gli apparati e sistemi decorativi del monumento si rimanda al testo di Simona Antellini, *Il Vittoriano. Scultura e decorazione tra classicismo e liberty*, Artemide, Roma 2003.

Richard Pare

Tradizione e innovazione. Le prime fotografie di Roma

Negli ultimi giorni di papa Eugenio IV, il segretario pontificio Poggio salì con un amico sul Campidoglio; insieme sedettero tra le rovine di templi e colonne e contemplarono dall’alto l’ampio scenario di desolazione che si apriva di fronte a loro. Il luogo e l’oggetto dell’osservazione davano ampio spazio a riflessioni moraleggianti sulle alterne vicende della fortuna, che non risparmiava né gli uomini né le loro opere più gloriose, e seppellisce imperi e città in una fossa comune. I due amici convennero che la passata grandezza rendeva la caduta di Roma tanto più grave e dolorosa.

Eugenio IV (1383-1447) fu papa nella Roma del Rinascimento e l’episodio, ricordato dal dotto umanista Poggio Bracciolini e ripreso da Edward Gibbon nella *Storia della decadenza e caduta dell’impero romano*¹, mostra come anche il Quattrocento subisse lo stesso fascino che le rovine di un impero scomparso ormai da tanto tempo esercitano ancora oggi su di noi. Di lì a pochi anni, inviato da un mecenate illuminato, Leon Battista Alberti giunse a Roma per studiare le antiche vestigia e avviare la rinascita degli ordini classici.

Per parlare di fotografia a Roma dobbiamo risalire a queste fondamenta e a Vitruvio, che con i *Dieci libri dell’architettura* esercitò una profonda influenza in età rinascimentale, quasi millecinquecento anni dopo. Dall’Alberti, il testimone passa quindi ad Andrea Palladio, fino ad arrivare alla tradizione dei vedutisti.

Nel pensiero inglese, l’idea del mondo classico in architettura fu introdotta più tardi da Inigo Jones, che fu a Roma per studiare le vestigia dell’antichità a cavallo tra Cinque e Seicento e, come l’Alberti prima di lui, riportò quelle forme nella sua pratica. Da quel momento inizia l’ascesa del Grand Tour, da cui gli aristocratici viaggiatori tornavano alle loro dimore palladiane carichi di stampe e dipinti di Giovanni Battista Piranesi, Giovanni Paolo Pannini, Canaletto e Hubert Robert, per citare

solo i più famosi. Queste immagini, molte delle quali si basavano almeno in parte su un’archeologia di fantasia, sono completamente diverse da ciò che avrebbe potuto produrre un fotografo: i pittori rendevano romantiche le rappresentazioni con espedienti compositivi, introducendo motivi paesaggistici e figure classiche intente ad attività pastorali. Con il tempo si affermò una visione canonica delle rovine dell’antica Roma; e l’ergersi a baluardo del cattolicesimo assicurò il perdurare della suggestione. Roma fu dunque un soggetto centrale per la fotografia fin dalle origini. I fotografi ripresero il repertorio classico e continuarono ad attenersi alla tradizione di vedute prestabilite. Tuttavia non ci volle molto perché le peculiarità della rappresentazione fotografica venissero riconosciute, con l’effetto di definire nuovi approcci ai soggetti classici. Così, i fotografi cominciarono a esprimere l’individualità attraverso le potenzialità offerte dal mezzo fotografico.

Quelli che seguirono la nascita ufficiale della fotografia, nel 1839, furono per l’Italia anni turbolenti. Mazzini aveva fondato la Giovine Italia nel 1831, e negli anni seguenti i moti rivoluzionari e indipendentisti guadagnarono seguito. Pio IX fuggì da Roma nel 1849; nello stesso anno l’esercito francese, in marcia verso la città, approdò a Civitavecchia. Nel 1860, quando in Sicilia ebbe inizio la spedizione garibaldina dei Mille, uno dei massimi fotografi francesi, Gustave Le Gray, si trovava per caso a Palermo, tappa del suo viaggio alla volta dell’Egitto, e documentò le barricate con un grande banco ottico². In quei decenni agitati l’Italia era formata da stati separati e province a sé, e così rimase fino alla costituzione ufficiale del Regno, nel 1861. Roma restò invece “fuori” dall’Italia sino alla breccia di Porta Pia, il 20 settembre 1870, che segnò l’atto finale dell’unificazione.

Un’eco di quel fermento si ritrova nelle opere difensive allestite alle porte della città che compaiono nelle

immagini di Robert Macpherson, uno tra i fotografi che documentarono lo stato presidiato di Roma. In queste prime fotografie la città appare perlopiù immutata, non toccata dai turbolenti avvenimenti politici. Carri di buoi e greggi di capre stazionano in piazza del Popolo e pascolano negli spazi aperti al centro della città. I primi fotografi che operarono a Roma trovarono nuovi modi di vedere, a partire da strutture che appartenevano da tempo immemorabile a una visione mitica della città.

In quegli anni la popolazione di Roma era piuttosto scarsa, essendosi attestata sui 200.000 abitanti per diversi secoli dopo il sacco dei Visigoti del 410 – all’apice della potenza imperiale, gli abitanti superavano il milione. Questo senso di abbandono e perdita di prestigio in una città quasi spopolata è espresso con forza nelle prime fotografie, in cui vie e piazze mantengono una integrità urbana pressoché inalterata da secoli. Roma iniziò a cambiare in misura significativa dopo il 1870 – e anche allora molto lentamente – fino all’introduzione del trasporto motorizzato, nel XX secolo, che ne cambierà per sempre il volto. Il visitatore moderno può tornare a cogliere un’ombra dell’antica quiete nelle prime ore del mattino in quelle parti della città che in anni recenti sono state chiuse al traffico; ma, nell’era del turismo di massa, la sensazione delle strade vuote e della pace mattutina che permea molte fotografie dei primi decenni è andata perduta.

Confrontarsi con un’idea di tempo tanto estesa è ineludibile in un ambiente come questo, e pone all’artista delle sfide. Che sia nella tradizione grafica del vedutismo o in quella più recente della fotografia (che non ha ancora centottant’anni), l’artista deve prendere il filo del tempo e tesserlo per creare una visione che riveli la parte principale del soggetto, avvolgendo l’idea e presentandola in modo tale che altri, il pubblico, possano interpretarla a modo loro: ogni osservatore arricchirà il quadro con i piaceri dell’immaginazione.

La differenza peculiare tra i precedenti metodi di rappresentazione e la fotografia sta, ovviamente, nel mezzo utilizzato. Il mondo prefotografico si basava su un’invenzione artistica affatto diversa da quella del fotografo. La fotografia vuole che aspetti quali selezione e posizione vengano affrontati avendo chiara in mente l’immagine completa e pronta da cogliere nell’attimo. Prima della fotografia, l’immagine era ottenuta attraverso un accumularsi di operazioni, e ogni immagine necessitava del suo tempo, dal momento dell’ideazione

a quello della realizzazione. Questo approccio cumulativo e selettivo svanì d’un colpo nel mondo del fotografo. L’atteggiamento nei confronti del tempo in una fotografia è trasformativo: la fotografia ha la capacità di estrarre dal tempo un frammento e da quello tessere, nell’immagine, una posizione in relazione al soggetto, che poi può essere nuovamente tradotta nella mente dell’osservatore. Ho sempre pensato che questo alternarsi di risposta soggettiva e oggettiva sia una delle meraviglie dell’“ottava arte”.

I primi anni della fotografia ci hanno lasciato immagini di bellezza e sensibilità ineguagliabili. Riuscire per la prima volta a catturare un soggetto in una fotografia è stata senza dubbio un’esperienza esaltante. Collocarsi con la macchina fotografica davanti a un soggetto celebrato da secoli, realizzando immagini in una maniera che fino a quel momento si poteva solo sognare, dovette avere un effetto inebriante sui pionieri della fotografia. Tuttavia quei primi sperimentatori sarebbero stati ben presto superati (per quantità se non per abilità) dal proliferare di imprese commerciali che producevano immagini in migliaia di copie.

Appena le tecniche fotografiche divennero più semplici e i procedimenti industriali permisero la produzione affidabile di lastre in grandi quantità, l’equilibrio si spostò dall’artista professionista all’impresa commerciale. Non dobbiamo dimenticare quanto fosse difficile, in quei primi anni, ottenere un risultato soddisfacente. Con il progredire del mezzo, la complessità tecnica si evolveva quotidianamente, attraverso la messa a punto e il perfezionamento di diversi metodi che producevano soluzioni variabili all’infinito, creando effetti notevolmente diversi nell’immagine. Nel corso di questa breve storia, durante il primo mezzo secolo – che coincide con la durata professionale di un fotografo – capitò di dovere imparare la dagherrotipia, la calotipia, la tecnica della carta cerata, il procedimento al collodio umido e secco e, infine, della pellicola flessibile, introdotta nel 1888. Un po’ più tardi, ma a meno di settant’anni dalla nascita della fotografia, fu introdotto un procedimento a colori praticabile; era il 1907³. Ognuna di queste fasi, solo alcune tra le tante, comportò notevoli differenze nella produzione e distribuzione delle fotografie. Ogni passo avanti dell’evoluzione tecnica apriva nuove possibilità artistiche, e inevitabilmente i primi fotografi si spingevano oltre i limiti, ottenendo spesso i risultati più innovativi, a tutt’oggi superlativi. È indubbio che ciò

fosse dovuto anche alla bellezza lirica, che questi primi fotografi sapevano cogliere, di strade non affollate e di un’epoca in cui a Roma dominava una cultura preindustriale.

Per quasi tutte le fotografie dei primi decenni, il campo dell’immagine era limitato a una singola inquadratura definita dalla lunghezza focale dell’obiettivo in relazione al formato del negativo o alle dimensioni dell’apparecchio fotografico. Sin dagli esordi della fotografia la magnificenza della descrizione così perfettamente esemplificata dal dagherrotipo impose standard elevati alle prime sperimentazioni. Queste immagini necessariamente piccole e preziose (raramente superavano i 165 × 215 mm, e ognuna era unica) avevano la qualità di un gioiello e una risoluzione che allora sembrava iperrealistica. Erano l’oggetto perfetto da tenere in mano, il che dà un senso di vicinanza del tutto diverso rispetto a un’immagine da osservare su una parete. La dagherrotipia era un metodo problematico, che richiedeva una serie di condizioni ideali per dare un buon risultato nell’ambiente imprevedibile della città. L’attrezzatura e le strutture necessarie alla preparazione e allo sviluppo delle immagini dovevano essere tenute a portata di mano e usate con rapidità e scioltezza. Tra le grandi collezioni di dagherrotipi giunte fino a noi, l’unica che comprende un buon numero di immagini di Roma è la notevole serie di 153 lastre raccolta da Alexander John Ellis – realizzate da egli stesso e commissionate ad altri – tra il 1841 e il 1845. Tra le vedute italiane superstiti di questa collezione ve ne sono tredici riprese in sequenza da Achille Morelli dalla torre del Campidoglio nel giugno del 1841, che formano un panorama a 360 gradi della città – certamente il primo tentativo di questo genere nella storia⁴. L’intera serie costituisce il primo esempio di fotografie di soggetto italiano giunto fino a noi. Ellis fu presto seguito da Girault de Prangey, che giunse a Roma l’anno successivo⁵ ed eseguì dagherrotipi dalla sommità della Colonna Traiana e nei giardini di Villa Medici⁶; tuttavia avrebbe svolto la maggior parte del suo lavoro lungo le coste del Mediterraneo, e le immagini romane sono il gruppo meno numeroso della serie.

La dagherrotipia divenne obsoleta una volta che i procedimenti di lavorazione dei negativi inventati da William Henry Fox Talbot furono abbastanza evoluti, con il principale vantaggio di poter eseguire più stampe di una stessa immagine. Il trattamento dei negativi di

Talbot su carta sensibile fu annunciato più o meno contemporaneamente a quello di Daguerre. Inizialmente l’affermazione della carta rispetto alla lastra di rame argentato del dagherrotipo richiese più tempo, ma entro la metà del secolo Calvert Jones, pioniere della fotografia e amico di Talbot, modificò il suo apparecchio per realizzare dei panorami composti da più negativi. L’enorme variabilità delle stampe risultanti è uno dei piaceri della giovane arte fotografica. Definirne i risultati “fotografie in bianco e nero” è improprio, perché il colore delle stampe presenta una gamma di variazioni infinita. Secondo il metodo adottato, si sono conservate immagini in ogni tonalità, dal freddo azzurro a sfumature dorate e rossicce, derivanti dai diversi procedimenti chimici e dai bagni stabilizzatori con metalli preziosi. In alcuni casi si tratta di semplice cianotipia, mentre altri metodi erano molto più complessi e impiegavano soluzioni di metalli come l’oro o il platino.

Le prime fotografie su carta hanno una luminosità e un senso della superficie, dati dalle fibre contenute nella carta, che creano una caratteristica bellezza raramente eguagliata per calore e sensualità. Il procedimento su carta migliorò in fretta finché fu a sua volta superato dal procedimento al collodio umido, tecnicamente complesso; questi negativi su vetro si riavvicinarono al senso del dettaglio “allucinatorio” tipico della dagherrotipia. Con il collodio la resa dei particolari divenne un dato acquisito, e l’obiettivo successivo fu la possibilità di stampe sempre più grandi (ingrandire le immagini con una certa precisione fu praticamente impossibile fino all’introduzione delle lampade elettriche). Questo implicava che l’apparecchio fotografico dovesse essere in grado di alloggiare lastre di vetro o fogli di carta cerata di una certa grandezza; ciò comportava grossi problemi per la perdita di luce dovuta alla maggiore profondità dell’apparecchio, che, per poter mantenere una profondità di campo significativa, avrebbe avuto bisogno di aperture molto piccole, rendendo a sua volta necessari tempi di esposizione più lunghi (Tommaso Cuccioni realizzò immagini larghe un metro e alte mezzo). Ma un negativo al collodio umido perfettamente riuscito dava nella stampa finale una risoluzione descrittiva talmente superiore che, quando a usarlo erano i primi maestri della fotografia, produceva una sensazione di osservazione diretta che quasi rimpiazzava e superava l’esperienza dell’oggetto stesso. L’idea della rappresentazione fotografica del soggetto era diventata già così potente che molti edifici veni-

vano ora descritti dagli storici attraverso il filtro dell'occhio del fotografo. La fotografia sostituì quasi del tutto la verosimiglianza della siderografia e dell'acquaforte che l'avevano preceduta, tanto che quelle stampe persero ogni utilità per gli studiosi, conservando solo il valore estetico per quelle di qualità superiore e consegnando le minori all'oblio. Alcuni ebbero un successo duraturo – Piranesi, ad esempio – mentre molti altri furono dimenticati. Questa rapida ascesa della nuova tecnica fu particolarmente evidente a Roma, dove intorno al 1845 la documentazione fotografica della città era una realtà ormai affermata.

La problematica del fotografo era molto diversa da quella degli artisti visivi precedenti. Dopo essersi cimentati con le vedute canoniche ricevute in eredità, i pionieri cominciarono a inventare modalità rappresentative che nascevano da una concezione puramente fotografica. Di questo passaggio non c'è illustrazione migliore che a Roma. I luoghi che si trovavano sugli itinerari dei pellegrinaggi e quelli che si erano affermati con il Grand Tour continuano a essere i soggetti principali della massa di immagini commerciali, prodotte per la necessità di vendere. Il commercio di stampe aveva un giro d'affari notevole: verso il 1877 Vilhelm Bergsøe descrisse “un ragazzino che esce di corsa da uno degli studi più prestigiosi, stringendo in mano la piccola scatola di legno che contiene il negativo su vetro posato sulla carta. Senza fiato si precipita fuori, al sole, e con fare deciso si siede al centro della piazza, senza mai smettere di farla girare. Nessuno dei passanti vede qualcosa di strano in questo spettacolo, e dopo cinque minuti l'immagine è fissata”⁷. Doveva trattarsi di un popolare fotografo ritrattista che aveva lo studio sotto un lucernario all'ultimo piano di un palazzo. C'erano anche gentiluomini dilettanti, come Giacomo Caneva; un personaggio misterioso come Frédéric A. Flachéron; e De Prangey e Ellis, che volevano impegnarsi in imprese accademiche che non furono mai completate⁸.

I primi fotografi si scontravano con i limiti di un'ottica piuttosto rudimentale, e spesso il cerchio di luce proiettato dagli obiettivi dell'epoca era poco più grande del campo del retro dell'apparecchio fotografico, quando la lente e l'obiettivo erano allineati sull'asse centrale dell'apparecchio stesso. In seguito, con il miglioramento tecnico degli obiettivi, fu possibile proiettare un cono ottico più grande del retro dell'apparecchio; ebbe così inizio l'uso dei movimenti di macchina. Questo com-

portò un impatto visivo forte, anche se ancora poco considerato, sui vari aspetti della composizione, ed è tuttora uno degli strumenti più preziosi a disposizione di un fotografo per gestire la composizione di un'immagine. Il cerchio di luce limitato è il motivo principale per cui in molte delle prime fotografie la parte superiore dell'immagine è curva. Sollevare la montatura dell'obiettivo comportava spesso una situazione in cui la copertura non era sufficiente a dare un'illuminazione uniforme degli angoli. La soluzione di arrotondare gli angoli era considerata meno fastidiosa di un'immagine che sfumava nel nero. I movimenti della macchina fotografica permettono lo spostamento del punto di fuga dell'immagine, la regolazione degli angoli e l'arretramento prospettico sulle superfici piane, con un effetto notevole sull'aspetto finale della stampa. Il fotografo era così libero da una disposizione geometrica rigidamente centrifuga della prospettiva.

