

# Forma della città e modello conoscitivo

Francesco Maggio, Alessia Garozzo

## Abstract

*Nel 1975 Rosario La Duca pubblica Cartografia generale della città di Palermo e antiche carte della Sicilia contenente 40 tavole e circa 100 schede. Tra le tavole si ritrova la Pianta geometrica secondo lo stato presente della città di Palermo capitale del Regno di Sicilia col suo porto, sobborghi, molo e campagna, disegnata nel 1822 da F.G.C.B. De Behrend.*

*Il contributo presenta, dopo una breve nota sul modello, una recente esperienza didattica relativa al rilievo e alla rappresentazione digitale, nella quale si è deciso di studiare e indagare la cartografia del De Behrend secondo un iter che, a partire dal ridisegno di una carta storica, giunga alla costruzione di un modello fisico della struttura della città ottocentesca, in una dimensione ottico/tattile. Il modello è da intendersi nella sua doppia valenza di esito e di incipit per altri studi; se da un lato restituisce un'immagine della città nella sua interezza, risultato di stratificazioni progressive, dall'altro offre la possibilità di indagare gli aspetti morfologici del tessuto urbano per innescare processi classificatori che non tralasciano mai il contributo della Storia.*

*La costruzione del modello fisico consente il passaggio dall'astrazione della rappresentazione bidimensionale del documento iconografico alla concretizzazione materica della struttura edilizia della città storica. Il coinvolgimento sensoriale come amplificatore della conoscenza trova nel plastico la sua dimensione concreta.*

*Parole chiave: lettura, interpretazione, rilievo, ridisegno, plastico.*

## Brevi note sul modello

Il modello di architettura è da sempre stato uno strumento di controllo e di comunicazione dell'idea progettuale. Il suo ruolo ontologico è stato per molto tempo conclamato per la sua valenza di presentazione del progetto quando ancora non erano state codificate le proiezioni ortogonali e, poco successivamente, l'assonometria; la rappresentazione del progetto trovava, in tal senso, nella costruzione del plastico le modalità più consono alla descrizione e presentazione dell'idea [Giaffreda 2005; Scalzo 2010; Del Pesco 2015].

Il termine modello è quindi legato a quello di progetto in un binomio inscindibile in cui le due parole sono complementari l'una all'altra. Come ha affermato Tomás Maldonado questa associazione è assai riduttiva perché «il ricorso

a modelli (che nella moderna epistemologia è noto come modellazione) non riguarda soltanto i problemi attinenti ai processi progettuali e comunicativi, ma anche un vasto ventaglio di altre questioni che già da molto tempo sono oggetto di controversia, soprattutto nell'ambito della filosofia della scienza. La modellazione è certamente una strategia creativa, ma anche conoscitiva. E il rapporto tra creatività e conoscenza, come si sa, è un tema tutt'altro che risolto» [Maldonado 1987, p. 57].

Il filosofo-designer argentino, anche di cittadinanza italiana, con grande lucidità cerca di non scivolare su una definitiva affermazione del concetto di similarità del "plastico" ponendo alcune questioni circa le valenze dei modelli, dai prototipi dell'*industrial design* a quelli relativi a una



Fig. 1. Plastico di Pompei. Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN).

documentazione storico-archeologica con ricadute sia didattiche che turistiche.

Si pensi, per esempio, ai prototipi per automobili di Le Corbusier, di Walter Gropius e di Buckminster Fuller o allo straordinario plastico istruttivo di Pompei, conservato all'interno del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN), che rappresenta gli scavi archeologici dell'antica città, sepolta dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. [1] (fig. 1).

E ancora, si pensi al turista che visitando il Museo d'Orsay a Parigi, scopre, situato in fondo alla grande navata centrale del museo allestita da Richard Peduzzi, il plastico in gesso policromo della sezione longitudinale del Teatro dell'Opera quale era alla sua inaugurazione, il 5 gennaio 1875 (fig. 2); il visitatore, certamente meravigliato dalla bellezza e dalla grande dimensione del plastico (1.578,0 x 110,0 x 240,0 cm) poggia, nel frattempo, i propri piedi su un pavimento trasparente camminando su un altro plastico a scala 1:100 del quartiere dell'Opera, fermo all'anno 1914 (fig. 3).

Lo strumento del plastico, nella storia dell'architettura, è stato legato sostanzialmente a mostrare la "magnificenza" dell'edificio oppure, in campo prettamente ingegneristico, per verificare la capacità di resistenza alle azioni meccaniche e la bontà strutturale del progetto [Blasi, Coisson 2015].

Il modello, come trasmissione di conoscenza, ha assunto anche le dimensioni del colossale quando la sua scala di

rappresentazione è diventata quella della "cosa" reale, o di ciò che non è più esistente manifestandosi comunque nella sua "presunta" consistenza metrica.

Per mostrare gli apparati decorativi architettonici, per esempio, il plastico è diventato una vera e propria copia; in tal senso è sufficiente visitare la *Cité de l'architecture et du patrimoine* la più ampia istituzione europea dedicata alla promozione della cultura architettonica e urbanistica che occupa parte del Palais de Chaillot, maestoso complesso architettonico progettato per l'Esposizione internazionale *Arts et Techniques dans la Vie moderne* che si tenne a Parigi nel 1937.

