

ICADA

ROMA
ETRE
UNIVERSITÀ LA SAPIENZA

ETRAVA
SOCIETÀ ARCHITETTURA E PAISAGGIO

UNIVERSIDADE
DO PORTO
DE ESTUDOS
DE ARQUITECTURA
E URBANISMO
CAU
U.PORTO

FCT
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

COMPETE
2020

PORTUGAL
2020

UNIÓN EUROPEA
Fundo de Coesão

ISBN 978-88-98262-84-7



9 788898 262847



Architettura per l'Archeologia. ICADA, esperienze a confronto

AIÓN EDIZIONI

Architettura per l'Archeologia

ICADA, esperienze a confronto

a cura di Luigi Franciosini, Cristina Casadei, Laura Pujia

AIÓN EDIZIONI

ICADA - International Centre for Architectural Design and Archaeology

ICADA

International
Centre for
Architectural
Design and
Archaeology

ICADA
International Centre for Architectural Design and Archaeology

DARC. Dipartimento di Architettura
Università degli Studi Roma Tre
Direttore: Giovanni Longobardi

ETSAVA. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Valladolid
Director: Darío Álvarez Álvarez

FAUP. Faculdade de Arquitectura
Universidade do Porto
Director: João Pedro Sampaio Xavier

mostra

ICADA. Esperienze a confronto

BISP-Biennale dello Spazio Pubblico 2019
coordinamento: Francesco Cellini, Luigi Franciosini, María Margarita Segarra Lagunes
curatela: Cristina Casadei, Cecilia Pallottini, Laura Pujia
Padiglione 2b, ex-mattatoio
30 maggio-01 giugno 2019

workshop internazionale ICADA

Riconessioni topografiche nell'Area Archeologica Centrale di Roma.

Il caso del Ludus Magnus

responsabile del ws: Luigi Franciosini
professori: Pedro Alarcão, Darío Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia
tutors: Cristina Casadei, Sagrario F. Raga, Giuseppe Ferrarella, Cecilia Pallottini, Laura Pujia, Carlos Rodríguez, Mariana Sá
Padiglione 2b, ex-mattatoio
03-08 giugno 2019

giornata di studio

ICADA. Esperienze a confronto

responsabile del seminario: Luigi Franciosini
relatori: Cristina Casadei, Sagrario F. Raga, Giuseppe Ferrarella, Cecilia Pallottini, Laura Pujia, Carlos Rodríguez, Mariana Sá
Padiglione 2b, ex-mattatoio
06 giugno 2019

Cura redazionale: Cristina Casadei, Laura Pujia

Progetto grafico: Cristina Casadei

Editing: Laura Pujia

Le traduzioni in lingua inglese degli abstract di Pedro Alarcão (pp. 74-75) e Mariana Sá (pp. 84-85) sono di Isabel Rodrigues

Le foto dell'allestimento della mostra *ICADA. Esperienze a confronto* sono di Cristina Casadei

Dove non diversamente specificato, le immagini fotografiche e le elaborazioni grafiche dei saggi sono degli autori

Volume stampato con il contributo di:

ICADA



UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
CENTRO DE ESTUDOS DE ARQUITECTURA E URBANISMO
CEAU



© 2019 AIÓN EDIZIONI FIRENZE

www.aionedizioni.it

ISBN 978-88-98262-84-7

In copertina:

Disegno di Francesco Cellini per il progetto di valorizzazione del teatro romano di Spoleto, 2005