Forse le lunghe esposizioni sono responsabili della frequente assenza di persone nelle foto? Oppure erano anni in cui era facile aspettare ore tranquille per avere immagini scarsamente popolate, eliminando così il problema del movimento sfocato nei punti di maggior traffico di passanti e veicoli? (Uno dei motivi per cui le strade sono vuote è stato individuato nelle riprese durante l'ora della siesta)⁹. A volte qualche segno di attività ci dice qualcosa sulle occupazioni della città: articoli di ferramenta appesi fuori da un negozio ricavato nelle arcate del Teatro di Marcello, annaffiatoi sui bordi di una fontana al Pincio, panni stesi al sole sui parapetti del Foro, banchi di fiori ai piedi della scalinata di Trinità dei Monti, allora come oggi. In ogni caso, vi sono scarsissimi esempi di persone o veicoli che si muovono per le strade. Nel 1846 Calvert Jones fotografò il Colosseo con il solito gruppetto di gentlemen inglesi altezzosamente a loro agio in primo piano. Ma era una situazione costruita, ed è difficile immaginare che, in una città così popolosa, l'arrivo di un fotografo per strada non attirasse una folla di curiosi. È noto che in Crimea, nel 1855, in piena campagna militare, Roger Fenton era inseguito da persone che volevano farsi fare un ritratto.

A Roma erano anni difficili. L'instabilità politica e il declino dello Stato pontificio avevano provocato una forte disoccupazione, con conseguenti povertà e illegalità diffuse; i viaggiatori – molto meno numerosi che in tempi di pace – erano invitati a stare attenti ai

ladri e alle malattie, visto che con i mesi estivi arrivava la malaria dalle paludi pontine. Solo dopo il 1870 la città, nuova capitale amministrativa del Regno, tornò a prosperare, e la popolazione iniziò ad aumentare. John Henry Parker, futuro direttore dell'Ashmolean Museum di Oxford, fu il primo a impiegare la fotografia per documentare i monumenti storici. Fondò la British and American Archaeological Society of Rome, avviando un ampio programma di documentazione delle antichità; le immagini delle mura urbane, a quell'epoca ancora complete, registrarono inevitabilmente alcune delle opere militari a difesa della città, che a volte si confondono con gli scavi archeologici. Nel catalogo del 1879 la Società riporta oltre 3300 immagini, per lo più commissionate a fotografi italiani¹⁰. Malgrado il piccolo formato, si tratta di fotografie ancora affascinanti, in cui l'approccio analitico accresce il senso di immediatezza: la città è tranquilla, con poche persone, i carri da buoi fermi ai lati delle strade; la presenza umana è indicata più in assenza che in presenza, dai panni stesi al sole e dall'incrociarsi fortuito dei passanti. Ma il valore archeologico dell'opera rimane intatto: le immagini documentano le condizioni della città com'era, e da allora, nel rapido processo di espansione e modernizzazione, molto è andato perduto. Diverse collezioni possiedono immagini che mostrano i doganieri pontifici in servizio alle porte della città. Ciononostante, a Roma non c'è quasi nulla che si possa paragonare all'immediatezza delle fotografie di ampio respiro scattate a Palermo da Gustave Le Gray.

La maggior parte dei fotografi a noi noti erano professionisti che conducevano uno studio a fini commerciali, realizzando vedute in grandi quantità per un mercato turistico in espansione. Nelle edizioni successive del suo catalogo, sempre stampato su un solo foglio, Robert Macpherson elenca non meno di quattrocentocinquanta immagini, per lo più vedute di Roma e dintorni. Gli acquirenti erano ricchi viaggiatori che, al loro ritorno in Inghilterra, le conservavano montate in album o custodite in cartelle. Mettere insieme una così ricca galleria di immagini, in un'epoca in cui il procedimento era difficile e macchinoso, era un'impresa notevole e poiché per ottenere risultati superiori erano necessarie grande abilità tecnica e sensibilità artistica, nei periodi di relativa calma i fotografi avevano buone opportunità di guadagno.

Alla metà dell'Ottocento l'Inghilterra godeva di stabilità politica ed era relativamente immune dai moti

che sconvolgevano quasi tutto il resto d'Europa; agli albori dell'era industriale, era un gigante dell'industria in piena espansione imperiale. Le grandi ricchezze che vi affluivano contribuirono all'ascesa di una folta classe di turisti in grado di compiere lussuosi viaggi all'estero, quando milioni di altre persone, che quella stessa industrializzazione privava del lavoro, erano costrette a emigrare in America in cerca di una vita migliore. Negli anni prima dell'unità d'Italia il mercato delle fotografie appare dominato dai turisti inglesi, una situazione sfruttata appieno da Macpherson e James Anderson. Entrambi conducevano attività molto redditizie¹¹. Ma la comunità inglese a Roma era sempre stata numerosa, e non mancavano i collezionisti venuti dagli Stati Uniti, come gli architetti Henry Hobson Richardson¹² e Richard Morris Hunt¹³, che misero insieme ricche collezioni di fotografie. Rispetto ai viaggiatori britannici, in quei tempi di incertezza politica, i cittadini di altri paesi europei avevano meno libertà ed erano meno incentivati a fare un viaggio in Italia.

Il desiderio di interpretazioni fotografiche della storia della civiltà giunse al culmine con l'avvento delle aziende produttrici di immagini in stereoscopia e diapositive, che stampavano vedute di ogni soggetto immaginabile di tutto il mondo in milioni di esemplari: nel 1897 l'americana Underwood and Underwood produceva 25.000 immagini al giorno. Queste aziende subirono un drastico declino con l'avvento del cinegiornale e delle riviste a stampa. Le più importanti, Gaumont Pathé e National Geographic, furono a loro volta messe da parte dall'avvento della televisione (anche se la seconda continua a pubblicare, ancora oggi). Uno alla volta, gli studi che avevano proseguito l'attività vendendo stampe fotografiche chiusero i battenti, e le immagini che avevano prodotto per decenni furono rimpiazzate dalle umili cartoline, raffiguranti sempre le stesse vedute canoniche ripetute da generazioni e fino a poco tempo fa in mostra negli espositori girevoli di ogni negozio di souvenir a Roma. Le immagini realizzate dai pionieri della fotografia caddero nel dimenticatoio e lì rimasero fino ad anni recenti, mentre la terza grande ondata del collezionismo fotografico iniziò verso la fine degli anni settanta del secolo scorso. L'importanza delle prime immagini fotografiche è stata riscoperta e rivalutata sia per il loro valore di documenti storici sia come opere d'arte a pieno titolo.

Per molti versi, il culmine espressivo viene raggiunto nei primi anni, quando la fotografia muoveva i primi

passi – in Italia i decenni fino al 1870 sono definiti spesso gli anni eroici. A Roma, nella seconda metà dell'Ottocento, la nascita di un modo completamente nuovo e ineguagliato di descrivere la città, unito all'intelligenza artistica e costruito sull'accumularsi di secoli di pratica, produsse una fioritura dell'arte della fotografia che oggi siamo in grado di apprezzare: ciò avrebbe senza dubbio dato grande soddisfazione ai fotografi più illustri di quell'epoca. È un'eredità eccezionale, nata dal lavoro instancabile e dall'impegno creativo di quegli antesignani.

Il senso di rivelazione doveva essere straordinario per i fotografi come per il pubblico. Quel sentimento di scoperta permane tuttora, e il fascino insito nel voler vedere che aspetto avrà una cosa una volta fotografata, per dirla con Garry Winogrand, è immutato nella mente dei fotografi. Oggi ci confrontiamo con soggetti familiari – ormai tutto ciò che si può immaginare è stato visto attraverso l'obiettivo e può essere diffuso in tutto il mondo premendo un tasto, ma questo profluvio di immagini non ha diminuito il desiderio dei fotografi di trovare modi nuovi e convincenti per mostrare l'essenza di un soggetto. Il continuo desiderio di confrontarsi con l'inevitabilità dell'idea del tempo in fotografia è, credo, ciò che fa della ricerca di metodi fotografici per interpretare il mondo il motivo più convincente per dedicarsi a questo mezzo espressivo. Esso possiede ancora le potenzialità per abbracciare ogni aspetto dell'umanità, e l'impulso incessante a documentare l'intera gamma delle attività e delle esperienze umane rende la ricerca infinita, il risultato finale irraggiungibile. Lo stesso impulso umanistico anima il soggetto dell'architettura in fotografia. Roma si è dimostrata un terreno fertile per questi primi esperimenti di traduzione della storia in immagini.

In una città come Roma, dove le stratificazioni dei secoli e l'ascesa e la caduta delle civiltà rendono la presenza del singolo individuo insignificante sul lungo periodo, è inevitabile che la visione degli artisti sia permeata dalla lunga tradizione di creazione di immagini che precede il momento del confronto. Ma, in un curioso capovolgimento del fatalismo di questa idea, si può trovare conforto nella celebre frase di Henri Cartier-Bresson, secondo il quale non potremo mai recuperare il momento che è passato, che non si ripeterà. Possiamo fotografare soltanto ciò che conosciamo, ma possiamo spingerci ai limiti della nostra conoscenza mettendo alla prova la nostra comprensione. Puntare a una maggiore

risonanza nel modo in cui un soggetto è reso attraverso l'accumularsi dell'esperienza. Come se l'immagine fosse una sfida a trascendere la storia.

Lavorare con la fotografia oggi, considerato che l'aspetto tecnico è in costante evoluzione dal 1839, richiede ancora la stessa tempestività, e io sono sempre stato convinto che le immagini migliori richiedano un profondo senso del momento presente. Scegliendo l'architettura come soggetto, questo è più immediato con le strutture realizzate di recente, perché c'è una inevitabile connessione con il presente. Ma lo stesso atteggiamento può permeare soggetti radicati nella storia. Ci sono modi per accendere quella tensione compositiva che fa sì che un'immagine funzioni o meno. Per quanto riguarda la composizione, il limite dell'inquadratura è lo strumento più fotografico, una considerazione essenziale che si è imposta appena un fotografo si è trovato dietro un obiettivo. Un'immagine può cambiare radicalmente tanto per ciò che entra nell'inquadratura quanto per ciò che ne rimane fuori. Le dichiarazioni sintetiche e aforistiche di Cartier-Bresson sull'idea di fotografia valgono per i soggetti statici come per le immagini più animate. Il "momento decisivo" si applica tanto a un soggetto architettonico quanto a un uomo che salta una pozzanghera, anche se, forse, non in modo iperriflessivo come in quella capacità di organizzare il caos della vita quotidiana. Altrettanto vero è che il momento giusto per una fotografia di un edificio non è unicamente quello in cui il sole illumina una certa facciata in un modo che definisce nettamente la grana e il rilievo della superficie (un tipo di immagine che ha dominato la pubblicistica architettonica per decenni). Gli edifici continuano a esistere con ogni clima e in tutte le stagioni, e una certa attenzione a questo aspetto della luce è altrettanto importante. Le condizioni sono spesso tutt'altro che ideali, ma si deve trovare un modo per portare a termine il lavoro, specialmente quando ci sono vincoli di tempo o non è possibile tornare in condizioni più favorevoli. Ci sono modi di raccontare gli edifici che dipendono da aspetti completamente diversi dall'illuminazione; mi vengono in mente la semplicità e la chiarezza dell'approccio seriale di Bernd e Hilla Becher, la cui costante dedizione alla rappresentazione delle tipologie ha segnato una differenza così profonda nel nostro modo di guardare le strutture industriali.

Come fotografo, il mio soggiorno romano più recente mi ha portato all'EUR, dove non ero mai stato. Il quartiere in sé è appesantito dalla magniloquenza e dalle ambizioni neoimperialiste di Mussolini. La mia curiosità era stata solleticata molto tempo fa dalla presenza del "Fungo", un serbatoio idrico a torre che ancora oggi caratterizza il quartiere, nelle sequenze iniziali dell'*Eclisse* di Antonioni (1962, ultima parte della straordinaria trilogia dedicata al disagio della modernità¹⁴). In una sequenza che anticipa la successiva vicenda del film, il personaggio di Monica Vitti apre le tende per svelare una costruzione moderna nella luce piatta dell'alba, dopo una notte inquieta che si conclude con la fine di una relazione. Oggi quella costruzione pullula di antenne, che ne distruggono la semplicità e la forma originale. La zona è sempre un catalizzatore di tensioni, e ho potuto vedere le tracce delle opposte fazioni politiche nei graffiti e nei manifesti elettorali. Un dettaglio che, sovrapposto alle strutture neoimperialiste della fine degli anni trenta, crea un'atmosfera di inquieto presagio per il futuro.

La maggior parte di noi attraversa la vita usando gli occhi soltanto come mezzo per giungere in sicurezza alla nostra destinazione. Oppure, davanti a qualcosa che conosciamo, guardiamo ma non vediamo. A meno che non prestiamo particolare attenzione, è facile lasciarci prendere dall'inevitabilità del flusso del tempo e passare oltre, senza notare le trasformazioni che avvengono davanti a occhi che non vedono. Personalmente, cerco un orizzonte temporale più lungo, passeggiando con uno scopo, girovagando con un intento per le città e gli spazi dove mi ritrovo, ovunque io sia. Con quel necessario senso di attenzione aumentata, una prontezza che premia il fotografo con momenti di rivelazione legati da un processo che ha ancora del miracoloso, quando gli elementi di un'immagine convergono. Questa è la vera magia della fotografia: la capacità di cogliere i fenomeni più fugaci, che sia il breve gioco della luce su una superficie o la straordinaria messa in scena di un episodio di vita colto per strada, o quelle pietre che stanno lì da secoli e si rivelano in un momento che non si ripeterà mai più.

¹ Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (trad. it. Storia della decadenza e caduta dell'impero romano), vol. 4, cap. LXXI, par. 1, Strahan & Cadell, London 1776-1789.

² Gustave Le Gray, *A practical treatise on photography, upon paper and glass*, T. & R. Willats, London 1850.

³ La lastra Autochrome dei fratelli Lumière fu introdotta nel 1907.

⁴ Conservate presso il Victoria and Albert Museum di Londra; vedi anche la nota 8.

⁵ Joseph-Philibert Girault de Prangey, *Ponte Rotto*, dagherrotipo nella collezione del Metropolitan Museum of Art esposto al MET durante la mostra "Paradise of Exiles: Early Photography in Italy", 13 marzo – 13 agosto 2017.

⁶ In *A photographic Grand Tour: Important Daguerreotypes by Joseph-Philibert Girault de Prangey*, Christie's, New York 2010.

⁷ Citato in *Rome in early photographs, the age of Pius IX: photographs 1846-1878 from Roman and Danish collections*, catalogo della mostra (Thorvaldsen Museum, Copenhagen 1977), trad. Ann Thornton, The Thorvaldsen Museum, Copenhagen 1977.

⁸ Le lastre di Ellis furono depositate dal figlio nel 1880 allo Science Museum di Londra: oggi si trovano al Victoria and Albert Museum. Le lastre di Girault de Prangey erano accessibili solo ad alcuni studiosi e sono state vendute da Christie's in due aste: nel 2004 e nel 2010.

⁹ Jacopo Benci, *Michelangelo's Rome: Towards an Iconology of L'Eclisse*, in Richard Wrigley (a cura di), *Cinematic Rome*, Troubador Publishing Ltd., Leicester 2008, pp. 63-84.

¹⁰ La più ampia collezione di queste immagini si trova al Kelsey Museum of Archaeology presso l'Università del Michigan. L'archivio originale venne distrutto in un incendio.

¹¹ La predominanza dei turisti britannici a Roma in quegli anni è testimoniata dalla notevole quantità di fotografie, spesso ancora nei port-

folio originali, apparse sul mercato britannico più di un secolo più tardi, negli anni ottanta.

¹² La collezione di Richardson occupa 55 metri lineari nella biblioteca Francis Loeb della Harvard University. James S. Ackerman, *On the origins of architectural photography*, in Kester Rattenbury (a cura di), *This is not architecture: media constructions*, Routledge, London-New York 2002, pp. 26-36.

¹³ La collezione Hunt, oggi alla Library of Congress di Washington, è composta da circa 30.000 immagini.

¹⁴ Jacopo Benci, *Michelangelo's Rome: Towards an Iconology of L'Eclisse*, in Richard Wrigley (a cura di), *Cinematic Rome*, Troubador Publishing Ltd., Leicester 2008, pp. 63-84.

Roma nell'immaginazione degli architetti britannici: Inigo Jones, John Soane, James Stirling

[...] E come l'edificio senza basi di quella visione,
anche gli alti torrioni incoronati di nuvole
e i sontuosi palazzi e i templi solenni
e questo stesso globo, immenso,
con le inerenti sostanze,
dovrà sfarsi come l'insostanziale spettacolo
dianzi svanito.

Prospero nella *Tempesta* di William Shakespeare

In questi celebri versi, Prospero descrive l'isola senza nome della *Tempesta*, un luogo di illusione, misticismo e fantasia, in cui l'architettura assume il ruolo del fantastico. Si pensa che l'opera teatrale sia stata scritta nel 1610-1611, meno di un decennio dopo l'ascesa al trono di Inghilterra di Giacomo I, con la fondazione della nuova dinastia Stuart e l'apertura di un'era di trasformazione. La storica dell'architettura Christy Anderson ha sostenuto che questi versi possono essere letti come un riferimento ai *masque* che si tenevano alla corte degli Stuart, spettacoli in cui soggetti mitologici o storici venivano interpretati sullo sfondo di scenari elaborati e spesso fortemente architettonici¹. Eppure, potrebbero essere letti anche come un riferimento a Roma, città che fino a quel punto esisteva solo nell'immaginazione della stragrande maggioranza degli inglesi, ma che tuttavia, o forse proprio per questo, esercitava già un notevole fascino.