Fig. 2. Plastico dell'Opera di Parigi. Musée d'Orsay, Parigi (fotografia di F. Maggio).



La Cité ha due missioni: la prima è permettere un dialogo tra l'architettura del passato e quella contemporanea, ambiti a lungo contrapposti; la seconda è quella di far conoscere il patrimonio architettonico, prevalentemente francese, al grande pubblico.

Iniziata da Eugène Viollet-le-Duc, la collezione del Museo riunisce una selezione di monumenti che rappresentano al meglio l'eccellenza dell'arte francese. Riprodotti in scala reale e nei minimi dettagli, o presentati sotto forma di modelli e disegni, questi edifici emblematici dell'architettura francese costituiscono una raccolta davvero straordinaria. La collezione permanente è esposta in tre gallerie: la *Galerie des moulages*, la *Galerie d'architecture moderne et contemporaine* e la *Galerie des peintures murales*.

Con oltre 350 calchi in gesso (alti anche più di 10 m) e 60 modelli architettonici, la *Galerie des moulages* invita i visitatori a ripercorrere nove secoli di storia dell'architettura francese. Dall'Abbazia di Moissac alla Cattedrale di Notre-Dame, passando per la famosa scalinata di Francesco I del Castello di Blois, sono presentati i monumenti civili e religiosi più famosi di Francia (fig. 4).

Nel 2002, la *Cité de l'architecture et du patrimoine* ha avviato il progetto *Le Corbusier*, una straordinaria e unica riproduzione in scala 1:1 di una unità abitativa della *Cité radieuse* di Marsiglia posta nella *Galerie d'architecture moderne et contemporaine* del Museo (fig. 5).

In questo appartamento i visitatori possono entrare, toccare con mano lo spazio, e vivere per alcuni istanti una casa di un progetto abitativo considerato tra i più interessanti e innovativi del secondo dopoguerra.

L'esemplarità di questo progetto educativo risiede nella partecipazione attiva di 17 scuole superiori professionali del settore edile; a seconda delle qualifiche a ogni liceo è stato assegnato un pacchetto di lavoro (carpenteria, falegnameria, tramezzi, finiture, pittura, idraulica ecc.). La costruzione del modello è iniziata nel 2006 e ha comportato l'impegno degli studenti e dei loro insegnanti, che hanno messo a frutto le loro competenze e hanno lavorato a stretto contatto per scoprire l'architettura e la sua storia [2].

I grandi e straordinari modelli dell'istituzione francese, quindi, hanno un carattere essenzialmente divulgativo e, nel caso dell'Unità di abitazione marsigliese, per la sua concezione, prettamente pedagogico.

Ma il modello è anche «uno strumento di rappresentazione, veicolo di trasmissione delle idee, anticipazione di una realtà costruttiva e dei suoi effetti complessivi, esso è al

Fig. 3. Plastico del quartiere dell'Opera di Parigi al 1914. Museo d'Orsay.

Fig. 4. Una delle sale dell'esposizione permanente. *Cité de l'architecture & du patrimoine*, Parigi (fotografia di F. Maggio).





contempo anche uno strumento del lavoro progettuale volto alla verifica, spesso temporanea e parziale, lungo il suo procedere [...] Infatti l'origine della parola *maquette* dal latino *macula* (piccola macchia, schizzo, primo abbozzo) rimanda alla dimensione tecnica del processo ideativo, fatto di rifacimenti, correzioni, verifiche. *Maquette* quindi come processo aperto dove si realizza il primo incontro tra la necessaria manualità della ricerca ed il mondo delle cose fisiche e tramite queste, con la necessaria, simbolica, materialità dell'architettura» [Vragnaz 1987, p. 5].

Il plastico come "contemporanea" verifica del processo progettuale, e non come mera "costruzione" legata a questioni divulgative o comunicative a un pubblico esterno, è uno strumento [3] adottato, per esempio, dallo studio AM3 Architetti Associati [4] in molti dei loro lavori progettuali. In alcuni di questi è fortemente riconoscibile lo stretto legame tra la rappresentazione grafica del progetto e il modello in quanto i temi dell'assemblaggio e del comporre [5] sono, tra loro, in stretta relazione. Gli esplosi assonometrici a fil di ferro e le viste prospettiche, infatti, sembrano essere i "pezzi" del plastico che, una volta ricomposti nello spazio, raccontano il progetto; le viste prospettiche, esito di una modellazione 3D, emulano le viste del modello fisico mostrando lo stretto rapporto tra disegno e plastico (fig. 6). Nel caso, per esempio della proposta per il concorso per la *Valorizzazione dell'area sacra settentrionale del Santuario*

Fig. 5. Modello di unità abitativa della Cité radieuse. Cité de l'architecture & du patrimoine (fotografia di F. Maggio).



di *Ercole Vincitore a Tivoli*, bandito dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali nel 2010, gli architetti palermitani ritrovando nel tema della "sezione" la questione del progetto, costruiscono un plastico in cartoncino vegetale la cui base è costituita da 19 pezzi equivalenti ad altrettante sezioni che studiano l'orografia del luogo. Il plastico è stato costruito, modificato, alterato, manipolato in un continuo confronto con gli schizzi del progetto in fieri [6]; in ultimo il modello è stato il sistema rappresentativo del progetto i cui esiti grafici non sono stati altro che gli effetti della sua costruzione, del suo essere esso stesso progetto (fig. 7).