Architettura per l'Archeologia

ICADA, esperienze a confronto

a cura di Luigi Franciosini,
Cristina Casadei, Laura Pujia

AIÓN EDIZIONI

Indice.Index

| | | | |
|---|-----|--|-----|
| Prefazione. Il gruppo di ricerca ICADA <i>Preface. ICADA research group</i> | 7 | Vedere una città. Note sugli strumenti d'indagine in architettura <i>Examining a city. Investigative instruments in architecture</i> Giuseppe Ferrarella | 114 |
| Introduzione. L'architettura e l'antico <i>Introduction. Architecture and antiquity</i> Francesco Cellini | 8 | | |
| Scritti.Papers | 12 | | |
| L'eredità del passato. Quali suggerimenti possiamo oggi trarre dal tempo trascorso? Cosa ci può insegnare la storia? <i>Legacy of the past. What advice can we get today from the time spent on? What can history teach us?</i> Luigi Franciosini | 14 | Lungo la linea di terra. Radunare il visibile e raccontare il sepolto <i>Along the ground line. Gather the visible and tell the buried</i> Giulia Cervini | 124 |
| O arqueólogo perante o arquiteto anónimo... <i>The archaeologist before the anonymous architect...</i> Lino Augusto Tavares Dias | 24 | La lezione di Dimitris Pikionis. Paesaggio, architettura e memoria percorrendo le strade di Atene <i>Pikionis' lesson. Landscape, architecture and memory along the streets of Athens</i> Alessandra Carlini | 134 |
| Il progetto per l'archeologia <i>The project for archaeology</i> María Margarita Segarra Lagunes | 34 | Le strade disegnano... <i>Streets draw...</i> Cristina Casadei | 144 |
| Investigación Arqueológica y Proyecto de Arquitectura <i>Archaeological Research and Architectural Design</i> Miguel Ángel de la Iglesia Santamaría | 44 | Modelos de coexistencia de nuevas infraestructuras viarias en paisajes patrimoniales <i>Coexistence models for new road infrastructures in heritage landscapes</i> Sagrario Fernández Raga | 154 |
| ...nani sulle spalle dei giganti... <i>...dwarfs sitting on the shoulders of giants...</i> Francesco Cellini e María Margarita Segarra Lagunes | 54 | Il progetto degli itinerari nei paesaggi culturali. Strumenti di ricerca <i>Paths design in cultural landscapes. Research tools</i> Laura Pujja | 164 |
| Tiempo y memoria en el paisaje de la Villa Adriana <i>Time and memory in landscape of Hadrian's Villa</i> Darío Álvarez Álvarez | 64 | Mostra.Exhibition | 174 |
| Arquitectura e Arqueologia. Teoria e práticas em contexto português <i>Architecture and Archaeology. Theory and practices in the Portuguese context</i> Pedro Alarcão | 74 | DARC, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre, Italia | 176 |
| O Património constrói o lugar: o Castelo de Pombal <i>Heritage makes the place: the castle of Pombal</i> Mariana Sá | 84 | LAB/PAP, Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural, Universidad de Valladolid, España | 192 |
| Plataformas, vacíos y horizontes artificiales <i>Platforms, voids and artificial horizons</i> Carlos Rodríguez Fernández | 94 | CEAU/FAUP, Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo, Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto, Portugal | 200 |
| Per via di porre, per via di levare. Architettura e topografia nel caso emblematico della valle del Velabro <i>By laying, by subtracting. Architecture and topography in the emblematic case of the Velabro valley</i> Cecilia Pallottini | 104 | Profili degli autori.Authors' profiles | 206 |

...nani sulle spalle dei giganti...¹ ...dwarfs sitting on the shoulders of giants...