Oltre quattro secoli dopo si può dire che poche città abbiano catturato l'immaginazione dei britannici con la forza di Roma². “Tutte le strade portano a Roma”, dice il proverbio, e questo vale forse per l'architettura più che per qualsiasi altra disciplina creativa. Non sorprende, inoltre, che le prime incursioni organizzate di inglesi a Roma nel Cinquecento e all'inizio del Seicento abbiano spianato la strada per l'emergere dell'ar-

chitettura come disciplina creativa e intellettuale, distinta dall'arte muraria e dall'edilizia. Dai primi anni del Settecento visitare Roma, e più in generale l'Italia, diventò un obbligo per gli aspiranti architetti che desideravano studiare direttamente gli edifici dell'antichità e immergersi nella cultura che si era formata attorno a essi. Quasi ogni architetto di qualche rilievo che abbia esercitato la sua attività tra il 1750 e il 1840 passò del tempo a Roma, in media tre-quattro anni. Dal punto di vista della nostra era, è difficile immaginare che genere di rivelazione abbia rappresentato questa esperienza per i giovani architetti che fino a quel momento avevano visto l'architettura romana solo attraverso stampe e modelli.

Il Grand Tour continuò fino all'Ottocento inoltrato, quando, prima dell'avvento delle ferrovie, il viaggio non era un'esperienza tanto diversa rispetto alle complicate e pericolose spedizioni dei pionieri del turismo all'inizio del Seicento. Da quando treni e viaggi aerei hanno annullato le distanze tra la Gran Bretagna e Roma, da quando una nuova Roma moderna ha aggiunto un ulteriore strato storico al suo ricco palinsesto, e da quando con l'avvento della fotografia è stato possibile catturare i suoi monumenti in immagini da conservare negli album o diffondere, il nostro rapporto con Roma si è inevitabilmente modificato. Per secoli la Città Eterna ha rappresentato un ideale a cui aspirare, pur senza mai raggiungerlo, ma a metà dell'Ottocento questo aspetto ha cominciato a cambiare.

La scelta di una foggia gotica e non classica per la ricostruzione del Palazzo di Westminster nel 1836 è in genere vista come l'inizio del declino dell'influenza di Roma, e della sostituzione degli ideali imperiali con un passato gotico autoctono rivisitato³. Diversi fattori politici e culturali svolsero un loro ruolo, ma il contesto più ampio di questo cambiamento fu la rivoluzione

industriale, che stava già minando tutte le certezze sociali, economiche ed estetiche esistenti. In ultima analisi fu la condizione della modernità, più che l'architettura neogotica, a portare al superamento dell'orizzonte dell'Antica Roma, e a uno spostamento dell'enfasi verso la costruzione del futuro invece che l'emulazione del passato. Tuttavia, negli ultimi decenni del XX secolo, quando il concetto stesso di futuro ha assunto contorni inquietanti, la natura stratificata di Roma, fatta da livelli che si accumulavano senza sosta, in contrasto con la tabula rasa modernista, è tornata a essere un ideale con tutte le sue complessità e la sua polivalente ricchezza architettonica e urbana. Nello scritto in cui spiega la sua *The Roman Singularity*, immaginata nel 2014-2015 mentre soggiornava a Roma, il designer e architetto Adam Nathaniel Furman si spinge ancora più in là. Roma, per lui, è “la città contemporanea per eccellenza, una versione urbana di Internet, in cui l'esperienza soggettiva si fonde con una profusione di manufatti storici. È un posto in cui l'intera storia analogica della società, dell'architettura, della politica, della letteratura e dell'arte converge in uno spazio così denso e delimitato da crollare sotto l'enormità della sua stessa massa in una impresa umana senza paragoni, in cui il tempo, come dimensione, è sospeso e tutto risulta simultaneo, coesistente, ogni cosa trae energia da ogni altra in un banchetto in scala cittadina di infinito autocannibalismo creativo”.

Il risultato, secondo Furman, è che “Roma è quasi costretta a essere perpetuamente radicale rispetto al presente”⁴.

È questo commento finale a offrire il punto di partenza per questo saggio, che prenderà in esame il modo in cui tre architetti di tre distinti periodi della storia dell'architettura britannica hanno tratto ispirazione, in modi molto diversi, da Roma per creare visioni architettoniche che erano radicali per il loro presente. Il primo è Inigo Jones (1573-1652), architetto alla corte degli Stuart, uno dei primi a visitare l'Italia e a studiare dal vero i resti di Roma e gli edifici rinascimentali. A Jones viene tradizionalmente riconosciuto il merito di aver introdotto in Gran Bretagna una forma romana di architettura classica, come modo di celebrare la nuova dinastia degli Stuart per cui lavorava. La vera storia, però, è assai più complicata: Roma non era un modello che potesse essere trapiantato in Gran Bretagna così com'era, sia per le spinose associazioni che suscitava

con il cattolicesimo e il papato, sia per il persistere degli stili nazionali. Il risultato fu una versione mediata dell'architettura romana, che passava, com'è noto, per l'opera di Palladio e Serlio, ma anche per le tradizioni anglosassoni.

Se il viaggio di Jones in Italia all'inizio del Seicento lo rese una specie di pioniere, John Soane (1753-1837) seguiva un sentiero già battuto. Soane faceva parte della generazione di architetti neoclassici cui l'esperienza diretta dell'architettura antica avrebbe consentito di andare oltre i testi che avevano guidato i precedenti architetti palladiani. Il loro interesse era rivolto a ciò che esisteva in forma di rovina, che loro studiavano e misuravano, ma anche alle possibilità immaginative e creative della rovina stessa, che tanto furono importanti nella formazione della visione architettonica unica di Soane.

James Stirling (1924-1992) fu l'architetto britannico più famoso della seconda metà del Novecento, che alla fine degli anni settanta sembrò effettuare senza sforzo la transizione dal moderno al postmoderno. La realtà era che i tratti e le caratteristiche che definivano la sua fase postmoderna erano presenti fin dall'inizio, instillati in parte dall'influenza del suo amico e mentore Colin Rowe. Le idee di Rowe sulla città raggiunsero una conclusione nel suo libro, *Collage City*, scritto insieme a Fred Koetter e pubblicato nel 1978, in cui gli autori contestavano le limitazioni totalizzanti dell'urbanistica moderna ortodossa a favore della frammentazione, della stratificazione, della collisione e della contaminazione che caratterizzavano le città più riuscite. Di particolare interesse ai nostri fini è il progetto di Stirling per la mostra “Roma interrotta” del 1978, in cui alcuni architetti furono invitati a ridisegnare sperimentalmente la famosa pianta di Roma del 1748 di Giambattista Nolli. Pur essendo influenzata dalle idee di Rowe, l'esplicita magnificenza del progetto di Stirling utilizza lo status di Roma come apoteosi della città premoderna in una potente critica, se non addirittura parodia, della pianificazione modernista che aveva rovinato tante città in giro per il mondo.

I tre casi presi in esame sono percorsi da una serie di tensioni. Per quanto riguarda Jones, c'è una chiara tensione tra l'architettura classica e Roma; le due cose non sono sinonimi e la scelta di Palladio come mediatore degli antichi è fondamentale. Più in generale, si delinea una tensione nel modo in cui i complessi strati storici di Roma esistono simultaneamente: antico accanto al Ri-

nascimento, manierista accanto al Barocco, Ottocento accanto al moderno, e qualsiasi permutazione intermedia. Da quale di queste città traggono ispirazione gli architetti? La risposta, come sperò riuscirà a illustrare questo saggio, è che ogni architetto crea la propria versione di Roma, plasmata dalle sue impressioni, sensazioni e conoscenza della città, pur riflettendo le tendenze e mode prevalenti della sua epoca specifica. Roma viene ricreata in eterno da ogni visitatore.

Inigo Jones

*Tu non sei costruita, o Penshurst,
per l'invidiosa ostentazione,
o il tocco, o il marmo, né puoi vantare una fila
di lucide colonne o il tetto d'oro:
non hai lanterna, accanto alla quale
sono raccontate storie;
o scalone, o cortili; ma hai la tua mole antica*⁵.

Scritta nel 1616, *To Penshurst* di Ben Jonson racchiude la presa ancora potente della casa medievale sulla psiche dei primi Stuart. Jonson confronta l'austera bellezza della originale Penshurst Place trecentesca del Kent con quelli che considera gli “orgogliosi, ambiziosi cumuli” dei decenni più recenti. Stranamente, la critica di Jonson riguarda lo stile, ma anche i materiali. “Colonne” e “lanterne” sono condannati con la stessa veemenza del “marmo” e dell’“oro”. Il bersaglio di Jonson è in genere considerato la pomposa casa rurale elisabettiana della generazione precedente. Tuttavia, poteva avere nel mirino anche un edificio più recente, e probabilmente più innovativo: la Queen's House di Greenwich, iniziata nel 1616 su progetto di Inigo Jones, e primo edificio autenticamente classico in Gran Bretagna.

Se Jonson pensava in parte alla Queen's House quando scrisse queste parole, la sua animosità verso l'edificio non sarà stata puramente architettonica. È risaputo che Jonson e Jones litigavano quando lavoravano insieme all'elaborazione e all'allestimento dei masque che si svolgevano alla corte degli Stuart. I masque erano messinscene in cui i membri della corte, sovrano compreso, interpretavano episodi della mitologia o della storia antica, spesso accompagnati da musica e balli. Jonson scrisse le parole di una ventina di masque, mentre la responsabilità della creazione degli scenari spettava a Jones. Considerata la natura spesso fantastica dei soggetti, per Jones progettare queste scenografie

temporanee era una specie di banco di prova per esplorare una gamma di idee e stili architettonici, compresa la più importante, l'architettura classica.

Nonostante quello che si pensa di solito, durante il Cinquecento le Isole Britanniche non erano state tagliate fuori dalla diffusione dei trattati architettonici rinascimentali, molti dei quali avevano raggiunto le sue coste. Né un inglese interessato all'architettura era impossibilitato a visitare l'Italia, anche se l'eventualità restava insolita. John Shute fu uno dei primi a soggiornare a Roma per studiarne l'architettura, e in seguito pubblicò *The First and Chief Groundes of Architecture* (1563), il primo trattato di architettura scritto in inglese.

Se la combinazione di circolazione dei trattati e viaggi in Italia ha senza dubbio spianato la strada all'ascesa dell'architettura classica in Gran Bretagna, non l'ha però resa inevitabile⁶. Il fatto che ci abbia messo molto tempo ad attecchire non fu il risultato di una mancanza di conoscenza o comprensione, ma piuttosto di decisioni deliberate su come costruire. Per esempio, la Triangular Lodge del Northamptonshire, costruita a metà degli anni novanta del Cinquecento da sir Thomas Tresham, non mostra una benché minima influenza dell'architettura classica, eppure il suo progettista possedeva copie dei principali trattati rinascimentali: Palladio, Serlio e altri⁷. Come ha osservato la storica dell'architettura Alice T. Friedman, anche se quelle opere erano familiari per il pubblico inglese aristocratico, il loro contenuto era “intenzionalmente soppresso a favore di uno stile decorativo e narrativo pesantemente influenzato dall'architettura fiamminga, francese e tedesca che poteva essere usato per veicolare i ‘messaggi complessi dell'ideologia politica elisabettiana’”⁸. Inoltre, non è una coincidenza che il primo edificio a staccarsi dal solco sia stata la dimora Hardwick Hall nel Derbyshire, progettata all'inizio degli anni novanta del Cinquecento da Robert Smythson, il cui mecenate era una donna, Elizabeth Shrewsbury, meglio nota come “Bess of Hardwick”, che non era vincolata agli stessi codici di ostentazione di un cortigiano maschio⁹.

Anche se per certe persone l'architettura classica rappresentava l'ordine, la razionalità e l'elevazione dell'architettura a impresa intellettuale, per altre le sue connotazioni erano ben diverse: pomposa, estranea e contaminata dalla sua associazione con Roma. Per il predicatore puritano John Gordon non era ancora possibile dimenticare che “nei primi trecento anni i veri

cristiani che veneravano un solo e unico Dio [...] erano stati perseguitati dalla Roma pagana, che i praticanti della vera fede erano stati crudelmente perseguitati per i trecento anni di quel primo periodo da Roma nascosta sotto una maschera cristiana”¹⁰. Per questo e molti altri peccati, Roma, secondo Gordon, era la “grande meretrice di Babilonia”¹¹.

Le opinioni di Gordon su Roma erano al capo estremo dello spettro, e senz’altro per una persona come Inigo Jones era vero l’esatto contrario. Questo però non dovrebbe oscurare il fatto che, quando la vecchia Banqueting House fu ridotta in cenere, nel 1619, la decisione di ricostruirla in stile classico non fu esente da rischi. Le stesse ragioni per cui fu scelto questo stile – per distinguerla dal resto del Whitehall Palace, e anzi dal resto della città; perché fosse un’espressione del potere e del rango della dinastia degli Stuart; e forse anche per esprimere un legame con l’Europa nel momento in cui Carlo, il figlio di Giacomo I, ambiva a sposarsi con l’infanta di Spagna – resero la decisione audace e potenzialmente controversa.

Per quanto riguardava l’architetto, Jones era stato nominato Supervisore dei cantieri del re nel 1615, un anno dopo il suo ritorno dall’Italia. Durante i suoi anni di lontananza aveva visitato, tra le altre, Roma, Napoli, Vicenza e Venezia, assimilandone l’architettura, sia quella antica sia quella più recente. Molto influente nel guidare Jones su cosa e come vedere fu l’edizione di Barbaro di Vitruvio e *I quattro libri dell’architettura* di Palladio, il cui distillato dell’architettura romana in un sistema di regole, proposte e principi rappresentò un’influenza fondamentale, come accadde a innumerevoli architetti da allora. Anche l’architettura palladiana era molto interessante per Jones, che acquistò una serie di disegni originali dell’architetto e addirittura conobbe il suo allievo, Vincenzo Scamozzi¹².

Il viaggio di Jones, insieme alla lettura attenta e spesso critica dei trattati, gli offrì una conoscenza più profonda dell’architettura classica rispetto forse a qualsiasi inglese della storia fino ad allora. Inoltre, dopo di lui, il classico diventò lo stile architettonico normativo in Gran Bretagna per più di due secoli. Tuttavia, così come non dovremmo dare per scontato che l’ascesa dell’architettura classica nella Gran Bretagna del primo Seicento fosse inevitabile, non dovremmo, considerando un edificio come la Banqueting House, vederne il trionfo successivo come una conclusione scontata.

Qualcuno potrà forse aver visto la Banqueting House come la prima parte di un nuovo Whitehall Palace, ma per la stragrande maggioranza di osservatori era una presa di posizione nuova e singolare.

La semplicistica caratterizzazione di Jones come una specie di pioniere del classico oscura le continuità con la tradizione presenti anche in un edificio apparentemente radicale come la Banqueting House. A prima vista, sembra che un edificio romano sia stato trapianato a Londra. La calma, ponderata disposizione della facciata, il livello bugnato in basso, e due piani di ordini sovrapposti – ionico il primo, composito il secondo, con una leggera enfasi centrale creata dalla combinazione di colonne mezze e a tre quarti – sono tutte caratteristiche nettamente palladiane, derivate dal precedente romano e molto distanti dalla tradizione architettonica inglese. A ben guardare, tuttavia, emergono elementi che Jones non poteva certo aver visto in Italia. Le proporzioni dell’edificio non sono quelle stipulate dai *Quattro libri*, anche se è possibile che Jones avesse riscontrato deviazioni da questi ideali negli edifici stessi di Palladio. Cosa ancora più significativa, l’austera facciata in pietra di Portland che vediamo oggi è il risultato del restauro compiuto da sir John Soane (1753-1837); in origine la facciata utilizzava diversi tipi di pietra per creare un effetto maggiormente policromo. Inoltre, la collocazione di ghirlande tra i capitelli compositi che creano un fregio al livello superiore non ha un chiaro precedente romano, e a livello visivo suggerisce una continuità con gli stili elisabettiano e giacobino, pesantemente decorativi.

Non sorprende che lo stesso Jones fosse ben consapevole della netta differenza tra vedere un edificio dal vero e su carta, e la Banqueting House lo conferma. Su carta è un edificio linearmente romano filtrato dalla lente di Palladio. Dal vivo è molto più complesso, e naturalmente ai tempi di Jones era situato nel contesto assai poco classico del palazzo di Whitehall in stile Tudor.

Quanto all’interno della Banqueting House, la questione è un po’ diversa. Lo spazio aperto e rettangolare, con colonne sul perimetro, è aderente alla descrizione vitruviana della “sala egizia”, che fu illustrata da Palladio nel secondo dei *Quattro libri*. A decorare il soffitto c’è una serie di affreschi commissionati all’artista Pieter Paul Rubens (1577-1640), che celebrano Giacomo I come novello Salomone e omaggiano la corte degli Stuart. In termini puramente architettonici, pochi

elementi suggeriscono continuità con la tradizione architettonica britannica, eppure, se li combiniamo con i dipinti di Rubens, vediamo in modo molto chiaro come l’edificio svolga la funzione dei masque; l’arte astratta dell’architettura si combina con l’arte letterale e allegorica della pittura. In modo assai calzante, la disposizione dell’edificio faceva sì che in realtà esso non potesse più ospitare masque; la fuliggine delle candele usate per illuminarlo sarebbe stata deleteria per i dipinti.

Il caso della Banqueting House fa comprendere come l’emergere dell’architettura classica in Gran Bretagna non dovrebbe essere considerato come un caso di stile o moda architettonica che ne rimpiazza un altro, ma di continuità e dialogo tra le influenze dell’architettura romana e la tradizione britannica. La cosa affascinante è che per Jones questo dialogo si estendeva a una struttura apparentemente indigena – Stonehenge – che, su stimolo di Giacomo I, fu soggetto di congetture sulla storia dell’architettura romana in Gran Bretagna. Sedotto dalla sua geometria, Jones ipotizzò che Stonehenge fosse un tempio romano, dedicato al dio dei cieli, Caelus. Prese misure dettagliate e creò vedute del monumento apparentemente “restaurato” che furono pubblicate postume nel 1655.

