

Indice

	Presentazione di <i>Gabriele Rossi</i>	pag. 7
	Dal fronte urbano alla decorazione. Bari città disegnata di <i>Valentina Castagnolo</i>	11
1	Palazzo Borracci, 1913–2022	23
2	Contenuti figurativi e corpo grafico dell'opera Sistemi, elementi, parti, decorazioni	35 38
3	Modello narrativo e spazio del disegno Mappature, Nomenclature, Geografie, Tassonomie, Geometrie Apparato iconografico	43 46 55
	Visioni e riflessioni	91
	Riferimenti bibliografici	89
	English abstract	94

Presentazione

Con il volume *Il corpo grafico di una architettura decorata. Rilievo disegno e ornamento* Christiana Maiorano propone un interessante approccio per la lettura di uno dei palazzi più significativi della Bari dei primi del Novecento, ma forse poco noto, Palazzo Borracci.

Un racconto per immagini – in gran parte disegni autografi – e testi, il cui percorso metodologico parte dalla definizione di “corpo grafico”, individuato dall’Autrice come raccolta, completa o quasi, di tutti quegli elementi denotativi, connotativi e dei motivi appartenenti al sistema della decorazione di una architettura. Quindi il libro rappresenta un momento di riflessione sulla dimensione figurativa dell’opera architettonica, sul suo significato e sulle sue potenzialità.

L’Autrice articola la narrazione in tre capitoli e una ampia nota conclusiva, in cui definisce il metodo analitico, sempre supportata dal pensiero teorico che sostanzia ogni passaggio della ricerca.

Con il suo contributo Valentina Castagnolo inquadra il presente lavoro in una più ampia ricerca che insieme a Christiana Maiorano da anni conducono sul tessuto otto-novecentesco della città di Bari, inserendosi in un filone di studi sulle città e sul territorio pugliese condotte dai docenti della Rappresentazione del Dipartimento ArCoD (ex dICAR) del Politecnico di Bari, inaugurati dal suo allora Direttore Bruno Maria Apollonj Ghetti.

Il primo capitolo oltre a definire le ragioni ed i confini dell’indagine, inquadra l’architettura analizzata dal punto di vista topografico, storico, culturale, linguistico, e mostra strumenti e metodi utilizzati per lo studio a diretto contatto dell’opera attraverso il rilievo. Le attività partono dal presupposto che obiettivo generale della documentazione è salvaguardare gli organismi architettonici storici e

in particolare quelli che costituiscono una ampia fetta del patrimonio minore Otto-Novecentesco. Preservare quindi le peculiarità, i connotati architettonici e urbani espressione unica di un fenomeno ampiamente diffuso, ma declinato ogni volta in maniera differente. Non si intende ovviamente congelarli nel loro stato originario, significa invece acquisirne una conoscenza esaustiva al fine di individuare strategie di intervento condivise con gli organi competenti per la loro tutela e salvaguardia e guidare le trasformazioni in atto che non possono essere frenate, in quanto opportunità economiche di crescita e di sviluppo di interi territori, ma possono invece essere consapevolmente governate.

Obiettivo iniziale, sempre valido quando si parla di metodo di rilievo, è documentare facendo ricorso ad un processo conoscitivo che utilizza le recenti metodologie e tecnologie del rilevamento architettonico. La documentazione è infatti alla base di ogni strategia e modello di intervento che, accogliendo le nuove richieste dettate dalle esigenze dell'abitare contemporaneo, supporta gli interventi sempre crescenti di conservazione e di valorizzazione di questo tipo di patrimonio.

Obiettivo specifico del volume è inoltre analizzare in dettaglio il ricco apparato decorativo neo-egizio, esempio raro nel panorama cittadino, espressione di un momento storico della città di Bari ed in generale dei contesti urbani Otto-Novecenteschi che fanno dell'eclettismo e dei revival storico una soluzione ampiamente adottata per le loro architetture.

La seconda parte riguarda il "corpo grafico" ed il sistema trascrizione/scomposizione/lettura critica adottato per l'analisi dell'opera. A partire dalla definizione dei termini e significati sottesi ad ogni aspetto esaminato con uno sguardo attento ai riferimenti teorici e scientifici, l'analisi grafica e la rappresentazione dell'architettura viene organizzata in sezioni differenti, caratterizzate ciascuna da un grado di astrazione sempre maggiore e un diverso livello di approfondimento. Le sezioni dell'apparato iconografico corrispondono a cinque tematizzazioni attraverso cui si sviluppa il processo di disegno, di analisi e lettura dell'opera, corrispondenti, a loro volta, a specifiche operazioni metodologiche quali mappare, nominare, misurare, elencare e classificare, codificare, tematizzare.

In questo spazio, che accoglie dati, elementi, parti e anche frammenti della realtà costruita, è possibile sperimentare un disegno significativo, estraendo informazioni e nessi per aree tematiche, comporre narrazioni per segni, per piccole, minime, unità di analisi.

La struttura aperta di questo spazio mostra ogni unità in proiezione mongiana con un sempre maggiore grado di astrazione a seconda delle categorie d'indagine e di approfondimento, pur mantenendo, nel segno e nel tratto, una riconoscibilità che favorisce la lettura.

La tensione verso una dimensione "astratta" – e forse, alcune volte, enigmatica – della rappresentazione dell'opera costruita, con il suo peso e il suo passato, è

data dal disegno realizzato al tratto e su supporto bidimensionale, informatizzato e i cui caratteri proiettivi conservano proporzione, connessione e coerenza visiva, parte integrante di un sistema, di uno spazio costruito con e attraverso le forme e le tecniche del disegno.

La scelta dell'Autrice di collocare gli apparati iconografici alla fine della lettura dei capitoli, pur richiamando nel testo i materiali ad esso pertinenti, corrisponde all'intento di preparare il lettore alla visione dei contenuti grafici, riconoscendo, nelle riflessioni scritte, così come in quelle disegnate, una autonomia sostanziale e la possibilità di prefigurare o immaginare gli esiti della ricerca. Nella lettura continua delle immagini, l'Autrice mette in mostra un paesaggio di forme sicuramente implementabile, forse da ampliare, e lascia intravedere la possibilità di utilizzare l'ampio repertorio di forme come modello per produrne altre forme, altri contenuti e immaginare nuovi paesaggi da disegnare.

Gabriele Rossi

Palazzo Borracci, 1913-2022

In un tessuto urbano storicamente consolidato, Palazzo Borracci occupa l'ultima delle isole regolari del quartiere di espansione ottocentesca a ridosso del limite invalicabile della linea ferroviaria che divideva in due la città di Bari, da un lato la città storica, della media e alta borghesia e dall'altro quella extramurale, dell'industria. Nel rigido svilupparsi dei blocchi rettangolari allineati su uno dei corsi principali della maglia ortogonale lungo il quale si erge il Teatro Petruzzelli e le imponenti architetture degli edifici amministrativi e pubblici, l'isola occupata dal palazzo risulta lunga, stretta tra due forze opposte. Come se, quasi simbolicamente, non volesse rinunciare a rimanere al di qua di quella linea di separazione, il fabbricato riesce ad inserirsi con grazia e naturalezza nel contesto descritto. Eretto tra il 1913 e il 1914¹ quando era stato da poco realizzato il ponte pedonale che finalmente collegava le "due città" dando ad entrambe la possibilità di integrarsi ed espandersi, e mentre erano in corso i lavori di costruzione del Teatro Margherita, il palazzo si affaccia su tre lati, sul corso Cavour in testa all'isolato e su due strade minori, una delle quali delimitata dal muro che la separa dai binari della ferrovia.

Questo spazio urbano, variamente abitato, all'inizio del secolo scorso e per tutta la sua metà e oltre, conserva il suo assetto planimetrico, definito dal lungo viale alberato del corso che inquadra la città storica sullo sfondo, disegna l'ultima fila di isole del borgo murattiano e che immette, dalle strade minori, nel nascente quartiere umbertino. Posizione fragile, esposta più di altre alle veloci e tumultuose trasformazioni che la città vive a partire proprio da quegli anni, dalla transizione (tecnologica) verso un nuovo modo di costruire e di abitare con l'apertura a nuovi modelli, fino alle sempre più pressanti interferenze tra la città, la campagna e la complessa area industriale. Il Borgo si sviluppa cambiando volto mentre ancora si dettano le regole per definirlo,

la città si espande a “macchia di leopardo” travalicando forzatamente i confini stretti e creando nuovi centri abitati, nuove aree di sviluppo e nuovi sistemi aggregativi. E' alla fine degli anni sessanta del Novecento che questo delicato ambito urbano di confine, quasi diaframmatico, subisce una profonda trasformazione che, sebbene sulla carta dichiara la sua temporaneità, ad oggi risulta condizione permanente e senza possibilità di un aggiornamento. È il primo ponte carrabile costruito nella città che collega il centro con i quartieri extramurali in via di sviluppo. L'imponente opera di ingegneria, che di fatto libera il flusso costretto nella città, segna profondamente la storia di questi luoghi e dei suoi abitanti, modificando non solo l'assetto strutturale dell'ambiente, ma alterando distanze, proporzioni, percezioni, coinvolgendo nel processo di riconfigurazione dei punti riferimento, tutti gli organi di senso, dalla vista all'udito, all'olfatto. Un evento dicotomico: la città è sì messa nelle condizioni per superare un ostacolo, ma Palazzo Borracci, nella attuale posizione, rimane bloccato, perdendo così, rispetto al passato, i punti di osservazione che lo offrivano alla vista nella sua interezza, nella giusta prospettiva. Come cambia profondamente anche il paesaggio che si osserva dagli ambienti interni, la visione del quale si riduce a pochi frammenti, soprattutto per i primi due livelli fuori terra.

