

EA QUAE NECESSARIA ERUNT

L'apparato effimero per i grandi eventi come strumento narrativo dello spazio urbano

Leonardo Morelli, Andrea Pellegrini

EFFIMERO, SCENOGRAFIA, CITTÀ

C'è stato un tempo in cui la città ed il suo tessuto urbano, con i suoi pieni e i suoi vuoti, diveniva la scenografia di eventi prestigiosi, di ingressi trionfali, di grandi feste. Queste venivano addobbate con tessuti, dipinti, statue e architetture, tutto per un solo evento, a volte tutto per un singolo giorno. I governi cittadini non badavano a spese rifacendosi al motto «*in faciendo vel extruendo ea quae necessaria erunt*» - fare o costruire ciò che sarà necessario - col solo obiettivo di rendere per l'occasione la propria città la più bella possibile.

È così che nel 1543 il Cardinale Ridolfi, nominato Vescovo di Vicenza, può fare il suo ingresso in una città non più medievale ma in una piccola Roma fatta di legno e intonaco, una città radicalmente trasformata nei suoi spazi e nelle sue facciate con archi, obelischi, fontane e arazzi. Lo scenografo-architetto di questa *mise en scène* è un giovane Palladio che quasi trent'anni dopo curerà anche la scenografia per l'ingresso di Enrico III di Valois a Venezia.

Durante il Rinascimento, epoca in cui la rappresentazione prevale sulla realtà stessa, si consolida questa prassi che avrà il suo apogeo nei grandi centri italiani, dove signori e papi si adoperavano, assieme ai più grandi architetti della loro epoca, ad allestire le proprie città attraverso architetture effimere che, inserite nei fitti tessuti medievali, trasformavano lo spazio urbano, ne andavano a mutare la struttura, prefigurando gli interventi stabili destinati a realizzarsi negli anni successivi.

Attraverso questo viaggio fra gli allestimenti effimeri di Vicenza, Venezia, Firenze e Roma il contributo dimostra come la temporaneità non veniva percepita come limite progettuale, ma come occasione per realizzare, nello spazio scenico della città, la massima espressione della qualità architettonica.

EPHEMERAL, SCENOGRAPHY, CITY

There was a time when the city and its urban fabric, with its solids and voids, became the stage for prestigious events, triumphal entries, and grand celebrations. Cities were adorned with textiles, paintings, sculptures, and architectural structures, all created for a single occasion, sometimes lasting no more than a single day. Civic authorities spared no expense, following the motto in faciendo vel extruendo ea quae necessaria erunt - to make or build whatever is necessary - with the sole aim of making their city as magnificent as possible for the event.

Thus, in 1543, Cardinal Ridolfi, newly appointed Bishop of Vicenza, made his ceremonial entry into a city that was no longer medieval but had been transformed into a small Rome of timber and stucco. The scenographer-architect behind this mise en scène was the young Palladio, who almost thirty years later would also design the ceremonial setting for the entry of Henry III of Valois into Venice.

During the Renaissance, when representation came to prevail over reality itself, this practice reached its peak in the great centres of the Italian Renaissance. Princes and popes, together with the leading architects of their time, transformed their cities through ephemeral architectures which, inserted into dense medieval urban fabrics, reshaped urban space and anticipated the permanent interventions that would be carried out in the following years.

Through the case studies of Vicenza, Venice, Florence, and Rome, this paper demonstrates that temporariness was not regarded as a design constraint, but rather as an opportunity to achieve, within the city's theatrical setting, the highest expression of architectural quality.

Leonardo Morelli, Politecnico di Milano, leonardo.arch.morelli@gmail.com
Andrea Pellegrini, andrea.pellegrini01@gmail.com

LA SCENA FUORI DAL TEATRO

EA QUAE NECESSARIA ERUNT

L'apparato effimero per i grandi eventi come strumento narrativo dello spazio urbano

Leonardo Morelli, Andrea Pellegrini*

* Il contributo è frutto di una collaborazione da cui sono scaturite riflessioni comuni. Nell'ambito dell'unità del lavoro le sezioni contrassegnate da [AP] sono state redatte da Andrea Pellegrini, quelle contrassegnate da [LM] sono state redatte da Leonardo Morelli.

*usq; ad summa' duratoz durando in faciendo ut extruendo
ea que nra nra p honore nro 7 annoe in portitum*

[AP] *In faciendo vel extruendo ea quae necessaria erunt*¹ - facendo o edificando tutte quelle cose che saranno necessarie. È questa la formula con cui il 25 agosto 1543 nei registri della città di Vicenza, vengono autorizzate le spese per la realizzazione degli apparati destinati all'ingresso trionfale del vescovo Ridolfi. Dietro quella che potrebbe apparire una semplice espressione amministrativa si cela una precisa cultura del progetto: la natura temporanea dell'opera non ne giustifica una minore qualità, ma impone, al contrario, di fare tutto ciò che è necessario affinché la città raggiunga, anche solo per un giorno, la propria massima espressione.