Sembra che alcune questioni sul tema del modello possano, in un certo senso, ribaltarsi; il disegno diventa imitazione del modello e non il contrario.

Ma, in fondo, è ciò che accadeva nelle botteghe rinascimentali in cui gli schizzi, le pseudo-asonometrie e le pseudo-prospettive, descrivevano il modello in fieri controllando tutti gli aspetti dell'idea progettuale.

Il modello, inoltre, può riguardare la messa in forma di uno degli aspetti dell'idea progettuale e non manifestarsi soltanto per mostrare il progetto nella sua interezza. È il caso del plastico realizzato per lo studio della sezione dell'aula centrale della Chiesa del Cuore Immacolato di Maria ad Agrigento, costruita nel 2022 dallo studio AM3. L'elemento che caratterizza lo spazio dell'aula è rappresentato da un tetto dalle linee morbide, che, come il manto della Vergine, riunisce e protegge i fedeli. Il soffitto sembra essere sospeso e trova il suo punto di altezza massima in corrispondenza dell'altare, illuminato da una luce zenitale.

Il confronto tra il plastico tematico e la sezione esecutiva di progetto (fig. 8) racconta una possibile declinazione della costruzione di un modello che, epurato dal "superfluo", tende a mostrare, in ultimo, la vera forma.

### Una esperienza didattica. Il plastico per conoscere la città e la sua storia

L'occasione di avere avuto, all'interno del *Laboratorio di rilievo e rappresentazione digitale*, studenti fuori sede ed Erasmus, ai quali la città era praticamente sconosciuta, ha indotto a lavorare sul tema della conoscenza di Palermo attraverso lo studio della sua forma e della sua trasformazione nel tempo mediante una rilettura della cartografia della città ottocentesca e, tramite il confronto, della conoscenza della sua storia recente.

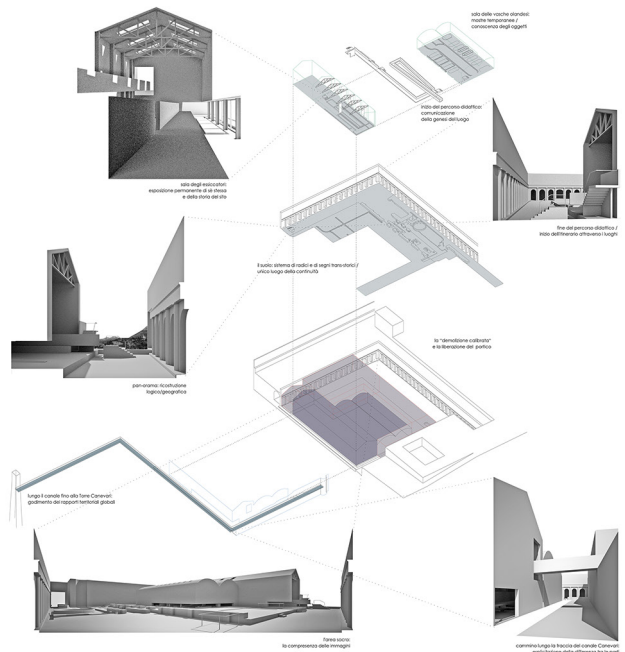
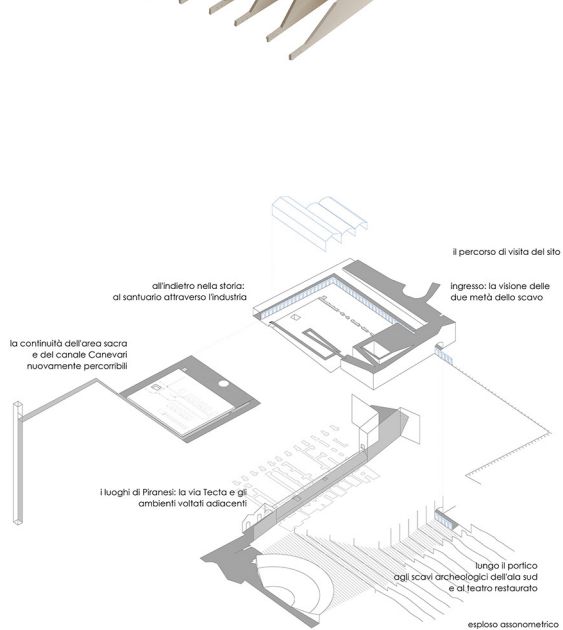
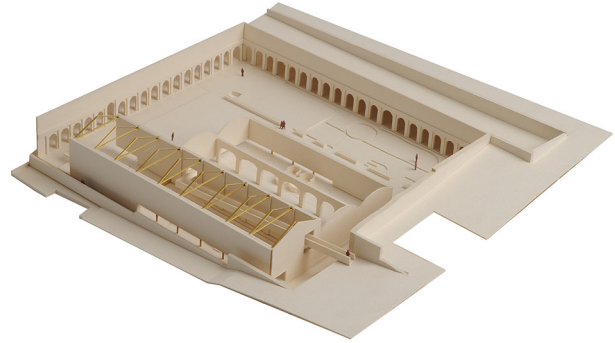
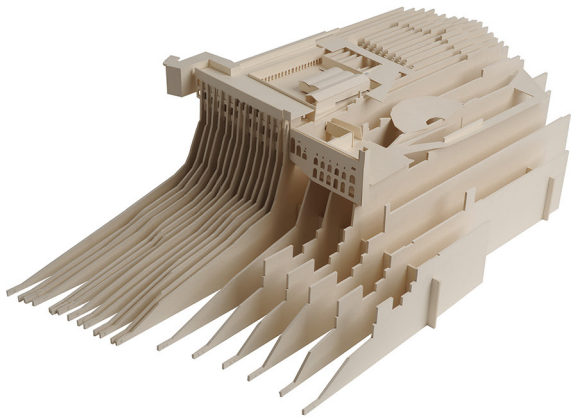


