

Parola alle rovine

Le architetture di Ugo Colombari e Giuseppe De Boni per Massenzio

Camilla De Boni

Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre
E-mail: c.deboni@uniroma3.it

Word to the ruins. Ugo Colombari and Giuseppe De Boni's architecture for Massenzio

Keywords: Ugo Colombari and Giuseppe De Boni, Temporary architecture, Urban space, Roman summer, Symbolic heritage, Cultural policies, Mass tourism.

Abstract

The projects for the Roman Summer by Ugo Colombari and Giuseppe De Boni, leveraging the capital's narrative character, translated Renato Nicolini's political and cultural idea by restoring meaning to the relationship between citizens and Rome's symbolic heritage.

The recovery of this experience proves urgent in a city that, by welcoming mass tourism, is turning its greatest heritage into a dangerous form of extractive economy.

In Pier Paolo Pasolini's verses from *Meditazione orale*¹, Rome is described as a "colonial city" (Pasolini, 1995). After many years, Walter Tocci² has used this poem as the incipit of an in-depth analysis of the reasons for this unusual attribution, finding a truth that is still permanent.

The historical heritage is certainly one of the elements that exemplify this. A heritage that has come down to us without merit and that we struggle to fully understand, so much so that it has become material to be eroded rather than a productive trigger.

Rome has totally adhered to this logic, transforming tourism into an exclusively extractive economy, so strong that it appears as the only cause that bends the city's assets to its service, voraciously monetising every value³.

Faced with what is now no longer a trend, but the devastating reality of the Jubilee bubble, which limits the city to being an object of consumption, it seems urgent and necessary to recover the teaching of a season of recent history, which made the architectural project the fundamental element of an operation of opposite sign. The Roman Summer, conceived by Renato Nicolini, councillor for culture between 1976 and 1985, concealed within a great collective ritual, the refined and visionary thought of the young architect with respect to the use of the city's archaeological and other heritage, finding the alliance of mayors such as Giulio Carlo Argan and Luigi Petroselli⁴.

Rome, in Nicolini's reading, needs to be re-founded, that is, it needs its symbolic spaces to be re-

Nei versi di Pier Paolo Pasolini di *Meditazione orale*¹, Roma viene definita una "città coloniale" (Pasolini, 1995). Dopo molti anni, Walter Tocci² ha utilizzato questo componimento come incipit di una profonda analisi delle ragioni di questa insolita attribuzione, riscontrando una verità tuttora permanente.

È sicuramente il patrimonio storico, uno degli elementi esemplificativi di questo aspetto. Un'eredità arrivata a noi senza meriti e che si fatica a comprendere appieno, tanto da divenire materiale da erodere piuttosto che innesco produttivo.

Roma ha aderito totalmente a questa logica, trasformando il turismo in un'economia esclusivamente estrattiva, talmente forte da apparire come l'unica causa che piega a suo servizio gli assetti della città, monetizzandone voracemente ogni valore³.

Davanti a quella che oggi non è più una tendenza, ma la devastante realtà della bolla giubilare, che limita la città a essere oggetto di consumo, sembra urgente e necessario recuperare l'insegnamento di una stagione della storia recente, che ha fatto del progetto di architettura, l'elemento fondamentale di un'operazione di segno opposto.

L'Estate romana, ideata da Renato Nicolini, assessore alla cultura tra il 1976 e il 1985, ha celato dentro un grande rito collettivo, il pensiero raffinato e visionario del giovane architetto rispetto all'uso del patrimonio archeologico, e non, della città, trovando l'alleanza di sindaci come Giulio Carlo Argan e Luigi Petroselli⁴.

Roma, nella lettura di Nicolini, ha bisogno di essere rifondata, ha bisogno cioè che siano ricostruiti e collettivamente riconosciuti i suoi spazi simbolici, affinché torni ad avere un rapporto storicamente pertinente con il suo tempo e finalmente possano essere disinnescate, quelle inibizioni della cultura architettonica a intervenire sulla città rinnovando le sue immagini intoccabili. In particolare, è importante per l'assessore, portare i cittadini a riconquistare un rapporto autentico con i luoghi, evitandone una progressiva disaffezione⁵, individuando quest'ultima come causa dello svuotamento del portato simbolico urbano.

Utilizzare dunque Roma e i romani come ricostituente reciproco per innestare nuovi significati in un paesaggio quotidiano che perde aderenza con le memorie. Costruire nuovi ricordi, nuovi immaginari, nuovi desideri per dare una voce al patrimonio culturale, che lo renda capace di esprimersi con i termini di un linguaggio contemporaneo.