Per quanto fantasiose appaiano oggi le teorie di Jones – e forse ad alcuni apparirono tali anche all’epoca –, esse dimostrano l’impatto profondo dell’Antica Roma e di ciò che rappresentava, che iniziò a delinearci in Gran Bretagna nei primi decenni del Seicento. Presto, centinaia di aspiranti architetti e molti altri avrebbero seguito le impronte di Jones e compiuto il pellegrinaggio a Roma per vederne dal vero i monumenti in un modo che lui stesso in realtà aveva quasi previsto: “La magnificenza di quel grandioso Impero è oggi chiaramente visibile nelle [...] rovine di templi, palazzi, archi di trionfo, acquedotti, terme, teatri, anfiteatri, circhi e altre strutture sacre e secolari.

La storia consente solo la contemplazione, laddove le grandi azioni di quel popolo sono rese concepibili solo dal ragionamento, ma le rovine della loro dimostrazione architettonica, che sono evidenti per i sensi, sono altrettante testimonianze delle loro ammirabili imprese.”¹³

John Soane

Alle 5.30 del mattino del 18 marzo 1798, John Soane partì per il suo lungo viaggio in Italia. Soane considera-

va quei due anni all’estero così importanti che ricordò il giorno della partenza per il resto della sua vita. Oltre a una breve sosta a Parigi, sappiamo relativamente poco del viaggio di Soane verso l’Italia, ma per fortuna sappiamo di più di quello che fece lì e dei posti che visitò: arrivò a Roma per poi dirigersi a sud, a Napoli, Pompei e Paestum, e poi a nord verso Mantova, Parma, Vicenza, Padova e Venezia, e altre località. In Italia, Soane ebbe la possibilità di studiare dal vero gli edifici che fino a quel momento aveva conosciuto solo attraverso le immagini e i racconti scritti e, come accadde a molti altri in occasione del Grand Tour, quell’esperienza lo avrebbe accompagnato per il resto della vita.

Gli aspiranti architetti di solito partivano per il Grand Tour alla fine del praticantato, spesso attorno ai ventun anni. La durata tipica di permanenza era di due o tre anni, anche se non era insolito fermarsi più a lungo; Charles Robert Cockerell, per esempio, riuscì a prolungare il suo Grand Tour fino a ben sette anni. Mentre il viaggiatore aristocratico di solito era interessato alle possibilità di socializzare e godersi la libertà di stare lontano da casa tanto quanto, se non di più, all’educazione, gli architetti erano in massima parte concentrati ad accumulare conoscenze ed esperienze che li avrebbero aiutati nelle loro carriere. Detto questo, molti architetti erano anche ben consapevoli che una porzione dei giovani signori che incontravano e con cui facevano amicizia avrebbero potuto diventare futuri clienti. Inevitabilmente il denaro svolgeva un ruolo preponderante nel determinare il tipo di esperienza che un architetto poteva vivere in viaggio. Soane ebbe la fortuna di essere sostenuto da un finanziamento reale, poiché era improbabile che una persona di origini relativamente umili come lui avesse i fondi privati per mantenersi. Tuttavia, ritornò a casa indebitato. Robert Adam, invece, arrivò carico di denaro e sfruttò i mezzi a sua disposizione, assumendo addirittura un domestico, a differenza del suo compatriota, Robert Mylne, tanto in ristrettezze da dover intraprendere una parte del viaggio fino a Roma a piedi.

Una volta a Roma, gli architetti avevano la possibilità di passare molto tempo a esaminare le rovine dal vero: prendere le misure, eseguire rilevamenti, produrre disegni di quello che vedevano per confrontarlo con ciò che conoscevano dai libri. Questo spesso significava salire su scale pericolanti per esaminare nel dettaglio capitelli e trabeazioni. Era facile procurarsi delle sca-

le a Roma, ma lo stesso non poteva dirsi per gli altri luoghi. Avvicinarsi alle rovine ed essere sistematici nel registrarle rivelava le tante scorrettezze e incoerenze che si trovavano nelle pubblicazioni, come *Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement* (1682) di Antoine Desgodetz, che per la loro presunta accuratezza in precedenza erano state considerate quasi alla stregua di testi sacri. Divenne anche evidente fino a che punto Desgodetz e altri erano stati selettivi in ciò che avevano deciso di raffigurare, offrendo così un quadro incompleto e distorto di ciò che esisteva nella realtà. Vedendo Roma con i propri occhi, anche se alcune rovine erano inevitabilmente più interessanti di altre, era impossibile non restare colpiti e non prendere nota di tutto ciò che si vedeva.

Le rappresentazioni di antichi edifici contenute nelle opere di Desgodetz e altri di solito li mostravano nel loro immaginario e intatto stato originario. Vedere le rovine stesse rendeva gli architetti molto più consapevoli di quanto fossero ipotetiche quelle ricostruzioni; venivano spacciate per oggettive, ma erano ben lontane dall'esserlo. Una conseguenza fu la tendenza a mostrare gli edifici nel loro stato effettivo di rovine da parte di personalità come Robert Adam e il suo occasionale collaboratore, Charles-Louis Clérisseau. Nelle loro famose rappresentazioni del palazzo di Diocleziano a Spalato, pubblicate in *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia* (1764), Adam e Clérisseau sembravano molto più interessati alla topografia e a collocare la rovina in una specie di periodo indistinto e in parte immaginario che non alla precisione archeologica. Invece di vedere la rovina come frammento di un intero che poteva essere ricostruito, la rovina diventava un fine in sé, astratta dal tempo e dallo spazio e pronta a essere incamerata dagli architetti in modi del tutto nuovi¹⁴.

Il fatto che gli architetti potessero, da un lato, dedicarsi a un esame quasi scientifico delle rovine con misurazioni sistematiche e una rappresentazione meticolosa, e, dall'altro, lasciare spazio all'invenzione e persino alla fantasia, era un paradosso che non sfuggiva agli uomini dell'epoca, tanto meno a Soane. Benché visibile nell'opera di molti architetti, questo paradosso è esplorato nel modo più esauriente nel lavoro del grande visionario dell'architettura Giovanni Battista Piranesi. La sua reputazione di disegnatore e tipografo capace di trasmettere in modo scenografico sia l'aspetto sia la sensazione suscitata dall'esperienza di una rovina attra-

verso i confini geografici, e fu su consiglio dell'architetto sir William Chambers, primo tesoriere della Royal Academy, che Soane lo cercò.

Soane incontrò Piranesi nel 1798, l'anno della sua morte, e ricevette dall'anziano artista quattro stampe, tutte di soggetto romano: il Pantheon, l'arco di Costantino, l'arco di Settimio Severo e la tomba di Cecilia Metella. In una fase più avanzata della sua carriera, quando era professore di architettura alla Royal Academy, Soane spiegò ai suoi studenti che "il solo Piranesi offriva una miniera di informazioni al ricercatore industrioso, e dai suoi eccessi si poteva ricavare tanto [...]"¹⁵. Eppure, in una conferenza successiva, Soane rimproverò a Piranesi il disprezzo per la precisione archeologica a vantaggio dell'effetto teatrale e fantastico: "Il fatto che uomini dalla scarsa familiarità con i resti degli antichi edifici indulgano in combinazioni imprecise e capricciose non sorprende, ma il fatto che un uomo che ha passato tutta la vita nel grembo dell'Arte Classica, e nella contemplazione delle maestose rovine dell'Antica Roma, a osservarne gli effetti sublimi e le grandiose combinazioni, un uomo che ha dato innumerevoli esempi di quanto percepisse il valore della nobile Semplicità di questi edifici, che un simile uomo, con cotanti esempi davanti agli occhi, abbia scambiato la Confusione per Complessità, e linee e forme indefinite per varietà classica, è quasi da non credere; eppure così è stato per Piranesi"¹⁶.

Ciononostante, in una fase successiva della sua vita, Soane mise insieme un'importante collezione di opere di Piranesi e ammise che gli spazi che aveva creato nella sua casa a Lincoln's Inn Fields evocavano le scenografiche immagini dell'italiano¹⁷.

Per quanto Soane, nelle sue lezioni alla Royal Academy, descrivesse il Pantheon come "la gloria dell'antico e l'ammirazione del mondo moderno", fu l'esperienza delle rovine ad avere un influsso molto più profondo sulla sua psiche¹⁸. La cosa emerse fin dall'inizio del suo viaggio. Il 1° agosto 1778, scrisse a un amico, il signor Wood, da Roma: "Devo dirti che la mia attenzione è completamente catturata dal vedere ed esaminare i numerosi e inestimabili resti dell'Antichità, perché non ti sono ignote lo zelo e l'attaccamento che ho per questi e l'impazienza con cui ho atteso le scene che adesso ammiro [...]"¹⁹. Se Roma rimase per Soane, come per altri, la città attorno a cui ruotava l'esperienza del Grand Tour, il luogo che forse catturò di più la sua immaginazione fu Villa Adriana a Tivoli. A differenza dei

monumenti che aveva incontrato nei Fori Imperiali, lì Soane scoprì una serie di volte e cupole in rovina, solo parzialmente dissotterrate e coperte dalla vegetazione. A Tivoli, Soane vide anche i resti del Tempio di Vesta, l'inconfondibile tempio circolare che diventò il suo edificio preferito dell'antichità, e apparve diverse volte nel suo museo, oltre a offrire il modello per il Tivoli Corner della Bank of England.

Soane abbreviò il suo Grand Tour quando gli giunse voce di una possibile commissione dal conte di Bristol, ex vescovo di Derry, che aveva incontrato a Roma. Purtroppo per Soane, la commissione non si concretizzò, e mentre valicava le Alpi perse il bagaglio, compresi i disegni e i taccuini. Nonostante il disgraziato finale del suo viaggio, il Grand Tour, e in particolare la sua esperienza a Roma, furono molto formativi per la sua carriera di architetto. Anni dopo, mentre insegnava alla Royal Academy, Soane consigliò ai suoi studenti di visitare l'Italia dopo essersi preparati ampiamente a casa, e "completare gli studi visitando paesi stranieri. Con questa preparazione, ci si può ragionevolmente aspettare che il giovane architetto [...] tragga ogni possibile vantaggio dallo studio delle rovine che abbondano a Roma e in Campania, così come in molte altre parti d'Italia."²⁰

Uno degli oltre mille disegni realizzati per illustrare una lezione sullo stile corinzio mostra infatti uno "Studente che misura un Capitello del Tempio di Giove Statore (Castore e Polluce), Roma"²¹. Tuttavia, con l'arrivo delle truppe napoleoniche in Italia nel 1796, viaggiare diventò più difficile e, più tardi, praticamente impossibile²². Riconoscendo l'importanza dell'esperienza diretta dell'architettura antica di cui aveva potuto giovare, poco dopo essere diventato professore di architettura Soane iniziò a creare un museo nel retro della sua casa in Lincoln's Inn Fields, vicino alla Royal Academy, che gli studenti avrebbero avuto la possibilità di visitare esaminando frammenti e calchi, compreso, giustamente, uno del capitello del Tempio di Castore e Polluce.

Nel 1807, Soane, che allora viveva al 12 di Lincoln's Inn Fields, comprò l'immobile al numero 13 per creare nelle scuderie un nuovo spazio museale del doppio dell'altezza. La collezione di calchi di Soane non era unica per l'epoca; altri architetti avevano le proprie collezioni²³. La visione di Soane, però, era sempre più totalizzante, e con la vendita della sua casa di campagna, Pitzhanger Manor, nel 1810, la sua collezione di calchi,

reperti, quadri, sculture e disegni si trovò per la prima volta raccolta sotto un unico tetto. Un suggestivo acquarello di Joseph Michael Gandy mostra la "Dome Area" che in quel periodo rappresentava il cuore del museo. Vediamo il vuoto centrale con una fonte luminosa nascosta sotto, che illumina la collezione di calchi e frammenti nella famosa *lumière mystérieuse* di Soane. La scena, e in realtà lo spazio stesso, è molto piranesiana: gli scenografici effetti di luce, la prospettiva esagerata, l'indicazione di spazi oltre a quelli che vediamo, il modo in cui i frammenti sembrano quasi sfidare la gravità²⁴. Sulla destra vediamo lo stesso Soane affacciato alla balaustra, che dirige lo sguardo dello spettatore verso un modellino del Tempio di Vesta di Tivoli.

In conseguenza di una serie di cambiamenti successivi apportati da Soane, la "Dome Area" del Sir John Soane's Museum è oggi del tutto diversa da come la dipingeva Gandy nel 1811. Eppure l'effetto complessivo rimane molto simile. Ci sono molti modi di interpretare lo spazio, ma pochi che non abbiano un rapporto diretto con l'esperienza del Grand Tour. Il fatto che Soane avesse perso i bagagli nel viaggio di ritorno è un indicatore interessante, perché la conseguenza fu che tutte le sue esperienze romane da quel momento in avanti ebbero luogo solo nella sua memoria, e non su carta. Lì sarebbero potute rimanere se Soane, in una fase successiva della sua vita, non avesse acquisito i mezzi per mettere assieme la sua straordinaria collezione di calchi, creare una cornice architettonica in cui collocarla e così rispazializzare i suoi ricordi del Grand Tour per sé, per i suoi studenti e per gli altri visitatori del museo. Entrare nella "Dome Area" significa sbirciare nella mente di Soane. Ogni calco o frammento corrisponde a un ricordo – che sia vero o immaginario – di un edificio italiano, e al tempo stesso, essendo un calco, ha un legame indicale con ciò a cui rimanda: è sia il ricordo sia la cosa ricordata.

L'esperienza di Roma di Soane durante il Grand Tour non offrì solo la materia prima e l'ispirazione dei suoi progetti, ma influenzò il modo in cui intendeva l'architettura stessa. Ammirare gli edifici dell'antichità in forma di rovine, invece che su carta, non aveva solo a che fare con ciò che l'architetto vedeva, ma sul come: la loro scala, gli effetti di luce e ombra, la sensazione del passaggio del tempo e del peso della storia, tutte cose che Piranesi aveva catturato in modo tanto efficace. Per Soane, non bastava limitarsi a presentare la sua collezio-

ne di frammenti in modo neutrale: essi dovevano essere attivati da un'evocazione dell'esperienza di contemplarli in forma di rovine in loco, ed è questo l'effetto ancora oggi quando si visita il museo. Come scrisse Gandy in una lettera da Roma nel 1796: "Siamo inclini a lodare e formarci un'idea grandiosa delle rovine più di quanto forse avremmo fatto con l'edificio intero"²⁵.

James Stirling

La metà degli anni settanta fu un periodo di relativa inattività per James Stirling. Dopo che era esploso nella scena dell'architettura internazionale con l'edificio della facoltà di Ingegneria all'Università di Leicester nei primi anni sessanta, seguito dalla facoltà di Storia della Cambridge University e dal Florey Building del Queen's College, Oxford – gli edifici che compongono la sua cosiddetta "trilogia rossa" – le commissioni avevano iniziato a diminuire. Ciononostante, Stirling rimase una delle personalità più carismatiche e note del mondo dell'architettura, una temeraria forza intellettuale. Senza dubbio per queste ragioni fu uno dei dodici architetti invitati a partecipare a una mostra-progetto volta, ipoteticamente, a ridisegnare la grande pianta di Roma del 1748 di Giambattista Nolli: "Roma interrotta".

Il progetto fu avviato da Incontri Internazionali d'Arte, una piccola associazione non profit dedicata all'arte contemporanea²⁶, e rappresentò una rara esperienza nel mondo dell'architettura. Invece di essere esposto in una galleria, fu ospitato dal Mercato di Traiano, un sito archeologico importante ma ancora relativamente sottovalutato, incorporato nella densa storia urbana di Roma, dal punto di vista sia concettuale sia fisico.

La pianta del Nolli, intitolata "Nuova Topografia di Roma", era stata commissionata da papa Benedetto XIV per documentare la città in modo chiaro e oggettivo. La pianta è suddivisa in dodici segmenti uguali, e Nolli è sistematico nel suo uso del tratteggio per denotare i solidi, del bianco o delle sfumature chiare di grigio per indicare gli spazi aperti, il che conferisce alla mappa un'immediata leggibilità. Attorno alla pianta c'erano due scene allegoriche, che raffiguravano a sinistra la Roma antica/pagana e a destra la Roma moderna/cristiana²⁷. A ogni architetto venne assegnato uno dei dodici segmenti della pianta del Nolli da reinterpretare, in modo da sovrapporre un dialogo sincronico-urbano aggiuntivo a quello già contenuto nella mappa prece-

dente, un aspetto del progetto enfatizzato dal modo in cui le due piante venivano esposte.

La storica dell'architettura Léa-Catherine Szacka ha osservato che lo spunto intellettuale evidente del progetto era l'opera del teorico dell'architettura anglo-americano Colin Rowe, e in particolare la sua tendenza a ipotizzare storie/futuri alternativi e la sua critica alla pianificazione urbana modernista²⁸. Rowe, tra l'altro, era un vecchio amico ed ex mentore di Stirling, e le sue idee avevano esercitato un notevole influsso sul pensiero dell'architetto attorno alla città in tutta la sua carriera, e in particolare nel progetto "Roma interrotta".

Rowe si era fatto notare all'inizio con la pubblicazione del saggio oggi considerato fondamentale *The Mathematics of the Ideal Villa* nel 1947, in cui confrontava e registrava i principi comuni dell'opera di Le Corbusier e Palladio. Poco dopo tornò all'Università di Liverpool, dove il suo insegnamento mirava a far conoscere a studenti come Stirling architetti come Palladio, i manieristi e figure più recenti come i razionalisti Terragni e Cattaneo. La sua ambizione era reintrodurre la storia nella teoria contemporanea dell'architettura e confutare la pretesa modernista di trovarsi, in qualche modo, al di fuori dalla storia.