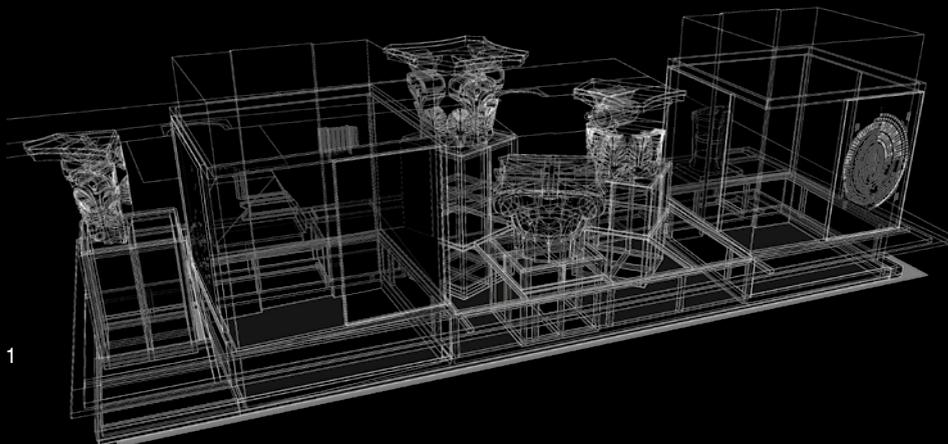
Francesco Cellini e María Margarita Segarra Lagunes

Un allestimento espositivo pone spesso il progettista in una situazione curiosa, quasi avesse due committenti con esigenze diverse ed esclusive: lo spazio, che chiede il rispetto e la valorizzazione delle proprie qualità e del suo senso, e le opere, che invece esigono una prevalente, se non assoluta, concentrazione sul loro portato individuale o sulla sequenza tematica della loro disposizione.

Questa contraddizione è qui particolarmente esasperata perché gli spazi sono illustri (sono icone della città e della sua storia), perché offrono ai visitatori la crudele, drammatica e, nel Colosseo, titanica spazialità del rudere, e infine perché sono notevolmente ostili ad accogliere esposizioni: sono aperti, freddi, ventosi e piovosi. Le opere, che al confronto sono, salvo pochi casi, piccole ed eterogenee per cronologia, materiale, fattura e natura, chiedono invece di essere accolte in spazi alla loro scala, attentamente illuminate e infine protette dal punto di vista ambientale. C'è stato quindi da considerare molti aspetti, con un occhio, per così dire, diretto all'interno (delle vetrine; degli spazi, tutti diversi, per i quadri, le sculture, i frammenti, i modelli) ed uno costantemente rivolto all'intorno monumentale; dove si è cercato di far apparire poco il tanto che in realtà è stato messo in atto. Questo non per minimalismo preconcetto, ma cercando di sottolineare con discrezione le straordinarie qualità dello spazio antico.

The organization of an exhibition often places the museographer in a curious situation, as though there were two clients with different and exclusive needs. The space, which demands respect and enhancement of its qualities and meaning; and the works exhibited, which instead demand a prevailing, if not absolute, focus on themselves or the thematic sequence of their arrangement.

This contradiction was particularly apparent here because the spaces are so famous (icons of the city and its history); secondly they offer visitors the cruel, dramatic and, in the case of the Colosseum, the titanic spatiality of the ruin; and finally they are very hostile to hosting exhibitions, as they are open, cold and exposed to wind and rain. The works – which (except in a few cases) were small and of diverse chronology, material, craftsmanship and nature – asked instead to be welcomed in spaces appropriate to their scale, carefully illuminated and protected from an environmental point of view. There were, therefore, many different aspects to consider. One with an eye to the interior (the showcases and spaces – all different – for paintings, sculptures, fragments, models); the other constantly oriented around the monument, where it was sought to make it appear as though little was done, when in reality much was carried out. This was not a preconceived minimalism, but discreetly served to emphasize the extraordinary qualities of the ancient space.



1-2. Allestimento dell'esposizione permanente *Il Colosseo si racconta*, Colosseo, Roma, dicembre 2018. Disegno di progetto e immagini dell'allestimento dei capitelli.





