

Luisa Ferro, Maria Pompeiana Iarossi
Politecnici meridiani. Il viaggio verso Pompei degli allievi architetti milanesi

Abstract

Il viaggio d'istruzione del 1926, a cui partecipano alcuni studenti e neolaureati che nel secondo dopoguerra si affermeranno come brillanti esponenti della Scuola di Milano, rappresenta un autentico cambio di paradigma rispetto al progetto fondativo delineato da Camillo Boito, in cui la metabolizzazione con il disegno di esempi storici riferiti soprattutto al romanico lombardo avrebbe dovuto condurre quasi naturalmente a una nuova architettura, capace d'incarnare lo spirito imprenditoriale e i valori della giovane nazione italiana.

I taccuini e le foto di quel viaggio narrano invece le tappe di un percorso esplorativo che ha condotto i partecipanti alla scoperta di una classicità mediterranea archetipica, come alternativa possibile e concreta alla città, all'architettura e al linguaggio ottocentesco.

Parole chiave

Viaggio d'istruzione — Politecnico Milano — Pompei — Architettura razionale

Cultura politecnica e viaggio d'istruzione

Il viaggio d'istruzione riveste un ruolo decisivo nell'impostazione didattica fin dalla fondazione del Regio Politecnico di Milano nel 1863, nella convinzione dell'utilità e dell'importanza nella formazione degli allievi ingegneri di un contatto diretto con gli esempi più innovativi in materia d'infrastrutture, impianti industriali e costruzioni (AA.VV. 1981, nonché Buratti e Selvafolta 2013).

Una prassi didattica valorizzata anche attraverso la pubblicizzazione di tali iniziative, in primo luogo nella comunicazione istituzionale nel capitolo «Effemeridi», inserito annualmente nel *Programma del Regio Politecnico*, ma divulgata più ampiamente anche attraverso gli articoli pubblicati sia su quotidiani ad ampia diffusione e sia in tutta la ricca serie di riviste tecnico-scientifiche fiorite in quegli anni (come, ad esempio «Il Politecnico» o «Il Giornale dell'Ingegnere-Architetto ed Agronomo»), con il fine mostrare la concreta efficacia della formazione politecnica a supporto del nuovo spirito imprenditoriale che doveva animare l'Italia a cavallo tra Ottocento e Novecento.

La proiezione verso il nuovo in un'accezione fortemente rivolta al fare induce a privilegiare il cantiere come meta delle visite d'istruzione, una propensione che si trasferirà anche ai viaggi organizzati per il corso per allievi architetti attivato nel 1865, dove tale prassi viene recepita e ulteriormente valorizzata in forma istituzionale, assegnandole un ruolo propriamente pedagogico, come «vero complemento integrativo dei corsi dal 1911 al 1941» (Lori 1941, p. 81), «nella convinzione che soltanto il rapporto diretto con le manifestazioni della natura potessero favorire una cultura del progetto attiva e responsabile» (Selvafolta 2008, p. 119).

**Fig. 1**

Le foto del viaggio del 1926 (APB-Fondo fotografico) catturano momenti ludici della traversata sul *Biancamano*, ma anche luoghi ed edifici antichi che rappresenteranno la spinta verso la modernità per i futuri progettisti, fra cui compaiono anche le prime due "architетtrici" politecniche, laureate nel 1928.

Nel quadro della cultura storicista boitiana, la tensione verso una dimensione operativa induce a privilegiare come mete i luoghi dove fervono i grandi interventi di restauro, a partire dalla visite organizzate nel 1867 dallo stesso Boito ai restauri delle chiese di Sant'Abbondio di Como e San Michele a Pavia, per proseguire poi a Padova, Pomposa, Ferrara e, anche quando ormai Boito al Politecnico non insegna più, con i due sopralluoghi (1908 e 1912) ai lavori di ricostruzione ad opera di Gaetano Moretti del campanile di San Marco a Venezia e ai cantieri ravennati diretti da Corrado Ricci, visitati ripetutamente nel 1908 e nel 1914.

Anche nei casi in cui la meta del viaggio sia Roma, gli itinerari dedicano un tempo ridotto alle vestigia classiche, conducendo invece gli allievi architetti alla scoperta dell'origine e sviluppo dell'arte medievale italiana nelle antiche basiliche cristiane, senza tuttavia rinunciare a lanciare uno sguardo sulla modernità, con la visita dei nuovi grandi edifici governativi e ministeriali in via di realizzazione e destinati ad assurgere a modello dello stile nazionale.

Questo significativo e ormai consolidato criterio di scelta delle mete per i viaggi d'istruzione vede però un radicale cambio di paradigma in occasione della gita d'istruzione a Napoli e dintorni del luglio del 1926. Di tale viaggio, gli Archivi storici del Politecnico non conservano purtroppo alcuna traccia¹, sebbene la sua organizzazione – con la partecipazione di un nutrito gruppo di studenti e di docenti, questi ultimi talora accompagnati anche dalle rispettive consorti – debba aver richiesto un significativo impegno di mezzi e risorse economiche, come lascia immaginare la ricca documentazione fotografica consultabile presso l'APB-Archivio Bottoni del Politecnico di Milano².