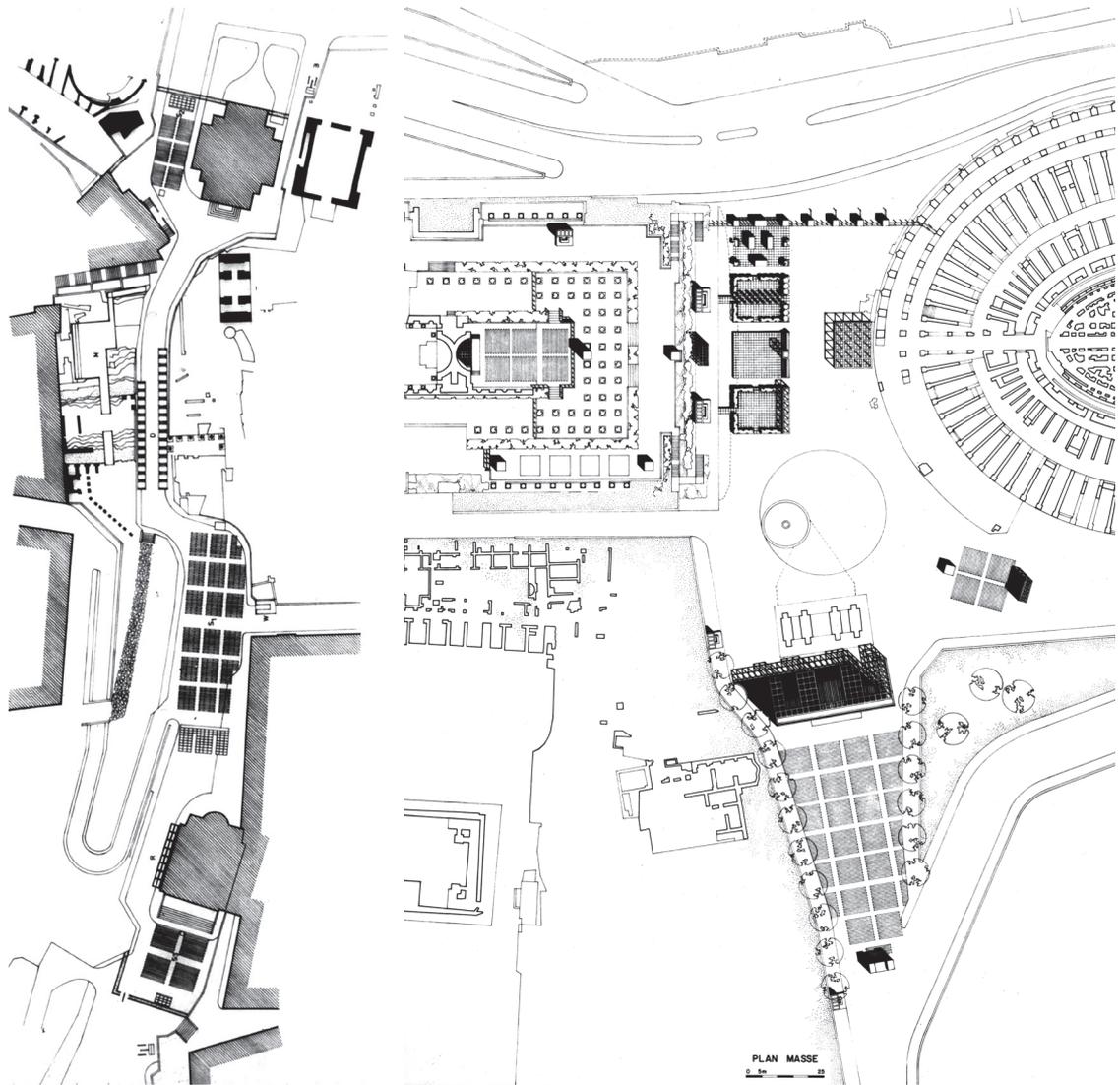
Costruire una mitologia dei luoghi, significa riscoprire, in un certo senso, il mito della città di fondazione. È forse Massenzio, la rassegna cinematografica dell'Estate romana, che, nell'esibire il cinema come mito della modernità, incarna maggiormente questo processo di elaborazione dell'immaginario, assumendo come scena fissa l'archetipo delle sue origini urbane: il Palatino.

Gli schermi giganti delle proiezioni, si spostano tra il 1977 e il 1984 attorno al colle fondativo, in un continuo rimando e amplificazione tra immagine cinematografica e rovina, in un'idea di risonanza tra immanenza del passato e prefigurazione del futuro.

La rovina come fondale è sicuramente il filo rosso percorso dalle manifestazioni che hanno luogo dal 1977 al 1979 alla basilica di *Massenzio*; nel 1980, al

Fig. 1 - Ugo Colombari e Giuseppe De Boni, Planivolumetria di progetto per Massenzio '80, 1980 e per Massenzio '81, 1981.

Ugo Colombari and Giuseppe De Boni, Project Planivolumetry for Massenzio '80, 1980 and for Massenzio '81, 1981.



foro repubblicano, in via della Consolazione; nel 1981, tra il Colosseo e l'arco di Costantino; dal 1982 al 1984 al Circo massimo, memoria del suo utilizzo durante gli anni Trenta per le esposizioni e le mostre del regime.

Avviene così, che gli allestimenti urbani per *Massenzio* si muovono attorno alla Roma quadrata, osservando da punti di vista diversi la città delle origini, in un gesto altamente simbolico che sembra suggerirne una nuova perimetrazione, restituendo in una sorta di film, una narrazione il cui punto di vista è affidato ai cittadini.

In totale continuità con questa logica, nel 1985 *Massenzio* migra all'EUR (fig. 4), dove la scena del Palatino è sostituita dall'iconico Colosseo quadrato, espressione della Terza Roma.