L'interesse della ricerca passa attraverso la questione della visibilità, e considerare il luogo e l'architettura oggetto dell'atto di visione, diviene un aspetto importante da indagare. Cercare il punto di osservazione – della ricerca così come dell'oggetto di studio – significa infatti spostarsi compiendo movimenti che consentono di recepire e individuare nuovi significati, valori, identità e intenzioni in questo luogo negato della città. Si è compiuta, con l'intento di creare una sorta di “tassonomia del visibile” [*Mappature*, fig. 4], un'analisi della visione da e verso Palazzo Borracci attraverso una selezione di scatti fotografici. La fotografia cerca di operare una «ricomposizione visiva» [BASILICO, 2007 p. 17] del volume dell'edificio all'interno di un contesto urbano che, con la presenza ingombrante del ponte, ha subito un evidente scompenso, come una perdita di coerenza e una inarrestabile frammentazione. Come un rabdomante², che Basilico definisce quale metodo da lui usato per i suoi progetti, lo strumento fotografico misura lo spazio e si muove alla ricerca del punto di vista, di più punti di vista per realizzare quel progetto di conoscenza che si compie prima di tutto nello sguardo. Sono fotografie dello spazio urbano a cui Palazzo Borracci appartiene, in cui «la prospettiva si definisce come rappresentazione geometrica precisa. È quel disegno che, incrociando lo sguardo con l'obiettivo e con il vetro smerigliato della

macchina fotografica, consente a tutto di stare “in misura”, all’interno, in una metaforica dimensione rinascimentale di controllo dell’immagine» [BASILICO, 2007 p. 69]. Considerare Palazzo Borraconi oggetto dell’atto di visione ha significato analizzare l’atto stesso del vedere «cercando dei punti nello spazio fisico dove collocare il centro di osservazione e da dove poi proiettare lo sguardo» [BASILICO, 2007 p. 118]. Negli studi sulla cultura visuale, lo sguardo non è mai un atto neutro ma, al contrario, «proiettato a partire da un punto di vista spazialmente e temporalmente concreto, e rivolto a oggetti e fenomeni che si dispongono nel campo visivo secondo modalità che dipendono almeno in parte dalla scelta dei dispositivi tecnico-materiali che inquadrano la visione» [PINOTTI, SOMAINI, 2016 p. 38-39]. Si delinea pertanto un primo aspetto della ricerca che chiarisce uno dei motivi della scelta dell’oggetto di studio, che consiste nel riconoscere la possibilità di prelevarlo dal reale, sottrarlo all’ombra in cui è collocato, farlo riemergere trasferendolo in un “luogo” diverso e riconsegnarlo alla comunità rendendolo “visibile”. L’applicazione delle tecnologie digitali al rilievo dell’architettura consente una visualizzazione significativa e attuale dell’edificio che viene reintegrato nella realtà come oggetto virtuale e, grazie alle possibilità offerte dallo sviluppo di forme medialità comunicative, l’opera architettonica diventa raggiungibile e, soprattutto, fruibile.

Un secondo aspetto della ricerca, che fa ricadere la scelta su Palazzo Borraconi, è legato al singolare partito decorativo eclettico che attraversa l’intero edificio segnando le facciate, le superfici degli ambienti interni, elementi strutturali e componenti; ogni ambito è coinvolto in una tensione espressiva che rimanda a valori, simboli e figure del mondo egizio.

Il registro figurativo, scelto secondo il disegno e la visione che il proprietario, il progettista e l’esecutore perseguono, è rintracciabile in quello stile egizio declinato in modo rigoroso e senza incertezze che connota, laddove non dichiara, l’appartenenza dello stesso proprietario alla classe alto borghese della città. L’unità espressiva con cui è stato concepito il carattere dell’edificio, quello che Strappa definisce “stile” [STRAPPA, 1995 p. 29], e che fa riferimento all’iconografia egizia, prevede, nella mente dell’artefice e di chi lo ha voluto, una conoscenza profonda degli elementi, della loro relazione reciproca, della genealogia e del significato. Gombrich, nel suo noto libro *La storia dell’arte*, definisce “stile” quella legge «alla quale sembrano obbedire tutte le creazioni di un popolo». [...] «Uno dei massimi pregi dell’arte egizia è che ogni statua, ogni pittura o forma architettonica sembra inserirsi nello spazio come al richiamo

di un'unica legge». [...] «Le regole che governano tutta l'arte egizia conferiscono a ogni opera individuale un effetto di equilibrio e di austera armonia», di un geometrico senso d'ordine che sostiene ogni particolare, e che tuttavia non impedisce di osservare i particolari della natura con sorprendente esattezza» [GOMBRICH, 2008 p. 57]. Lo stile egizio, riconoscibile dalla frequenza di certi elementi e dalla ripetizione di alcune strutture appartenenti alla medesima area linguistica, si conserva integro, con lievi e impercettibili interferenze, fin dalla sua costruzione, come l'intero programma espressivo [STRAPPA, 1995 p. 26], tema unitario, coerente, compatto, declinato in modo integrale, un esempio molto particolare del Liberty barese.

È con notevole ritardo, infatti, all'inizio del secolo scorso, e quando ormai le esperienze dell'Art Nouveau in Europa e del Liberty in Italia erano già concluse e superate, che cominciano a comparire sulle facciate dei palazzi della città di Bari, alcuni caratteri Liberty. Rispetto ai classicismi, neo-medievalismi, tardo-gotico, eclettismi diversi e tardo-liberty, la cultura architettonica barese oscilla tra atteggiamenti accademici e attenzione al funzionalismo. Accanto ad una crescita edilizia considerevole (e a volte incontrollata), si manifesta una certa tensione culturale tra progettisti e costruttori, per definire un linguaggio architettonico (strettamente legato alla decorazione) che fosse anche riflesso del carattere identitario di una borghesia sempre più rappresentativa dal punto di vista economico. In questo scenario, tra consapevolezza stilistica, esercizio e contaminazione, la decorazione sembra ammorbidirsi concedendo ad elementi curvilinei o a motivi vegetali ampio spazio. L'architettura liberty barese si avvale di motivi tratti dai più diffusi repertori nazionali e internazionali, che si presentano spesso come antologie di facciate: testine Jugendstil, cerchi, borchie, quadretti, ghirlande secessioniste, colpi di frusta Art Nouveau, florealismi. E non solo. I mascheroni (maschere apotropaeiche) o le testine femminili vengono contornate da tralci, cornucopie, conchiglie, foglie di acanto, emblemi di fortuna e prosperità, e sono presenti prevalentemente nella chiave di volta dell'ingresso o nei timpani spezzati delle finestre, o sugli architravi, sulle mensole, nella parte terminale delle lesene o più raramente in posizione decentrata (denunciando il bisogno da parte dei committenti di esibire benessere, ritualizzare protezione). Altro elemento importante per la funzione decorativa svolta sulla facciata liberty, sono le mensole dei balconi raffiguranti sfingi o animali mostruosi o mitologici. Anche i portoni, i sistemi di oscuramento, le balconate in ferro e in ghisa o in getto di cemento, i batacchi, le prese d'aria e di luce, le chiavi di volta degli archi dei portoni d'ingresso, vengono caricati di funzione estetica

e inseriti in un contesto armonico [FISCHETTI MAJORANO, 2008, pp.14-15]. Tra i palazzi che meglio interpretano il carattere tardo-Liberty, attraverso materiali naturali, o loro trasposizioni imitative in cemento artificiale, il sistema decorativo viene applicato alla facciata come una «sorta di maquillage nuovo ed efficace per ricoprire una forma non ancora messa in discussione» [COLONNA, DI TURSI, 2000, p. 130]. Pertanto, si evidenzia una distanza inconciliabile tra progettazione e ornamento, e il Liberty, rimanendo circoscritto alla sfera della decorazione, perderà presto la sua carica espressiva, ridotto ad un repertorio come tanti, ad un linguaggio privato della vocazione a divenire veicolo di un'idea estetica e piegato alle ragioni del decoro e della razionalità che individuano l'architettura di fine secolo [COLONNA, DI TURSI, 2000, p. 131]. Palazzo Borracci, nel contesto storico descritto, resta un esempio unico che regge il confronto con Casa Diasparro del 1911 dell'ing. Luigi Rizzi, Palazzo Clemente del 1912 dell'ing. Orazio Santalucia, palazzo Sbisà del 1907, e nel contempo prende le distanze e attinge ad un repertorio di forme e figure nuove, offerte dalla scoperta del patrimonio delle civiltà sepolte, diffuso sul finire dell'Ottocento. Si tratta di forme primigenie, dai caratteri nettamente sintetici e simbolici, che si offrono come un alfabeto alternativo alla dominante cultura accademica. Nella compattezza delle forme, nella raffinatezza e la linearità, nell'aspetto rigido, imponente, grave e statico della statuaria egizia si ritrova una radicale alterità rispetto al canone naturalistico della tradizione classica, fornendo agli artisti che si affacciano e "attendono" la modernità, un linguaggio figurativo originale.