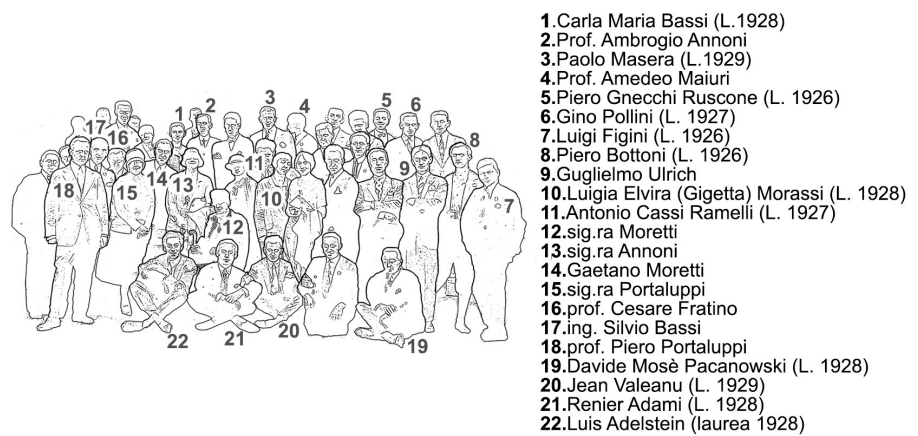
**Fig. 2**

Foto di gruppo scattata durante il viaggio a Napoli e dintorni del 1926 (APB-Fondo fotografico), con l'identificazione di 22 fra i 45 studenti e docenti partecipanti.

Il viaggio viene infatti compiuto nel luglio 1926, nella tratta da Genova a Napoli della rotta Genova-New York, a bordo del lussuoso piroscafo *Conte Biancamano* – varato, con gli ambienti interni allestiti e decorati da Luigi Coppedè, solo nel novembre precedente – mentre per il ritorno da Napoli a Genova la delegazione politecnica viaggia sull'altrettanto confortevole *Duilio*, primo transatlantico di costruzione interamente italiana, in servizio dal 1923 sulla medesima rotta.

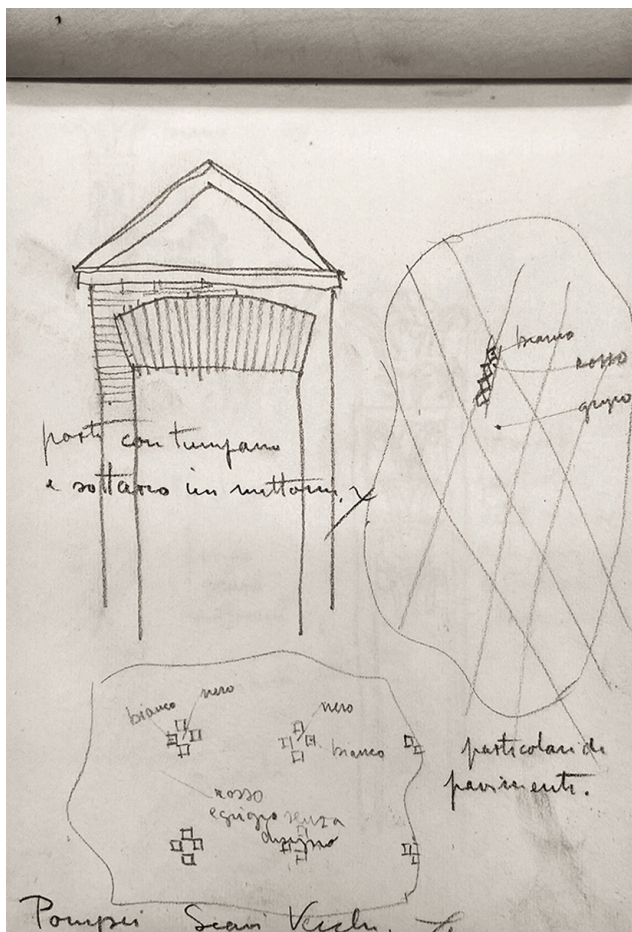
Se la mancanza di documentazione archivistica non consente di determinare la durata complessiva della gita, tuttavia, sul retro di alcune fotografie scattate da Piero Bottoni con annotazioni autografe dell'autore, conservate entro il fondo fotografico dell'APB, riportano "6-14 luglio 1926 Gita d'istruzione a Napoli e dintorni". Numerose sono le foto scattate durante la traversata del *Biancamano*, a catturare la bellezza delle coste e dei paesaggi marini, ma anche momenti di quotidianità condivisa e di ludica goliardia. Ancor più numerosi sono poi gli scatti alle località visitate: Napoli, la costiera amalfitana, gli scavi di Pompei e la reggia di Caserta. Sia l'abbondanza e il contenuto degli scatti fotografici sul piroscafo e sia il numero delle località visitate una volta sbarcati, fanno presumere che le date annotate da Bottoni siano quelle di sbarco e reimbarco nel porto di Napoli e che quindi, al netto dei tempi di navigazione, il tour vero e proprio dei luoghi da visitare sia iniziato il 6 luglio 1926 e si sia protratto per nove giorni, fino al reimbarco sul *Duilio*.

**Fig. 3**

Nel Biennio preparatorio, gli allievi architetti si erano formati attraverso il ridisegno da libri di manufatti, elementi plastici e ornamentali dell'architettura egizia, greca e romana: a) P. Bottoni, schizzi di studio (APB, Taccuino n. 15 1921-1922); b) L. Figini, Un dioscuro del Campidoglio e due statue di Palazzo Barberini, (Archivio AAF, Taccuino, p. 4).