Rowe sviluppò la sua critica al movimento moderno e in particolare all'urbanistica dello stesso dopo il suo passaggio alla Cornell University nei primi anni sessanta, ed essa culminò nel summenzionato influente libro *Collage City* (1978), scritto con Fred Koetter. In quelle pagine, sviluppando argomentazioni che aveva svolto in articoli precedenti, Rowe se la prendeva con quello che considerava il rigore pseudoscientifico dell'architettura e dell'urbanistica moderna, il suo idealismo ingenuo, la sua precisione ostentata e la sua pretesa di razionalità, oggettività e persino universalità. Al suo posto, proponeva l'urbanesimo del "bricolage", della stratificazione, della frammentazione e della polivalenza che caratterizzava la città premoderna. Roma era per molti aspetti l'archetipo della "città collage". Se Rowe ammirava la capitale seicentesca come "città completa con la dogmatica identità delle sue ripartizioni", con la sua "accozzaglia di palazzi, piazze e ville", sosteneva anche che "la Roma imperiale è, naturalmente, l'esempio più estremo. Infatti, con le sue collisioni più aspre, con le sue separazioni più nette, con i suoi moduli più espansivi, con la sua matrice suddivisa molto più drasticamente e con la sua mancanza di inibizioni 'sensibili', la Roma

imperiale rappresenta molto più della città dell'alto barocco la mentalità vicina al *bricolage* più sfrenato: un obelisco venuto da un posto, una colonna venuta da un altro, una fila di statue da un altro ancora [...] anche a livello di dettaglio questa mentalità è evidente; da questo punto di vista, è divertente pensare quanto un'intera scuola di storici (positivisti, senza dubbio!) si sia data da fare per presentare gli antichi romani come gli ingegneri dell'Ottocento, come i precursori di Gustave Eiffel che purtroppo avevano chissà come perso la strada.

Così Roma, imperiale o papale, dura o morbida, è qui presentata come un modello che potrebbe essere alternativo alla disastrosa urbanistica della pianificazione sociale e della progettazione totale."²⁹

Pur non essendo un progettista, Rowe fu uno degli invitati al progetto "Roma interrotta"³⁰. Il suo progetto era naturalmente molto vicino alle idee contenute in *Collage City*: un intreccio sottile ma complesso di eventi apocrifi o addirittura inventati di sana pianta, ricordi, idee ed edifici nel tessuto storico. La proposta di Stirling era molto più radicale: ridisegnare l'intera area collocandovi i propri progetti, realizzati o meno. Combinando il monumentale con il giocoso, alterava la vista da un palazzo barocco, così che invece di guardare una statua di Garibaldi ci si trovava a guardare una statua dello stesso Stirling appoggiato a una colonna³¹.

Per Stirling il progetto era un riflesso così come una critica della lunga tradizione di pianificazione urbanistica "megalomane": "La megalomania è il privilegio di una ristretta cerchia di privilegiati. Piranesi, che elaborò una sua pianta nel 1762, era senza dubbio un architetto megalomane frustrato (AMF), come del resto Boullée, Vanbrugh, Soane, Sant'Elia, Le Corbusier e così via, ed è in questa esclusiva compagnia, in qualità di architetti AMF, che sottoponiamo la nostra proposta. L'architetto megalomane è frustrato soprattutto riguardo ai progetti disegnati ma non costruiti, quindi la decisione iniziale era stata di rivedere la pianta del Nolli incorporando tutti i nostri lavori non costruiti. Presto ci siamo trovati a incorporare la nostra *opera omnia*, e al fine di sostenere lo slancio si rendeva necessario un metodo rigoroso. Quindi, la selezione di progetti è limitata a quelli appropriati ad aspetti del contesto e associati o alle circostanze del 1748 o ai progetti di JS all'epoca in cui furono disegnati, a volte, entrambe le cose [...].

Si è resa necessaria una selezione tra gli edifici e i luoghi esistenti, essenziale a preservare/integrare/inten-

sificare, e questo, assieme a considerazioni contestuali, associative, topografiche, prototipiche, tipologiche, simboliche, iconografiche e archeologiche, ha aiutato a integrare i progetti di JS.

Il metodo di pianificazione 'contestuale-associativo' è in qualche modo affine al processo storico (per quanto atemporale) per cui la creazione della forma costruita è direttamente influenzata dallo scenario visivo e rappresenta una conferma e un complemento di ciò che esiste. Questo processo potrebbe essere simile a quello di *Collage City* (e all'insegnamento di Colin Rowe), e al metodo di lavoro di alcuni specialisti del settore (come O.M. Ungers), e si pone in confronto con l'irrazionalità di buona parte dell'urbanistica postbellica, che si vanta di essere 'razionale', ma spesso ottiene un capovolgimento delle priorità naturali."³²

Oltre al riconoscimento del suo debito verso Rowe, è anche importante l'accenno a Piranesi e alla sua pianta *Campo Marzio dell'Antica Roma* del 1762. Se la pianta del Nolli non aveva quasi precedenti per la precisione e la leggibilità dell'analisi e della resa, la pianta più o meno contemporanea di Piranesi era molto più fantasiosa nella sua interpretazione dei dati architettonici e archeologici, creando una veduta quasi immaginaria di come avesse potuto apparire l'antica Roma. Analogamente, la pianta di Stirling nella sua sfrenata invenzione è deliberatamente ed esageratamente soggettiva, in netto contrasto con la pretesa di oggettività dell'urbanistica moderna. Da molti punti di vista è andato al di là delle proposte realistiche di *Collage City* per creare una città che è letteralmente un collage, dove la pianta del Nolli viene trattata come un'immagine a cui sono sovrapposti elementi di diversa provenienza. Tutto viene restituito in modo piatto. Per qualsiasi altra città, questo sarebbe un atto del tutto assurdo, una battuta di spirito priva di grande significato, ma poiché, come osserva Stirling, Roma negli anni è stata il soggetto di tante visioni grandiose – più o meno realizzate – essa riesce a rivendicare un contatto con un'ascendenza storica, che conferisce un peso ancora maggiore alla sua critica dell'ipocrisia della pianificazione moderna. Nella sua mappa rielaborata, Stirling sembra appropriarsi di Roma per i propri scopi, ma facendolo in modo così sfacciatamente magniloquente e soggettivo mette in luce – e per molti aspetti caricaturizza – la follia e la *bybris* di cercare di sopraffare una città la cui esistenza è radicata nell'intreccio tra fisico e immaginario. Roma, sembra voler dire Stirling, resiste, sempre e comunque.

Per gli architetti britannici che nel corso dei secoli si sono avventurati a Roma – architetti come Jones, Soane, Stirling, e anche viaggiatori del XXI secolo come Furman – la città appare come un sogno, reale e immaginaria al tempo stesso. Roma è un luogo in cui la storia e il passato si esprimono in tutta la loro evidenza, e il loro peso colossale preme su chiunque vaghi per le sue strade ed esplori le sue rovine. Eppure, in virtù della semplice estensione e della natura del suo fardello, che è perpetuato non solo dalla sua esistenza fisica, ma da

disegni, stampe e fotografie, c'è una possibilità complementare di liberazione, di non farsi trascinare dentro alle sue storie, ma di attraversarle, goderne, persino sovvertirle. Illustrando insieme questi tre casi, questo saggio ha voluto mostrare che ogni architetto che visita Roma la ricrea per sé. Roma non è solo un'entità fisica, ma, come illustra l'esempio di questi tre architetti, esiste nell'occhio della mente di tutti coloro che la visitano, confermando la sua pretesa di essere l'autentica città dell'immaginazione.

¹ L'idea di cominciare il presente saggio con questa citazione dalla *Tempesta* di Shakespeare (atto 4, scena 1, v. 150–53) è tratta da *Gorgeous Places and Solemn Temples: Inigo Jones and the New Ideas of Architecture* di Christy Anderson, in Michèle-Caroline Heck, Frèdèrique Lemerle, Yves Pauwels (a cura di), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVIe au début du XVIIIe siècle*, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, Villeneuve d'Ascq 2002, p. 155.

² Da questo punto di vista, Venezia è l'unica rivale di Roma.

³ Frank Salmon osserva che in realtà una quantità di importanti edifici neoclassici sono stati costruiti dopo il palazzo di Westminster, ma spesso sono stati ignorati dalla storiografia. V. Frank Salmon, *Building on Ruins: The Rediscovery of Rome and English Architecture*, Ashgate, Aldershot 2000, p. 20.

⁴ Citazione dal sito di Adan Nathaniel Furman per il progetto *The Roman Singularity* (<http://theromansingularity.blogspot.co.uk/p/about.html>).

⁵ *To Penshurst* di Ben Johnson (1616) citato in Christy Anderson, *op. cit.*, 2002, p. 157.

⁶ *Ibidem*, p. 157.

⁷ *Ibidem*, p. 164.

⁸ Alice T. Friedman, *Did England Have a Renaissance? Classical and Anticlassical Themes in Elizabethan Culture*, in “Studies in the History of Art”, 27, 1989, pp. 96 e 97.

⁹ Alice T. Friedman, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰ John Gordon, *The Union of Great Britain (1604)*, pp. 41–42, citato in Vaughan Hart, *Imperial Seat or Ecumenical Temple? On Inigo Jones's Use of “Decorum” at St Paul's Cathedral*, in “Architectura”, vol. 25, n. 2, 1995, pp. 194–196.

¹¹ John Gordon, *England and Scotlands Happi-*

ness, 1604, p. 45, citato in Vaughan Hart, *op. cit.*, 1995, p. 200.

¹² Per un resoconto completo del viaggio di Jones in Italia, v. Giles Worsley, *Inigo Jones and the European Classicist Tradition*, Yale University Press for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, New Haven and London 2007, pp. 19–30.

¹³ Inigo Jones, *The Most Notable Antiquity of Great Britain: Vulgarly Called Stone-Heng, on Salisbury Plain, Restored*, (1655) citato in John Newman, *Inigo Jones and the Politics of Architecture*, in Kevin Sharpe, Peter Lake (a cura di), *Culture and Politics in Early Stuart England*, Stanford University Press, Stanford, CA, 1994, p. 255.

¹⁴ V. Frank Salmon, *op. cit.*, 2000, pp. 27–46.

¹⁵ David Watkin (a cura di), *Sir John Soane: The Royal Academy Lectures*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, Conferenza III, p. 86.

¹⁶ David Watkin, *Sir John Soane: Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, Conferenza VIII, p. 603.

¹⁷ V. John Soane, *Crude Hints Towards an History of My House in Lincoln's Inn Fields*, manoscritto non pubblicato, London 1812.

¹⁸ David Watkin, *op. cit.*, 1996, Conferenza XII, p. 653.

¹⁹ Arthur T. Bolton, *The Portrait of Sir John Soane (1753–1837)*, set forth in letters from his friends (1775–1837), Butler & Tanner, London 1927, p. 16.

²⁰ La citazione è tratta dalla dodicesima conferenza di Soane citata in Frank Salmon, *op. cit.*, 2000, p. 63.

²¹ Il disegno fu realizzato da Henry Parke.

²² Anche se l'Italia era inaccessibile, questo non

interuppe del tutto i viaggi. Charles Robert Cockerell, ad esempio, visitò Costantinopoli, Atene e il Peloponneso, Malta e la Sicilia prima di raggiungere finalmente l'Italia nel 1814, dopo l'abdicazione di Napoleone. Non c'è dubbio che la sua estesa esperienza di prima mano di diversi luoghi e culture abbia plasmato la sua eclettica e caratteristica sensibilità architettonica.

²³ Frank Salmon, *op. cit.*, 2000, p. 74.

²⁴ V. MaryAnne Stevens, Margaret Richardson (a cura di), *John Soane Architect: Master of Space and Light*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 11 settembre – 3 dicembre 1999), Royal Academy of Arts, London 1999, p. 160.

²⁵ Citato in Frank Salmon, *op. cit.*, p. 26.

²⁶ Léa-Catherine Szacka, “Roma Interrotta”: *Postmodern Rome as the Source of Fragmented Narratives*, in Dom Holdaway, Filippo Trentin (a cura di), *Rome, Postmodern Narratives of a Cityscape*, Routledge, London-New York 2016, p. 157. p. 157.

²⁷ *Ibidem*, pp. 156–157.

²⁸ *Ibidem*, pp. 160–161.

²⁹ Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, Il Saggiatore, Milano 1981, pp. 171–172.

³⁰ La lista completa è Costantino Dardi, Romaldo Giurgola, Michael Graves, Antoine Grumbach, Léon Krier, Robert Krier, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Colin Rowe, Piero Sartogo, James Stirling e Robert Venturi con Denise Scott Brown. Léa-Catherine Szacka, *op. cit.*, p. 155.

³¹ Mark Girouard, *Big Jim: The Life and Work of James Stirling*, Chatto and Windus, London 1998, p. 203.

³² James Stirling, *Nolli Sector IV – James Stirling*, in “Architectural Design”, vol. 49, n. 3–4, 1979.

Caro Marco*,

quando ne parlammo un anno fa, questo articolo mi sembrò un'ottima idea... come la maggior parte delle tue idee. Ma con il passare del tempo ho cominciato a sentirmi sempre più come Jean-Luc Godard (non che intenda paragonarmi a lui), a cui Freddy Buache aveva commissionato un film sulla città di Losanna: il cortometraggio si intitola *Lettre à Freddy Buache* (1982) e racconta proprio della difficoltà di girarlo. La lettera comincia così (in francese, vista la difficoltà di tradurla, ma so che conosci il francese abbastanza bene):

Lettre à Freddy Buache à propos d'un court-métrage sur la ville de Lausanne

Mon cher Freddy .

Je vais essayer de te . te parler de . de ce court-métrage sur la . sur la ville de Lausanne .

Sur, toujours sur. Je voudrais essayer de . même pas de parler de la . là je te parle . pour te guider tu vois .

Je pense qu'ils . qu'ils seront furieux parce qu'ils

diront que c'est . on avait commandé, on a donné de l'argent pour .

pour un film sur . et ça c'est un film de .

il arrive pas encore à la sur-face .

Il est encore . au fond . au fond des choses . et toi et moi on .

on est trop vieux et le . et le cinéma va est .

va mourir bientôt, très jeune . sans avoir

donné tout ce qu'il a pu donner alors il faut .

*il faut aller vite au fond des choses il y a urgence .***

È scritta in forma poetica, per cui ripetizioni e punteggiatura sono rilevanti. Il cortometraggio fu commissionato dalla città di Losanna per commemorare i cinque-

cento anni dalla sua fondazione. Freddy Buache, uno dei promotori della cineteca svizzera, fu determinante per il coinvolgimento di Godard. L'idea era realizzare una pellicola che si allontanasse dal classico video promozionale per una città. Freddy Buache era entusiasta di commissionare un film che avrebbe occupato un posto d'onore in ogni cineteca, e in realtà i film commissionati furono due: il secondo, un lungometraggio, fu girato da Yves Yersin, un regista residente a Losanna. Godard, che è cittadino svizzero, conosce bene la città, e pochi anni prima, nel 1977, si era stabilito nella vicina cittadina di Rolle. Per cui fu felice di accettare l'incarico. Questo per quanto riguarda l'origine del progetto.

In realtà, però, l'esito della commissione fu disastroso. La voce fuori campo di Godard, che non si sottrae mai alle polemiche, afferma sin dall'inizio che “andran su tutte le furie per avere investito soldi in un film che non ha visto la luce / non si è concretizzato”. E in effetti la città di Losanna non fu soddisfatta: il classico caso di profezia che si autoavvera. Il film fu comunque proiettato a Cannes, nel 1982 – con grande successo di critica – e conquistò la prima pagina di “Le Monde” e “France-Soir”, per cui alla fine il denaro sborsato dalla città per farsi pubblicità non si rivelò mal speso e la polemica si placò. Nel 1985, poi, Deleuze gli dedicò un breve paragrafo in *L'immagine-tempo. Cinema 2*¹: il film raggiunse così il pantheon della critica cinematografica, anche se resta poco noto al pubblico e dubito che i lettori ne abbiano sentito parlare. Ma nel complesso quello proposto da Godard è comunque un esercizio interessante. Il suo è un film sulla realizzazione di film, o meglio un film sulla mancata realizzazione di un film o sulla difficoltà di girare un film su una città: giunge ad accusare la città di Losanna di disonestà per avere commissionato una pellicola di quel tipo, visto che sarebbero stati necessari cinque anni luce per renderle giustizia!

E la cosa si riflette nella scelta della musica, il *Bolero* di Ravel, un brano musicale che, come noto, è irrisolto!

Godard, l'*autore* per eccellenza, non è solo la voce narrante della pellicola, ma vi mette anche in scena sé stesso. Nel film medita e si interroga – e interroga Fredy Buache – su come rappresentare al meglio Losanna. A livello formale questo cortometraggio è un buon esempio di quello che definirei un saggio alla maniera dei saggi letterari di Montaigne, un'occasione per dedicarsi a speculazioni piuttosto informali in modo disordinato: offre una voce franca, intima e interiore, un flusso spontaneo di risposte soggettive, congetture e opinioni circa il problema in questione. Si tratta di un prezioso e raro esempio di saggio filmico su una città.

Torniamo però al progetto su Roma. Non ti accuserò di essere stato ingiusto, ho accettato l'incarico, per cui devo procedere, ma è davvero un compito arduo scrivere di film su Roma per un libro e una mostra in sostanza dedicati ai fotografi romani nella collezione fotografica del Royal Institute of British Architects, è una responsabilità non di poco conto essere l'unico portabandiera dell'illustre impresa cinematografica romana. Proprio come Godard sento, a questo punto, che le cose non possono che andare male. Naturalmente sono consapevole dell'esistenza di numerosi testi accademici importanti su Roma nel cinema. Anzi, ne ho acquistati alcuni e presi in prestito altri, sono impilati sulla mia scrivania e mi fissano, in buona parte intonsi.