Strutture, elementi, forme e figure di questo repertorio decorativo seguono la tradizionale distribuzione all'interno e all'esterno del volume della fabbrica, insieme ai diversi materiali, alle finiture e ad alcune eccentriche soluzioni. Le facciate sono disegnate da fasce marcapiano in pietra, come le fasce marcadavanzale e le cornici delle aperture, del portale d'ingresso, delle mensole dei balconi e delle colonne poste ai due spigoli del volume regolare dell'edificio [Mappature, figg. 14-15-16]. Per i tre livelli, attraverso cui il palazzo si articola, gerarchizzati al fine di rispondere alla tradizionale distribuzione degli spazi interni che vede collocato al primo livello il piano nobile e residenza della famiglia, vengono utilizzati i medesimi elementi decorativi ma declinati con discrete variazioni e applicando leggere trasformazioni al tipo [Mappature, figg. 17-18-19].

L'ingresso principale, che immette nell'androne, leggermente avanzato rispetto al filo della facciata, è costituito dal portale con piedritti scanalati e decorati da bassorilievi

floreali, dall'architrave definito da un eclettico insieme di elementi, festoni di foglie e fiori, borchie (o bottoni) e da una testa femminile, posta in chiave, con il copricapo a nastro che le circonda il volto, sormontato da una corona con foglie di acanto che regge il balcone del primo livello. Ma l'artefatto che presenta una scansione decorativa unica nel suo genere, dove sono concentrati gli elementi più significativi dell'iconografia egizia è il portone in legno e ferro battuto. Le due ante hanno specchiature rettangolari interrotte da due sfingi i cui volti sporgono dal piano della cornice mossata: le sfingi, considerate dalla mitologia egizia un simbolo di forza, intelligenza e benevolenza, guardiani spirituali della dimora eterna, indossano il nemes, il copricapo del faraone al centro del quale è posto l'ureo, il serpente sacro considerato emblema del potere divino del sovrano. Il collare intagliato, che regge il batacchio in bronzo inciso, riporta il disegno del fiore di loto³ con i suoi boccioli, la cui traccia si ripete in ogni ambito figurato dell'edificio, insieme a quella della pianta di papiro⁴ che decora, in questo sistema, i maniglioni in bronzo incisi. Le specchiature superiori del portone, in ferro battuto, riprendono il motivo creato dal disegno del fiore di loto in una sequenza stilizzata. In asse con il portone d'ingresso, il sistema della cornice della finestra centrale al primo piano presenta un altro elemento appartenente alla mitologia egizia: il disco solare alato, complessa figura in cui simboli di terra si uniscono con quelli d'aria: le ali del falco, il serpente e il sole, o l'occhio del dio sole. Il sole, circondato da due serpenti annodati, è sormontato dal fiore di loto, questa volta espresso plasticamente nel suo volume che regge, insieme alle quattro mensole, il balcone del secondo livello. È interessante vedere come, in questo sistema, il linguaggio delle forme naturali, fitomorfe e zoomorfe si sposano con i motivi geometrici che definiscono la struttura dell'architrave, nei nodi e nelle connessioni dello stesso, questa volta di matrice più propriamente liberty, i cordoni in fila da tre, il disco o scudo che raccoglie il complesso di linee cambiandone la direzione. Quest'ultimo è un elemento decorativo ricorrente sulle cornici e sui fregi e si sviluppa per tutto il prospetto, compresi quelli laterali secondari, con un ritmo costante e a determinate distanze. Mentre dal primo si procede verso il secondo e poi il terzo e ultimo livello, gli elementi della decorazione egizia tendono a semplificarsi, i temi trattati e i riferimenti non mostrano più lo stesso carattere perentorio e connotante e si possono rilevare le molteplici varianti dello stesso elemento e le ragioni della loro applicazione. Anche gli ambienti interni della fabbrica [Mappature, figg. 20-21] presentano l'apparato decorativo ricco di temi, figure e motivi di matrice egizia. Le strutture e le finiture

di alcuni ambienti registrano la volontà di rimarcare l'adesione ai significati e alla simbologia degli elementi raffigurati.

Nel libro *The Grammar of Ornament* di Owen Jones del 1856, l'autore ritiene lo stile egizio un puro stile originale, l'architettura e i modelli figurativi applicati per la genesi degli ornamenti, traggono riferimento e ispirazione direttamente dalla natura, «in tutti gli altri stili si può rintracciare una rapida ascesa dall'infanzia, fondata su qualche stile passato, fino al punto culminante di perfezione, quando l'influenza straniera è stata modificata o scartata, a un periodo di lento e persistente declino, nutrendosi dei propri elementi. Nello stile egizio non si ritrovano tracce dell'infanzia o di un'influenza straniera, e si deve quindi credere che si ispirassero direttamente alla natura» [JONES, 1856].

Le forme vegetali oggettive sono considerate, già nell'arte egizia dell'età del Regno antico, non solo come motivi puramente ornamentali ma come simboli religiosi [TIZZANO, 2012 p. 467], al pari dei riferimenti figurativi appartenenti al mondo animale. Come ogni simbolo religioso esso è destinato, qualora abbia delle caratteristiche artistiche, a divenire con il tempo un motivo prevalentemente ed anche esclusivamente ornamentale. L'impiego continuato e copioso, la forma esteriore cui la consacrazione imprime un carattere stereotipato, l'esecuzione in materiali diversi, tutto ciò comporta che quel simbolo si fa per l'uomo sempre più familiare e diviene quasi una necessità il vederlo riprodotto [TIZZANO, *ibidem* p. 467].

L'androne è coperto da una volta a botte ribassata che presenta i simboli di questo repertorio figurativo reiterati, all'altezza dell'imposta, lungo la fascia dipinta con motivi floreali e geometrici colorati⁵. Un fregio continuo decora l'intradosso dell'arco a tutto sesto che introduce al vano scala⁶. Il caposcala, il corrimano e la ringhiera in ferro battuto presentano motivi fitomorfi, così come le porte in legno degli ambienti del piano rialzato. Il vano scala è illuminato da due grandi vetrate policrome sulle quali sono dipinti altri importanti simboli della tradizione egizia: lo scarabeo alato⁷ che interpreta il divenire (sorgere, tramontare e risorgere) del disco solare durante il suo ciclo giornaliero, simbolo di rinascita e del potere generativo, e una testa femminile, disegnata di profilo, con la tipica corona delle regine⁸ e cioè un avvoltoio raffigurato con le ali aperte. La presenza dell'ureo al centro del copricapo connota il potere divino della sovrana, infatti questa corona era portata anche dalle dee. Motivi floreali e piumaggi corredano queste due figure all'interno della cornice riquadrata della vetrata ad arco a tutto sesto. Tra gli ambienti al piano rialzato, è lo studio di Giacomo Borracci, ad essere segnato da una delicata ma persistente decorazione con motivi naturalistici riferiti

alla variegata vegetazione del fiume Nilo. Dalle incisioni visibili sull'architrave della porta d'ingresso in legno e vetro, perfettamente conservata, alla vetrata che riporta il monogramma con le iniziali del proprietario, incorniciato dal disegno dell'onnipresente fiore di loto e i suoi boccioli, fino ad alcuni elementi d'arredo e finiture che traggono ispirazione dalle forme naturali. Ma soprattutto dalla volta a padiglione di colore rosso, che presenta, all'altezza dell'imposta, una cornice decorata attraverso una sequenza ritmica di foglie di papiro e boccioli di loto. L'intera foglia di papiro, rappresentata aperta e circondata da una fila di fiori, seguendo in maniera naturale l'andamento curvilineo della superficie, occupa i quattro angoli della volta, mentre lungo i quattro lati si sviluppa il motivo a fiori con i propri steli e boccioli. Al centro della volta le foglie di papiro sono disposte a formare quattro lobi. L'ambiente adiacente lo studio di Borracci cambia completamente il registro figurativo della decorazione, la volta a padiglione, questa volta presenta un affresco realizzato dal pittore Tommaso Stramaglia nell'ottobre del 1915. Il dipinto presenta, nel riquadro centrale, una cornice ovale a foglie di lauro che richiamano le decorazioni nei quattro angoli. All'interno si trova una figura femminile morbidamente avvolta da un pannello che rappresenta probabilmente l'Allegoria della Vanità. Su ciascun lato sono infine raffigurati putti e figure allegoriche che ritraggono le protettrici delle arti.

Gli ambienti del primo piano, non più di proprietà della famiglia Borracci, presentano un apparato decorativo classico di inizi secolo scorso, con soffitti affrescati e incorniciati da stucchi che ne delimitano le diverse raffigurazioni e narrazioni. Ma tranne per le porte in legno decorate, che riportano i motivi naturalistici, fitomorfi e geometrici, non si rilevano ulteriori elementi in stile egizio e sue varianti.

Nella lettura integrale dell'opera architettonica si riconosce nel sistema delle decorazioni una forte potenzialità espressiva che, attraverso gli strumenti offerti dal disegno, mostra il "corpo grafico" dell'architettura. Il disegno, e con esso ogni operazione di analisi, di lettura, di restituzione e rappresentazione del dato visibile, mappa la materia architettonica per costruire una narrazione di quel sistema figurativo composto da forme, tracciati e segni che sottende il corpo grafico dell'opera. E ciò è reso ancora più evidente in virtù della riconosciuta unità espressiva della decorazione che tiene ben salda la materia architettonica nel racconto che di quest'opera viene fatto a partire dal rilievo architettonico, alla costruzione del dispositivo di analisi e lettura dei dati nel delicato passaggio dalla complessità del reale a quella del (di)segno.