Per quanto concerne i partecipanti, confrontando le annotazioni apposte da Bottoni sul retro di una foto che ritrae un gruppo composto da ben 46 persone, scattata nel cortile dello stabilimento “La Vesuviana” con le notizie reperibili presso il Servizio Archivi Storici e attività museali del Politecnico di Milano³, è stato possibile individuare alcuni docenti⁴, e 16 fra la trentina di allievi partecipanti, alcuni dei quali, negli anni successivi alla laurea, si affermeranno come esponenti di punta della cultura del progetto caratterizzante quella che verrà poi designata come la Scuola di Milano (Canella 2010). Ritratti a fianco di illustri docenti politecnici, sono infatti identificabili, oltre a Bottoni, anche Luigi Figini, Gino Pollini, Piero Gnechchi Ruscone e Antonio Cassi Ramelli, nonché le due prime “architette” formatesi al Regio Politecnico: Elvira Luigia detta Gigetta Morassi e Carla Maria Bassi (Bucchetti et alii 2021, pp. 68-69), entrambe laureate nel 1928.

Di particolare interesse risulta l'analisi comparata tra le foto e i contenuti grafici dei taccuini di viaggio di alcuni degli allievi partecipanti – segnatamente, quelli di Piero Bottoni⁵, Luigi Figini⁶ e Gino Pollini⁷, da cui emerge senza dubbio alcuno che, per quantità di materiale grafico e fotografico dedicato, la visita agli scavi di Pompei abbia finito per rappresentare la tappa fondamentale di tale viaggio, momento più intensamente suggestivo e di autentica *serendipity* per questi giovani futuri architetti. Il contatto diretto con le testimonianze di un passato ben più remoto delle vestigia medievali fino ad allora proposte come modello ha evidentemente stimolato nei



a



b

Fig. 4

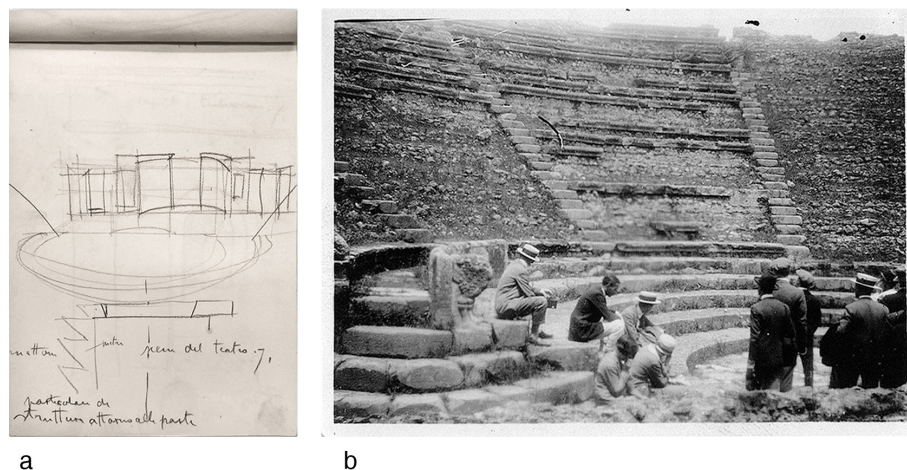
Con la visita agli scavi di Pompei P. Bottoni scopre l'arte musiva, di cui annota (APB-taccuino n.9, p.13) composizione geometrica, effetti cromatici e relazioni architettoniche, che riproporrà molti anni dopo nelle decorazioni del centro civico Sesto San Giovanni.

partecipanti il riconoscimento dell'esistenza di una sorta di mediterraneità archetipica, un'idea che per i protagonisti del viaggio è risultata poi nel tempo estremamente feconda dal punto di vista dell'elaborazione progettuale, capace di suggerire alternative concrete al linguaggio dell'Eclettismo, all'idea dell'abitare e di città ereditate dall'Ottocento.

La cassetta degli attrezzi degli allievi politecnici milanesi

Nell'indagare le ragioni e i modi di tale radicale cambiamento di paradigma, sorge a questo punto l'interrogativo su quale sia stato il terreno di coltura in cui i semi di questa nuova antichissima modernità hanno attecchito e da quali conoscenze e competenze già possedute dagli allievi gitanti, essi si siano alimentati. I futuri progettisti partecipanti al viaggio erano immatricolati nel triennio della Scuola speciale per architetti del Regio Politecnico di Milano, provenendo dal biennio della Scuola preparatoria che Camillo Boito aveva concepito, in analogia con l'impostazione didattica *polytechnicienne*, come percorso formativo in cui il progetto del nuovo scaturisse come l'esito naturale di un apprendistato fortemente incentrato sulla metabolizzazione delle forme storiche attraverso il disegno nelle sue diverse espressioni e declinazioni.

L'acquisizione delle necessarie capacità grafiche durante il biennio⁸ era stata garantita dalla frequenza ai corsi biennali di *Ornato e figura*, impartiti da pittori come il ferrarese Giuseppe Fei, professore alla Regia Accademia di Brera, svolti in parallelo a quelli preparatori di *Architettura*, affidati ad Ambrogio Annoni. L'efficacia di questa prima fase di apprendistato all'architettura attraverso l'acquisizione della padronanza della sua rappresen-

**Fig. 5**

a) Schizzo di P. Bottoni raffigurante la scena e le porte del teatro di Pompei del teatro e il particolare di struttura attorno alle porte (Fonte APB-Taccuino 9, p. 9); b) Allievi intenti a schizzare la scena del teatro di Pompei, sotto lo sguardo del prof. C. Fratino (APB-Fondo fotografico).

tazione grafica è comprovata dai progressi riscontrabili nella sequenza dei taccuini redatti tra il 1921 e il 1923 da Piero Bottoni⁹, che mostrano chiaramente come anche uno studente immatricolatosi in possesso del diploma di maturità classica e dunque privo di competenze grafiche, sia riuscito gradualmente a educare l'occhio e la mano, acquisendo, assieme a una crescente abilità nel tratto, la capacità di cogliere nella realtà le relazioni significative dal punto di vista plastico e compositivo.