L'architettura effimera rappresenta così la più alta manifestazione della *venustas* vitruviana, intesa come capacità dell'architettura e della scenografia, fuse in un tutt'uno, di suscitare meraviglia e costruire un'immagine ideale della città. Proprio per l'alto carico di *venustas* e *mirabilia* questi apparati, destinati a scomparire nell'arco di poche ore o di pochi giorni, sono spesso quelli che hanno attraversato più a lungo il tempo tramite cronache, incisioni e rappresentazioni, trasformando l'effimero in una delle immagini più durature della città.

A partire dal Rinascimento, epoca in cui la rappresentazione la fa da padrona rispetto alla stessa realtà,² le città italiane diventano il teatro privilegiato di una straordinaria stagione di trasformazioni temporanee destinate a ingressi trionfali, feste religiose, matrimoni dinastici e grandi eventi politici. Prendendo come esempi la *pompé* ellenistica e il *triumphus* romano, la città si trasforma in una macchina scenica nella quale architetture effimere, facciate fittizie, archi trionfali, obelischi, logge, statue e apparati decorativi ridefiniscono tessuti urbani, percorsi, prospettive e gerarchie simboliche, manifestando il potere secolare e quello religioso.

[LM] La temporaneità non costituisce un limite progettuale. Al contrario gli apparati, proprio perché destinati a vivere per poche ore o pochi giorni, diventano strumento politico e atto di rifondazione simbolica della città attraverso la sperimentazione di nuove immagini urbane, la costruzione di illusioni prospettiche e l'anticipazione di trasformazioni future. L'effimero non si limita ad essere mero ornamento dello spazio esistente, ma trasfigura il tessuto medievale con una nuova realtà, secondo un'immagine classica ispirata alla Roma dei Cesari, esprimendo così il passaggio dalla città comunale alla città rinascimentale. Non è un caso che in grandi centri come la Firenze di Leone X o la Roma di Paolo III, queste scenografie prefigurino una futura monumentalità.

È proprio in questa capacità di trasformazione che risiede il significato più profondo dell'architettura effimera rinascimentale. Il richiamo all'antichità classica di Roma diventa linguaggio funzionale all'autocelebrazione del potere, sia esso il vescovo di Vicenza, il doge e

¹
Delibera del Maggior Consiglio della città di Vicenza in data 25 agosto 1543 per l'ingresso trionfale del neo-eletto Vescovo Niccolò Ridolfi. Archivio storico del Comune di Vicenza, Archivio Torre, busta 863, carta 172v. Rielaborazione degli autori

¹ Documento del 25 agosto 1543. Archivio di Vicenza, Libro Parti I, pag. 172 tergo.

² Heidegger, "L'epoca della rappresentazione del mondo". Masiero, "Theatrum mundi, theatrum homini. Dietro le quinte".



²
Anonimo, *Arrivo di Enrico III di Francia al Lido*, 1591.
© The Trustees of the British Museum (CC BY-NC-SA 4.0)

il patriarca della Serenissima, il granduca di Toscana o il pontefice, facendo così della città il principale *instrumentum regni*.

[AP]³Il presente contributo analizza tale fenomeno attraverso quattro casi studio emblematici - Vicenza, Venezia, Firenze e Roma - le città nelle quali l'approccio del "fare tutto il necessario" raggiunge la propria *acmé*. Più che semplici scenografie, gli apparati effimeri si rivelano strumenti di trasformazione urbana, anticipazioni della città futura e testimonianza di un'epoca in cui, di fronte a un grande evento, a nessuno veniva in mente di considerare irrilevante un'architettura destinata a durare soltanto lo spazio di una giornata.³

Nel 1543 il cardinale Nicolò Ridolfi, nominato vescovo di Vicenza, avvisa l'amico Giangiorgio Trissino⁴ del suo imminente ingresso in città. Come già accadeva in Italia fra XV e XVI secolo, l'arrivo di un importante personaggio diventa occasione per una vera e propria rifondazione simbolica dello spazio urbano. Si mette immediatamente in moto tutta la macchina amministrativa cittadina e vengono stanziati fondi per la realizzazione di una scenografia trionfale sotto il motto *ea quae necessaria erunt*, ovvero tutte quelle cose che saranno necessarie.