La complessità del reale, i sistemi da cui è formato, con le sue caratteristiche quantita-

tive e qualitative, la gerarchia tra le parti, le proprietà delle stesse e, con esse, gli attributi figurativi o enunciativi, è centrale in ogni processo di conoscenza e rappresenta il nodo da sciogliere, il punto essenziale che occorre superare, chiarire o risolvere ai fini dello sviluppo della narrazione.

Il sistema complesso che è l'architettura viene sottoposto, durante il processo d'indagine, a diverse operazioni di semplificazione che vedono la sua materia oggetto di discretizzazione e riorganizzazione secondo criteri e modi dipendenti da finalità e interessi della ricerca. Questa complessità viene quindi misurata attraverso l'attività di rilievo che «per la sua stessa natura si impegna a tradurre il continuum del reale in un sistema di tratti, tracce, di segni, all'interno di un codice linguistico che risulti ampiamente condivisibile e, quindi, trasmissibile. Il passaggio dalla complessità del reale, dalla continuità della materia di architettura alla complessità della struttura segnica del disegno, questa difficile operazione di discretizzazione del reale e della sua riorganizzazione figurativa, implica inevitabilmente una gestazione interpretativa dell'oggetto del rilievo» [FLORIO, 2017 pp. 95-96].

Per il rilievo di Palazzo Borraici la metodologia d'indagine [Mappature, figg. 7-13] ha previsto una campagna di rilievi che, integrando le tecnologie più recenti, fosse in grado di fornire un modello conoscitivo utilizzabile in situazioni analoghe e allo stesso tempo fornisse un modalità di lavoro speditiva e facilmente replicabile [Mappature, fig. 7]. Allo stato attuale dello sviluppo tecnologico e delle ricerche nel settore della documentazione del patrimonio costruito⁹ è imprescindibile l'integrazione di tecniche basate su sensori attivi (*range-based*) che utilizzano cioè strumenti che emettono un segnale che viene registrato dallo strumento stesso al fine di calcolare indirettamente le coordinate del punto collimato, quali TLS (*Terrestrial Laser Scanner*), stazioni totali e GPS (*Global Position System*) e tecniche basate su sensori passivi (*image-based*) quale la fotogrammetria digitale, evoluzione della fotogrammetria tradizionale, che, ricorrendo ad algoritmi di SfM (*Structure from Motion*), di matching SIFT (*Scale Invariant Feature Transform*) e densificazione CMVS (*Clustering Views for Multi-View Stereo*), ricostruisce digitalmente la scena acquisita [BERTOCCI, PARRINELLO, 2012]. Integrare i dati laser scanner con quelli della fotogrammetria digitale aerea e terrestre consente infatti la restituzione tridimensionale di quanto ripreso creando un database di informazioni geometrico/morfologiche completo e aggiornabile [BIGONGIARI, 2017], acquisito in tempi rapidi con un'elevata quantità di informazioni, utilizzabili per specifiche esigenze e in momenti diversi [Mappature, fig. 8].

Mappature, Nomenclature, Geografie, Tassonomie, Geometrie
apparato iconografico





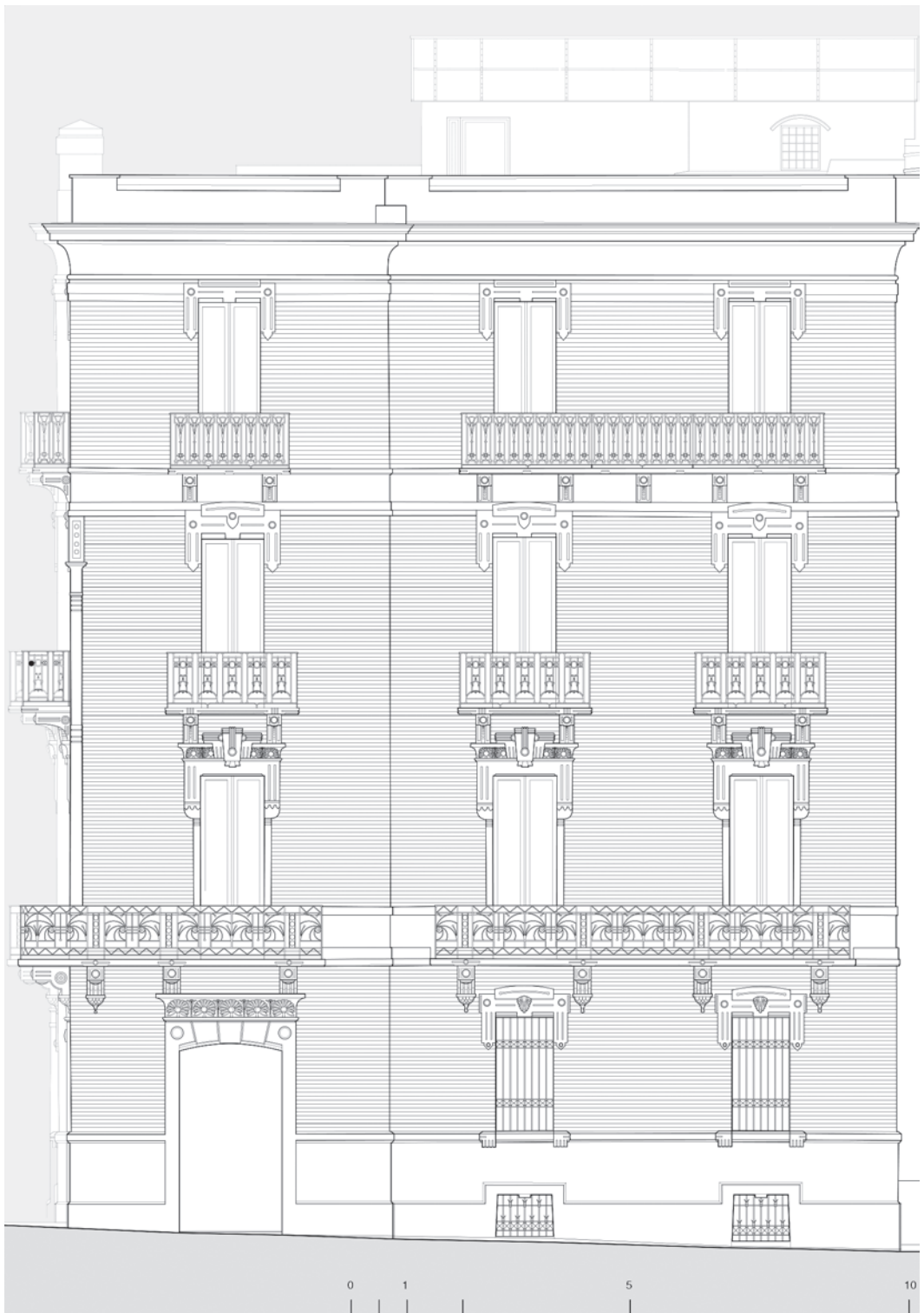
Mappature
fig. 9 Vista ortografica del prospetto principale dati TLS.



Mappature
fig. 10 Confronto orto-foto dati TLS e fotogrammetrici.



Mappature
fig. 11 Vista ortografica del prospetto principale dati fotogrammetrici.



Mappature
fig. 13 Disegno di rilievo di Palazzo Borracci, prospetto su via Zuppetta.