Nel prosieguo triennale della Scuola Speciale, alla cattedra di *Architettura 1, 2 e 3* ad Ambrogio Annoni subentra Gaetano Moretti – anch'egli docente braidense e poi, con l'istituzione nel 1933 della Scuola di Architettura politecnica, suo primo preside – mentre Annoni tiene i corsi di *Organismi e forme*. Invece gli insegnamenti riferibili all'area del disegno si articolano nei corsi, anch'essi triennali, di *Decorazione e Figura* e di *Prospettiva* (Santacroce 2024) tenuti in una prima fase rispettivamente dai pittori, vicini alla poetica della Scapigliatura lombarda, Giuseppe Fei e Giuseppe Mentessi e poi invece affidati entrambi a Cesare Fratino, allievo a Brera di Mentessi, ma con un profilo più marcatamente tagliato sulla scenografia e la rappresentazione dello spazio architettonico. Nel suo insieme, si tratta di una pedagogia del progetto fondata sulla sinergia tra gli insegnamenti progettuali e quelli grafici, attivata attraverso l'accumulazione di descrizioni grafiche di esempi, ritenuti paradigmatici in quanto soluzioni sperimentate a specifici problemi compositivi, espressivi e costruttivi.

Il percorso iniziava con il ridisegno da libri delle antichità classiche, per proseguire poi l'anno successivo, integrando il ridisegno di copia con il rilievo a vista di esempi rinascimentali, barocchi e risorgimentali e che vedeva il proprio traguardo nell'esercitazione finale del quarto anno, consistente in un progetto elaborato “à la manière de ...”, a riprova del magistero in ambito compositivo e costruttivo acquisito dall'allievo. Nell'ultimo anno un peso preponderante era assegnato allo studio *in situ* del Romanico lombardo, affrontato sia dai corsi di disegno che da quelli progettuali e ulteriormente approfondito nel Corso opzionale di *Archeologia medievale* erogato da Ugo Monneret de Villard. La visione teorico-didattica di Boito, infatti, additava come modello virtuoso per i futuri professionisti e intellettuali della giovane nazione italiana i valori civici e spirituali del Trecento Lombardo, condensati nei saperi e nell'esperienza costruttiva e dei *magistri* comacini. Tali valori dovevano essere inculcati negli allievi architetti avvalendosi pariteticamente dell'insegnamento ex-cathedra, dell'apporto bibliografico e del rapporto fisico con il manufatto.

I taccuini redatti da Piero Bottoni lungo tutto il suo percorso accademico (1921-1926), – così come, benché meno sistematicamente, quelli di Luigi Figini (laureatosi anch’egli nel 1926) e quelli di Gino Pollini, che conseguirà invece il titolo l’anno successivo – attestano i progressivi esiti formativi di questa traiettoria pedagogica consolidata fin dal 1865. Le pagine dei carnets bottoniani registrano tuttavia un momento di secca svolta in occasione del viaggio del 1926 e gli schizzi contenuti mostrano inequivocabilmente la sostituzione del modello regionalista boitiano con quello della classicità mediterranea, che, nelle sue possibili molteplici declinazioni, costituirà il punto di contatto e confronto con le più avanzate voci dello scenario internazionale del tempo e, al contempo, uno dei tratti peculiari e distintivi della Scuola di Milano. L’analisi dei disegni di viaggio rivela infatti come, durante quell’esperienza, ciascuno dei futuri architetti abbia iniziato a rivelare il progettista che sarebbe poi diventato nella maturità, andando a cogliere, nei luoghi e nei manufatti incontrati durante quell’esperienza giovanile, proprio quei medesimi aspetti e temi che ne avrebbero caratterizzato poi il tratto e la cifra professionale.

Così, ad esempio, durante l’esplorazione degli scavi di Pompei, il giovane Bottoni, rinunciando alla grafica così accurata e quasi chirurgica caratterizzante i disegni dei precedenti taccuini, accumula veloci schizzi degli apparati decorativi parietali pompeiani, ricchi di notazioni volti a cogliere quegli aspetti cromatici che costituiranno la base della sua riflessione sull’uso del colore quale elemento dell’identità urbana, che troverà la sua prima compiuta espressione teorica, solo un anno dopo il viaggio, nell’articolo *Cromatismi architettonici* (Bottoni 1927-28; Rossi et al., 2015).

Ma Pompei gli fa anche scoprire la bellezza dell’arte musiva, di cui vuole rubare i segreti con le febbrili annotazioni degli schizzi di pavimenti e decorazioni parietali, preziosi suggeritori di composizioni geometriche, motivi decorative ed effetti cromatici, di cui molti anni dopo farà largo impiego a Sesto San Giovanni, sia nella decorazione con l’albero a mosaico su una parete della torre degli uffici e sia nel pavimento della sala consiliare del municipio.

E, con quella precoce sensibilità da urbanista verso il ruolo decisivo svolto dai luoghi collettivi nell’articolazione della struttura urbana che manifesterà nell’assetto morfologico del quartiere QT8 e, soprattutto, nel progetto del centro civico di Sesto San Giovanni, si sofferma sia a descrivere graficamente il teatro romano di Pompei e sia a ritrarre fotograficamente docenti e studenti intenti ad eseguirne ad eseguire il rilievo a vista, accomodati sui gradini della cavea. Del teatro, Bottoni redige uno schizzo estremamente sintetico ma efficace, in cui, rinunciando alla grafica accurata e quasi chirurgica caratterizzante i disegni dei precedenti taccuini, delinea con pochi incisivi tratti il rapporto tra la valva avvolgente della cavea e l’articolazione volumetrica della scena, rinunciando alla meticolosità grafica in favore dell’espressività con cui riteneva importante descrivere quell’antico deposito di valori collettivi condivisi.