Due luoghi eccellenti della città antica

Pochi edifici al mondo possono mantenere un prestigio di così lunga durata nel tempo come il Colosseo: un'immutabile notorietà che trascende i secoli, tanto nelle loro fasi più cupe, che nei periodi più luminosi. La massa monumentale dell'Anfiteatro Flavio, anche nei momenti più decadenti dell'evoluzione della città e della sua cultura, è ricordata come esempio terribile e meraviglioso dell'irraggiungibile grandezza dei tempi passati. Ovvero, in tempi di rinnovamento, esso viene proposto come un modello per l'architettura presente e futura: la conferma dell'assoluta stabilità dei principali paradigmi del linguaggio classico, quali la sequenza canonica nell'uso degli ordini architettonici e dell'arco incorniciato dall'ordine. Ma il Colosseo è stato, allo stesso tempo, anche una cava per materiale da costruzione, una fortezza medievale delle famiglie Frangipane e Annibaldi, la sede dell'Ospedale del Santissimo Salvatore ad *Sancta Sanctorum*, il luogo della *Via Crucis*, celebrata nell'arena fin dalla fine del XV secolo, l'imprescindibile obiettivo di visita per gli intellettuali del Grand Tour, l'archetipo della 'romanità', durante il periodo fascista. È questo e molte altre cose. In breve, è un condensato della storia di Roma, che riflette i paradossi di una città divisa tra il mito dell'eternità come capitale del più potente impero dell'antichità e una realtà storica quotidiana, a volte difficile e piena di contraddizioni.

Pur senza raggiungerne la stessa universale notorietà, il mausoleo dedicato a Cecilia Metella ha un posto di assoluto rilievo nel panorama monumentale ed archeologico di Roma: è il più insigne ed il più conservato dei sepolcri disposti, in straordinaria e serrata sequenza, lungo le prime nove miglia della via Appia antica, attraverso un paesaggio che ancora conserva i caratteri più salienti della 'campagna romana'. L'abbagliante cilindro romano (assimilabile a quel che era forse l'Augusteo e simile ad altri sepolcri minori della stessa epoca) è quasi intatto, almeno nel suo splendido rivestimento marmoreo, e convive con varie fasciose addizioni medievali, quali il coronamento merlato, aggiunto quando divenne fortezza, e le imponenti murature del complesso residenziale e militare (*castrum*) dei Caetani. Luogo anch'esso, fin dal Settecento, di innumerevoli visitazioni colte e soggetto prediletto di altrettanti pittori di paesaggio, il mausoleo è oggi uno spazio molto frequentato dai turisti più attenti ed è in parte destinato ad esposizioni temporanee.



3-6. Allestimento della mostra *Colosseo. Un'icona*, Colosseo, Roma, marzo 2017-gennaio 2018. Foto di Andrea Jemolo.



I progetti nel Colosseo

Il compito che ci è stato affidato è stato l'allestimento di una grande mostra (*Colosseo. Un'icona*²), che si è tenuta fra il marzo del 2017 e il gennaio del 2018³, lungo i due grandi ambulacri del secondo livello dell'anfiteatro e, successivamente alla sua chiusura, quello dell'allestimento di un'esposizione permanente (*Il Colosseo si racconta*⁴); questa è stata inaugurata nel dicembre dello stesso anno ed è tuttora aperta, occupando una porzione degli stessi spazi.

Alla continuità cronologica dei due progetti, si è accompagnata anche una sostanziale coerenza dei criteri scientifici adottati da chi ne ha curato l'ordinamento (al quale abbiamo in parte anche contribuito) e la coincidenza di una buona parte delle opere e dei reperti esposti. Il tema era naturalmente il Colosseo, però con non poche differenze fra un'esposizione e l'altra.

La prima, la mostra *Colosseo. Un'icona* racconta le vicende storiche del monumento dal momento in cui cessò la sua funzione originaria di luogo per spettacoli, per diventare fornace per la calce, cava di materiale da costruzione, castello medioevale, macelleria, abitazione precaria, ospedale, luogo di culto dei martiri cristiani, sede di grandi ambizioni progettuali seicentesche, stazione di un percorso rituale espiatorio, oggetto di studi, scavi e re-interri, obiettivo obbligato di un'incessante e colta visitazione internazionale e, infine, oggetto canonico del turismo di massa.