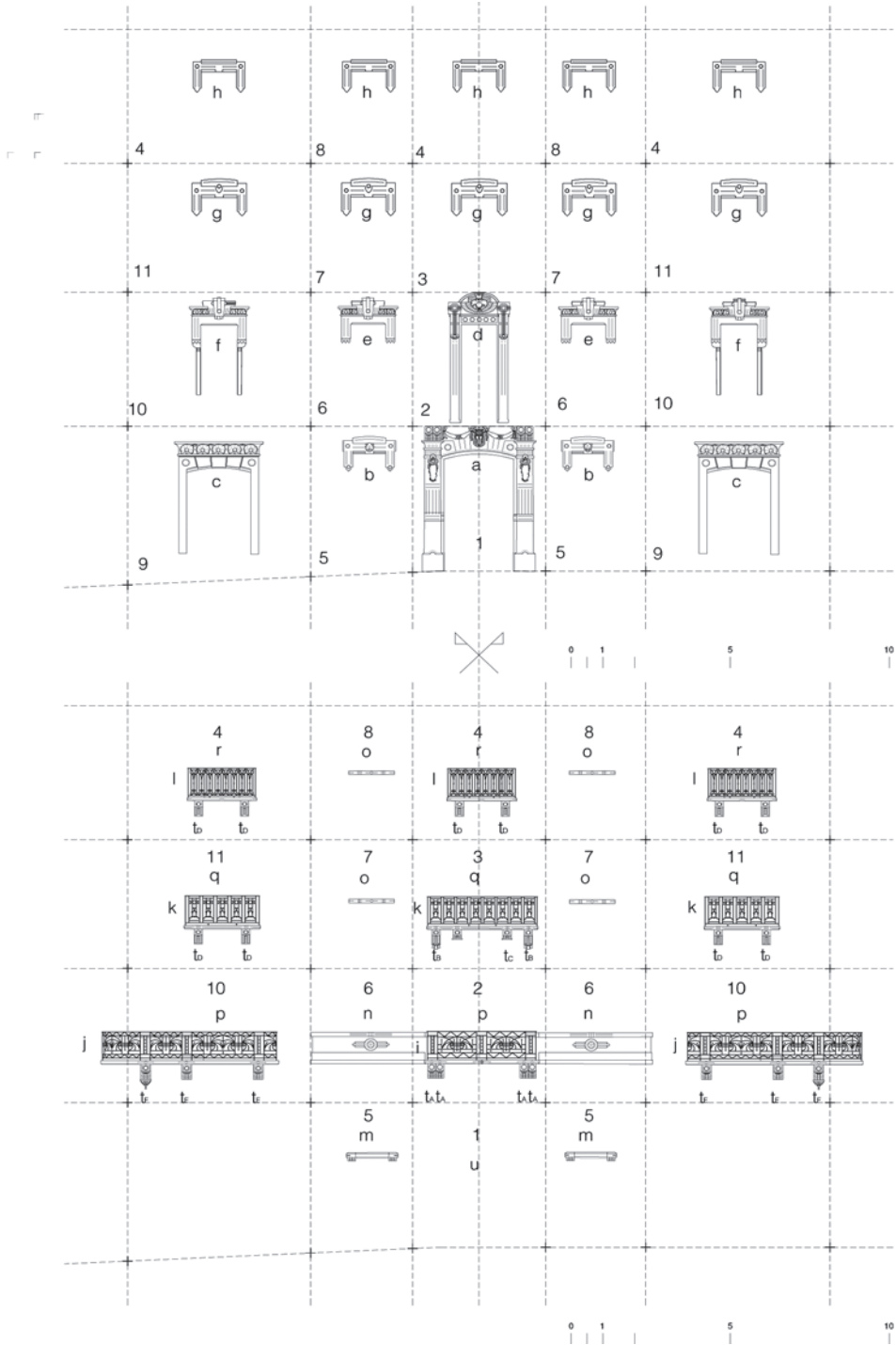
Nomenclature

fig. 17 Individuazione dei sistemi di elementi che compongono l'architettura delle facciate di Palazzo Borracci e indicazione dei codici identificativi degli 'elementi' e delle 'parti'.

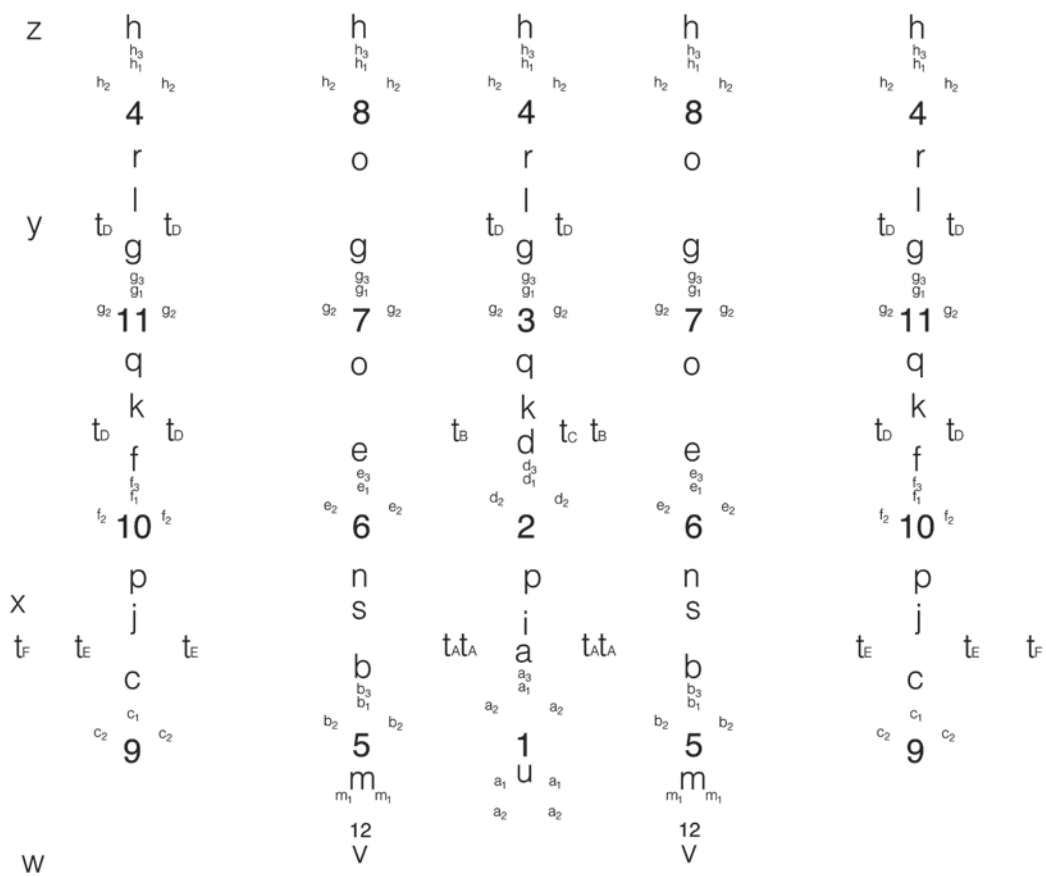
1 portone ingresso	cornice	a	piearritti	a2
			concio in chiave	a3
			mensole	ta
2 porta-finestra 1° livello	infisso	u	anta/specchiatura in ferro	u1
			anta/specchiatura in legno	u2
			architrave	d1
3 porta-finestra 2° livello	cornice	d	pieдрitti	d2
			concio in chiave	d3
			mensole	ta - tb tc
4 porta-finestra 3° livello	balcone	p	ringhiere	p2
			soletta	i
			architrave	g1
5 finestra piano rialzato	cornice	g	pieдрitti	g2
			concio in chiave	g3
			mensole	td - tb tc
6 finestra 1° livello	balcone	q	ringhiere	q3
			soletta	k
			architrave	h1
7 finestra 2° livello	cornice	h	pieдрitti	h2
			concio in chiave	h3
			mensole	td
8 finestra 3° livello	balcone	r	ringhiera	r4
			soletta	l
			architrave	b1
9 ingresso piano rialzato	cornice	b	pieдрitti	b2
			concio in chiave	b3
			elemento	ms
10 porta-finestra 1° livello	marcadavanzale	m	architrave	e1
			pieдрitti	e2
			concio in chiave	e3
11 porta-finestra 2° livello	marcadavanzale	n		
			marcapiano	s
			architrave	g1
12 finestre seminterrato	cornice	g	pieдрitti	g2
			concio in chiave	g3
			architrave	h1
13 finestra 3° livello	cornice	h	pieдрitti	h2
			concio in chiave	h3
			marcadavanzale	o
14 ingresso piano rialzato	cornice	c	architrave	c1
			pieдрitti	c2
			concio in chiave	c3
15 porta-finestra 1° livello	basamento	w	mensole	te tr tr
			architrave	
			pieдрitti	
16 porta-finestra 1° livello	cornice	f	concio in chiave	
			mensole	td - te tr tr
			ringhiere	p10
17 porta-finestra 2° livello	balcone	p	solette	j
			architrave	g1
			pieдрitti	g2
18 finestre seminterrato	cornice	g	concio in chiave	g3
			mensole	td - tr te
			ringhiere	q11
19 finestre seminterrato	bocca di lupo	v	soletta	k

Nomenclature

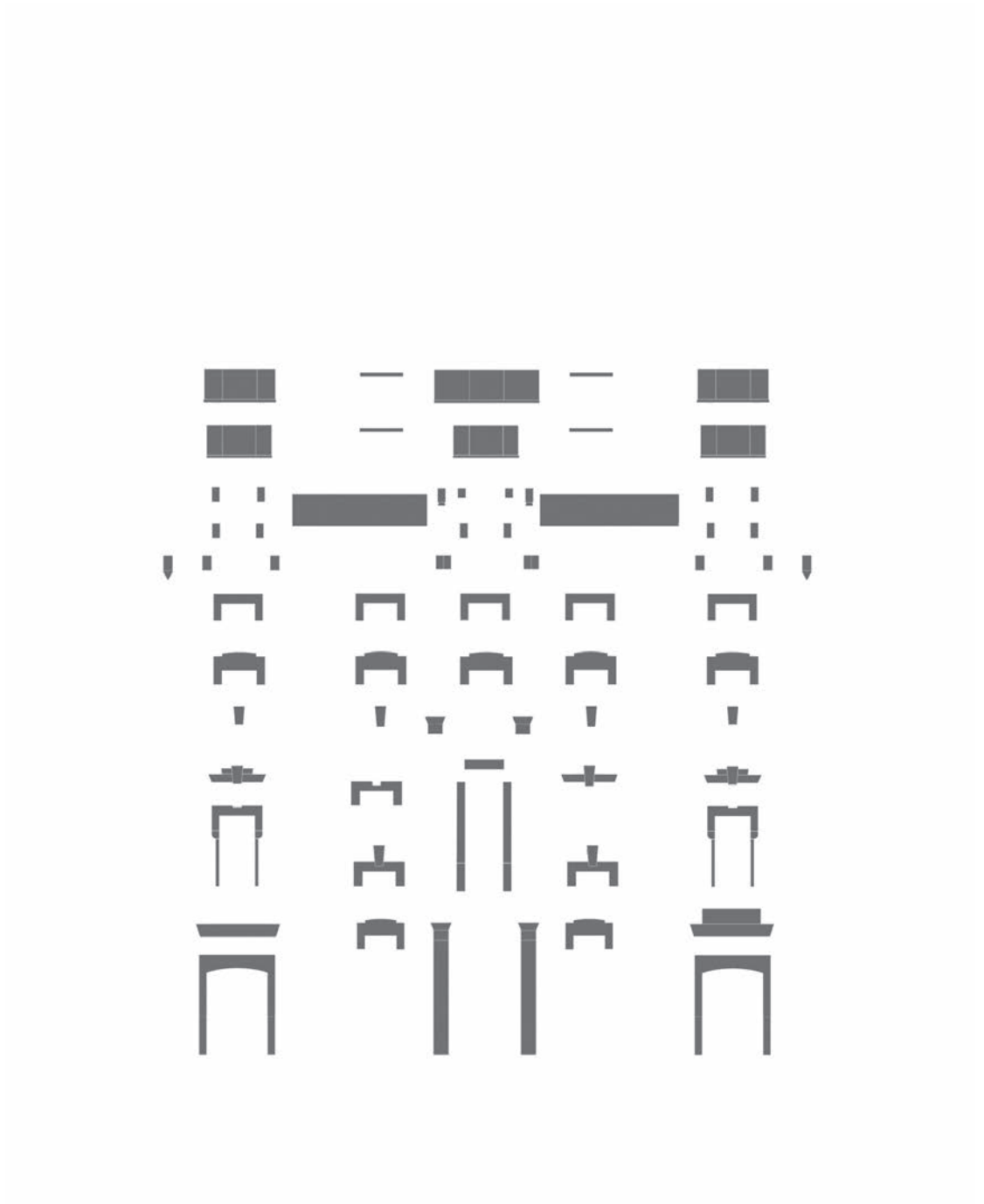
fig. 18 Organizzazione matriciale della tassonomia e attribuzione dei codici di identificazione degli 'elementi' e delle 'parti'.