Pompei. Verso il progetto

«Quando si viaggia e si ha pratica di arti figurative: architettura, pittura, scultura, si guarda con gli occhi e si disegna affinché le cose viste possano essere acquisite interiormente. Le cose possedute grazie all’opera della matita restano in noi per la vita; sono scritte, inscritte» (Le Corbusier 1961, p. 37). Guardare non è un processo passivo, non è pura registrazione, ma un giudizio.

In questo caso specifico i protagonisti sono i taccuini del gruppo di amici e compagni: Piero Bottoni, Luigi Figini, Gino Pollini, la loro esperienza disegnata (e fotografata) della visita politecnica agli scavi di Pompei. L'amico Giuseppe Terragni in questa occasione non c'è, visita Roma, i Fori e le rovine della capitale, qualche mese prima (Ferretti et alii 2018; Ciucci 2005).

Questi *carnets de voyage* riveleranno l'inizio di un cammino verso la formalizzazione dell'architettura razionale. Gli schizzi, fatti con grafia veloce, leggono le rovine con le loro mancanze e mostrano una sorta di paesaggio originario, straordinaria fonte immaginifica. Come si è già detto, siamo nel luglio del 1926, sullo sfondo una storia politica torbida che si fa via via sempre più drammatica. In valigia *Vers une Architecture* di Le Corbusier, giunto in mano al gruppo di amici nel 1925, un regalo a Gino Pollini da parte dell'amico artista conterraneo Fortunato Depero (Panzeri vol. 84, 2015). Molte e sfaccettate sono e sono state le lezioni che le rovine impartiscono. Esse costituiscono un apporto fondamentale al mestiere del progettista, se vengono introiettate attraverso un rapporto fisico che si concretizza nei taccuini di appunti. Perciò è necessario studiarle con la mente disegnando, ragionando attraverso gli schizzi, capendo come i muri si fondano nel suolo e lo modificano, per esempio, immaginando quali forme architettoniche possono originare, in scavo o in elevazione, da muri, piattaforme, colonne. Educano lo sguardo e l'intelligenza di quel processo di accumulo nello scrigno personale da cui scaturiscono le autentiche invenzioni (Ferro 2007; Torricelli 2023).

Ognuno vi legge ciò che voleva già trovare. E si tratta di ritrovamenti e di derivazioni fortemente operanti che costruiscono un legame con architetture lontane. I disegni sono luogo reale della disciplina, momento sintetico eccellente, necessario ordine del pensiero. Una pratica di "scavo" e amplificazione del proprio universo simbolico. Il gruppo di questi allora giovani studenti di architettura della scuola milanese guarda all'antico in maniera differente rispetto ai loro maestri, Gaetano Moretti, Ambrogio Annoni, Piero Portaluppi, dimostrando anche insofferenza rispetto a certe imposizioni. Ribalta i modi di esplorare il territorio dell'architettura, scoprendo una sorta di "originarietà" delle forme, di ragionamenti logico-formali sostanziali e senza tempo. Lo studio dell'antico è proiezione verso il progetto moderno e, per questi giovani, razionale.

L'architettura ci veniva presentata – scrive Piero Bottoni – sotto la forma di studi dell'abaco di capitello dorico piuttosto che ionico, della ricostruzione di templi antichi romani sui testi del Canina e del d'Espuy e complessivamente in base a una serie di conoscenze puramente formali e accademiche che non avevano nessuna relazione con le forme dell'architettura che in quel momento realizzavano (Consonni et alii 1990).

Si trattava di esercitazioni sugli stili assumendo gli elementi della progettazione in chiave prevalentemente allegorico-rappresentativa. Tutto questo a questi giovani aspiranti architetti stava stretto.

Coincidenze

«Le Corbusier esercitava su di noi lo stesso fascino lirico della sua prosa tecnica e assiomatica». *Vers une Architecture* con le sue parole d'ordine semplificatrici, ma chiare e perentorie come i punti di un programma fatto per infuocare gli animi e spingerli alla lotta, disvelava allo studente ormai laureando la strada che autonomamente stava cercando. Diventava cioè