Gli allestimenti per *Massenzio* sono affidati alle mani dei due architetti neppure trentenni: Ugo Colombari e Giuseppe De Boni.

L'approccio progettuale, pur trovando le sue variazioni e specifiche soluzioni, rimane molto coerente. Se è vero, infatti, che le attrezzature per gli spettacoli hanno come principale fine quello di supportare ciò che viene esibito, d'altra parte, occupando gli spazi vuoti o interstiziali della città, ne mettono immediatamente in scena le regole, le ragioni, i criteri, chiarendo la natura dei contesti urbani che le ospitano.

È interessante notare come tutti questi progetti siano mossi da una logica insediativa nella quale, uno zoccolo duro di elementi e temi di repertorio, viene adattato all'idea spaziale propria di uno specifico brano di città, senza per questo rinunciare alla suggestione di una rilettura del presente e di una visione futura.

"Gli interventi per l'Estate romana contengono un carattere di prefigurazione che tende sempre allusivamente a un'immagine "altra" della città, nonstan-

constructed and collectively recognised, so that it can once again have a historically pertinent relationship with its time and so that those inhibitions of architectural culture to intervene on the city by renewing its untouchable images can finally be defused. In particular, it is important for the councillor to bring the citizens to regain an authentic relationship with places, avoiding a progressive disaffection⁵, identifying the latter as the cause of the emptying of the urban symbolic port.

Therefore, using Rome and the Romans as a mutual reconstituent to graft new meanings into an everyday landscape that is losing its grip on memories. To construct new memories, new imaginaries, new desires in order to give a voice to cultural heritage, making it capable of expressing itself in the terms of a contemporary language.

Constructing a mythology of places means re-discovering, in a certain sense, the myth of the founding city. It is perhaps Massenzio, the film festival of the Roman Summer, which, in exhibiting cinema as a myth of modernity, most embodies this process of elaboration of the imaginary, taking as its fixed scene the archetype of its urban origins: the Palatine.

Between 1977 and 1984, the giant projection screens moved around the founding hill, in a continuous cross-reference and amplification between film image and ruin, in an idea of resonance between immanence of the past and pre-figuration of the future.

The ruin as backdrop is certainly the thread running through the events that took place from 1977 to 1979 at the Basilica of Maxentius; in 1980, at the republican forum, in Via della Consolazione; in 1981, between the Colosseum and the Arch of Constantine; and from 1982 to 1984 at the Circus Maximus, a reminder of its use during the 1930s for the regime's exhibitions and displays.

Thus, the urban installations for Massenzio move around the square Rome, observing from different points of view the city of its origins, in a highly symbolic gesture that seems to suggest a new perimeter, restoring, in a sort of film, a narrative whose point of view is entrusted to the citizens.

In total continuity with this logic, in 1985 Massenzio migrated to EUR, where the Palatine scene was replaced by the iconic square Colosseum, an expression of the Third Rome.

The installations for Massenzio are entrusted to the hands of two architects not even thirty years old: Ugo Colombari and Giuseppe De Boni.

The design approach, while finding its variations and specific solutions, remains very consistent. Indeed, if it is true that the main purpose of the equipment for performances is to support what is being exhibited, on the other hand, by occupying the empty or interstitial spaces of the city, they immediately set the stage for the rules, the reasons, the criteria, clarifying the nature of the urban contexts that host them.

It is interesting to note how all these projects are moved by a settlement logic in which a hard core of elements and themes from the repertoire is adapted to the spatial idea proper to a specific piece of the city, without forsaking the suggestion of a reinterpretation of the present and a future vision.

"The interventions for the Roman Summer contain a character of prefiguration that always tends allusively towards an other image of the city, despite the fact that they are temporary installations; they are therefore never a response in merely functional terms to the needs of the events, but always attempt to provide an architectural response and in terms of the urban reconfiguration of individual parts" (Colombari and De Boni, 1993).

The layouts are built on the regulatory traces that emerge from the city and are projected or left empty to make them explicit even to an inattentive eye.

"The concept of clean-up as a rediscovery of the design ideas and architectural axes that guide the construction of any artefact in human history is becoming increasingly clear, still according to the LeCorbusian concept whereby making order means beginning the work" (Colombari and De Boni, 1993).

In 1980, the area identified for Massenzio was that of the Via della Consolazione (fig. 1), a 19th-century street that cuts the republican forum into two parts, making its unified use difficult. The exhibition nevertheless wants to celebrate the idea of this infrastructure, close to being dismantled, which has been the setting for films about the city as a protagonist, one among all, Roman Holiday.