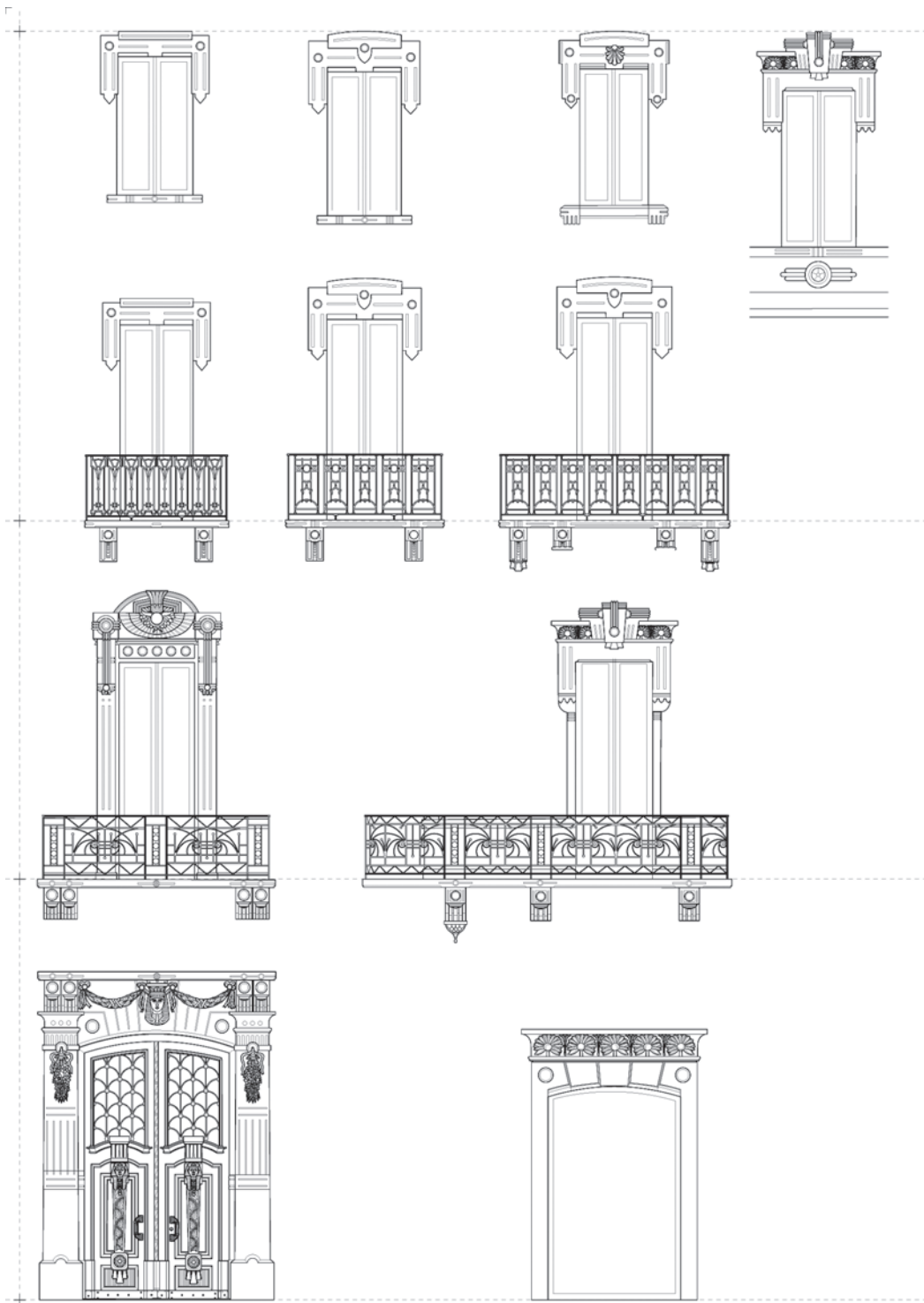
Nomenclature
fig. 21 Lettura e rappresentazione dei sistemi di elementi della facciata principale: 'cornici'; 'balconi'.



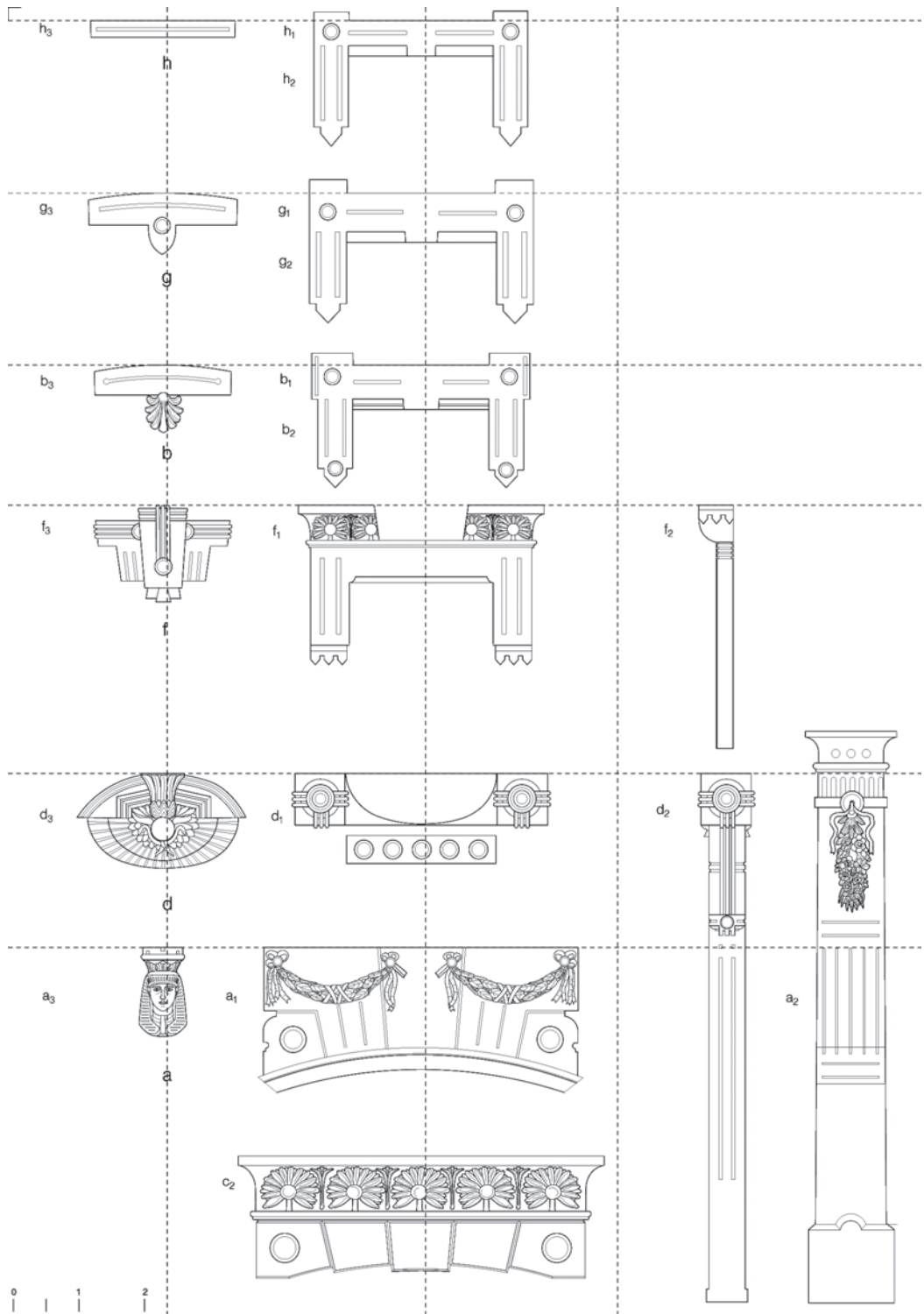
Nomenclature
fig. 22 Rappresentazione "per codici" della facciata principale.