La seconda esposizione *Il Colosseo si racconta* rimarrà come museo del Colosseo ed offre una prospettiva storica analoga, con una maggiore profondità nella fase in cui il monumento ha funzionato come una vera macchina scenica, illustrata con modelli che mostrano il funzionamento dell'arena e degli spazi sotterranei, degli ascensori per le bestie e per le scene, nonché da alcuni elementi relativi alle tecniche di costruzione, alla statuaria, al loro uso nei tempi antichi, alla vita quotidiana degli spettatori, ai luoghi riservati alle famiglie gentilizie e al tipo di spettacoli presentati. Gli oggetti esposti appartengono interamente al monumento e provengono dagli scavi del XIX secolo e, soprattutto, come elemento di novità, dai recenti ritrovamenti di archeologia medievale, effettuati in un'area del Colosseo mai studiata prima. Ancora il Colosseo, in una fase storica molto precisa, è l'oggetto di un nostro lavoro accessorio alle due esposizioni. Si tratta dell'anastilosi, o più esattamente di un ibrido fra ricostruzione filologica ed anastilosi, di una delle quattordici edico-

le della Via Crucis, realizzate tutt'attorno all'arena. Realizzate nella metà del Settecento, esse furono poi demolite con i primi scavi napoleonici, poi ricostruite con varianti nei primi anni dell'Ottocento e infine definitivamente smontate, dopo l'Unità d'Italia. Di queste restano, nei magazzini del monumento, molte parti (colonne, frammenti dei timpani, cornici, iscrizioni); il che ne ha permesso un'attendibile ricomposizione, proprio in uno dei luoghi originari.

Intervenire nel Colosseo pone, o almeno ci è sembrato ponesse, non pochi problemi. Il primo è che si tratta di un monumento il cui principale valore e senso sta soprattutto in sé stesso, nella sua storia, nella sua centralità urbana, nella sua secolare permanenza, nella sua grandiosità e nell'incredibile energia costruttiva che trasmette: quindi è uno spazio che tollera molto male qualsiasi intrusione contemporanea. La ridicolizza, per quanto essa sia piccola e dimessa, o la cancella, se essa tenta di essere aggressiva o vistosa, cercando un irraggiungibile confronto.

Il secondo è che si tratta di uno spazio straordinariamente inospitale per ogni attività umana che non sia la semplice visita: gelido, molto più della città che lo circonda, nei mesi freddi; rovente, ancora molto più dell'intorno, in quelli caldi; ventoso, anzi ventosissimo, anche quando non c'è vento, per via dei moti convettivi che le sue stesse murature generano. Infine, è piovoso ed umido, sia perché le amplissime aperture dei suoi fornicci non fermano la pioggia, sia per le numerosissime infiltrazioni dalle volte. Il terzo aspetto, squisitamente estetico ed architettonico, risiede nella sua particolarissima luce, che alterna, improvvisamente e senza mediazioni, momenti di abbagliante luminosità (esaltazioni dell'intensità propria della luce romana) alla più opaca oscurità (come in inquietanti e profondissime grotte): una condizione che rende impossibile qualsiasi corretta gestione dell'illuminazione, come ora è generalmente richiesto per ogni opera d'arte che vi si voglia esporre. Il quarto aspetto, non più relativo alla sua natura di rudere, ma al suo destino





nella vita pubblica contemporanea, risiede nell'esser divenuto uno degli epicentri massimi del turismo di massa: si tratta di circa otto milioni di visitatori che lo percorrono (in un clima di irrefrenabile indisciplinazione) e consumano, non per metafora ma materialmente, o danneggiano ogni manufatto moderno od oggetto antico che vi sia ospitato.

Conseguentemente, i progetti di queste esposizioni sono stati affrontati con la consapevolezza che non ci sarebbe stato né spazio, né senso, né proporzione per un confronto alla pari fra antico e nuovo, quindi con la chiara intenzione di ridurre l'intervento, se non ad un assoluto mutismo, alla massima discrezione e funzionalità.