The constructed elements emphasise the route of the road itself, which suggests to the public, with an unprecedented pedestrian use, the hypothesis of an archaeological walk. The three open-air cinemas emphasise the course, highlighting the two spaces at the head of the route, and the one in between. The other facilities, such as the music platform, make the public discover

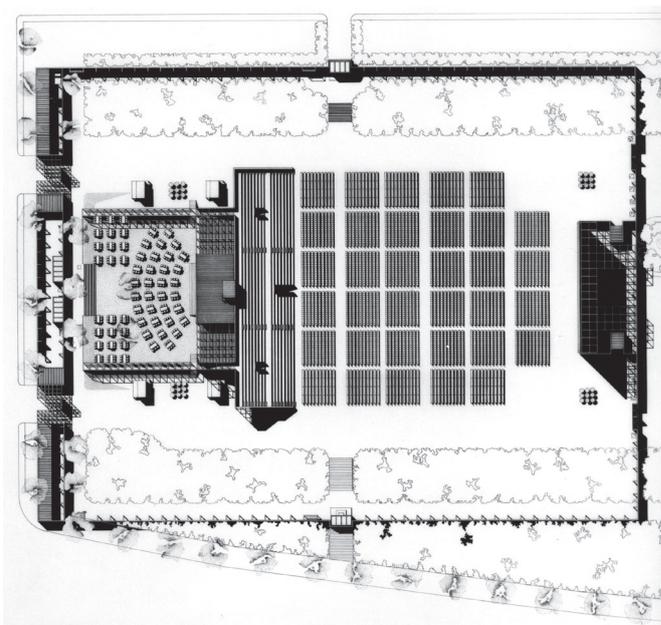


Fig. 2 - Ugo Colombari e Giuseppe De Boni, Planivolumetria di progetto per Massenzio al Massimo, 1982.

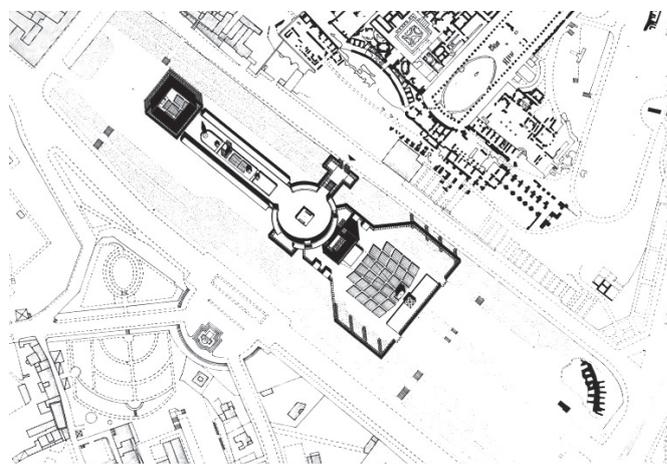


Fig. 3 - Ugo Colombari e Giuseppe De Boni, Planivolumetria di progetto per Massenzioland, 1984.

te si tratti di allestimenti temporanei; non sono quindi mai una risposta in termini meramente funzionali alle esigenze delle manifestazioni, ma tentano sempre di dare una risposta architettonica e in termini di riconfigurazione urbana delle singole parti" (Colombari e De Boni, 1993).

Gli allestimenti vengono costruiti sui tracciati regolatori che emergono dalla città e vengono aggettivati o lasciati vuoti per renderli espliciti anche a un occhio disattento.

"Si fa sempre più chiaro il concetto di ripulitura come riscoperta delle idee progettuali e degli assi architettonici che guidano la costruzione di qualsiasi manufatto nella storia dell'uomo, ancora secondo il concetto lecorbusiano per cui *fare ordine* significa cominciare l'opera" (Colombari e De Boni, 1993). Nel 1980 l'area individuata per Massenzio è quella della di via della Consolazione (fig. 1), una strada ottocentesca che taglia in due parti il foro repubblicano rendendo difficile la sua fruizione unitaria. L'allestimento, tuttavia, vuole celebrare l'idea di questa infrastruttura, prossima allo smantellamento, che è stata la scenografia di film che hanno raccontato la città come protagonista, uno tra tutti, *Vacanze romane*.

Gli elementi costruiti enfatizzano il tracciato stesso della strada, che suggerisce al pubblico, con un inedito utilizzo pedonale, l'ipotesi di una passeggiata archeologica. Le tre sale cinematografiche all'aperto ne sottolineano l'andamento, rimarcando i due spazi di testata del percorso, e quello intermedio. Le altre attrezzature, come la pedana della musica, fanno scoprire al pubblico la possibilità di scendere fra le rovine, a una quota inferiore, risolvendo d'altra parte, il problema della gerarchizzazione di spazi differenziati per spettacoli che hanno luogo simultaneamente.

Nel 1981 l'area è invece quella dell'attuale piazza del Colosseo (fig. 1), uno

spazio indistinto nel quale il monumento dell'antichità costituisce uno spartitraffico naturale isolato. Il tema diventa allora quello di riconnettere i frammenti portandoli a configurare un vuoto capace di catalizzare le diverse co-presenze.

I servizi vengono organizzati nella forma di quattro isole consequenziali che ricalcano la dimensione del basamento del Colosso di Nerone. Queste pedane che occupano lo spazio tra il teatro Flavio e il terrapieno del tempio di Venere non vogliono proporsi come ulteriori emergenze, ma nella loro reiterazione vogliono fornire la misura del vuoto.

Il cerchio della *Meta sudans*, diventato quasi invisibile, acquisisce invece grande rilevanza attraverso la luce, che lo seleziona come punto di "accumulazione simbolica, simmetrico concettualmente all'illuminazione con riflettori rosa del Colosseo che tende a dissolvere la permanenza storica del monumento" (Colombari e De Boni, 1993). Al suo centro convergono l'asse della via sacra, l'infilata dei bordi illuminati delle isole dei servizi, e l'asse dello schermo piccolo, contribuendo a una costruzione visiva tutta orientata verso l'arco di Costantino. Questo oggetto che si erge nel vuoto e, momentaneamente in restauro, diventa sponda di appoggio del grande schermo sostituendo i basorielivi con le immagini delle proiezioni.