Trissino, che aveva riconosciuto il talento di Andrea Palladio e lo aveva introdotto negli ambienti aristocratici vicentini, coinvolge il giovane architetto nella progettazione dell'apparato. A Palazzo Thiene i due discutono e disegnano l'intera scenografia urbana destinata ad accogliere il corteo cardinalizio.⁵ Attorno al progetto vengono chiamati pittori e scultori⁶ fra i migliori attivi nel territorio veneto, e prende così forma una complessa macchina scenografica che, attraverso architetture temporanee, trasforma Vicenza in una città degna della monumentalità dell'antica Roma.

Il percorso processionale prendeva avvio dalla medioevale Porta Castello, ornata per l'occasione con un arco trionfale decorato da dipinti, bassorilievi, statue e festoni. Lungo le strade ulteriori apparati scandivano il tragitto del corteo: statue, piramidi, obelischi e archi

³ Caliri, *La forma dell'effimero*.

⁴ Zorzi, *Le opere pubbliche e i palazzi privati*.

⁵ Puppi, *Giovinezza di Palladio*

⁶ Puppi, *Andrea Palladio*. La scultura era affidata a Girolamo Pittoni e Giovanni di Giacomo da Pedemuro, la pittura a Benedetto Montagna, Giovanni Speranza, Girolamo dal Toso e Giambattista Maganza.

onorari ricoperti di iscrizioni celebrative contribuivano a costruire una scenografia continua che ridefiniva visivamente il tessuto urbano. L'allestimento si estendeva anche in ambito domestico attraverso la partecipazione dei cittadini che esponevano arazzi, drappi e putti alle finestre, in una sorta di teatralizzazione collettiva dello spazio civico.

L'importanza di questo evento non risiede solamente nella magnificenza dell'apparato, ma soprattutto nel suo significato urbano e politico. Le architetture effimere palladiane sembrano prefigurare una nuova immagine della città, ordinata secondo principi classici. Le cronache⁷ raccontano dello stupore dei presenti, meravigliati da una Vicenza completamente trasformata: le vecchie irregolarità medievali apparivano quasi cancellate dalla continuità scenografica delle nuove quinte. Gli apparati in stucco e gesso per il Ridolfi rappresentano quindi una sorta di prova generale della futura trasformazione monumentale della città che Palladio realizzerà negli anni successivi attraverso le sue architetture in mattoni e pietra.

Se a Vicenza assistiamo all'ingresso trionfale del nuovo Vescovo attraverso un percorso preciso scandito da apparati scenografici che mascherano l'assetto medievale della città, diverso è il caso della visita a Venezia del re di Francia Enrico III, appena succeduto al fratello, nel 1574.

Dopo un soggiorno a Murano il sovrano sbarcò al Lido, dove venne accolto dal patriarca Giovanni Trevisan e dai principali senatori veneziani. L'arrivo periferico al cospetto delle alte cariche della Serenissima ebbe un forte carattere simbolico: il re, infatti, non sarebbe approdato da trionfatore in piazza San Marco ma sarebbe stato accompagnato nel cuore dello stato dal Doge e dal Patriarca.⁸

Qui Palladio progettò un articolato complesso celebrativo composto da un arco trionfale e da una loggia ispirata al Portico d'Ottavia a Roma. L'arco, a tre fornici, presentava due facciate ornate da colonne corinzie su piedistalli, mentre dipinti di Paolo Veronese e Tintoretto raffiguravano episodi della vita del sovrano. Al di sopra dell'ordine principale si innalzava un attico decorato con ulteriori colonne e apparati pittorici. Dietro l'arco si sviluppava invece una grande loggia lunga ventotto metri e larga quattordici, scandita frontalmente da dieci colonne corinzie unite da festoni e decorata lateralmente da archi, semicolonne e nicchie contenenti statue (figura 1).

Enrico III, attraversato l'arco trionfale, raggiunse il centro della loggia nella quale ricevette la benedizione patriarcale prima di imbarcarsi sul Bucintoro verso Venezia. La permanenza del re proseguì fra feste, banchetti e spettacoli che trasformarono la città in un grande teatro destinato a celebrare il prestigio internazionale della Serenissima.

[LM]⁹La tradizione dell'architettura effimera si manifesta con continuità nella vita cerimoniale veneziana, dove le occasioni solenni sia civili che religiose vengono frequentemente accompagnate dalla costruzione di apparati capaci di amplificare il carattere spettacolare della ritualità pubblica. Una tra tutte era la festa della Sensa, celebrata nel giorno dell'Ascensione che commemorava la vittoria veneziana in Dalmazia e il simbolico matrimonio con il mare. In quest'occasione il Doge, accompagnato dalle più alte magistrature della Repubblica, saliva a bordo del Bucintoro dirigendosi verso il Lido. L'intero percorso processionale era accompagnato da addobbi e stendardi che trasformavano il bacino di Piazza San Marco e il fronte lagunare in una grande scenografia cerimoniale; in piazza San Marco veniva inoltre eretta una struttura che ospitava botteghe e venditori, organizzata intorno a un vuoto centrale andando così a costruire una vera e propria "contropiazza" (figura 2).