Parte della difficoltà deriva dal fatto di non essere romano, né italiano, anche se (per fortuna!) ho sposato un'italiana, Fabia, ma come sai non conosco bene la lingua del vostro paese, per quanto finga di capirla: almeno Godard aveva una buona conoscenza di Losanna e parlava la lingua. Ho l'impressione che il mio punto di partenza sia ancora più svantaggiato del suo. È vero che non devo girare un film, quindi dovrebbe essere meno complicato, e dopotutto ho scritto parecchi testi su città e film (cinema urbano², sinfonie cittadine³ e geografie urbane cinematografiche). Ma gran parte delle mie ricerche relative ai film su città usa le pellicole come metadata e per data mining. Ad esempio per il lavoro fatto a Battersea, a Londra⁴, ho proposto un approccio di "archeologia cinematografica urbana", secondo il quale nel corso dei decenni diversi livelli di materiale filmico (fiction, documentari e film amatoriali) si sono accumulati e depositati su alcune parti della città finendo per costituire come degli strati archeologici, invisibili eppure

onnipresenti, se li si sa cercare. Il problema è però che indagini cinematografiche di questo tipo, longitudinali e retrospettive, richiedono tempo e vengono eseguite da gruppi di ricercatori: per Battersea abbiamo studiato quasi settecento film in due anni. Sarebbe stupendo affrontare un progetto di questo tipo per Roma. Abbiamo discusso brevemente questa idea, ma il tempo era di gran lunga troppo breve anche se lo avessimo concepito in forma ristrettissima.

La posizione dell'outsider in una città è in sé interessante quando si tratta di cinema. In *Los Angeles Plays Itself* (2003), Thom Andersen riflette sul fatto che "I registi che hanno fatto il possibile per rendere Los Angeles un personaggio e poi un soggetto cinematografico erano outsider, come Wilder, o turisti. Non erano interessati a ciò che faceva di Los Angeles una città, ma a ciò che la rendeva diversa dalle altre città che conoscevano". Prosegue osservando che possiamo distinguere tra due diversi tipi di turisti cinematografici: "Proprio come ci sono intellettuali e persone dai gusti più popolari, ci sono turisti di alto e turisti di basso livello. Proprio come ci sono registi intellettuali e registi popolari, ci sono registi-turisti di alto livello e registi che sono turisti di basso livello. I registi-turisti di basso livello in genere disdegnano Los Angeles. Preferiscono San Francisco e la costa settentrionale della California. Luoghi più pittoreschi".

La sua mi sembra una distinzione utile e potrei cominciare a pensarmi come un "cineturista romano" intellettuale. Andersen prosegue affermando che "I registi europei continentali sono in genere turisti intellettuali, per cui apprezzano Los Angeles, anche i luoghi pacchiani che noi odiamo, come il Sunset Strip. In *Funerale a Los Angeles* di Jacques Deray, un killer parigino costretto a restare a Los Angeles scopre una città di parcheggi, motel, stazioni degli autobus, caffetterie, strip bar e buone occasioni immobiliari. Suppongo che il tutto sia abbastanza squallido, ma ne risulta un ritratto preciso della città nel 1973, proprio come la ricordo io".

A mio avviso una delle migliori analisi dei film romani è quella eseguita da David Bass⁵, che aggiunge ulteriori distinzioni tra differenti categorie di registi-turisti, ma è meno generoso di Andersen nei confronti degli outsider. I film su Roma girati da "outsider" distorcono in modo brutale la topografia della città e presentano stereotipi sulla sua cultura e la sua struttura fisica. Si tratta di pellicole intimamente connesse al fenomeno del turismo: girare film *on location* è un modo per visitare la

città, il plot riguarda le imprese di outsider che la scoprono e la visione rappresenta una forma di "turismo da salotto"⁶. Bass è alquanto infastidito dal fatto che i registi outsider neghino a Roma la sua topografia: "In virtù di uno stacco, in *Vacanze romane* la fontana di Trevi viene implicitamente posta accanto a via Condotti, che si trova in realtà a 600 metri di distanza. I 'film-cartolina' distorcono e piegano la città, ignorando e distruggendo intere aree di contesto urbano, per creare un luogo filmico fatto di attrazioni turistiche selezionate dalla duttile scorta di scenari della città reale. La città fatta di attrazioni è un pigro sogno del turista: una collezione di allettanti meraviglie, visitabile senza essere costretti a lunghe camminate attraverso 'non-luoghi' intermedi che potrebbero rivelarsi noiosi e pericolosi"⁷.

Per converso Bass elogia le pellicole degli "insider", come *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), *Roma ore 11* (Giuseppe De Santis, 1951), *Sciuscì* (Vittorio De Sica, 1946) e *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952), perché "se il film-cartolina reinventa la città ponendola al suo servizio, concentrandola per massimizzare la presenza di attrazioni turistiche, al contrario i film di insider girati in un contesto urbano inalterato sono realizzati al servizio della città esistente e le loro azioni sono guidate e forzate dalla topografia intransigente e dalle caratteristiche dei quartieri"⁸.

Bass ha ragione quando afferma che nel genere dei film-cartolina vi sono zone di Roma che restano invisibili, "ripiegate negli interstizi del montaggio". Ma occorre ricordare anche che produzioni come *Vacanze romane* (William Wyler, 1952) e *Tre soldi nella fontana* (Jean Negulesco, 1955) hanno avuto enorme successo e non solo hanno fatto di Roma una città filmica di fama mondiale, ma hanno aiutato moltissimo gli studios statunitensi a superare le trasformazioni industriali del dopoguerra, in particolare l'avvento della televisione. Come afferma Shandley, Roma ha salvato Hollywood.

Il successo di *Vacanze romane* non si deve soltanto a star amate dal pubblico quali Audrey Hepburn e Gregory Peck, ma in gran parte proprio a Roma, poiché "Wyler e la Paramount riuscirono a convincere i critici di aver creato un film che proponeva un'autentica esperienza di viaggio, in anticipo rispetto alle tendenze dell'epoca"⁹.

Shandley sottolinea anche che gli imperativi tecnici dettati dall'uso sperimentale del Cinemascope condizionarono tutti gli altri aspetti della produzione di *Tre*

soldi nella fontana e allo stesso modo in cui, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, il nuovo mezzo cinematografico era stato utilizzato al servizio delle imprese colonialiste etnografiche, così questo film mirava a rappresentare Roma attraverso il nuovo strumento, e nel farlo mostrava molte location già utilizzate anche in *Vacanze romane*. Come affermava la recensione uscita all'epoca su "Newsweek", "*Tre soldi nella fontana* è 'piacevole per viaggiatori a cui quest'estate mancherà Roma'". In molti casi, Negulesco finisce per rendere la storia secondaria rispetto alle ambientazioni, e lo sfondo romano diventa il protagonista narrativo che consente di sfruttare gli aspetti del nuovo formato di grandi dimensioni. La scalinata di piazza di Spagna, il Colosseo, la Bocca della verità e molti altri luoghi turistici romani divennero i nuovi protagonisti: un'immagine completamente diversa rispetto a quella della tradizione neorealista della seconda metà degli anni quaranta, che "fece apparire Roma come il posto perfetto per rilassarsi qualche giorno, quando solo pochi anni prima tutto il mondo si era fatto commuovere dai romani con le loro biciclette rubate, le scatole dei lustrascarpe fatte a mano e i banchi dei pegni pieni di lenzuola e calzini"¹⁰.

Forse il film che più di ogni altro ha saputo far breccia nell'immaginario e che si colloca a metà strada tra visione neorealista e film hollywoodiano "turistico" è *La dolce vita* di Fellini (1960). Questa pellicola, all'epoca fortemente controversa, resta indimenticabile soprattutto per la scena notturna alla fontana di Trevi, una scena che "sarebbe rimasta per decenni tra le più erotiche mai proposte al cinema, una rêverie, un sogno divenuto realtà, una perfetta combinazione di oggetto e soggetto, divino e mortale, maschile e femminile, fantasia e realtà. Ekberg, dondolante, giunonica e seducente, e Mastroianni, sottile ed elegante [...] rimandano a un'opera d'arte che si trova a meno di due chilometri di distanza: la *Creazione di Adamo* di Michelangelo, sul soffitto della Cappella Sistina, un'altra rappresentazione immortale dell'umano e del divino che si sfiorano senza toccarsi"¹¹. *La dolce vita* è stato talmente importante da riuscire a influenzare l'immaginario collettivo ancora nel 1986 a Tokyo, con il Caffè Bongo di Nigel Coates, un edificio basato su una lettura della visione felliniana, la cui composizione visibilmente stratificata mira a esprimere la moderna capacità giapponese di connettersi con luoghi lontani¹².

Essendo stato a Roma per brevi visite tre volte, conosco bene i tipici luoghi turistici e comincio a stabilire con

la città un legame basato sull'esperienza personale, un legame diverso da quello immaginato dagli spettatori cinematografici come esperienza di viaggio, descritta negli anni cinquanta per il pubblico statunitense in *Vacanze romane* e *Tre soldi nella fontana*. Dobbiamo ammettere che come "spettatori turisti", che vivono un luogo sconosciuto dal confortevole punto di vista della poltrona di un cinema, facciamo un'esperienza di seconda mano dei luoghi e delle azioni originali. Anche se l'esperienza cinematografica immersiva può darci l'illusione di trovarci nello spazio diegetico, in realtà, come afferma Barthes, viviamo l'esperienza di possedere due corpi nello stesso tempo: "Bisogna che io sia nella storia (la verosimiglianza mi richiede), ma bisogna anche che io sia altrove: un immaginario – leggermente distanziato, ecco cosa"¹³.

A mio avviso, però, questa esperienza incorporata può essere sensibilmente diversa nel caso di luoghi che ci sono familiari. Come rileva Corbin, "osservare sullo schermo la zona in cui si vive è una simulazione del turismo, anche se l'esperienza personale di quel film può prevedere livelli percettivi ed emotivi diversi rispetto alla visione di un film girato in un luogo che ci è estraneo". Christie è d'accordo e afferma che "Come residente della zona rappresentata nel film, però, ho una relazione più intima e affettiva con quel luogo. Si tratta di strade e posti che conosco bene, in cui passeggiare e vado in bicicletta quasi ogni giorno. Instaurare con il film un rapporto diverso da quello dello spettatore britannico di fronte alla visione di *Sfida infernale* e da quello instaurato con un film ambientato in un luogo in cui non sono mai stato, il rapporto di un nativo, o quanto meno di un residente."¹⁴

Un legame personale con il luogo influisce profondamente sulla nostra percezione del film ed è per questo che Bass è così risentito all'idea che, in *Tre soldi nella fontana*, con uno stacco di montaggio siano stati cancellati i 300 metri di città che separano due luoghi (nonostante io, per quanti sforzi faccia, faticassi ad accorgermene). Anche un cambiamento topografico di minor conto può diventare una grossa fonte di distrazione per uno spettatore del luogo, creando un ampio scarto affettivo e percettivo tra insider e outsider. Ho fatto esperienza di un fenomeno simile di recente, mentre ero in vacanza in Giappone. Conosco abbastanza bene il cinema giapponese, per cui ho subito avvertito un legame con il Paese – una sensazione che potrebbe essere descritta come *déjà vu* – e ha generato un senso di familiarità rispetto

ad alcuni scorci di Tokyo; lo stesso mi è accaduto per alcuni interni domestici. Ricordo di aver avuto la stessa impressione quando sono stato a New York per la prima volta: i film di Woody Allen e Scorsese mi avevano fornito una buona preparazione.

Nel corso del viaggio in Giappone, però, abbiamo alloggiato in un *ryokan*, una locanda tradizionale con tatami e bagni pubblici, dove i visitatori sono invitati a indossare il kimono. Mi sembrava interessante visto che al momento sono impegnato in un progetto di ricerca che mira a generare una nuova comprensione di differenze sociali radicate in profondità nell'uso dell'architettura, nell'esperienza dello spazio e in attività quotidiane, attraverso uno studio comparativo del cinema occidentale e dei film cinesi e giapponesi¹⁵. Tuttavia il mio corpo da occidentale era del tutto impreparato al livello di disagio causato dal tatami, e le quattro notti trascorse nel *ryokan* mi hanno reso fisicamente più consapevole, attraverso dolori e sofferenze, delle profonde differenze culturali. Inoltre ho cominciato a riguardare i film giapponesi con occhio diverso, avvertendo una forte connessione, in particolare, con gli interni di Ozu e provando un brivido in pari misura di orrore e ammirazione quando i personaggi vanno serenamente a letto. Ora avverto un legame molto più intenso con le ambientazioni urbane e, anche se non posso affermare di riuscire a notare tutte le disconnessioni topografiche, ho acquisito un'esperienza e una conoscenza diretta degli arredi stradali, della pavimentazione, di segnali, auto, stazioni ferroviarie e della metropolitana. Ho fatto esperienza fisica di tali spazi e luoghi: mi sono costruito un repertorio di ricordi personali che ora vengono riattivati ogni volta che guardo un film giapponese. È una sensazione davvero intensa, non solo perché è recente, ma mi ha fatto una grande impressione e ha avuto su di me un forte impatto anche perché si tratta di una cultura molto diversa.

Non è poi così strano: recenti ricerche hanno dimostrato che l'ippocampo è associato sia all'elaborazione di mappe mentali dell'ambiente esterno, sia all'immagazzinamento di nuovi ricordi¹⁶. Chi ha subito danni all'ippocampo, ad esempio chi soffre di amnesia, non possiede la capacità di creare nuovi ricordi. Siamo dotati di un "GPS cerebrale" che collega le esperienze spaziali con i ricordi. E non può esistere alcuna forma di attivazione mnemonica che non sia correlata a una pregressa esperienza spaziale di prima mano di un dato luogo. A questo punto posso solo supporre che la mia personale

esperienza giapponese abbia a che fare con questo meccanismo, visto che non ho trovato studi che estendano ai film la cosiddetta teoria del GPS cerebrale. In sintesi, la mia proposta è che la visione di film sulle città sia un processo suddiviso in tre fasi: prima vediamo un film e acquisiamo una certa conoscenza di una città; poi visitiamo quella città e proviamo l'impressione di un *déjà vu*; quindi riguardiamo il film e il fatto di essere stati in quei luoghi attiva la memoria e crea un legame emotivo molto più forte tanto con la pellicola quanto con la città.

Come detto in precedenza, il mio legame con Roma è labile, per cui ho un rapporto affettivo debole con la città, e nonostante mi pensi come un "cine-turista romano" intellettuale resto comunque nella posizione dell'outsider. Ho però un forte legame emotivo con la Vespa, perché per quindici anni ne ho posseduta una, che guidavo spesso. La Vespa mi fa sentire intimamente coinvolto da film come *Caro diario* e molti altri, risveglia in me dei ricordi e la considero il mezzo di locomozione giusto per esplorare la Roma dei film, non fisicamente, si intende. Purtroppo i film sulla Vespa non rappresentano un genere molto studiato, benché li si potrebbe far rientrare tra i road movie, un genere del tutto rispettabile in cui i personaggi partono per un viaggio in auto, solitamente lontano da casa e il più delle volte negli Stati Uniti, anche se *Il sorpasso* (Dino Risi 1962), in parte ambientato a Roma, può essere considerato una sorta di road movie.

Eppure ci sono centinaia di film sulla Vespa, come raccontato nel catalogo della mostra "La Vespa e il cinema", che si è tenuta al Museo Piaggio di Pontedera nel 2010, in cui si dichiara con orgoglio che vi è un "lungo elenco di attrici e attori internazionali che negli anni sono stati ripresi sul mitico scooter, in film che vanno da *Quadrophenia* a *Absolute Beginners* ad *American Graffiti*, dal *Talento di Mr. Ripley* fino alla *Carica dei 102* e al blockbuster *Transformers*. È interessante notare che la Vespa, in commercio dal 1946, compare per la prima volta al cinema nel 1950, in *Domenica d'agosto* (Luciano Emmer), una pellicola in cui si intrecciano le vicende di un certo numero di romani che in una calda domenica pomeriggio fuggono dalla città diretti verso le spiagge di Ostia. Dopo otto minuti dall'inizio del film, alcuni romani superano in Vespa un gruppo di ciclisti, che stanno andando come loro al mare: è una scena che comunica un senso di libertà e di attesa, e sembra quasi di avvertire la calura; come un piccolo esercito ronzante, le Vespe guidano la carica, e il loro caratteristico rumore è una

"fanfara per l'Italia, che sta faticosamente riconquistando il diritto di vivere"¹⁷. La Piaggio mise in commercio la Vespa come veicolo di uso quotidiano per una società, quella italiana, che stava rinascendo dopo la guerra, ma non si aspettava, come nessuno d'altronde, l'immenso successo che avrebbe avuto.

Anche *Vacanze romane* ha una parte in questo successo. "Vi comparivano il gelato, il vino, un mercato all'aperto, strade affollate di volti pittoreschi e un mitico giro in Vespa in mezzo e intorno a tutto questo, un'immagine che resta icona di libertà assoluta ed eleganza anche a distanza di decenni"¹⁸. Le scene in cui Gregory Peck porta in giro Audrey Hepburn in Vespa sono entrate nel mito e hanno contribuito al successo della commedia romantica di Wyler. La Vespa 125 del 1952 usata nel film – detta anche "faro basso" perché il faro anteriore è posto sul parafrangente – divenne un'eccezionale pubblicità per la Piaggio, e pare che abbia fruttato la vendita di centomila scooter... evidentemente il pubblico voleva copiare i protagonisti¹⁹.