Le edizioni dal 1982 al 1984 si svolgono all'interno del Circo massimo, proponendo tre configurazioni totalmente diverse capaci di esplicitare la topografia di questo grande vuoto urbano.

Nel 1982, l'allestimento occupa una delle testate del circo (fig. 2), privilegiando la scoperta del suo asse longitudinale e del rapporto con il fondale dei colli albanici. Nel 1983 invece, *Massenzio* porta lo spettatore a comprendere la sezione trasversale del circo massimo, ovvero la sua natura di invasivo ribassato rispetto alla quota della città, privilegiando il fondale maestoso del Palatino. Nel 1984, l'intento è quello di raccontare la sua configurazione di campo neutro all'interno della città (fig. 3), capace di ospitare, come un grande vassoio, diversi oggetti autonomi. È il caso di *Massenzioland*, una cittadella del cinema vera e propria, con tanto di strade, piazze, negozi, e spazi di mediazione tra una sala e l'altra.

Infine, nel 1985, Colombari e De Boni, affrontano il tessuto assiale dell'EUR (fig. 4), progettando un allestimento frapposto tra i due oggetti iconici del Colosseo quadrato e del Palazzo dei congressi. Le architetture temporanee negano dunque la visibilità immediata dei due oggetti, garantita dall'asse stradale che li collega, configurandosi d'altra parte come elemento nuovo attraverso cui scoprirli. Un grande portale occupa l'intera sezione stradale, alla stregua dei grandi archi trionfali effimeri della Roma barocca, diventando accesso simbolico tra l'ordinario e lo straordinario ed enfatizzando la presenza improvvisa del Palazzo dei congressi di Libera. Come un Giano bifronte il portale diventa schermo sul retro, consentendo agli spettatori in platea di recuperare proprio quel punto di vista privilegiato che, nel buio, pone sullo stesso piano l'immagine cinematografica con quella astratta e bidimensionale del Colosseo quadrato illuminato.

Gli allestimenti per *Massenzio* sono dunque delle macchine della percezione accese sull'urbano, che offrono una visione della città del tutto nuova e fanno leva su uno dei suoi aspetti più produttivi di Roma, ovvero la sua altissima capacità narrativa.

Gli specifici linguaggi visivi e i continui rimandi delle architetture alla città archetipa alimentano una nuova produzione di senso che assume pieno valore nella partecipazione di massa da parte dei cittadini.

Che Roma venga messa in scena, proprio attraverso queste macchine della visione, è chiaro anche nell'uso di un linguaggio pienamente cinematografico. Le aree allestite appaiono come enormi set di un *kolossal* urbano. Le dimensioni degli schermi, confrontabili con quelle monumentali dell'area archeologica; le luci che individuano i protagonisti del paesaggio cittadino, alternandosi a momenti di profondo buio, o colorandosi per smaterializzare la pesantezza fisica e simbolica di questa eredità; le maestranze del Teatro di Roma e di Cinecittà che utilizzano i materiali poveri e temporanei delle grandi scenografie da palcoscenico; una sorta di precisa sceneggiatura che si con-

the possibility of descending among the ruins, at a lower altitude, solving, on the other hand, the problem of the hierarchisation of differentiated spaces for performances taking place simultaneously.

In 1981, the area is instead that of today's Colosseum Square (fig. 1), an indistinct space in which the monument of antiquity constitutes an isolated natural divider. The theme then becomes that of reconnecting the fragments, leading them to configure a void capable of catalysing the different co-presences.

The services are organised in the form of four consequential islands that trace the dimensions of the base of Nero's Colossus. These platforms, which occupy the space between the Flavian theatre and the embankment of the temple of Venus, do not want to propose themselves as further emergencies, but in their reiteration want to provide the measure of the void.

Instead, the circle of the Meta Sudans, which has become almost invisible, acquires great relevance through light, which selects it as a point of "symbolic accumulation, conceptually symmetrical to the illumination with pink spotlights of the Colosseum that tends to dissolve the historical permanence of the monument" (Colombari and De Boni, 1993). At its centre converge the axis of the Via Sacra, the string of illuminated edges of the service islands, and the axis of the small screen, contributing to a visual construction all oriented towards the Arch of Constantine. This object, which rises in the void and, momentarily under restoration, becomes the backdrop for the big screen, replacing the bas-reliefs with the images of the projections.

The editions from 1982 to 1984 take place within the Circus Maximus, proposing three totally different configurations capable of explicating the topography of this great urban void.

In 1982, the installation occupies one of the heads of the circus (fig. 2), privileging the discovery of its longitudinal axis and its relationship with the backdrop of the Alban Hills. In 1983, on the other hand, Massenzio leads the spectator to understand the cross-section of the Circus Maximus, i.e. its nature as an enclosure lowered with respect to the height of the city, favouring the majestic backdrop of the Palatine Hill. In 1984, the intention is to narrate its configuration as a neutral field within the city (fig. 3), capable of accommodating, like a large tray, various autonomous objects. This is the case of Massenzioland, a veritable citadel of cinema, complete with streets, squares, shops, and mediating spaces between one theatre and another.