A Venezia vengono realizzati allestimenti all'interno dei pochi vuoti del fitto tessuto urbano oppure al di fuori della città stessa. Diverso è il caso fiorentino dove gli interventi vanno a mascherare il tessuto urbano di età comunale con un sistema di apparati che richiamano in maniera diretta la Roma imperiale, analogamente a quanto avviene a Vicenza. Questo

⁷ Zorzi, *Le opere pubbliche e i palazzi privati*. Puppi, *Giovinezza di Palladio*. Puppi, *Andrea Palladio*.

⁸ Cattidoro, *Il fondamento effimero dell'architettura*.

ha un forte valore simbolico e politico poiché, mentre a Venezia il passaggio dal gotico al rinascimento avviene in continuità con il sistema oligarchico-dogale, a Firenze questo passaggio rappresenta una rottura con il passato. Alla maniera “tedesca” di età comunale si sostituisce il richiamo all'antico della signoria medicea.

Con l'ascesa della famiglia de' Medici ai vertici della Repubblica fiorentina, la città di Firenze diviene la scenografia di grandiosi eventi destinati a testimoniare il prestigio della casata. Un primo esempio si registra nel 1439, quando Cosimo il Vecchio riesce a spostare nella propria città il Concilio che si stava tenendo a Ferrara.⁹ Il corteo bizantino verrà immortalato nel ciclo di affreschi che Benozzo Gozzoli realizzerà nella cappella privata di Palazzo Medici (figura 3).

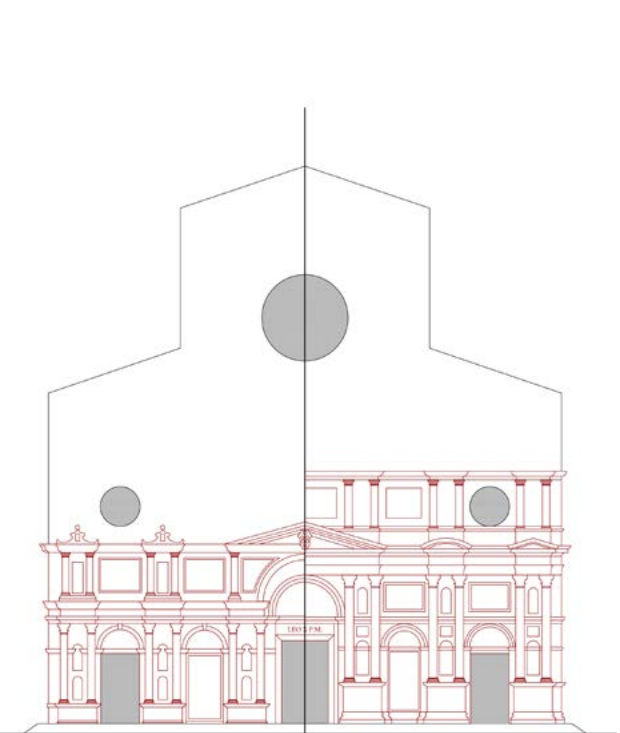
Nel 1513 Giovanni, figlio del Magnifico, viene eletto pontefice con il nome di Leone X. È da questo momento che la città diventa il palcoscenico dei fasti medicei, a partire dall'ingresso fiorentino del papa il 30 novembre del 1515. Come già era avvenuto per il “possesso” romano, Firenze viene addobbata con archi trionfali e l'allestimento raggiunge il suo culmine con una facciata temporanea, progettata da Andrea del Sarto e Jacopo Sansovino, che si sovrappone a quella arnolfiana del Duomo (figura 4). L'aspetto della facciata è descritto dal Vasari nelle sue *Vite* (1568), dove risulta decorata «con statue e con istorie et ordine d'architettura, nel modo a punto che sarebbe ben fatto ch'ella stesse, per torne via quello che vi è di componimento et ordine tedesco».¹⁰

La momentanea trasformazione della città grazie a questi apparati è carica di messaggi politici. Il caso dell'ingresso di Leone X è emblematico poiché il pontefice si farà promotore di numerosi progetti di matrice neo-imperiale non solo nell'Urbe ma anche nella sua città natale.