Fig. 6. AM3 Architetti Associati. Concorso per la riqualificazione del Santuario di Ercole Vincitore a Tivoli. Plastico e rappresentazioni.

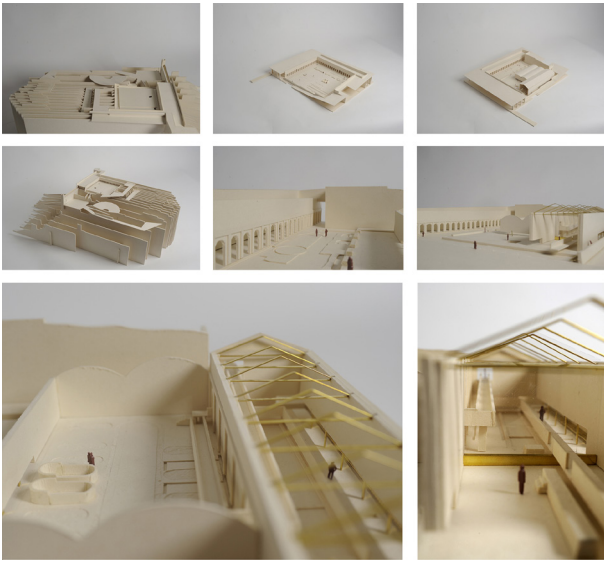


Fig. 7. AM3 Architetti Associati. Concorso per la riqualificazione del Santuario di Ercole Vincitore a Tivoli. Fotografie del plastico.

La produzione cartografica della città di Palermo, nei primi anni del Settecento, mostrava ancora un inadeguato livello di scientificità connesso al mancato aggiornamento topografico il quale produceva raffigurazioni della città che replicavano pedissequamente il suo antico schema cinquecentesco, ignorando del tutto le importanti trasformazioni urbanistiche avvenute in modo particolare tra la fine del Cinquecento e il secolo successivo. Unitamente al perdurare dell'uso del metodo di proiezione obliqua e alla frequente assenza di scale grafiche questa propensione alla copia restituiva un'imprecisa configurazione geometrica dell'impianto della città e non consentiva una lettura attendibile del tessuto urbano [La Duca 1975].

Nel 1777 venne stampata, su richiesta del Senato palermitano, la prima grande pianta della città rappresentata in proiezioni ortogonali e compiuta attraverso il rilievo diretto, realizzato dal regio ingegnere Nicola Anito. La *Pianta geometrica e novella secondo lo stato presente della città di Palermo capitale del Regno di Sicilia con l'antico Palermo giacente in essa, e co' borghi molo e campagna* fu ideata da Francesco Maria Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca e incisa

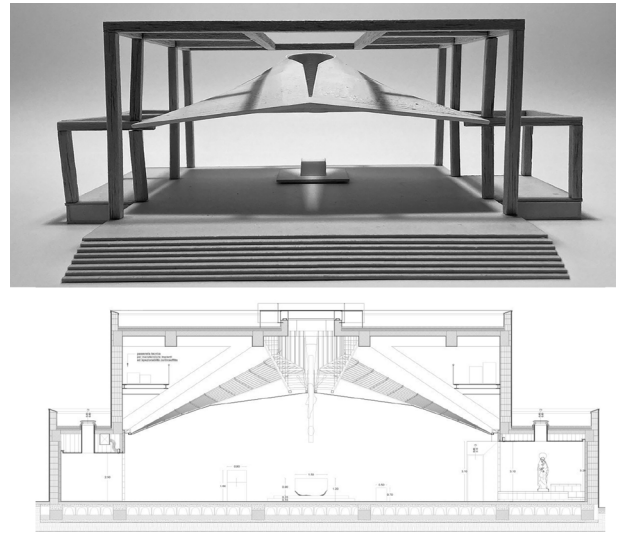


Fig. 8. AM3 Architetti Associati. Plastico e sezione della chiesa del Cuore Immacolato di Maria ad Agrigento.

da Giuseppe Garofalo. Seguendo lo schema quadripartito dettato dagli assi ortogonali del Cassaro e della via Maqueda, il Villabianca colloca, a sinistra e a destra del "campo topografico", i richiami ai luoghi e agli edifici notevoli dei quartieri dell'Albergheria, della Kalsa, del Capo e della Loggia.