Finally, in 1985, Colombari and De Boni tackled the axial structure of EUR (fig. 4), designing an installation between the two iconic objects of the square Colosseum and the Palazzo dei congressi. The temporary architectures thus deny the immediate visibility of the two objects, guaranteed by the street axis that connects them, configuring themselves on the other hand as a new element through which to discover them. A large portal occupies the entire street section, in the manner of the great ephemeral triumphal arches of Baroque Rome, becoming a symbolic access between the ordinary and the extraordinary and emphasising the sudden presence of Libera's Palazzo dei Congressi. Like a two-faced Janus, the portal becomes a screen at the back, allowing the spectators in the stalls to recover precisely that privileged viewpoint that, in the dark, places the cinematographic image on the same plane with the abstract, two-dimensional image of the square illuminated Colosseum.

The installations for *Massenzio* are therefore machines of perception lit up on the urban, offering an entirely new vision of the city and leveraging one of Rome's most productive aspects, namely its extremely high narrative capacity. The specific visual languages and the architecture's continuous references to the archaic city feed a new production of meaning that takes full value in the mass participation of citizens.

That Rome is staged, precisely through these machines of vision, is also clear in the use of a fully cinematic language. The areas set up appear like huge sets of an urban kolossal. The size of the screens, which can be compared to the monumental ones in the archaeological area; the lights that identify the protagonists of the city landscape, alternating with moments of deep darkness, or colouring to dematerialise the physical and symbolic heaviness of this heritage; the workers of the Teatro di Roma and Cinecittà using the poor and temporary materials of the great stage sets; a sort of precise script that is realised in a programme, the plot of which accompanies the spectators evening after evening, making them discover the pleasure of being an audience.

Massenzio is therefore also the proposal to share a known imaginary, made of arches, columns, pines, squares, of an urban identity space deposited in the depths of each one, urged to surface in the collective dimension of the film projection. In *Massenzio*, in fact, the classical sense of decollectivisation of the cinema is totally overturned. The eye is forced to look beyond the screen, creating a fusion between projection space and project space. The identification with the film is amplified by the set-ups that, in their urban scale, manage to withstand the impact of the multitude of spectators. Thus, while the film speaks to a psychic-ego, *Massenzio* speaks to a civic-ego.

The transformation of the archaeological ruin from a mere contemplative object to an element capable of producing new meanings within a contemporary language demonstrates the specificity of architecture in establishing metaphors and layers of collective meaning and providing a possible key to the necessary reworking of heritage and urban space by the masses.

An idea that lingers in the image in the four-hour screening of Abel Gance's *Napoleon* restored and re-edited by Francis Ford Coppola. Rome was preferred to Lizzani's Venice Film Festival for the European premiere of this monumental work, given the availability of a thirty-six metre screen. One of the film's peculiarities was that it was shot on three films that, with the use of three projectors at the same time, allowed for an extremely enlarged and immersive vision at certain times. This peculiarity had penalised it in distribution.

The cinema screen is conceived as an inhabited space. A scenic pit opens at the bottom, framing the live orchestra conducted by Carmine Coppola. To make everything even more epic, an atmospheric event. A light drizzle nailed the 8000 spectators present to their seats, aware that they were part of an event that is still embedded in the town's memory. "That image survives on a par with great ephemeral spectacles such as the eruption of Vesuvius or the pinwheel of Castel Sant'Angelo" (Colombari and De Boni, 1999). The screening of *Napoleon* was attended by Mayor Luigi Petroselli, Senate President Spadolini, Italian Communist Party Secretary Enrico Berlinguer, Madame Mitterrand, wife of the newly elected French president, and his culture minister Jack Lang, who, captivated by the city's