Questo compito in realtà è stato reso molto difficile sia nella prima, che nella seconda mostra, da un insieme di richieste oggettive e non eludibili.

In particolare, nella prima (*Colosseo. Un'icona*) c'era la necessità di garantire condizioni di protezione rigorose e differenziate per una gran parte degli eterogenei oggetti esposti: bisognava difenderli dalla pioggia e dal vento, ga-

rantire loro condizioni termo-igrometriche ottimali ed illuminarli in modo appropriato, ridotto e molto controllato. Molti di essi infatti erano minuti e particolarmente fragili, come sono spesso i reperti archeologici fittili o metallici, o di origine biologica, quali le ossa delle bestie sacrificate durante gli spettacoli o lo scheletro di un topo che infestava le povere dispense medievali; altri erano preziosi, come i monili, le medaglie e le monete; altri ancora erano quadri antichi e opere artistiche contemporanee, provenienti da collezioni pubbliche e private; altri ancora erano gli elementi marmorei, alcuni enormi e molto spesso frammentari, appartenenti alla struttura architettonica – capitelli, parapetti, colonne – o all'apparato decorativo dell'Anfiteatro Flavio. Poi c'erano molti modelli, alcuni dei quali commissionati *ad hoc* ed uno ligneo, magnifico, grandissimo e prezioso, realizzato da Carlo Lucangeli alla fine del XVIII secolo.

Tutto questo imponeva la realizzazione di grandi teche blindate e in vari casi climatizzate (per i metalli, i dipinti e per il grande modello) che però, in molti casi, dovevano essere a loro volta protette,



visto che gli ambienti interni del Colosseo sono, quasi a tutti gli effetti, degli esterni. Abbiamo così pensato che fosse necessario immaginare una serie di ambienti raccolti, ma non del tutto chiusi, che non escludessero, come avrebbe fatto una stanza, la percezione dell'ambiente monumentale in cui erano costruiti e che però ospitassero con criterio e per tema gli oggetti esposti, le loro teche e i visitatori, isolandoli dall'aggressione degli eventi atmosferici e della luce solare. Pertanto, il progetto è basato sulla realizzazione di sei ambienti (o stanze tematiche) – compatti, lineari, astratti e quasi sollevati dal suolo – disposti variamente lungo i corridoi del primo piano, alternati ad ampi spazi aperti, così che il monumento restasse il protagonista assoluto dell'esposizione. In questo modo, la continuità prospettica dell'ambulacro esterno, il più ampio e luminoso, appena scandita dalle stanze tematiche, rimase effettivamente dominante. I reperti marmorei e i modelli vennero disposti negli ampi e intatti spazi adiacenti, con interventi allestitivi davvero minimalistici (in un caso, su una grande e grezza pedana che evocava lo studio di uno

scultore antiquario settecentesco). Nella zona centrale dell'ambulacro, lo stesso senso di continuità venne adottato per un'ampia parete che ospitava alcuni coloratissimi frammenti delle pitture e dei disegni, che hanno, attraverso i secoli, narrato le molteplici trasformazioni e percezioni dell'edificio.

Il progetto de *Il Colosseo si racconta*, che pure all'inizio sembrava più semplice, dato che l'assenza di opere delicate quali le pitture non imponeva più la realizzazione di ambienti semichiusi, ha dovuto risolvere un diverso problema, quello della durevolezza e solidità degli elementi dell'allestimento, imposto dal fatto che l'esposizione deve rimanere permanente. Il problema delle manomissioni apportate, casualmente o intenzionalmente, dagli spettatori, che pure è presente nella grande maggioranza di musei, è nel caso del Colosseo esaltato dalla loro incredibile numerosità e densità, nonché dal tipo di visita, che per una gran parte di essi ha motivazioni di feticismo turistico piuttosto che culturali. Una grande robustezza era imposta anche dalla necessità di esporre (sostenendoli

e distribuendo il loro gran peso) un buon numero di grandi elementi frammentari, architettonici o decorativi, fra i quali 5 immensi capitelli dell'ultimo ordine e un insieme delle decorazioni scultoree dei vomitoria.