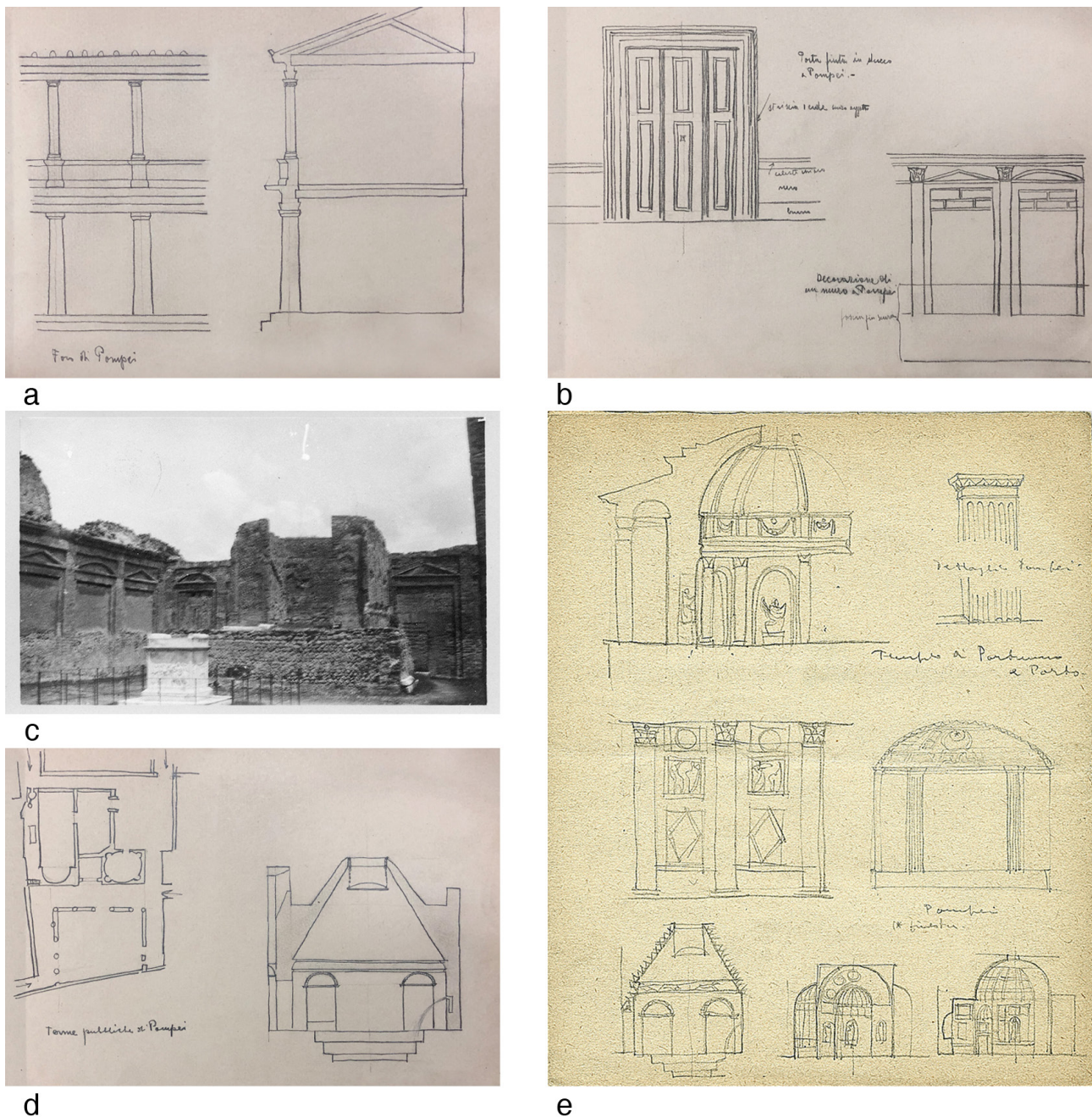


Fig. 6
 Foro e Terme del Foro. a), b), d) Schizzi di G. Pollini (Fondo Mart-Taccuino 9), c) Tempio di Vespasiano al Foro (APB-Fondo fotografico); e) Schizzi di L. Figini (Archivio AAF).

più chiaro il percorso da seguire per colmare finalmente lo iato, cresciuto dall'Ottocento in poi ed esaltato dalla guerra, tra il linguaggio dell'architettura e le forme del vivere quotidiano (Consonni et alii 1990). L'itinerario (reale e disegnato) svolto da Le Corbusier a Pompei costituisce la traccia principale, ma ora (nel 1926) lo stato degli scavi è differente e il gruppo ha una guida d'eccezione, il nuovo Soprintendente e Direttore degli scavi, Amedeo Maiuri. Sicuramente Le Corbusier determina un cambiamento di rotta. Nasce una nuova percezione delle rovine, saltano vecchi paradigmi. Toglie ogni visione romantica, melensa delle rovine. Le Corbusier getta un ponte tra Pompei e il resto del mondo: i ruderi di Pompei sono frammenti di architetture e strumenti operativi; diventano "magazzino", serbatoio vivo di esempi e accorgimenti architettonici, rivelando la poeticità degli spazi piccoli, razionali. In poche parole, Le Corbusier mette nero su bianco quello che Goethe aveva già intuito: dopo la delusione nel primo impatto, le rovine di Pompei diventano luogo di un nuovo paradigma storico-culturale nella ricezione dell'antico (Goethe 1786-1788).

Fig. 7

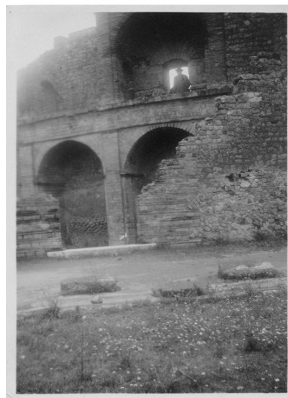
Il gruppo politecnico al Foro triangolare e al Teatro (APB-Fondo fotografico). a) Foro triangolare; b) presso la summa cavea del Teatro. La foto riporta sul retro: "Sull'ultimo gradone del teatro: Zanotta, Fratino, Sovrintendente scavi, Bottonpietro, Moretti, Bertini"; c) Il muro del teatro dal Foro triangolare; d) foto da lontano del gruppo di cui foto b).



a



b



c



d

Fig. 8

Fondo fotografico P. Bottoni (APB), a) Domus Marco Lucrezio, b) (forse) Domus Nozze d'Argento, sul retro: "Interno di una casa in fondo Pacanowsky. Foto fatta nell'atrio verso il tablinum (dove è Pacanowsky) in fondo il peristilio"; c) Domus dei Vettii.