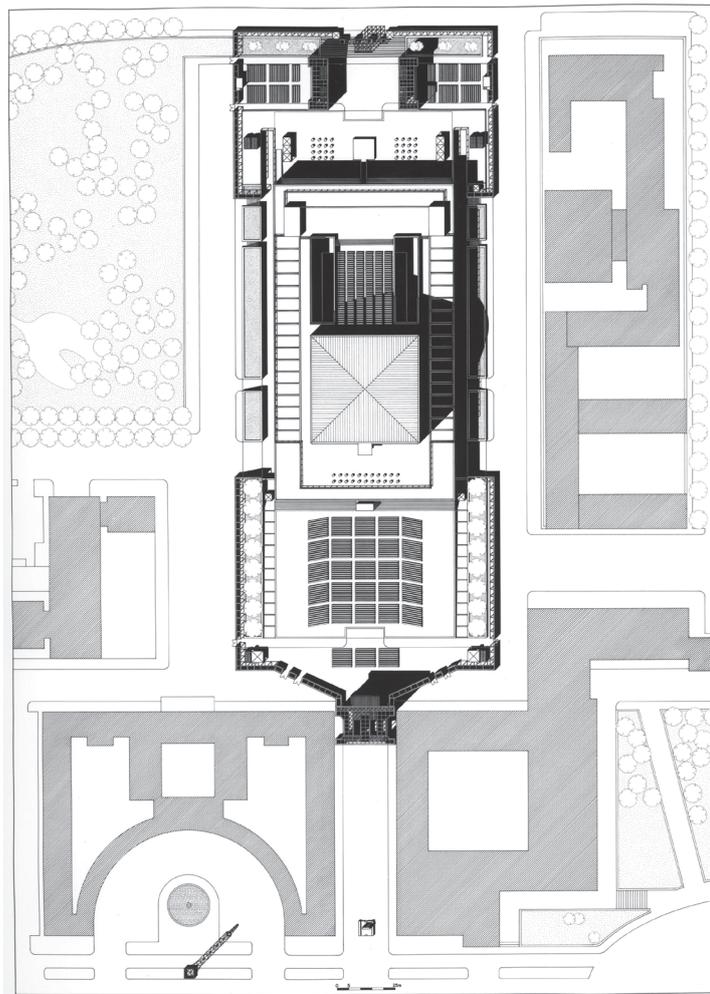


Fig. 4 - Ugo Colombari e Giuseppe De Boni, Planivolumetria di progetto per *Massenzio 9 Ultimo atto*, 1985.

Ugo Colombari and Giuseppe De Boni, Planivolumetry project for *Massenzio 9 ultimo atto*, 1985.

cretizza in una programmazione, la cui trama, accompagna sera dopo sera gli spettatori facendo loro scoprire il gusto di essere pubblico.

Massenzio è dunque anche la proposta di condivisione di un immaginario conosciuto, fatto di archi, di colonne, di pini, di piazze, di una spazialità urbana identitaria depositata nella profondità di ciascuno, sollecitata ad affiorare nella dimensione collettiva della proiezione cinematografica.

A *Massenzio*, infatti, il senso classico di decollectivizzazione della sala viene totalmente ribaltato. L'occhio è costretto a guardare oltre lo schermo creando una fusione tra spazio della proiezione e spazio del progetto. L'immedesimazione rispetto alla pellicola è amplificata dagli allestimenti che, nella loro scala urbana riescono a reggere l'impatto con la moltitudine degli spettatori. Così, mentre il film parla con un io-psichico, *Massenzio* parla a un io-civico.

La trasformazione della rovina archeologica da mero oggetto contemplativo a elemento capace di produrre nuovi significati all'interno di un linguaggio contemporaneo, dimostra la specificità dell'architettura di istituire metafore e strati di senso collettivo e di fornire una possibile chiave di accesso alla necessaria rielaborazione del patrimonio e dello spazio urbano da parte delle masse.

Un'idea che permane nell'immagine nella proiezione di quattro ore del *Napoleon* di Abel Gance restaurato e rimontato da Francis Ford Coppola. Roma viene preferita al Festival del cinema di Venezia di Lizzani per l'anteprima europea di questa opera monumentale, data la disponibilità di uno schermo di trentasei metri. Una delle particolarità del film era quella di essere girato su tre pellicole che, con l'utilizzo di tre proiettori in simultanea, consentivano in alcuni momenti una visione estremamente allargata e immersiva. Una peculiarità questa, che lo aveva penalizzato nella distribuzione.

Lo schermo cinematografico è pensato, come uno spazio abitato. Nella parte inferiore di apre una fossa scenica che incornicia l'orchestra dal vivo diretta da Carmine Coppola. A rendere tutto ancor più epico, un evento atmosferico. Una leggera pioggerellina che inchioda alle sedie gli ottomila spettatori presenti, consapevoli di far parte di un evento tuttora sedimentato nella memoria cittadina. "Quell'immagine sopravvive al pari di grandi spettacoli effimeri come l'eruzione del Vesuvio o la girandola di Castel Santangelo" (Colombari e De Boni, 1999).

Alla proiezione di *Napoleon* sono presenti il sindaco Luigi Petroselli, il presidente del Senato Spadolini, il segretario del Partito comunista italiano Enrico Berlinguer, Madame Mitterand, moglie del neopresidente francese e il suo ministro della cultura Jack Lang che, ammalato dalla trasformazione della città, non nasconde di avere intenzione di importare i principi di riappropriazione dello spazio urbano suggeriti dall'Estate romana, in una manifestazione d'oltralpe. È così che nel 1982 nasce, per sua volontà, la *fête de la musique* con lo slogan "la musica dappertutto, concerti in nessun luogo", che insieme alla politica urbanistica di Mitterand dei grandi concorsi per il recupero di spazi destinati al tempo libero, definirà un tassello cruciale nel consolidamento del ruolo di Parigi come capitale culturale indiscussa.

E se oggi la *fête de la musique* è un evento che è andato di gran lunga oltre i suoi confini nazionali, arrivando a tenersi in oltre centoventi paesi, Italia compresa, l'Estate romana sembra non aver imparato da sé stessa, tornando a essere svuotata di quelle intuizioni, tuttora valide, che trovavano sintesi nel progetto architettonico e che invocano oggi l'urgente ritorno alla sua centralità nelle politiche urbane e culturali.