Nonostante il carattere "geometrico" della rappresentazione l'immagine generale riflette ancora una prevalente funzione celebrativa, tipica della cartografia siciliana prodotta tra il XVII e XVIII secolo, sottolineata dalla presenza di orpelli decorativi quali drappi, cartigli e stemmi che non consentivano la raffigurazione completa delle zone esterne al centro urbano [La Duca 1975]. Utilizzando le stesse lastre di rame, nel 1791 venne aggiornata la pianta del Villabianca secondo un nuovo rilievo che riportava gli interventi compiuti nel frattempo, tra questi si segnalano la realizzazione di Villa Giulia e dell'Orto botanico, il prolungamento di via Maqueda, l'apertura della perpendicolare via Stabile e la rettifica dello "stradone di campagna", che corrisponde all'attuale corso Scinà.

La rottura con il linguaggio iconico che aveva caratterizzato la produzione cartografica settecentesca si attua nel





Fig. 9. Pianta di Palermo disegnata nel 1822 da F.G.C.B. De Behrend (La Duca 1975, Tav. 17).



1818 con la realizzazione della *Pianta della Città di Palermo e suoi contorni*, realizzata da Gaetano Lossiex e incisa da Tommaso Lomastro. La pianta si allontana dai precedenti esiti abbandonando definitivamente il decorativismo a favore di una maggiore precisione e schematicità.

La cartografia dell'Ottocento, d'altronde, perseguendo il fine dell'obiettività scientifica non poteva concedere nulla all'ornato e all'allegoria [Pagnano 2007] e per queste caratteristiche la carta di Lossiex rappresentò un modello per la produzione cartografica del ventennio successivo.

Tuttavia, solo pochi anni dopo, nel 1822, venne data alle stampe quella che Rosario La Duca definì «un ritorno di fiamma», una pianta di Palermo che rappresentava una sorta di revival della settecentesca carta del marchese di Villabianca. La pianta intitolata *Pianta geometrica secondo lo stato presente della città di Palermo*, composta da quattro fogli separati (fig. 9), è stata disegnata dal tenente colonnello F.G.C.B. De Behrend che nel 1825 ne ampliarà il contenuto aggiungendo ciò che gli era sfuggito alla prima lettura e inserendo nuovi dati.

De Behrend ripropone, aggiornandolo, lo schema e l'ornato adottato dal marchese di Villabianca inserendo, lungo i bordi esterni dei quattro fogli, «fuori quadro», più di 1300 richiami con le *Descrizioni delle Chiese, Palazzi e oggetti principali* e le *Denominazioni delle Piazze, Vie, Vicoli e Cortili* dei quattro quartieri che formavano la città antica: Santa Cristina, Santa Ninfa, Sant'Agatha, Sant'Oliva, oggi rispettivamente Palazzo Reale, Monte di Pietà, Tribunali e Castellammare.

Nonostante la pianta di De Behrend rappresenti un'inversione di rotta rispetto alle ottocentesche tendenze di ammodernamento della cartografia antica si è scelto di

utilizzarla nella didattica, come base per lo studio della forma e della struttura della città storica e per l'analisi delle trasformazioni urbane avvenute nel tempo.

L'intero processo didattico è stato concepito attraverso una serie di passaggi strategici, contraddistinti principalmente da modalità conoscitive e applicative. A partire dal ridisegno della carta del De Behrend, si è giunto alla costruzione del modello di studio per comprendere la forma della città.

L'attività didattica si è svolta quindi in diverse fasi, tra conoscenza della cartografia, ridisegno, visite sul campo e costruzione del modello fisico.

Il plastico è costruito in pezzi che apparentemente sembrano non avere una strutturazione logica nella loro composizione; in realtà corrispondono al numero dei sopralluoghi effettuati con gli studenti che, attraverso l'osservazione diretta, hanno conosciuto palazzi, vie, vicoli e cortili, da loro precedentemente disegnati, per scoprirli o, molto spesso, per non ritrovarli. Ogni pezzo del plastico corrisponde quindi a una passeggiata diventando il racconto di un'esperienza (fig. 10).

La conoscenza della pianta di Palermo del 1822 è stata spiegata agli studenti partendo dall'assunto che «ogni rappresentazione, anche quella apparentemente più piatta, comunica sempre dell'altro, oltre le cose presentate e le informazioni palesi, poiché lo stesso modo di trascrivere interpreta e carica le cose disegnate di senso, del significato che noi vi attribuiamo» [Pagnano 2007, pp. 88, 89].