Nei film di ambientazione romana abbondano le scene in cui compare una Vespa. Spesso viene citato Jude Law nel *Talento di Mr. Ripley* (Anthony Minghella, 1999), ma in un momento successivo di questo film c'è una scena più intrigante che vede Matt Damon e Gwyneth Paltrow aggirarsi per le vie acciottolate di Roma in sella a uno scooter verde oliva, che a un'occhiata più attenta si rivela essere una Lambretta del 1951 con un fanale rotto che pende sotto il manubrio. Questo è il tipo di particolari che attira la mia attenzione, questioni decisamente da matti! Una delle scene romane con Vespa più toccanti compare nel film di Gianni Di Gregorio *Pranzo di ferragosto* (2008), quando lo stesso Di Gregorio e il Vichingo, il suo amico dalla chioma bianca, si aggirano il 15 agosto per i sinuosi viali di Trastevere deserti, diretti verso il Tevere alla ricerca di pesce. Il film narra la quotidianità di un uomo di mezza età che deve intrattenere la madre novantatreenne e altre tre anziane signore per Ferragosto. Di Gregorio fa una breve fuga in Vespa, ma solo per fare ritorno dopo poco per preparare il pranzo. È un film davvero insolito, in cui non accade quasi niente, e l'interruzione rappresentata dalla scena in Vespa rende ancora più palpabile l'ordinario.

Ma il re del racconto con Vespa nel ferragosto romano è il magnifico *Caro diario*. Bass lo descrive come segue: "In *Caro diario* (1993) di Nanni Moretti, il regista delimita i confini di Roma, visitando i quartieri residenziali perife-

rici, in genere snobbati, e le megastrutture moderne che circondano la città. Mentre vaga in sella alla sua Vespa – come un *motoflâneur* delle periferie – la sua curiosità e l’entusiasmo per l’ordinario rivelano cose che stimolano la fantasia. Al di là dei folli entusiasmi di Moretti, i dintorni di Roma hanno comunque un lato oscuro. Alla fine dei suoi vagabondaggi, il regista va in pellegrinaggio nel luogo in cui Pasolini è stato ucciso da uno dei ragazzi di borgata protagonisti dei suoi primi film”²⁰.

La gioia di Moretti il *motoflâneur* è contagiosa e mentre guardo il film trovo difficile non identificarmi completamente con il suo personaggio. Il regista esprime così questo senso di liberazione: “Ho girato *Caro diario* con estrema libertà, contento di me stesso, desideroso di fare a modo mio. Nel primo episodio scorrazzo in Vespa per una Roma deserta, seguito solo da una jeep su cui c’erano l’operatore alla macchina e il direttore della fotografia. Una gioia. Mi sentivo libero come quando giravo i miei primi corti. Anche lo stile ne risente; c’è la novità che la cinepresa si muove in continuazione [...] compie evoluzioni, là dove io prediligevo inquadrature fisse e un certo tipo di montaggio interno”²¹.

In *Caro diario* immagina di realizzare un film in cui compaiono solo edifici. “La cosa che mi piace più di

tutte è vedere le case, vedere i quartieri. E il quartiere che mi piace più di tutti è la Garbatella. E me ne vado in giro per i lotti popolari. Anche quando vado nelle altre città l’unica cosa che mi piace fare è guardare le case. Bello sarebbe un film fatto solo di case: panoramiche su case. Garbatella 1927, Villaggio Olimpico 1960, Tufello 1960, Vigne Nuove 1987, Monteverde 1939”.

Ho sempre trovato molto toccanti queste affermazioni: è come se *Caro diario* rappresentasse il concretizzarsi per Roma del sogno di Benjamin: “Non si potrebbe trarre un film appassionante dalla pianta di Parigi? Sviluppando le sue diverse configurazioni in successione cronologica e concentrando nello spazio di mezz’ora un movimento secolare di strade, boulevard, passages e piazze? Che cos’altro fa il *flâneur*?”²².

... cos’altro vogliamo, di cos’altro abbiamo bisogno? Puro cinema e pura architettura in movimento. E così, caro Marco, ho cominciato con Losanna e ho concluso con Roma. La semplice dimostrazione che, in effetti, tutte le strade portano a Roma.

Cordialmente,
François

Valeria Carullo*

La Robert Elwall Photographs Collection al Royal Institute of British Architects

Nell’agosto del 1835 il pioniere della fotografia inglese William Henry Fox Talbot riuscì, dopo vari esperimenti, a fissare la prima immagine su carta mai prodotta da una camera oscura, raffigurante una finestra della sua dimora a Lacock Abbey nel Wiltshire. La prima fotografia ottenuta con la tecnica negativo/positivo, che soppianderà il dagherrotipo inventato in Francia è, dunque, un’immagine di architettura¹. Risale all’estate dell’anno precedente la fondazione a Londra dell’Institute of British Architects, che diventerà poi Royal Institute of British Architects (RIBA) grazie alla concessione reale del 1837. Nato come istituto professionale con lo scopo di fissare e garantire standard professionali ed etici tra gli architetti, fin dall’inizio si propone di essere al tempo stesso un’associazione culturale. Uno dei principali obiettivi dell’istituto è quindi di creare una biblioteca per i suoi membri, e a questo scopo li incoraggia da subito a donare libri, manoscritti, stampe, disegni e altre opere di architettura². Nel frattempo la fotografia comincia ad affermarsi come uno dei mezzi privilegiati di rappresentazione dell’architettura, grazie alla sua accuratezza e relativa velocità di esecuzione rispetto al disegno e alle stampe. Gli architetti ne comprendono presto i vantaggi e, già dalla seconda metà dell’Ottocento, cominciano a commissionare riprese fotografiche delle loro opere e a collezionare immagini di edifici storici e siti archeologici. Le fotografie iniziano così a far parte delle collezioni del RIBA, depositate non solo da professionisti britannici ma anche da architetti stranieri in visita, soprattutto gli *Honorary* e *Corresponding Members*. La crescita della biblioteca e delle collezioni fu tale da imporre all’istituto due cambiamenti di sede a pochi anni di distanza, prima nel 1845 e poi nel 1859 (nel frattempo, nel 1854, la biblioteca aveva aperto le porte anche ai non membri). Anche la collezione di fotografie continuava a espandersi, come dimostra la creazione

nel 1883 di una sezione speciale all’interno del Library Management Committee, per stabilire il miglior metodo di classificazione e rilegatura in volumi delle fotografie stesse. Un momento cruciale nella storia delle collezioni fu la nomina come capo bibliotecario nel 1930 di Edward J. “Bobby” Carter (1902-1982), che avviò la riorganizzazione e modernizzazione della biblioteca. La mancanza di spazio adeguato per le collezioni fu una delle cause della decisione, presa quello stesso anno da parte dell’istituto, di trasferirsi dalla sede di Conduit Street (un edificio settecentesco ristrutturato a metà Ottocento) a una nuova sede appositamente progettata. Il concorso indetto nel 1931 fu vinto da George Grey Wornum (1888-1957), il cui edificio su Portland Place è ancora oggi la sede principale del RIBA.

L’inaugurazione della nuova sede nel 1934, centenario della fondazione dell’istituto, fu celebrata con una grande mostra di architettura moderna, “International Architecture 1924-1934” – poi itinerante – che ebbe un grande successo di pubblico. Pur comprendendo disegni e modelli, la mostra consisteva principalmente in fotografie, e fu seguita nel corso degli anni trenta da altre esposizioni di simile impronta. Queste formarono la base per una estesa collezione di immagini di architettura moderna³, ulteriormente ampliata grazie alle fotografie donate da architetti britannici e stranieri durante quel decennio, su richiesta di una commissione appositamente formatasi nel 1935.

La porte della biblioteca rimasero aperte durante la seconda guerra mondiale, ma alcuni dei suoi possedimenti di maggior valore furono temporaneamente dati in affidamento alla National Library of Wales ad Aberystwyth. Pochi anni dopo la fine della guerra, nel 1954, fu nominato il primo Drawings Curator, a conferma dell’importanza attribuita alla collezione di disegni, ma si dovette aspettare fino agli anni ottanta per un simile

* Marco Iuliano

¹ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image* (Athlone, London 1989), p. 187 (trad. it. *L’immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989; titolo originale *Cinema 2: L’image-temps*, Editions de Minuit, Paris 1985).

² François Penz, Andong Lu (a cura di), *Urban Cinematics: Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image*, Intellect, Bristol, Chicago 2012.

³ Stavros Alifragkis, François Penz, *Dziga Vertov’s Man with a Movie Camera: Thoughts on the Computation of Style and Narrative Structure*, in “Architecture and Culture”, 3, n. 1 (1° marzo 2015), pp. 33-55.

⁴ François Penz, Aileen Reid, Maureen Thomas, *Cinematic Urban Archaeology: The Battersea Case*, in François Penz, Richard Koeck (a cura di), *Cinematic Urban Geographies*, Palgrave Macmillan, New York 2017.

⁵ David Bass, *Insiders and Outsiders – Latent Urban Thinking in Movies of Modern Rome*, in François Penz, Maureen Thomas

(a cura di), *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, British Film Institute, London 1997, pp. 84-99.

⁶ *Ibidem*, p. 85.

⁷ *Ibidem*, p. 86.

⁸ *Ibidem*, p. 88.

⁹ Robert R. Shandley, *Runaway Romances: Hollywood’s Postwar Tour of Europe / Robert R. Shandley*. Temple University Press, Philadelphia 2009, p. 45.

¹⁰ Shawn Levy, *Dolce Vita Confidential: Felini, Loren, Pucci, Paparazzi and the Swinging High Life of 1950s Rome*, Weidenfeld & Nicolson, London 2016, p. 113.

¹¹ Shawn Levy, *op. cit.*, pp. 299-300.

¹² Nigel Coates, *Narrative Architecture*, John Wiley & Sons, Chichester, West Sussex; Hoboken, NJ, 2012, p. 113.

¹³ Roland Barthes, *The Rustle of Language / Roland Barthes*, tradotto da Richard Howard, California University Press, Berkeley 1989, p. 347 (trad. it., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988; titolo originale Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris 1984).

¹⁴ Ian Christie, “*Merely Local*”: *Film and the*

Depiction of Place, Especially in Local Documentary, in François Penz, Richard Koeck (a cura di), *op. cit.*, p. 86.

¹⁵ Si veda www.cinemusespace.arct.cam.ac.uk.

¹⁶ Si veda <http://brainworldmagazine.com/meet-brains-gps-hippocampus/>.

¹⁷ Carsten Nielsen, *La “Vespa” nell’opinione estera*, in “Piaggio”, n. 2, 1949, p. 6.

¹⁸ Shawn Levy, *op. cit.*, p. 113.

¹⁹ Si veda www.bbc.com/culture/story/20131122-the-vespa-motoring-with-style.

²⁰ David Bass, *op. cit.*, p. 91.

²¹ Eleanor Andrews, *Place, Setting, Perspective: Narrative Space in the Films of Nanni Moretti*, Fairleigh Dickinson University Press, Vancouver 2014, p. 22.

²² Walter Benjamin, *The Arcades Project*, tradotto da Howard Eiland e Kevin McLaughlin, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA, 1999, p. 83 (trad. it. Walter Benjamin, *I “passages” di Parigi*, Einaudi, Torino 2000; titolo originale Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, a cura di Rolf Tiedemann, 2 voll., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983).

riconoscimento relativo alle fotografie. Dopo anni di relativa indifferenza da parte dell'istituto verso questa area delle sue collezioni (di cui si apprezzava essenzialmente il solo valore documentario), le premesse per un fondamentale cambio di direzione furono stabilite con la nomina nel 1981 di Robert Elwall (1953-2012) quale primo curatore della Photographs Collection. Elwall, che aveva studiato storia a Oxford e si era poi specializzato come bibliotecario, non solo si rese conto del valore del materiale fotografico presente nelle collezioni del RIBA, ma era anche cosciente del ruolo prominente che la fotografia ha da sempre ricoperto nella divulgazione di idee e promozione della conoscenza. Elwall si adoperò per riordinare i fondi esistenti e, allo stesso tempo, per acquisire gli archivi dei principali fotografi di architettura britannici che avevano cessato la loro attività. Altre importanti aggiunte alla collezione avvennero tramite l'acquisizione da parte del RIBA di interi archivi di architetti. Alla fine degli anni novanta la collezione aveva notevolmente accresciuto sia le sue dimensioni sia la sua reputazione, ma ancora non disponeva di uno spazio adeguato alla sua conservazione e salvaguardia. Elwall riuscì a convincere l'istituto, che stava all'epoca mettendo in atto il ricollocamento della Drawings & Archives Collection in una nuova sede⁴, a investire anche in un archivio climatizzato per la Photographs Collection nella sede di Portland Place, poi completato nel 2002. Due anni più tardi Elwall avviò il programma di digitalizzazione della biblioteca, un progetto che rappresenta parte integrante del suo impegno a condividere le collezioni con un pubblico più ampio possibile. Negli anni successivi si applicò incessantemente a questo scopo, e a quello di promuovere lo studio e la valorizzazione della fotografia di architettura. Il suo straordinario contributo comprende mostre curate con il suo team sia al RIBA sia in altre sedi, presentazioni e conferenze nel Regno Unito e all'estero, e uno straordinario numero di scritti che dimostrano la profondità e l'estensione della sua conoscenza. Tra questi, *Building with Light: The International History of Architectural Photography* è considerato a livello internazionale come uno dei libri cardine sul rapporto tra fotografia e architettura. Il suo apporto alla disciplina e al RIBA è stato riconosciuto nel 2012, quando la collezione è stata intitolata alla sua memoria.

Oggi la Robert Elwall Photographs Collection è una delle più estese ed esaurienti collezioni di fotografie

del costruito a livello mondiale, con oltre 1,6 milioni di immagini. Circa un terzo del materiale è di carattere internazionale, e quindi la collezione non è strettamente legata al solo mondo professionale britannico. Comprende non solo immagini di edifici, ma anche di altre discipline connesse all'architettura quali paesaggio urbano e rurale, giardini, design e storia sociale, come anche ritratti di architetti, artisti e altre persone note. Nella collezione sono rappresentati tutti i tipi di formati fotografici: negativi, stampe, album fotografici, trasparenze, riproduzioni fotomeccaniche e immagini digitali. La sua immagine più antica – una carta salata rappresentante la Bodleian Library a Oxford (William Henry Fox Talbot, 1843) – risale agli albori della fotografia; le più recenti sono stampe digitali di fotografi contemporanei. La collezione può essere suddivisa in alcune aree principali, che in alcuni casi si sovrappongono:

- Fondi ottocenteschi
- Archivi di fotografi
- Archivi fotografici di architetti
- Archivio dell'Architectural Press
- Album
- Ritratti
- Inter-War Collection
- RIBA Press Office Collection
- CEMA Collection
- Piccole collezioni e fotografie individuali

Come accennato in precedenza, i fondi ottocenteschi iniziarono a formarsi nel terzo decennio dalla nascita dell'Istituto, quando la fotografia inizia a essere riconosciuta dagli architetti come uno dei più efficaci metodi di rappresentazione del loro lavoro, come anche degli edifici storici che forniscono ampia fonte di ispirazione all'elettismo in voga in quel periodo storico. Inoltre, il mezzo fotografico permette la documentazione di aree urbane in trasformazione, specialmente in occasione dei lavori di risanamento che caratterizzano le grandi città europee nella seconda metà dell'Ottocento; assiste nelle opere di rilievo e restauro e, infine, fornisce materiale al crescente mercato di souvenir per turisti e viaggiatori, soprattutto nei paesi che storicamente appartengono al circuito del Grand Tour. Le donazioni di fotografie all'istituto provengono, come abbiamo visto, non solo da architetti locali ma anche da architetti stranieri quali i francesi Charles Rohault de Fleury, Mathieu-Pro-

sper Morey e Antoine-Nicolas Louis Bailly, *Honorary e Corresponding Members* del RIBA; il tedesco Leo von Klenze e l'americano Richard Morris Hunt, entrambi vincitori della RIBA Gold Medal rispettivamente nel 1852 e nel 1893⁵. L'architettura ottocentesca degli Stati Uniti è, tra l'altro, ben rappresentata nella Collezione grazie, da un parte, ai contributi forniti dai vincitori britannici della RIBA Godwin Bursary – che permetteva al vincitore un viaggio di studio in Europa o America – e dall'altra alle fotografie donate da architetti americani in visita, tra i quali William Ware, membro fondatore dell'American Institute of Architects (AIA). Tra gli interessantissimi documenti con i quali Ware intendeva far conoscere ai colleghi britannici le più importanti opere contemporanee del suo paese c'è un notevole gruppo di rare fotografie di Central Park a New York, scattate al momento della realizzazione del parco, intorno al 1860. Ragguardevoli sono anche le immagini del cantiere del Nuovo Louvre a Parigi, catturate dal grande fotografo francese Édouard Baldus e donate all'Istituto da Frederick Richard Wilson nel 1857, un anno dopo aver vinto la RIBA Silver Medal⁶. I fondi ottocenteschi sono stati poi notevolmente ampliati a partire dagli anni ottanta del Novecento, con gli acquisti effettuati da Robert Elwall nel suo primo decennio come curatore⁷ e con l'acquisizione degli archivi di architetti quali Herbert Baker – progettista della Bank of England a Londra (1925-1939) e di Nuova Delhi insieme ad Edwin Lutyens (1911-1931) –, George Devey e altri, tutti collezionisti di fotografie dell'Ottocento. Più recentemente i fondi sono stati arricchiti da altre importanti acquisizioni, che comprendono il primo negativo ottocentesco della Collezione, un calotipo del Taj Mahal fotografato dallo scozzese John Murray; tre carte salate raffiguranti monumenti egiziani intorno al 1850, fotografati dal francese Maxime du Camp durante i suoi viaggi in Egitto e Medio Oriente con Gustave Flaubert e, infine, la già citata veduta della Tower of the Five Orders alla Bodleian Library, Oxford, scattata da William Henry Fox Talbot intorno al 1843.