Geografie
fig. 25 Dal codice al segno.

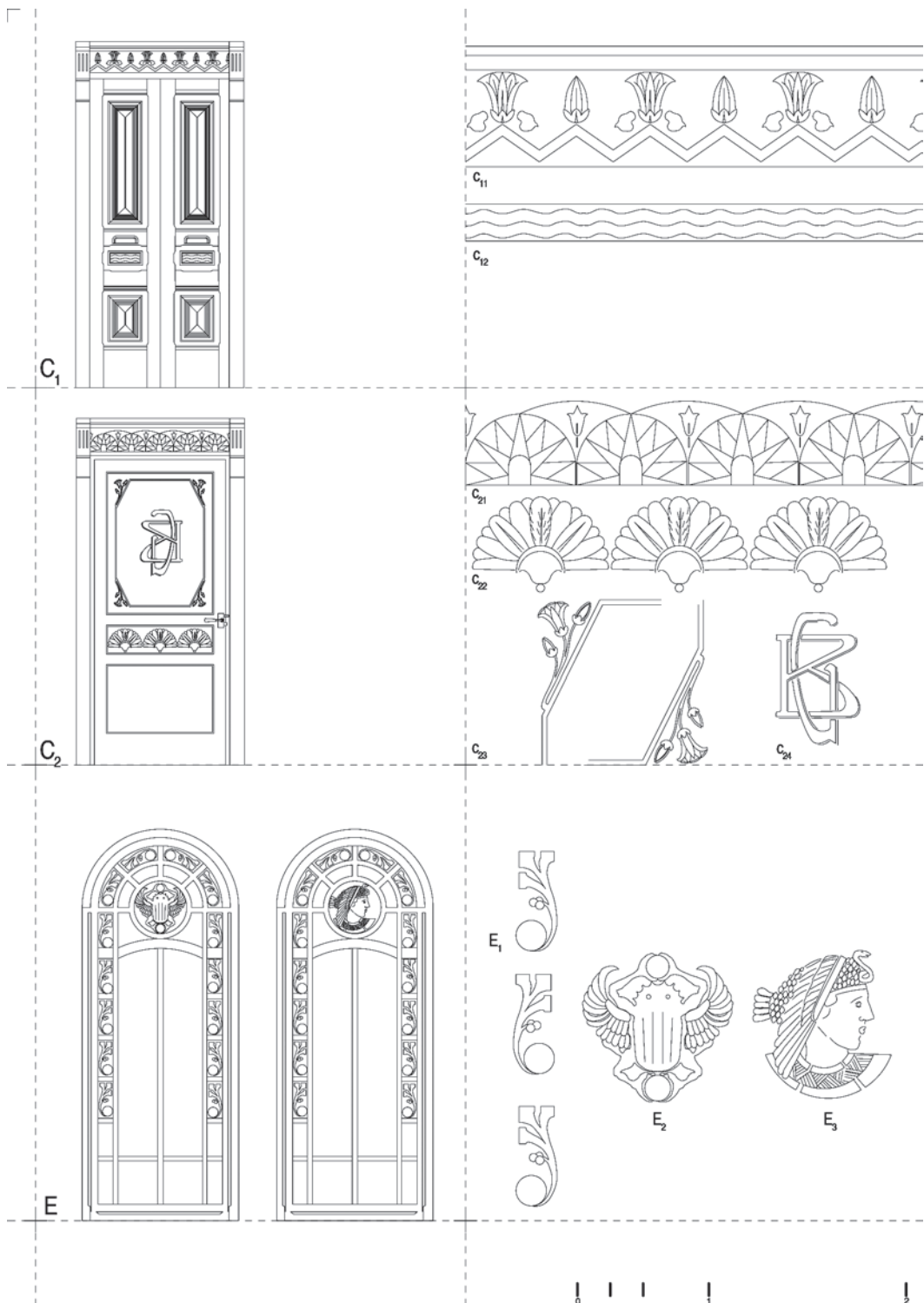


Tassonomie
 fig. 30 Tassonomia dei sistemi di elementi: 'cornici' e 'balconi'.