Infatti, effimere o permanenti – in una forma di ricordo collettivo – che si vogliono considerare, le architetture per *Massenzio*, sono state in grado non solo, di addomesticare, leggere e raccontare un contesto complesso e fragile come quello dell'area archeologica capitolina, ma lo hanno utilizzato, in un'economia di interventi sistematici, come risorsa preziosa e gratuita del progetto stesso, reimmettendolo in un dialogo produttivo di nuovi significati disponibili a tutti.

Note

1 Il componimento è stato scritto da Pasolini nel 1961 e poi inciso per la prima volta nel 1970 in un disco curato da Ennio Morricone in occasione del centenario di Roma capitale, finalmente pubblicato in un disco da RCA nel 1995.

2 Tocci ha analizzato la difficile trasformazione, ancora non del tutto completata, di Roma in capitale moderna, facendo propria l'attribuzione di Pasolini di "città coloniale" in quanto, in fase di costituzione, la sua economia si è basata su tre rendite: la centralità statale, l'accumulazione immobiliare e il patrimonio simbolico (Tocci, 2020). Quest'ultimo aspetto sarà quello analizzato nel testo.

3 Si veda a tal proposito il ricco lavoro di Sarah Gainsforth circa le problematiche del cosiddetto *overtourism* e le attente analisi di Lucia Tozzi sul rapporto tra politiche culturali e urbane e strategie di marketing delle grandi città.

4 Sia Argan che Petroselli sono stati promotori di iniziative sul centro storico di Roma e sull'area archeologica. Argan con la mostra *Roma interrotta* nel 1978, ha aperto la riflessione ad architetti italiani e internazionali, Petroselli con la politica delle domeniche a piedi e la progressiva pedonalizzazione di alcune aree del centro cittadino è stato il primo in Italia a promuovere questo tipo di politica.

5 La necessità di ricreare un rapporto tra la città e cittadini ripartendo dai luoghi è espressa da Nicolini nel suo testo *Meraviglioso urbano*.

Riferimenti bibliografici_References

- Colombari U., De Boni G. (1993) "Visioni e progetti urbani", in Testa L. (ed.) (1993) *Lo spazio inquieto. L'effimero come rappresentazione e conoscenza*, il Cardo, Venezia, pp. 23-29.
- Colombari U., De Boni G. (1999) "Gli allestimenti nell'operazione culturale Estate romana", in Cristante S., Pettarin F. (ed.) (1999) *Progettare gli eventi. Introduzione all'operatore culturale*, costa & nolan, Milano, pp. 182-211.
- Gainsforth S. (2019) *Airbnb città merce. Storie di resistenza alla gentrificazione digitale*, DeriveApprodi, Roma.
- Pasolini P.P. (1995) *Pier Paolo Pasolini*, RCA, Roma.
- Tocci W. (2020) *Roma come se. Alla ricerca del futuro per la capitale*, Donzelli editore, Roma.
- Tozzi L. (2023) *L'invenzione di Milano. Culto della comunicazione e politiche urbane*, Cronopio, Napoli.

transformation, made no secret of his intention to import the principles of re-appropriation of urban space suggested by the Roman Summer into an event beyond the Alps. Thus it was that in 1982 the fête de la musique was born, at his behest, with the slogan "music everywhere, concerts nowhere", which together with Mitterand's urban planning policy of large competitions for the recovery of spaces destined for leisure, would define a crucial step in the consolidation of Paris's role as an undisputed cultural capital. And if today the fête de la musique is an event that has gone far beyond its national borders, coming to be held in over one hundred and twenty countries, including Italy, the Roman Summer seems not to have learnt from itself, being emptied of those still valid intuitions that found synthesis in the architectural project and that today call for an urgent return to its centrality in urban and cultural policies.

In fact, whether ephemeral or permanent - in a form of collective remembrance - that one wishes to consider, the architecture for Massenzio, has not only been able to tame, read and narrate a complex and fragile context such as that of the Capitoline archaeological area, but has used it, in an economy of systematic interventions, as a precious and free resource of the project itself, reintroducing it into a productive dialogue of new meanings available to all.

Notes

1 The composition was written by Pasolini in 1961 and then recorded for the first time in 1970 in a disc edited by Ennio Morricone on the occasion of the centenary of Roma capitale, finally released on a disc by RCA in 1995.

2 Tocci analysed the difficult transformation, not yet fully completed, of Rome into a modern capital city, adopting Pasolini's attribution of a "colonial city" insofar as, during its establishment, its economy was based on three rents: state centrality, real estate accumulation and symbolic heritage (Tocci, 2020). This last aspect will be the one analysed in the text.

3 See in this regard Sarah Gainsforth's rich work on the problems of so-called overtourism and Lucia Tozzi's careful analysis of the relationship between cultural and urban policies and the marketing strategies of big cities.

4 Both Argan and Petroselli were promoters of initiatives on the historic centre of Rome and the archaeological area. Argan, with the exhibition *Roma interrotta (Rome Interrupted)* in 1978, opened up reflection to Italian and international architects, Petroselli, with the policy of *Sundays on foot* and the progressive pedestrianisation of some areas of the city centre, was the first in Italy to promote this type of policy.

5 The need to recreate a relationship between the city and its citizens by starting again from places is expressed by Nicolini in his text *Meraviglioso urbano*.