Tra i paesi rappresentati in questa estesa area della Collezione ci sono, oltre alla Gran Bretagna, gli Stati Uniti, la Francia e l'Europa in genere, anche i paesi di quelle che erano nell'Ottocento colonie britanniche, come il Canada, l'Australia e soprattutto l'India, e importanti centri archeologici come l'Egitto. Il paese più documentato è però probabilmente l'Italia, vista dagli

architetti britannici sia come fondamentale fonte di ispirazione per le loro opere, grazie alla sua architettura classica e rinascimentale, sia come meta romantica e pittoresca. Gli autori delle numerosissime immagini sono sia fotografi locali come i Fratelli Alinari e Carlo Naya, sia stranieri, come Giorgio Sommer e James Anderson. Nell'Ottocento, infatti, l'Italia divenne una meta privilegiata per i fotografi, molti dei quali si trasferirono nel nostro paese da altre nazioni, contribuendo alla formazione di una comunità internazionale caratterizzata da scambi di natura tecnica e artistica. In particolare, negli anni quaranta del secolo i fotografi italiani beneficiarono della presenza di colleghi stranieri, dai quali impararono le nuove tecniche del dagherrotipo e del calotipo.

Scarse sono però nella Collezione le immagini di architetture italiane ottocentesche. Un'eccezione è il materiale fotografico donato al RIBA nel 1867 e 1869 da due architetti italiani, Luigi Poletti e Giuseppe Poggi, che fu poi incluso in un album che raccoglieva alcune delle principali donazioni avvenute dagli anni cinquanta ai settanta dell'Ottocento. La Collezione annovera in totale più di cinquecento album, che includono non solo numerose raccolte di fotografie ottocentesche ma anche di immagini di architettura del secolo scorso. L'album fotografico, infatti, è sempre stato uno strumento privilegiato dagli architetti per presentare il loro lavoro a potenziali clienti o ad altri colleghi; i fotografi lo utilizzavano a loro volta come portfolio da mostrare a chi intendeva commissionarli; infine, gli album raccoglievano immagini di edifici visitati durante un viaggio, acquistando anche il valore di souvenir. L'interesse in alcuni casi è dato non solo dalla qualità del materiale incluso nell'album, ma anche dalle notazioni effettuate dal suo proprietario. Tra le numerosissime gemme in questa area della Collezione citeremo alcuni esempi: un album di tavole di grande formato raffiguranti Hagia Sophia tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento; la raccolta di straordinarie immagini della Century of Progress Exposition a Chicago, 1933-1934; una sequenza completa di rare fotografie raffiguranti i famosi interni art déco della nave da crociera *Normandie*; un album di stampe al platino di Leighton House, Londra (1866-1879), con i meravigliosi interni moreschi realizzati per il proprietario, l'artista vittoriano Lord Leighton. Di notevole valore documentario sono poi album come quello compilato dagli architetti (padre e figlio) John e Kenneth Brown, che effettuarono un viag-

gio in Olanda, Germania e altri paesi europei alla metà degli anni trenta per documentare la recente architettura moderna di questi paesi: le piccole foto a contatto, pur non essendo della qualità prodotta dai fotografi professionisti, ci forniscono non solo informazioni di carattere documentario, ma ci fanno anche capire gli interessi e le ispirazioni dei due architetti.

Questo tipo di approfondimento è tanto più possibile quando si dispone dell'intero archivio fotografico di un architetto o di uno studio di architettura, archivio che in genere comprende sia materiale relativo al lavoro di quell'architetto sia immagini utilizzate come materiale di studio e come spunto creativo. In quest'ultimo campo si fanno spesso affascinanti scoperte e si ricostruiscono fonti di ispirazione che non sono state altrimenti documentate. Come si può immaginare, gli archivi fotografici donati al RIBA nel corso degli anni sono principalmente di architetti britannici; a differenza degli archivi progettuali, però, essi comprendono spesso materiale di carattere internazionale, dato che è sempre stato relativamente facile per gli architetti acquisire fotografie da altri paesi, e a volte effettuare un vero e proprio scambio di immagini con colleghi stranieri. Procedendo cronologicamente, dopo i già citati archivi di Herbert Baker e George Devey, due dei fondi principali relativi alla prima metà del Novecento hanno un significato particolare, perché raccontano in sé stessi dell'enorme contributo apportato da architetti dell'Europa centrale all'architettura inglese del primo e secondo dopoguerra: sono gli archivi dell'ungherese Ernő Goldfinger (1902-1987) e del russo Berthold Lubetkin (1901-1990), che si stabilirono entrambi a Londra negli anni trenta dopo aver soggiornato a Parigi nel decennio precedente. In quel periodo la Gran Bretagna diventò un rifugio per architetti e artisti in fuga dai regimi totalitari dei loro paesi di origine, o almeno in disaccordo con essi: alcuni, come i due precedentemente citati, rimasero anche durante e dopo la seconda guerra mondiale, consolidando la propria carriera e finendo per esercitare una notevole influenza sull'architettura moderna britannica; altri, come Walter Gropius e Marcel Breuer, rimasero solo alcuni anni prima di trasferirsi definitivamente negli Stati Uniti, che sembravano offrire maggiori opportunità. Gli anni passati nel Regno Unito, però, li videro al lavoro con alcuni dei più interessanti architetti locali⁸: Gropius collaborò con Edwin Maxwell Fry (1899-1987), che avrebbe poi, con la moglie e collega Jane Drew (1911-

1996), lavorato alla realizzazione di Chandigarh insieme a Le Corbusier; Breuer ebbe come partner F.R.S. Yorke (1906-1962), attivo promotore del Movimento Moderno nel suo paese (anche come autore) e co-fondatore nel secondo dopoguerra della nota partnership Yorke Rosenberg Mardall, insieme allo slovacco Eugene Rosenberg (1907-1990) e al finlandese Cyril Mardall (1909-1994). L'intero archivio di Maxwell Fry e Jane Drew è stato depositato al RIBA, e sia il lavoro di F.R.S. Yorke sia quello di Rosenberg e della partnership sono molto ben rappresentati nella collezione fotografica. Tra i principali archivi della seconda metà del Novecento vanno citati quelli di due studi, Powell & Moya e Ahrends, Burton & Koralek, entrambi responsabili di importanti progetti nel campo della cultura e dell'istruzione; quello di Denys Lasdun (1884-1963), il cui edificio più famoso è forse l'iconico National Theatre a Londra, e infine l'archivio di Leslie Martin (1908-2000), architetto, educatore e una delle figure più influenti nell'architettura inglese del secondo dopoguerra.

Tra i fondi più significativi presenti nella collezione ci sono poi gli archivi fotografici di personaggi che hanno operato nel mondo dell'architettura ma non da professionisti. Fra questi è Monica Pidgeon (1913-2009), redattrice per più di trent'anni della rivista "Architectural Design" e fotografa di talento. Un secondo è quello di Hubert de Cronin Hastings (1902-1986), proprietario e (periodicamente) redattore capo del mensile "Architectural Review" e del settimanale "Architects' Journal". Hastings e sua moglie Hazel (1902-?) erano entrambi appassionati di fotografia, e la Collezione annovera un numero notevole di scatti realizzati dalla coppia in giro per l'Europa sotto gli pseudonimi, rispettivamente, di Ivor e Ivy de Wolfe. Inoltre, sotto la direzione di Hastings, l'"Architectural Review" subì negli anni trenta una considerevole trasformazione dal punto di vista grafico e dei contenuti: nel diventare portabandiera dell'architettura moderna, la rivista adottò la fotografia come mezzo principale di comunicazione delle nuove idee, e la fece diventare protagonista dell'impaginato.

È stato proprio l'"Architectural Review", insieme alla pubblicazione gemella "Architects' Journal", a fornire al RIBA quello che è di gran lunga il più grande archivio fotografico della Collezione, l'Architectural Press Archive (dal nome dell'editore Architectural Press). Acquisito dall'editore attuale Emap nel 2004,

l'archivio comprende più di 500.000 immagini, datate tra la fine degli anni venti e l'inizio degli anni ottanta del Novecento. È un archivio di respiro internazionale, in corso di catalogazione, ma già ampiamente rappresentato nella libreria digitale del RIBA, di cui si dirà in seguito. Il valore che rappresenta per la ricerca nei campi dell'architettura e della fotografia è enorme, non solo per la quantità e varietà del materiale incluso ma anche per la ricca fonte di annotazioni sul retro delle immagini – annotazioni aggiunte da fotografi, architetti, redattori e tipografi. È suddiviso secondo diversi criteri, in gran parte per tipologia, ma comprende anche sezioni autonome quali "Pre-War" (architettura tra le due guerre), "AP Books" (l'Architectural Press pubblicava libri, oltre alle due testate suddette), la sezione architetti e quella chiamata "Manplan", nome di una campagna giornalistica condotta dall'"Architectural Review" tra il 1969 e il 1970 allo scopo di fare il punto sull'architettura e l'urbanistica britanniche dell'epoca. Si tratta di una campagna caratterizzata da uno spiccato spirito polemico, uno sguardo critico e spassionato ai successi e fallimenti delle trasformazioni urbane del dopoguerra, illustrato, invece che dagli abituali professionisti, dai principali fotogiornalisti e street photographers di quel periodo. Tra questi spicca il nome di Tony Ray-Jones (1941-1972), uno dei grandi talenti della sua generazione che realizzò le fotografie per il numero di "Manplan" dedicato all'architettura domestica, poco prima di morire prematuramente all'età di 31 anni. Un'altra sezione dell'Architectural Press Archive che merita una menzione particolare è la collezione di lastre rappresentanti il lavoro per l'"Architectural Review" di Dell & Wainwright, fotografi ufficiali della rivista tra il 1930 e il 1946. Nell'assorbire le lezioni della New Photography, Mark Oliver Dell e Herbert Lionel Wainwright crearono un loro stile caratteristico, perfettamente idoneo alla rappresentazione del modernismo, che finì per trasformare la fotografia di architettura inglese.

Anche se la Collezione ha acquisito, tramite l'Architectural Press Archive, la maggioranza delle fotografie di architettura di Dell & Wainwright, non possiede però il loro archivio completo. Ha acquisito però nel corso degli anni, soprattutto grazie a Robert Elwall, gli archivi dei principali professionisti britannici del Novecento, ad iniziare da John Maltby (1910-1980), fondatore di uno degli studi più longevi, per continuare con Henk Snoek (1915-1980), Colin Westwood (1920-2004), John Mc-

Cann (1926-) e John Donat (1933-2004), fotografo che ha tra l'altro avuto il merito di introdurre nella fotografia di architettura inglese degli anni settanta un approccio fortemente influenzato dal fotogiornalismo e dalla fotografia documentaria, contribuendo a una importante fase nella storia di questa disciplina. Nel 2002 la Collezione ha anche beneficiato del lascito dell'archivio di Edwin Smith (1912-1971) da parte della vedova, la scrittrice Olive Cook. Edwin Smith è stato uno dei più grandi fotografi inglesi del Novecento nel campo dell'ambiente costruito e del paesaggio, particolarmente attento all'architettura storica e straordinario nel trasmettere il *genius loci* – o *sense of place*. Conosciuto soprattutto per il suo lavoro in terra britannica, Smith ha fotografato con frequenza anche in altre nazioni europee, soprattutto in Italia, paese che lo ha affascinato in maniera particolare. Più recentemente, il RIBA ha acquisito il ragguardevole archivio di Martin Charles (1940-2012), attivo per diversi decenni nel campo della fotografia di architettura. Tutti i fondi nominati rappresentano un importante specchio della professione nel Regno Unito nel corso del XX secolo, oltre a fornire un'importantissima documentazione sia degli edifici sia dei cambiamenti nel tessuto urbano e nel paesaggio della nazione.

Di carattere largamente internazionale è invece la già citata Inter-War Collection, una rara raccolta di fotografie di grande formato rappresentanti le varie correnti architettoniche del periodo tra le due guerre, dall'art déco all'International Style. Avendo inaugurato il nuovo edificio nel 1934 con la mostra "International Architecture 1924-1934", e incoraggiato dal successo della stessa, il RIBA organizzò nel corso del decennio altre mostre basate in gran parte sul mezzo fotografico. Allo scopo di disporre di un'ampia collezione di immagini di architettura contemporanea da cui trarre materiale per queste mostre, l'istituto creò un'apposita commissione, che incoraggiava architetti britannici e stranieri a donare fotografie del proprio lavoro, indicando anche le misure preferite per le immagini in oggetto. Grazie a questa iniziativa si venne a formare un'eccezionale ed estesa raccolta, che comprende una grande varietà di soggetti ma è tanto più interessante se consideriamo le inclusioni ed esclusioni, che dipendevano ovviamente dalle "alleanze" dei membri della commissione con le varie correnti architettoniche dell'epoca. Anche questa collezione è organizzata per tipologie, piuttosto che, ad esempio, per aree geografiche – le quali tra l'altro includono, al di là di Europa,

Nordamerica e paesi del Commonwealth, anche paesi come Israele, Giappone e Unione Sovietica.

Anche basata su fotografie da esporre in pubblico è la CEMA Collection, che consiste in circa 900 immagini di formato standard montate su cartoncino. Fu formata dal RIBA nel 1944 grazie a un finanziamento del Centre for the Encouragement of Music and the Arts⁹ (CEMA), allo scopo di fornire materiale visivo che potesse essere preso in affitto in occasione dei frequenti dibattiti dell'epoca sull'architettura contemporanea. La CEMA Collection (che copre gli anni fino al 1959) non presenta quindi la stessa varietà o ambizione della Inter-War Collection, ma rappresenta un affascinante spaccato di un momento decisivo nello sviluppo dell'architettura moderna in Gran Bretagna. Un'altra collezione formata dall'istituto stesso è quella del RIBA Press Office, che raccoglie le fotografie utilizzate dall'ufficio stampa tra il 1950 circa e il 1975. Anche questa, come altre collezioni già menzionate, è organizzata per tipologia, all'interno di due sezioni, architettura locale e internazionale, a loro volta suddivise in opere "storiche" e "moderne". La Press Office Collection presenta, come c'è da aspettarsi, una grande varietà di contenuto e si basa su immagini che hanno tutte avuto, in un certo momento del periodo che ricopre, valore di "attualità". Sono parte della Photographs Collection, infine, una vasta collezione di ritratti di architetti, anche questa di carattere internazionale, e altre piccole collezioni di varia origine, come anche un enorme numero di fotografie individuali o piccoli gruppi di fotografie ricevuti come donazione o acquistati, inclusa la crescente raccolta di stampe di fotografi contemporanei quali Richard Bryant, Hélène Binet e Paolo Rosselli.

Nella Collezione sono rappresentati dunque grandi fotografi, opere di grandi architetti e edifici che hanno cambiato il corso della storia dell'architettura. Ugualmente importanti al suo interno sono però tutte le altre immagini del costruito e del paesaggio; le immagini che raccontano il "contesto", lo sviluppo delle idee e della cultura architettonica. Uno dei piaceri che la Collezione può fornire è appunto la scoperta, a volte casuale, di architetture non conosciute, di fotografi sottovalutati, di immagini sorprendenti. Vi si possono trovare infiniti spunti di ricerca, e infiniti modi di porre in relazione passato, presente e futuro. Come ampliare e sviluppare una collezione di questo tipo? Molte cose sono cambiate dall'avvento dell'era digitale e dobbiamo senz'altro tenerne conto: per i curatori, una delle priorità è quella di salvaguardare il materiale "fisico", l'altra di tenersi continuamente aggiornati sui metodi di archiviazione dei file digitali. In entrambi i casi, lo scopo è di rendere la Collezione accessibile a fruitori contemporanei e preservarla per le generazioni future. L'accesso alla biblioteca del RIBA e alle sue collezioni è gratuita e aperta a tutti. Tra i visitatori ci sono studenti, architetti, storici dell'architettura, restauratori, professionisti dei media, ma anche semplici cittadini che desiderano scoprire, ad esempio, la storia dell'edificio, del quartiere o della città in cui abitano. Inoltre, l'accesso a una percentuale – in costante crescita – delle collezioni è garantito in tutto il mondo dalla biblioteca digitale dell'istituto, RIBApix¹⁰. Salvaguardia, digitalizzazione e accesso sono quindi attività imprescindibili per la straordinaria risorsa rappresentata dalla Photographs Collection del RIBA, e dovrebbero esserlo, idealmente, per tutte le collezioni e archivi basati sul prezioso ma fragile supporto che è la fotografia.

* Curatrice, The Robert Elwall Photographs Collection, RIBA British Architectural Library

¹ Come è noto, sia l'invenzione del dagherrotipo sia quella del calotipo di Fox Talbot furono annunciate a pochi mesi di distanza nel 1839.

² La prima donazione, in denaro, fu effettuata da Charles Barry, l'architetto delle Houses of Parliament.

³ Oggi denominata Inter-War Collection, questa splendida collezione, che verrà descritta in seguito, annovera più di 3000 immagini ed è una delle gemme della Photographs Collection.

⁴ La Drawings & Archives Collection, che dal

1971 aveva avuto la sua sede a Portman Square, si è trasferita nel 2004 in nuovi uffici e archivi all'interno del Victoria & Albert Museum.

⁵ La RIBA Gold Medal è un'onorificenza assegnata dal RIBA, con approvazione reale, a un architetto, studio di architettura o altra personalità fin dal 1848, in riconoscimento del contributo da loro apportato all'architettura nel corso di un'intera carriera.

⁶ La Royal Silver Medal viene assegnata ogni anno dal 1836 a un progetto di laurea in architettura.

⁷ Tra questi spicca un gruppo di immagini di architettura medievale francese e tedesca raccolte

dall'Architectural Photographic Association (fondata nel 1857), un'associazione che ricoprì un ruolo fondamentale nel far comprendere agli architetti l'utilità della nuova arte, ma che ebbe però vita molto breve, chiudendo i battenti nel 1868.

⁸ Gli architetti immigrati non potevano all'epoca esercitare la professione se non associandosi con colleghi britannici.

⁹ Il Centre for the Encouragement of Music and the Arts è il precursore dell'attuale Arts Council, un istituto governativo dedito alla promozione e al finanziamento di arti visive, letteratura e arti dello spettacolo.

¹⁰ www.ribapix.com