Così il progetto è stato articolato in due sistemi contrapposti, costruiti prevalentemente in metallo, vetro e rivestimenti ceramici (appunto per garantire la durevolezza delle superfici), entrambi ispirati alla massima semplicità e al minimo impatto. Il primo è un insieme di basi orizzontali e lineari per i grandi elementi lapidei, dove questi diventano gli assoluti protagonisti; il secondo sistema è costituito di vetrine, concepite per esporre adeguatamente i reperti più piccoli (spesso piccolissimi) e il grande modello settecentesco, in tutti i casi per garantire anche la massima trasparenza verso lo spazio del Colosseo. Un solo elemento esula da questa classificazione, una grande vetrina ad armadio che contiene frammenti delle gradinate con i sottili graffiti incisi dagli spettatori: qui tutto è impostato per rendere visibili, con una luce radente, queste sorprendenti testimonianze.



10

Il progetto nel complesso di Cecilia Metella

Le strutture murarie del *castrum Caetani* si ergono in buono stato di conservazione (seppure con qualche traccia degli interventi conservativi del Muñoz) e, pur avendo perduto tutte le strutture lignee dei tetti e dei solai intermedi, mantengono, all'esterno, il profilo imponente e severo del complesso medievale, che abbraccia la massa cilindrica del mausoleo classico. L'insieme vive dello straordinario contrasto fra le epoche e soprattutto fra le materie: morbide, candide e finemente decorate le une; scure, aspre e sanguigne le altre. All'interno (un'alta ed ampia scatola irregolare a cielo aperto, suddivisa da due grandiosi archi a tutto sesto) ci si sente però nel pieno della dura epoca feudale, appena ingentilita da qualche reperto classico, disposto qua e là. È uno spazio senza mediazioni, né per la luce, né per il clima: è accecante, dove batte il sole, buio e cupo dove il sole non ci arriva; l'aria è fredda e sa di campagna umida; fortunatamente (ripensando al Colosseo) non c'è vento.

Questo singolare spazio è stato prescelto per l'allestimento di una terza esposizione: *Temporalità e permanenza. Sculture di María Lagunes*⁵, dedicata all'opera di una importante artista messicana. L'incarico, in questo caso, è stato affidato per

compiti diversi (nella forma, non poi del tutto nella sostanza): a Francesco Cellini per quello di progettista e a Maya Segarra, per quello di curatrice.

Sul tema del confronto fra arte contemporanea e spazi antichi c'è un'ampia tradizione di esperienze famose e fortunate: la mostra *Sculture nella città* al festival di Spoleto del '62, quella di Henry Moore al Forte Belvedere del '72 e tante altre. Ma una felice reazione fra antico e contemporaneo non è automatica, né scontata: c'è bisogno, in primo luogo, che il mondo figurativo implicito in ciò che è esposto, pur nella sua ineliminabile distanza temporale e mentale, abbia un qualche grado di consonanza, o di tolleranza, o sia capace di suscitare un eco nell'ambiente e quasi di rifletterlo. Questo è appunto quel che, fin dal primo momento, sapevamo sarebbe sicuramente avvenuto: conoscevamo infatti da tempo la qualità e la ricchezza delle sculture e delle opere grafiche e tessili di María Lagunes. Comunque quelle da esporre sicuramente ci avrebbero facilitato il compito: si trattava infatti di una collezione molto compatta e intensa di opere in bronzo di piccola o media dimensione e di un'unica grande installazione metallica, accomunate, oltre che dalla qualità e dalla plurisecolare nobiltà del metallo e delle sue patine, dalla loro propria vitalità spaziale. Molto diver-

se fra loro (alcune paragonabili ad agglomerazioni intricate di filamenti, come fossero madrepora; altre diafane, come alghe marine mosse dalla corrente; altre intente in un consonante dialogo fra corpi oscillanti), tutte racchiudono l'aria: un vuoto, centrale e cruciale, animato dalle tensioni generate dalla materia e dalle sue forme.