a

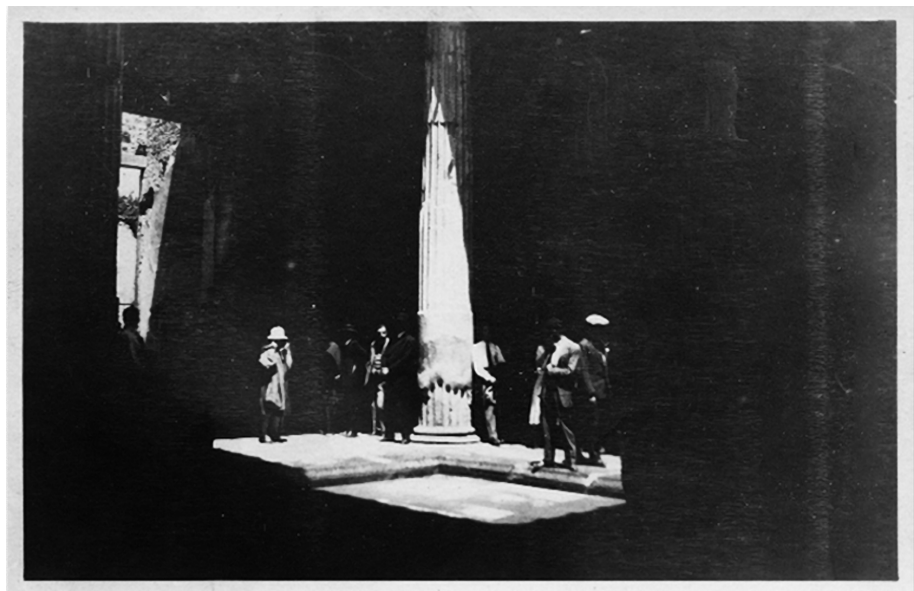


b



c

Paradigma rivolto alla morfologia, al tipo: la "città mummificata", come la chiamava Goethe, gli apparirà sotto nuova luce, un insieme cioè di composizioni "intelligenti", "gradevoli", non più anguste e piccole. Ha così inizio una sorta di processo di appropriazione moderna dei ruderi, un superamento della visione monumentale impressa da Winkelmann del carattere "grande" e "nobile" dell'antico. Ma non solo, osservando le architetture delle case mediterranee, Goethe (e allo stesso modo Le Corbusier) osserva la continuità e la corrispondenza fra il mondo dell'antichità e quello moderno, ne riconosce una permanenza logico-formale e strutturale. A tutto questo si aggiunge una guida speciale, che affianca il gruppo politecnico nel 1926, Amedeo Maiuri, nominato Soprintendente della Campania e Direttore degli scavi di Pompei nel 1924, appena due anni prima del "nostro" viaggio.



a



b

Fig. 9

Il gruppo politecnico alla Domus delle nozze d'argento (APB-Fondo fotografico). a) Nella penombra dell'atrio tetrastilo; b) Nel peristilio rodio.

Maiuri, l'archeologo-poeta, studioso impegnato, ma anche abile narratore descrive con la passione dell'artista, la dedizione dello storico e la precisione dello scienziato. Mescola reale e immaginario. Insomma, li affascina tutti. E questa cosa conta. Queste narrazioni apriranno a nuovi scenari architettonici e a nuove immaginazioni: la poesia della vita quotidiana, le case con i peristili, nuove proporzioni e nuove geometrie diventano protagoniste (Osanna 2017; Pappalardo 2017).

L'itinerario nella città

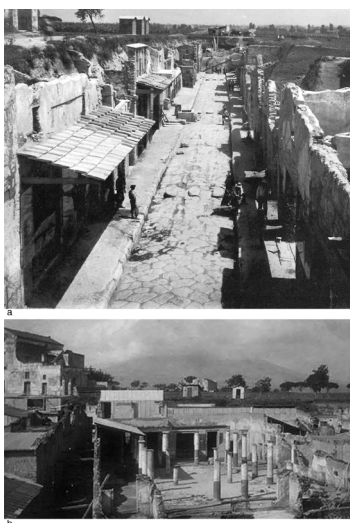
Nella prima parte della visita vi è un chiaro intreccio narrativo con Le Corbusier. Lungo la salita con i grandi lastroni scivolosi, neri, in pietra lavica, accedono al Foro¹⁰. Nessuno ripete gli schizzi di Le Corbusier, ma disegnano elementi nuovi, la tessitura dei muri del recinto del Tempio di Vespasiano, la sezione ricostruttiva del porticato, la sezione con lucernario delle terme del foro. Di fronte la *Casa del Poeta Tragico*¹¹. Risuonano le parole (e gli schizzi) di Le Corbusier:

**Fig. 10**

Planimetria della città di Pompei (scavi e città nuova), stato dell'arte al 1926. In verde i terrapieni non scavati oggi, in giallo i terrapieni ancora da scavare (scavi nuovi) nell'anno del viaggio. Le puntine blu indicano i luoghi di visita documentati (L. Ferro PoliMi).

Questi scopi sono il muro (il pieno sensazione fisica) o la luce, lo spazio (sensazione fisica) [...] Le raffinatezze di un'arte consumata. Tutto è costruito intorno all'asse, ma difficilmente ci potrebbe essere traccia di una linea retta. L'asse è nelle intenzioni e il fasto da esso prodotto si estende alle cose umili che con un gesto abile (corridoi, il passaggio principale, eccetera) investe mediante l'illusione ottica. L'asse non è qui aridità teorica, ma collega dei volumi portanti e nettamente iscritti e differenziati gli uni dagli altri. Quando si visita la casa del poeta tragico si constata che tutto è in ordine. Ma la sensazione è ricca, si osservano abili disassamenti che danno l'intensità ai volumi: il motivo centrale della pavimentazione è respinto indietro dal centro della stanza; il pozzo dell'ingresso è dalla parte della vasca. La fontana in fondo è in un angolo del giardino (Le Corbusier 1924).