3

Gabriele Bella, *Nova Fiera della Sensa*, XVIII secolo, Fondazione Querini Stampalia.
Fotografia di Didier Descouens (CC BY-SA 4.0)

9 Il Concilio di Ferrara - Firenze (1438-39) rappresenta uno dei momenti più importanti per la cultura umanista italiana dando un forte impulso alla nascita del Rinascimento
10 Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*.



3

Benozzo Gozzoli, *Cavalcata dei magi*, 1459, Palazzo Medici Riccardi, Firenze

4

Ricostruzione della facciata effimera di Santa Maria del Fiore allestita da Andrea del Sarto e Jacopo Sansovino per l'ingresso di Leone X a Firenze, secondo la descrizione di Giorgio Vasari. Rielaborazione degli autori

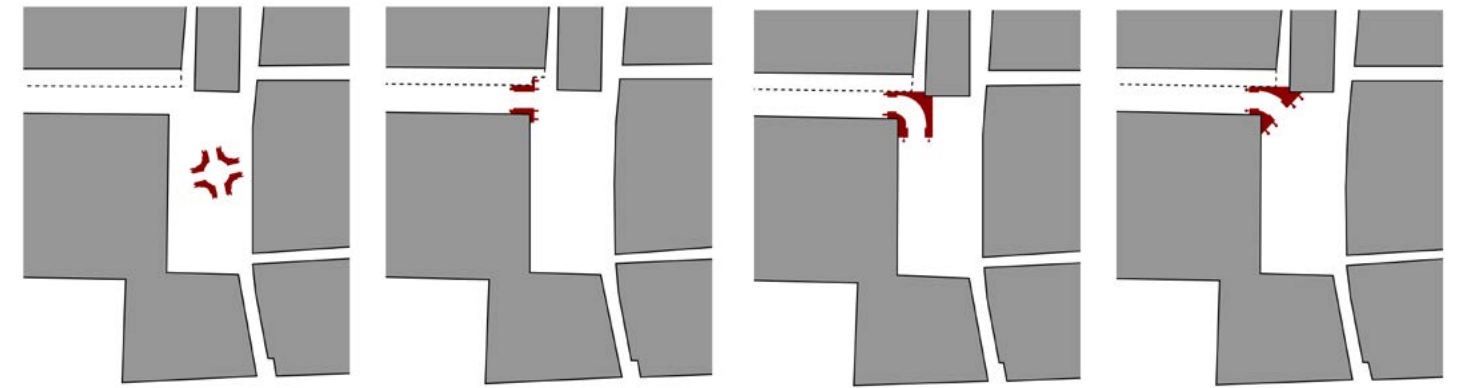
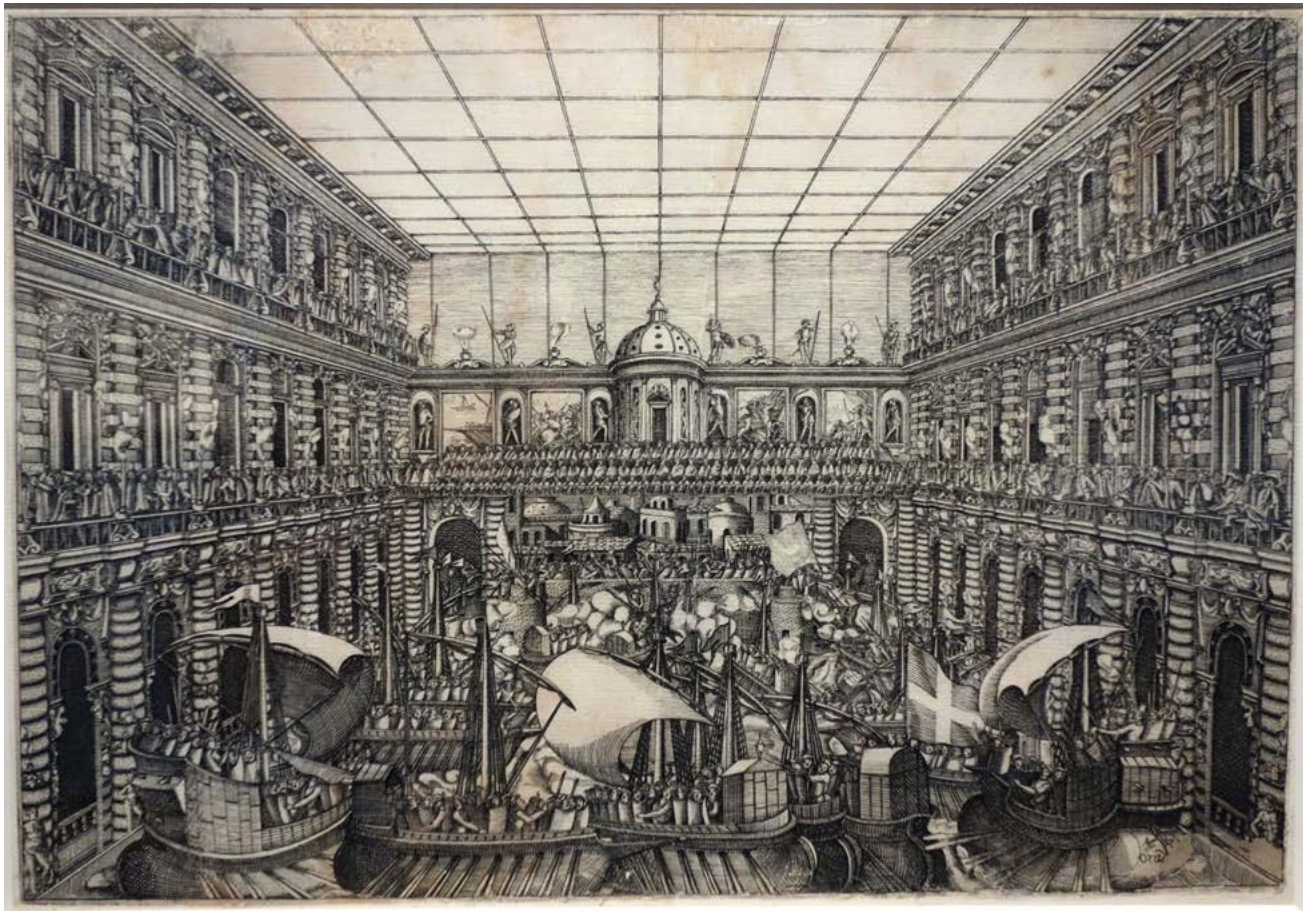
Va inteso appunto in questa luce l'apparato fatto erigere sulla facciata della cattedrale fiorentina: «al trionfo del pontefice corrisponde quello sulla “maniera tedesca”. La trasfigurazione che il papa - a detta di Vasari - vorrebbe veder trasformata in opera stabile insiste su un edificio simbolico delle libertà repubblicane di Firenze».¹¹