Il ruolo del modello nel lavoro con gli studenti è stato sostanziale per la conoscenza della morfologia di Palermo nei primi anni dell'Ottocento; la carta, una volta ridisegnata e interpretata, si «eleva» in alzato con il plastico in una dimensione ottico/tattile (fig. 11).

L'estrusione delle polilinee del disegno CAD, e quindi la costruzione di un modello digitale, sarebbe stata un'operazione che, da sola, non avrebbe raggiunto l'obiettivo della lettura della forma complessiva del centro storico di Palermo.

È evidente che la realizzazione di un plastico realizzato con una stampante 3D presuppone la costruzione di un disegno digitale tridimensionale. Ma quale esperienza «fisica», di vera conoscenza ottico-tattile, avrebbero fatto gli studenti senza l'ausilio dei sopralluoghi e della realizzazione di un modello fisico? Quale successiva percezione avrebbero avuto della complessiva forma della città legata al ricordo di averla in qualche modo vissuta? Sarebbe bastata la sola esperienza digitale, demandata alla visione di uno schermo,

Fig. 10. Vista del plastico (fotografia di A. Garozzo).







Fig. 11. Plastico sovrapposto al ridisegno della carta del 1822 (elaborazione grafica di A. Garozzo).



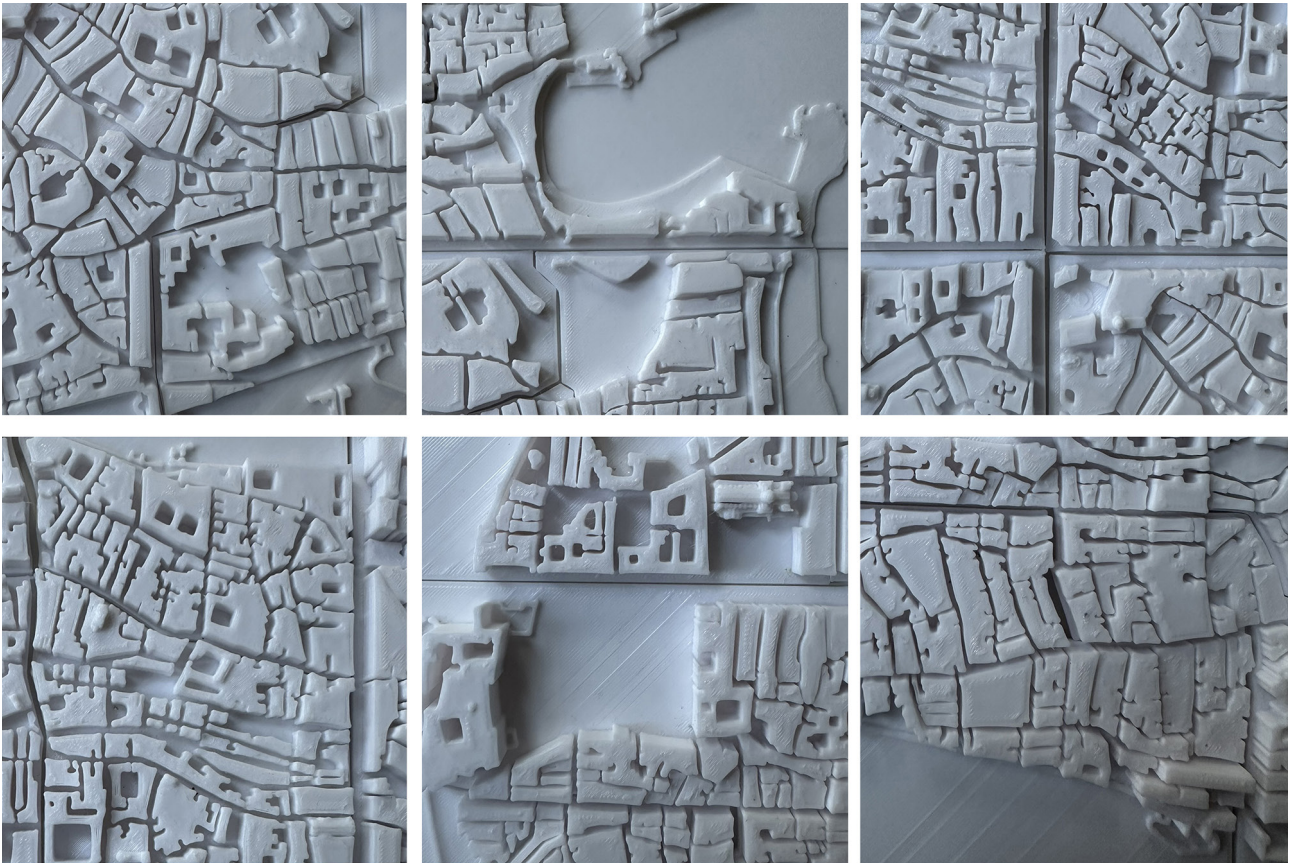


Fig. 12. Dettagli del plastico (elaborazione grafica di A. Garozzo).

per conoscere e raccontare un breve frammento della storia di una città complessa?