All'allestimento non restava altro che evitare di aggiungere alcunché di estraneo e di forzato e cercare di disporre le opere nello spazio antico in modo appropriato e sensibile, restando attenti alla loro collocazione in altezza, che poi è il perenne problema delle basi: croce di ogni installazione di sculture. Ci è sembrato allora che la soluzione neutra e massiva, che in genere si adotta per rispetto, avrebbe costruito una sorta di suolo artificiale troppo opaco e sordo nei confronti dell'ambiente medievale e dei numerosi reperti romani esposti in basso lungo la sala; d'altra parte un eccesso di trasparenza avrebbe richiesto un parallelo ed improprio eccesso di *design*. Si è scelta così una soluzione intermedia: basi di sagoma tradizionale ed altezza adeguata alle sculture, raggruppate senza impedirne la percezione da tutti i punti di vista, non troppo gracili, né troppo solide e con un colore tratto dalla gamma cromatica prediletta dall'artista.



11

Note

1. «nanos gigantium humeris insidentes», DE CHAR-TRES, citato da DE SALISBURY, *Metalogicon*; da intendersi alla lettera, non per metafora.

2. Progetto di allestimento della mostra *Colosseo. Un'icona*, Colosseo, Roma, marzo 2017-gennaio 2018; progetto: Francesco Cellini e María Margarita Segarra Lagunes, settembre 2016-marzo 2017; committente: Soprintendenza Speciale per il Colosseo e l'area archeologica centrale di Roma - Electa; collaboratori: Elisa De Berti, Daniel Lodo, Stefano Martorelli; grafica e comunicazione: Tassinari, Vetta; realizzazione: Handle-Art, Roma - Gruppo Fallani srl, Venezia; cura scientifica della mostra: Rossella Rea, Serena Romano, Riccardo Santangeli Valenzani.

3. Il progetto è stato pubblicato in MULAZZANI 2017, pp. 76-89.

4. Progetto di allestimento dell'esposizione permanente *Il Colosseo si racconta*, Roma, dicembre 2018; progetto: Francesco Cellini e María Margarita Segarra Lagunes, gennaio-dicembre 2018; committente: Soprintendenza Speciale per il Colosseo e l'area archeologica centrale di Roma - Electa; collaboratori: Giuseppe Ferrarella, Laura Pujia; grafica e comunicazione: Tassinari, Vetta; realizzazione: Tosetto srl, Jesolo - Venezia; cura scientifica dell'esposizione: Rossella Rea.

5. Progetto di allestimento della mostra *Temporalità e permanenza. Sculture di María Lagunes*, Mausoleo di Cecilia Metella, Roma, dicembre 2018-maggio 2019; progetto: Francesco Cellini, novembre-dicembre 2018; committente: Parco

archeologico dell'Appia Antica - Electa; realizzazione: Handle-Art, Roma; cura scientifica dell'esposizione: Rita Paris e María Margarita Segarra Lagunes.

Riferimenti bibliografici

DE SALISBURY J., *Metalogicon*, 1159.

MULAZZANI M., *Colosseo. Un'icona. Allestire il Colosseo*, «Casabella», n. 873, maggio 2017, pp. 76-89.

10-11. Allestimento della mostra *Temporalità e permanenza. Sculture di María Lagunes*, Mausoleo di Cecilia Metella, Roma, dicembre 2018-maggio 2019.

12. Allestimento della scultura *Movimenti ciclici*, nell'ambito della mostra *Temporalità e permanenza. Sculture di María Lagunes*, Mausoleo di Cecilia Metella. Foto di Pablo Esparza.



12