La città resterà in tutta l'epoca granducale lo spazio privilegiato di architetture effimere per grandi eventi, in particolare legati ai matrimoni di casa Medici con altre casate regnanti d'Europa. Nel 1589, in occasione delle nozze del Granduca Ferdinando I con Cristina di Lorena, la città viene allestita con apparati che coinvolgono l'intero centro urbano: una nuova facciata sulla cattedrale, decorata con statue e dipinti a celebrazione della Chiesa fiorentina, si accompagna ad una serie di scenografie inserite in nodi cardine del tessuto urbano, tra cui quelle per il Canto degli Antellesi, dei Carnesecchi e dei Bischeri (figura 5), fino alla naumachia nel cortile dell'Ammannati a Palazzo Pitti (figura 6). Nel caso dell'apparato per il Canto dei Carnesecchi gli obiettivi erano circoscrivere con un disegno ottagonale uno spazio urbano in cui confluivano in modo irregolare diverse strade e, escludendo i fronti degli edifici che vi si affacciano, comunicare, attraverso l'uso degli ordini, una rappresentazione del potere a maniera degli antichi.

Se finora sono stati affrontati esempi d'interventi che, richiamandosi alla classicità imperiale, andavano a camuffare l'impianto medievale della città, diverso è il caso romano in cui gli apparati entrano in diretto contatto con l'antico. Allestimento e rovina entrano in un dialogo diretto e singolare in quanto si tratta di due elementi fortemente carichi di *venustas* ma uno - la rovina - che perdura nel tempo a memoria delle antiche civiltà, l'altro - l'apparato scenografico - transeunte e temporaneo.

Emblematico in questo senso è l'ingresso di Carlo V a Roma nel 1536. Il percorso compiuto dall'imperatore, progettato da Papa Paolo III Farnese¹² con la consulenza di Giovanale Manetti, è in realtà «l'invenzione di un percorso nuovo rispetto a quello tradizionalmente usato per i visitatori che provenivano dal sud».¹³ Il corteo imperiale giunse nell'Urbe percorrendo la Via Appia che, con le sue rovine e i suoi mausolei, costituiva una grande premessa, una preparazione scenografica all'evento che avrebbe atteso l'imperatore una volta varcate le mura aureliane attraverso Porta San Sebastiano, addobbata per l'occasione come un arco trionfale. Il percorso proseguiva poi attraverso l'antica *via triumphalis* attraversando il centro storico, superando il Tevere da Ponte Sant'Angelo e giungendo infine a San Pietro.