La realizzazione del modello è stata intesa, in tal senso, come costruzione di conoscenza, ricordo e memoria del disegno di una città che è stata, anche per relazionarla alla sua attuale consistenza.

La staticità del plastico, opponendosi alla fruizione dinamica del modello 3D, fissa il disegno della forma urbana e i suoi contenuti spaziali composti da un intricato sistema di vicoli e cortili, di strade e piazze e di rapporti con la costa e con il mare (fig. 12).

## Conclusioni

La costruzione della *maquette*, legata all'azione del rilievo di una cartografia nell'ambito di una esperienza didattica, è un atto del comprendere che assume, insieme al ridisegno, un valore formativo. La sua dimensione percettiva permette un'osservazione lenta, uno sguardo attento capace di "entrare" negli interstizi della forma della città in una visione in cui l'intero e la parte sono sempre in contemporanea relazione. Questa dimensione apparentemente statica, rimandata alla fisicità del plastico, ribalta il tema della dinamicità nel modello

grafico tridimensionale. Quest'ultimo è infatti esplorabile e navigabile attraverso il supporto dello schermo o di avanzati strumenti tecnologici in cui il soggetto indagante può, da fermo, scrutare l'oggetto nei suoi dettagli. Nella "lettura" del plastico, invece, la dinamicità è demandata al soggetto stesso che, muovendosi, «guarda, osserva e vede» [7].

Nella triade "guardare-osservare-vedere", infatti, sta il segreto di chi non vuole rimanere sorpreso di fronte ai fenomeni della realtà, che indagata e analizzata diventa il patrimonio della nostra conoscenza. Il guardare implica l'educazione dei sensi alla molteplicità e alla differenza delle forme, l'osservare coglie le ragioni delle differenze svelandone le regole, il vedere rintraccia significati e valori. La "staticità" del plastico rinvia alla lentezza e alla "calma" dell'osservazione, procedura di lettura indotta dalla fissità della *maquette*.

Su questo tema sono illuminanti le parole di Gaetano Cuccia il quale ha affermato che «chi procede lentamente distrae volutamente, con intenzione orientata, la propria attenzione da punti particolari, per appuntare lo sguardo, l'udito, i sensi tutti a cogliere una sfumatura, una piccola vibrazione, per fare un collegamento imprevedibile, ma pazientemente cercato, per provare un'altra possibilità. Lentezza è anche modo di essere presenti al mondo e perfettamente presenti a sé stessi, attenti a quello che si vede o si ode, alle sfumature, ai dettagli, isolati nella loro piccola complessità, apparentemente estranei gli uni agli altri e poi rapidamente ricomposti in un'unica realtà. Lentezza è una

virtù che aiuta la capacità di comporre, la volontà di cogliere la forma unitaria di una realtà articolata, quale che sia; è desiderio di intravedere una struttura dietro la semplice apparenza delle cose» [Cuccia 2007, pp. 11-13].

Lo studioso palermitano, sempre con grande raffinatezza intellettuale, scrive ancora sulla lentezza citando Milan Kundera che nel suo libro dal titolo *La lentezza*, appunto, raccontando della protagonista e del suo amante, dice che essa, «rallentando la corsa della loro notte, dividendola in parti distinte e separate fra loro, è riuscita a trasformare il breve arco di tempo a loro concesso in una meravigliosa architettura, in una forma», poiché, continua, «dar forma a una durata è l'esigenza della bellezza, ma anche quella della memoria» [Kundera 1995, p. 38], concetto di struttura mai meglio espresso, poiché la forma stessa è definibile come una struttura complessa e unitaria in cui le parti – né giustapposte né contigue – sottostanno a una legge in grado di determinare il significato delle parti stesse [Arnheim 1994].

A differenza di molte ricostruzioni virtuali iper realistiche, la stampa tridimensionale della città rappresentata da De Behrend, esula dall'ambizione di essere un simulacro della *forma urbis Panormi* ottocentesca piuttosto, attraverso la sua consistenza fisica, trasmette a chi la osserva una visione soggettiva che apre la strada a nuove interpretazioni e rappresenta un'opportunità, in un tempo di assimilazione bulimica di immagini, per un apprendimento profondo della forma e della struttura della città di Palermo.

## Ringraziamenti

Gli autori ringraziano gli studenti del *Laboratorio di rilievo e rappresentazione digitale* dell'a.a. 2023-2024 del corso di laurea LM4 dell'Università degli Studi di Palermo. Sono grati soprattutto per il loro entusiasmo nell'aver cominciato a conoscere la struttura urbana di Palermo attraverso un processo conoscitivo-rappresentativo in cui storia, disegno e rappresentazione si sono intrecciati nei loro aspetti disciplinari. La costruzione del plastico, lo studio attento e il ridisegno digitale della pianta del 1822, sono stati possibili

grazie al lavoro di Anna Leah Craig, Michele Di Galbo, Giuseppe Fiorentino, Giulia Nunzia Iacona, Laura Galipò, Solene Larivé, Maria Licata, Federica Marchese Ragona, Jlenia Moscatello, Alessandro Rizzo, Maria Giovanna Vella, Giuliana Lucia Liuzzo, Giorgia Rampulla. Gli autori ringraziano altresì lo studio AM3 Architetti Associati per avere messo a disposizione le immagini dei propri progetti. Il presente lavoro è stato finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU – fondi MUR D.M. 737/2021.