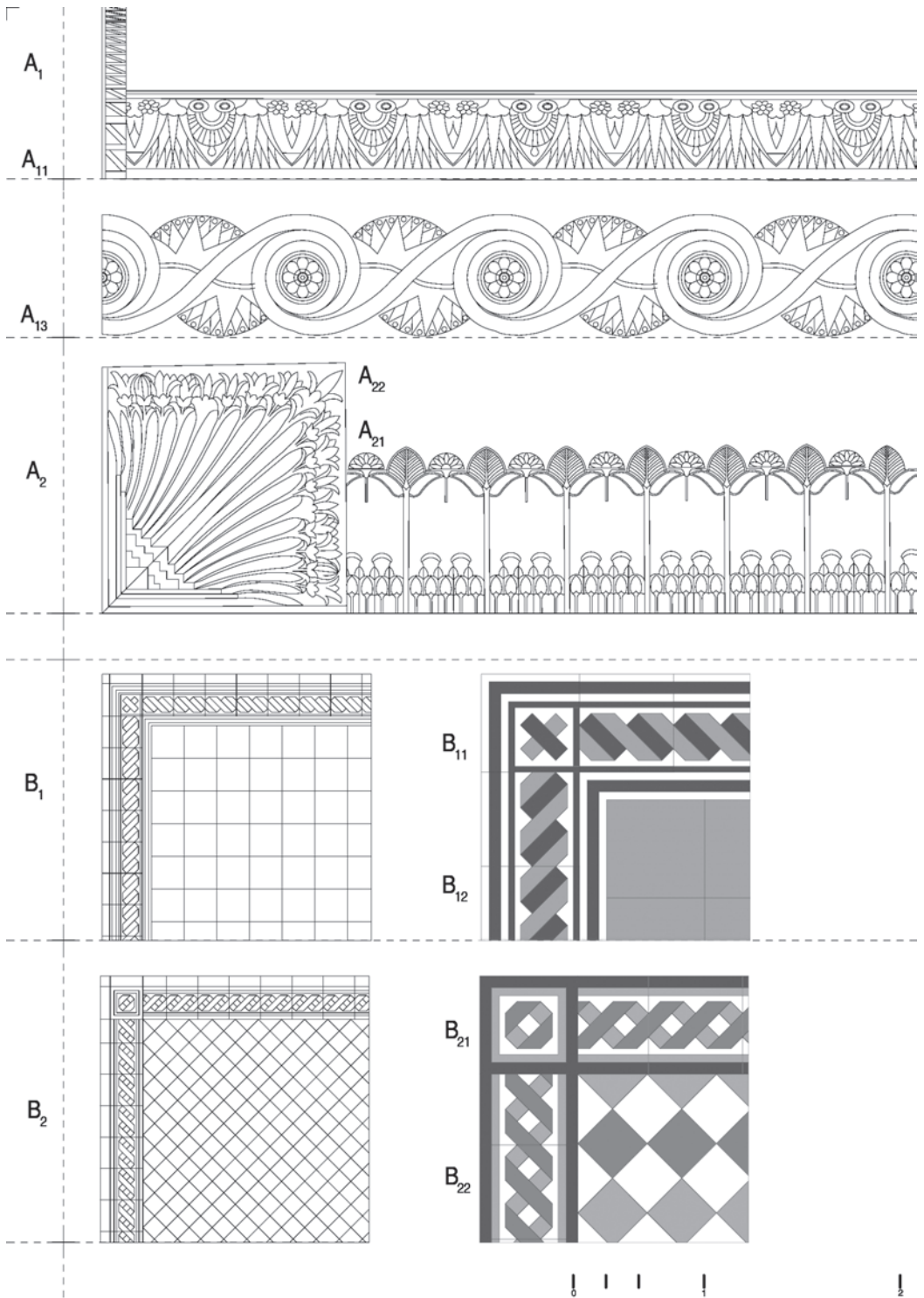


Tassonomie

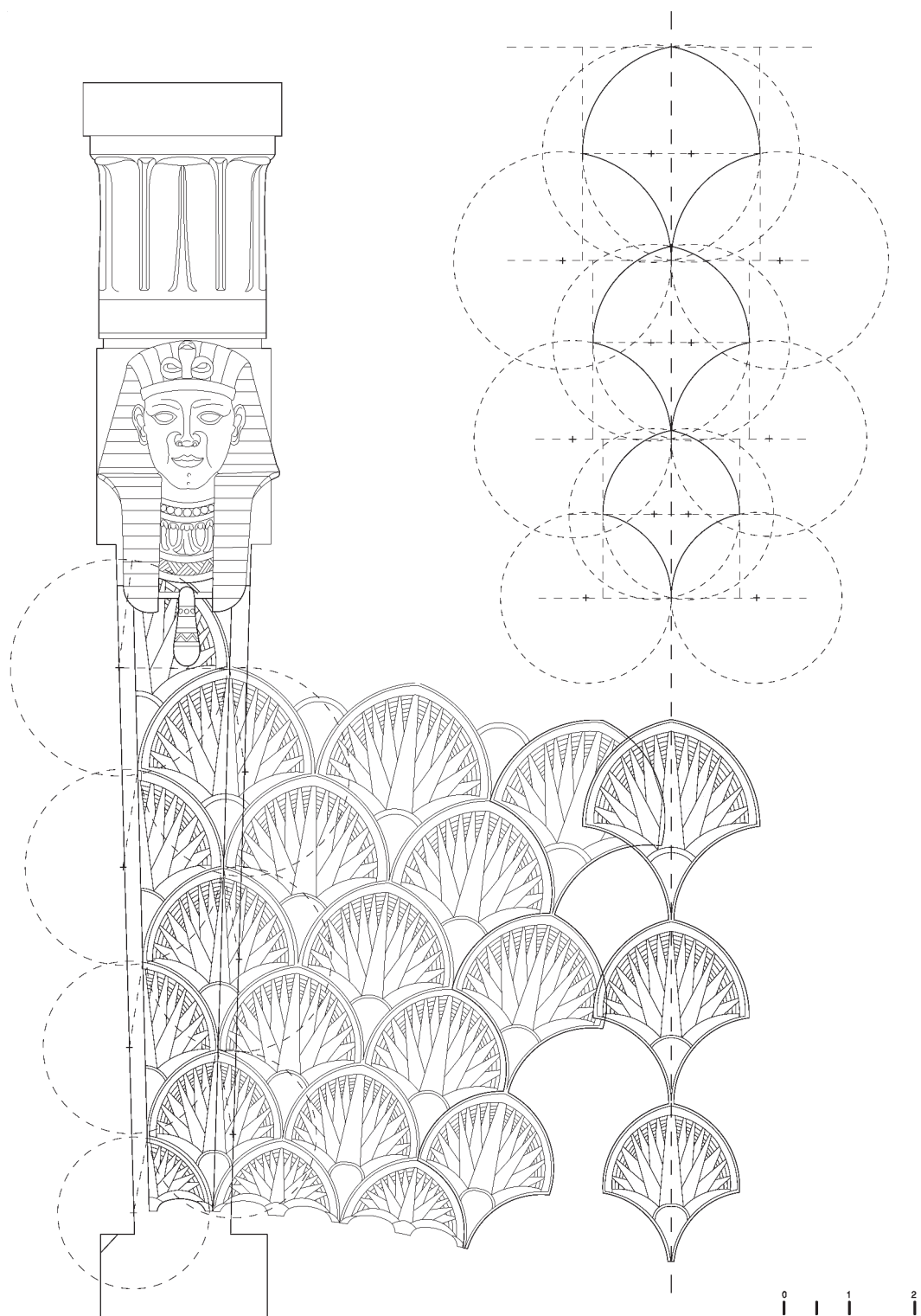
fig. 28 Tassonomia delle parti delle 'cornici': modello di lettura dell'architrave, dei conci in chiave, dei piedritti.



Tassonomie
 fig. 33 Sistema superfici verticali: modello di lettura dei motivi decorativi delle superfici disegnate.



Tassonomie
 fig. 34 Sistema superfici orizzontali: modello di lettura dei motivi decorativi delle superfici disegnate.



Geometrie
 fig.36 Sistema 1 / Portone d'ingresso / anta in legno / analisi delle geometrie dell'elemento intarsiato e ricerca del pattern floreale.

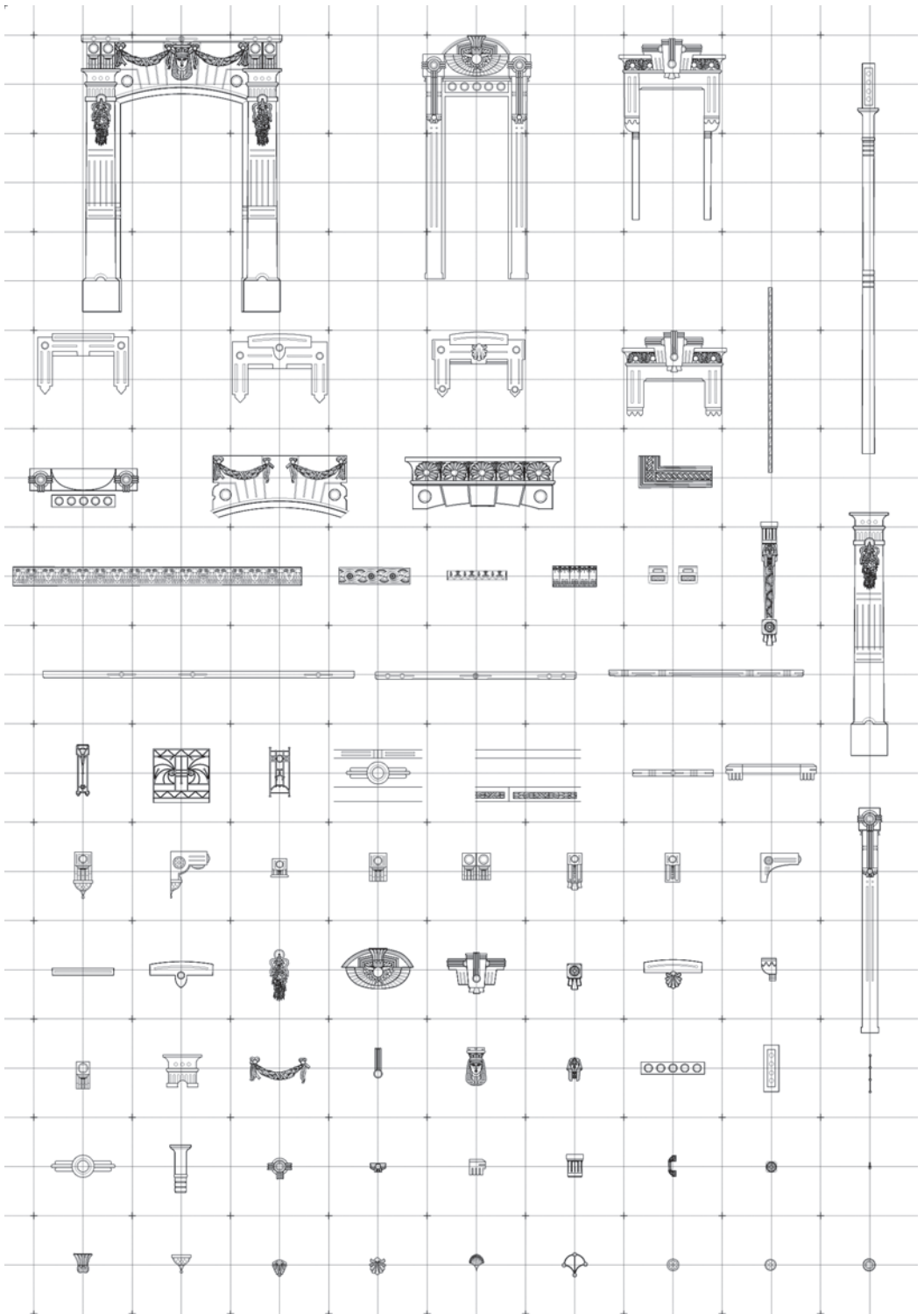


fig. 37 Il corpo grafico di una architettura decorata: Palazzo Borracchi, 2022.

VISIONI E RIFLESSIONI

La forma non è che una veduta dello spirito, una speculazione sull'estensione ridotta dell'intelligibilità geometrica, fino a che non vive nella materia.

Henri Focillon, *La vita delle forme*, 2002

Il corpo grafico dell'opera architettonica è un disegno (dei molti possibili) tenuto insieme, per dirla in linea con gli studi pedagogici di Paul Klee, da un "pensiero visivo e sensoriale" [KLEE, 1964], e quindi corporeo, che si pone come «alternativa ed estensione di quello concettuale, cerebrale e verbalizzato» [PALLASMAA, 2023 p. 4]. La relazione tra la materia corporea dell'opera costruita e il suo disegno indica una corrispondenza tra reale e virtuale, tra la regione "spirituale" e quella fisica. Prendendo a prestito il linguaggio della matematica, esiste pertanto un rapporto reciproco fra elementi diversi, una relazione e quindi una corrispondenza – univoca, biunivoca e forse anche plurivoca – che associa ad ogni elemento di un insieme, uno o più elementi di un altro insieme.

All'opera costruita corrisponde la sua immagine trasferita nel disegno, «simulacro grafico» [PURINI, 2008 p. 107] del suo corpo stesso. E corrisponde anche ogni rappresentazione grafica, virtuale di una sua parte, di un insieme di parti, anche quando queste lasciano il sistema di riferimento originario e si collocano in una nuova posizione nello spazio bidimensionale del disegno. Le facciate si trasformano in figure e nell'immagine che si genera, si riconosce il divenire dei suoi elementi, delle sue parti, in una nuova articolazione del complesso figurativo. Il movimento, che è «alla base di ogni divenire» [KLEE, 2011 p.18], definisce il processo tensorio, corporeo-spaziale, dell'insieme delle figure, che si estende nelle due direzioni e in relazione all'orientamento sul piano e nello spazio [KLEE, 2011 p.29]. Un paesaggio di forme, di figure, di segni minimi, traducono graficamente l'esperienza diretta dell'architettura, mediata non solo dalla visione e da tutti quegli apparati che rendono possibile la restituzione, ma anche dalla costruzione di una immagine che, impiegando il suo potenziale di astrazione, filtra la conoscenza dell'architettura, del suo repertorio figurativo, del linguaggio grafico della decorazione e della sua particolare storia.