11 Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*.
12 Paolo III fin dall'inizio del suo pontificato, nel 1534, aveva dato il via a una serie di campagne di scavo per riportare alla luce le rovine romane nell'area del Campo Vaccino.
13 Madonna *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*.



Singolare è l'arco trionfale realizzato da Sangallo in corrispondenza di Piazza San Marco, l'odierna Piazza Venezia, per il rapporto che instaurava con il contesto esistente (figura 7). Tale arco svolgeva sia una funzione retorica, legata alla celebrazione delle gesta imperiali sia una di natura architettonica e urbana, consistente nella connessione tra la piazza e una via ad essa ortogonale lungo la quale il corteo avrebbe proseguito verso la Basilica vaticana. L'apparato effimero non si configura pertanto come mero elemento celebrativo, ma come vero e proprio dispositivo inserito nel complesso tessuto urbano che direziona e scandisce il percorso da seguire. L'arco, in legno, venne lodato dalle cronache coeve: «era tanto bello che per opera di legname, non s'è mai veduto il più superbo e il più proporzionato [...] e lavorato con la medesima diligenza, che se gl'avesse a stare in eterno».¹⁴

Un altro celebre ingresso trionfale nell'Urbe è quello che fa nel 1655 Cristina di Svezia, figlia di Gustavo II Adolfo Vasa, che aveva abdicato al trono dopo essersi convertita al cattolicesimo e aveva scelto di trasferirsi a Roma. L'evento, dal forte valore simbolico e politico, venne pianificato nei minimi dettagli da Papa Alessandro VII Chigi che si avvale di Gian Lorenzo Bernini per la progettazione degli apparati destinati ad accompagnare l'ex sovrana nel suo viaggio attraverso l'Urbe. Per l'occasione Bernini progetta non solo le carrozze e le guadrappie dei cavalli, ma anche la riconfigurazione della Porta del Popolo che doveva il proprio aspetto a Nanni di Baccio Bigio, intervenuto su quella preesistente tra il 1562 e il 1565. Quasi un

5
Orazio Scarabelli, *Quinto arco al Canto dei Bischeri*, da "Festeggiamenti per il matrimonio del Granduca Ferdinando I di Toscana e Cristina di Lorena", 1589, National Museum of Western Art, Tokyo, Giappone. Fotografia di Daderot (CC0)

6
Orazio Scarabelli, *Naumachia a palazzo Pitti*, da "Festeggiamenti per il matrimonio del Granduca Ferdinando I di Toscana e Cristina di Lorena", 1589, National Museum of Western Art, Tokyo, Giappone. Fotografia di Daderot (CC0)

7
Ipotesi ricostruttive del posizionamento dell'arco effimero progettato da Antonio da Sangallo il Giovane in Piazza San Marco - l'odierna Piazza Venezia - per l'ingresso di Carlo V a Roma nel 1536. Rielaborazione degli autori

8
Giuseppe Vasi, *Porta del Popolo a Roma*, da "Raccolta delle più vedute antiche e moderne di Roma disegnate ed incise secondo lo stato presente. Vol. 1", 1803, National Library of Poland

14 Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*.





9
Filippo Gagliardi, Filippo Lauri,
Giostra dei Caroselli, 1656-
1659, Museo di Roma a Palazzo
Braschi, Roma

secolo dopo Bernini ne ripensa la facciata interna, la cui parte sommitale è composta da due volute - richiamando quelle michelangiolesche di Porta Pia - recanti un festone di rose, simbolo mariano, e spighe di grano, rimando al nome della dinastia della regina; il tutto è sormontato dall'emblema della famiglia Chigi: sei monti e una stella a otto punte, visibile anche dalla facciata esterna, verso la via Flaminia, quasi a evocare una stella cometa destinata a guidare la regina attraverso l'Europa fino a Roma (figura 8).

I palazzi delle più importanti famiglie romane vennero addobbati e decorati, come Palazzo Farnese dal Rainaldi; i cortili e le piazze divennero scenografie per giostre e spettacoli, tra cui la celeberrima Giostra dei Caroselli allestita dalla famiglia Barberini nel proprio palazzo e testimoniata dal dipinto di Filippo Gagliardi e Filippo Lauri (figura 9).

I casi analizzati mostrano come l'architettura effimera per secoli sia stata concepita e utilizzata come strumento privilegiato di costruzione dell'immagine urbana e della rappresentazione del potere. Da Vicenza a Roma, passando per Venezia e Firenze, l'allestimento temporaneo si rivela capace di trasformare momentaneamente ma radicalmente la città in uno spazio teatrale e simbolico attraverso una nuova rappresentazione del tessuto urbano.