## Note

[1] Il plastico di Pompei, realizzato in sughero, legno e carta in scala 1:100, è stato inaugurato nel 1879. La sua concezione si deve all'archeologo napoletano Giuseppe Fiorelli, direttore degli scavi di Pompei e del Museo di Napoli, che affidò la sua realizzazione a Felice Padiglione. Venne successivamente commissionato a Nicola Roncicchi nel 1908 e assunse il suo aspetto definitivo. Durante il corso del XX secolo, fu spostato più volte tra Napoli e Pompei, talvolta anche diviso in più parti, soprattutto per proteggerlo da eventuali danni causati dai due conflitti mondiali. Nel

1950 fu definitivamente collocato all'interno del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN).

[2] Per una maggiore conoscenza del *progetto Le Corbusier* si rimanda al sito <<https://www.citedelarchitecture.fr/fr/>> (consultato il 10 aprile 2024).

[3] Si intende il modello al tempo stesso come "dispositivo" e "sistema



di pensiero”: in latino *instrumentum* (strumento), così come Heidegger definisce la “tecnica” intesa sia come mezzo in vista dei fini che come vera e propria attività dell'uomo.

[4] Lo studio AM3 Architetti Associati è stato costituito nel 2011 dagli architetti Marco Alesi, Cristina Cali e Alberto Cusumano <<http://www.am3studio.it/index.asp>> (consultato il 10 aprile 2023).

[5] Il termine “comporre” è usato seguendo pedissequamente l'etimologia della parola: compórrere, contratto dal lat. *compònerere* – p.p. *compòsitus* – comp. com=*cum*, insieme e *pònere*, porre, collocare. Porre insieme e mescolare varie cose per farne una; altrim. e più comunem. Formare; riferito a cose letterarie o musicali. Scrivere di proprio concetto; in cose

d'arte, Modellare, Disegnare di propria fantasia.

[6] Alice Franchina e Francesca Mazzola, architетtrici, sono le autrici del modello fisico e del progetto. Tra rappresentazioni bidimensionali, schizzi e costruzione del plastico hanno verificato le idee progettuali in un processo rappresentativo sincronico. La mancanza di qualità materica e di raffinatezza esecutiva del modello, inutili perché assolutamente non necessarie, hanno lasciato spazio alla formazione del progetto demandando al modello fisico lo sviluppo dell'iter progettuale.

[7] Si fa riferimento alla celebre doppia triade di Le Corbusier, tratta dal *Garnet 170* del 1963. «La chiave è questa: guardare, osservare, vedere, immaginare, inventare, creare».

## Autori

Francesco Maggio, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo, francesco.maggio@unipa.it  
Alessia Garozzo, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Palermo, alessia.garozzo@unipa.it

## Riferimenti bibliografici

Arnheim, R. (1994). *Il potere del centro*. Torino: Einaudi.

Blasi, C., Coisson, E. (2015). Duecento anni di dibattiti intorno alla stabilità della chiesa di Sainte-Geneviève a Parigi: modelli materici e modelli virtuali. In S. Frommel (a cura di). *Les maquettes d'architecture: fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, pp. 283-291. Roma: Campisano.

Cuccia, G. (2007). *Note sulla variazione*. Palermo: Grafill.

Del Pesco, D. (2015). Modelli architettonici nel Seicento: finalità, successi e fallimenti. In S. Frommel (a cura di). *Les maquettes d'architecture: fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, pp. 189-198. Roma: Campisano Editore.

Giaffreda, D. (2005). L'atelier come modello. In F. Gulinello (a cura di). *Modelli di architettura*, pp. 22-23. Cesena: Il Vicolo.

Kundera, M. (1995). *La lentezza*. Milano: Adelphi.

La Duca, R. (1975). *Cartografia generale della città di Palermo e antiche carte della Sicilia*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.

Maldonado, T. (1987). Questioni di similarità. In *Rassegna, (Maquette)*, n. 32, pp. 57-61.

Pagnano, G. (2007). Per la storia delle carte 'antiquarie' della Sicilia. In *lkhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, 2007, pp. 69-90.

Scalzo, M. (2010). Rinascimento tra disegno e modello: Baccio d'Agnolo e l'esempio per la chiesa di San Giuseppe. In E. Mandelli, U. Velo (a cura di). *Il modello in architettura. Cultura scientifica e rappresentazione*, pp. 51-60. Firenze: Alinea Editrice.

Vragnaz, G. (1987). Prefazione. In *Rassegna, (Maquette)*, n. 32, p. 5.