[AP] La “coscienza dell'effimero”,¹⁵ ovvero la consapevolezza di realizzare un progetto di durata molto limitata temporalmente non ha, negli esempi analizzati e nei periodi successivi, rappresentato un freno, ha bensì permesso ai vari architetti e artisti di svincolarsi da tutti i limiti che l'architettura stabile richiama predisponendo così nuove forme, nuovi linguaggi e nuove soluzioni per la città e per il suo tessuto urbano che altrimenti mai si sarebbero viste.

Come osservavano Albinì, Samonà e Burkhardt, l'ambito dell'effimero è stato a lungo «trascurato dalla storia della costruzione o considerato come decorativo».¹⁶ Risulta perciò fondante ed educativa la consapevolezza che dovrebbe essere propria di ogni architetto che «anche in quelle orditure fittizie sia possibile e necessario combattere per l'architettura [...],

15 Dorflès, *Elogio della disarmonia*.

16 Burkhardt, “Geschichte des zeltbaus”, 960-964.

cercando una coerenza tra forma e struttura - e *venustas* vitruviana -, che possa stabilmente persistere come metodo di lavoro, come ricerca di una realtà spaziale».¹⁷

La contemporaneità sembra invece aver progressivamente smarrito questa cultura del progetto. Molti allestimenti destinati ai grandi eventi rinunciano oggi a qualsiasi ambizione urbana, figurativa e simbolica, riducendosi a semplici dispositivi funzionali-comunicativi destinati a un consumo rapido ed economico. La lezione dell'architettura effimera rinascimentale suggerisce invece una prospettiva diversa: la temporaneità non costituisce una giustificazione per abbassare la qualità del progetto, ma dovrebbe rappresentare, oggi come allora, l'occasione per fare e costruire *ea quae necessaria erunt*, tutto ciò che è necessario affinché la città, anche solo per un giorno, raggiunga la propria massima espressione. In fondo, oggi, a nessuno, o quasi, viene in mente di considerare rilevante un'architettura destinata a durare soltanto lo spazio di una giornata.

17 Samonà, “Franco Albini e la cultura architettonica in Italia”, 83-115.

Riferimenti

A.A. V.V. *Il potere e lo spazio. La scena del principe*. Electa, 1980.

BURKHARDT, Berthold. “Geschichte des zeltbaus”. *Detail* 40, n. 6 (2000): 960-964.

CALIARI, Pier Federico. *La forma dell'effimero. Tra allestimento e architettura: compresenza di codici e sovrapposizione di tessiture*. Lybra Immagine, 2000.

CALIARI, Pier Federico e Silvia CATTIODOURO. “Literary Traces, Dreamlike Traces. The Ideal City and the Invention of Archaeology”, in *City Renewal and Urban Archaeology*, eds. B. Di Palma, F. Coppolini, V. Defilippis, S.D. Lombardi. U+D Editions, 2026.

CATTIODOURO, Silvia. *Architettura scenica e teatro urbano*. Francoangeli, 2007.

CATTIODOURO, Silvia. *Il fondamento effimero dell'architettura*. ARACNE editrice, 2012.

DI LAURO, Antonia. *Abitare l'effimero. Scenografie e allestimenti del paesaggio contemporaneo*. Editrice La Mandragora, 2024.

DORFLES, Gillo. *Elogio della disarmonia*. Garzanti, 1986.

FAGIOLO, Marcello. *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e L'Italia del '500*. Officina Edizioni, 1980.

HEIDEGGER, Martin. “L'epoca della rappresentazione del mondo” in *Sentieri interrotti*. Tradotto da Pietro Chiodi. La Nuova Italia, 1968.

MASIERO, Roberto. “Theatrum mundi, theatrum homini. Dietro le quinte”. In *Architettura scenica e teatro urbano*, ed. Silvia Cattiodoro. Francoangeli, 2007.

MAZZONI, Stefano. *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*. Titivillus, 2017.

PUPPI, Lionello. *Andrea Palladio*. Electa, 1973.

PUPPI, Lionello. *Giovinezza di Palladio*. Neri Pozza Editore, 1997.

SAMONÀ, Giuseppe, “Franco Albini e la cultura architettonica in Italia”. *Zodiac*, n. 3 (1958): 83-115.

TAFURI, Manfredo. *Ricerca del Rinascimento*. Einaudi, 1992.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. I Giunti, 1568.

ZORZI, Giangiorgio. *Le opere pubbliche e i palazzi privati di Andrea Palladio*. Neri Pozza Editore, 1956.