Il gruppo politecnico attraversa il nucleo più antico di Pompei per poi piegare lungo via dei teatri e raggiungere il Foro triangolare (il Foro greco) con i propilei. Il paesaggio, ma soprattutto i punti di vista sul complesso del teatro li colpisce: indugiano a lungo e documentano molto l'insieme urbano Foro/Teatro/Palestra, i salti quota, i collegamenti, la grande scala e infine il Teatro. Muri, pieni e vuoti, colonne... Risalgono la via Stabiana per raggiungere la *Casa di Marco Lucrezio*¹²:

**Fig. 11**

Scavi in corso negli anni 1924-26 (Archivio Storico PA-Pompei - Pompeisites). a) Via dell'abbondanza; b) peristilio della Domus di Paquio Proculo.

[...] Rispettate i muri. Il pompeiano non fora i muri. Ha una sacra devozione per i muri, ha amore per la luce. La luce è intensa se sta tra muri che la riflettono. L'antico faceva dei muri, muri che si distendono e si raccordano per ingrandire ancora il muro. Così creava dei volumi, base della sensazione architettonica, sensazione sensoriale. La luce risplende con intenzione formale a una delle estremità e rischiara i muri. La luce risplende la sua impressione al di fuori attraverso i cilindri (non mi piace dire colonne, è una parola rovinata), i peristili o pilastri. il suolo si estende dove può, uniforme, uguale. A volte per raggiungere una sensazione, il suolo si alza di un gradino. Non ci sono altri elementi architettonici di interno: la luce e i muri che la riflettono in largo spazio e il suolo che è un muro orizzontale. Fare dei muri illuminati significa comporre elementi architettonici di interno. Resta la proporzione (Le Corbusier 1924).

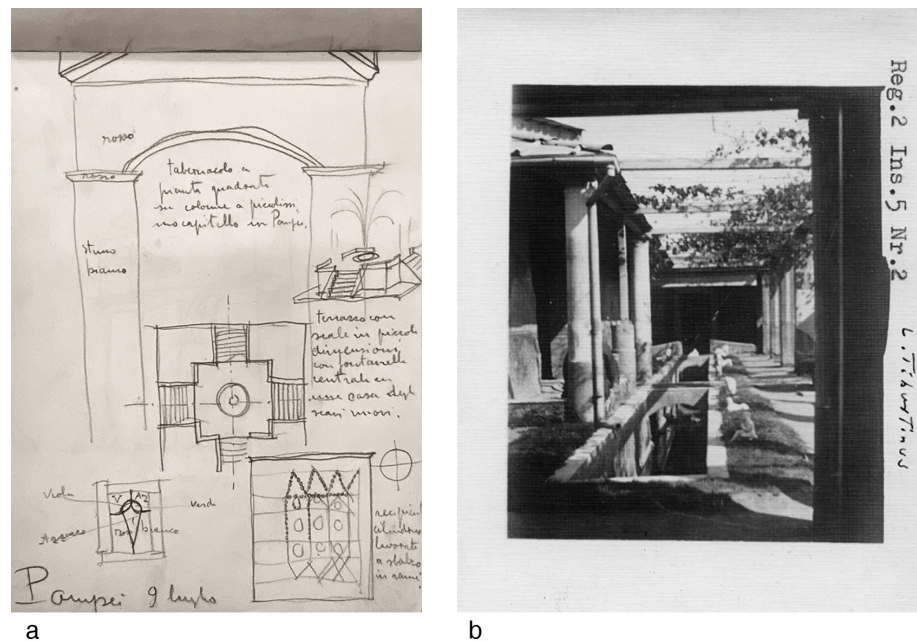
Il gruppo politecnico prosegue l'itinerario e visita la *Casa dei Vettii*¹³, attraversa poi via del Vesuvio e devia inoltrandosi in piccolo vicolo. Qui la *Domus* più attesa, immortalata dai celebri disegni di Le Corbusier, la *Casa della Nozze d'Argento*¹⁴.

**Fig. 12**

Domus di *Paquius Proculus*, Regio I, ins. 7.1. a) Mosaico nilotico rinvenuto nell'triclinio sul portico (foto L.Ferro); b) Dettaglio dell'atrio (foto L. Ferro); c) Schizzi dal taccuino di P. Bottoni (APB -Politecnico di Milano); d) Schizzi dal taccuino di L. Figini (Archivio AAF); e) Disegno dell'atrio e dei tablini (L. Ferro_PoliMi).

[...] Ancora il piccolo vestibolo che toglie dai vostri pensieri la strada. Ed eccovi nel cavedio (atrium), quattro colonne nel mezzo (quattro *cilindri*) si innalzano all'improvviso verso l'ombra del tetto, sensazione e testimonianza di mezzi possenti; ma in fondo lo splendore del giardino visto attraverso il peristilio che dispiega con un gesto largo questa luce, la distribuisce, la segnala, estendendosi lontano a destra e a sinistra, definendo un grande spazio. Tra i due, il tablinum che racchiude questa visione come l'oculare di un apparecchio. A destra e a sinistra due spazi d'ombra, piccoli. Dalla strada di tutti e brulicante, piena di cose pittoresche, siete entrati nella casa di un *romano* [...] A cosa serviranno queste stanze? È fuori questione. Dopo venti secoli, senza allusioni storiche, sentite l'architettura e tutto ciò è in realtà una casa molto piccola (Le Corbusier 1924).

Nel maestoso atrio tetrastilo, in penombra, la foto di gruppo immortalava l'intera comitiva politecnica. Un omaggio al maestro. A questo punto il gruppo lascia il sentiero tracciato da Le Corbusier e delle visite convenzionali e si dirige agli Scavi Nuovi.

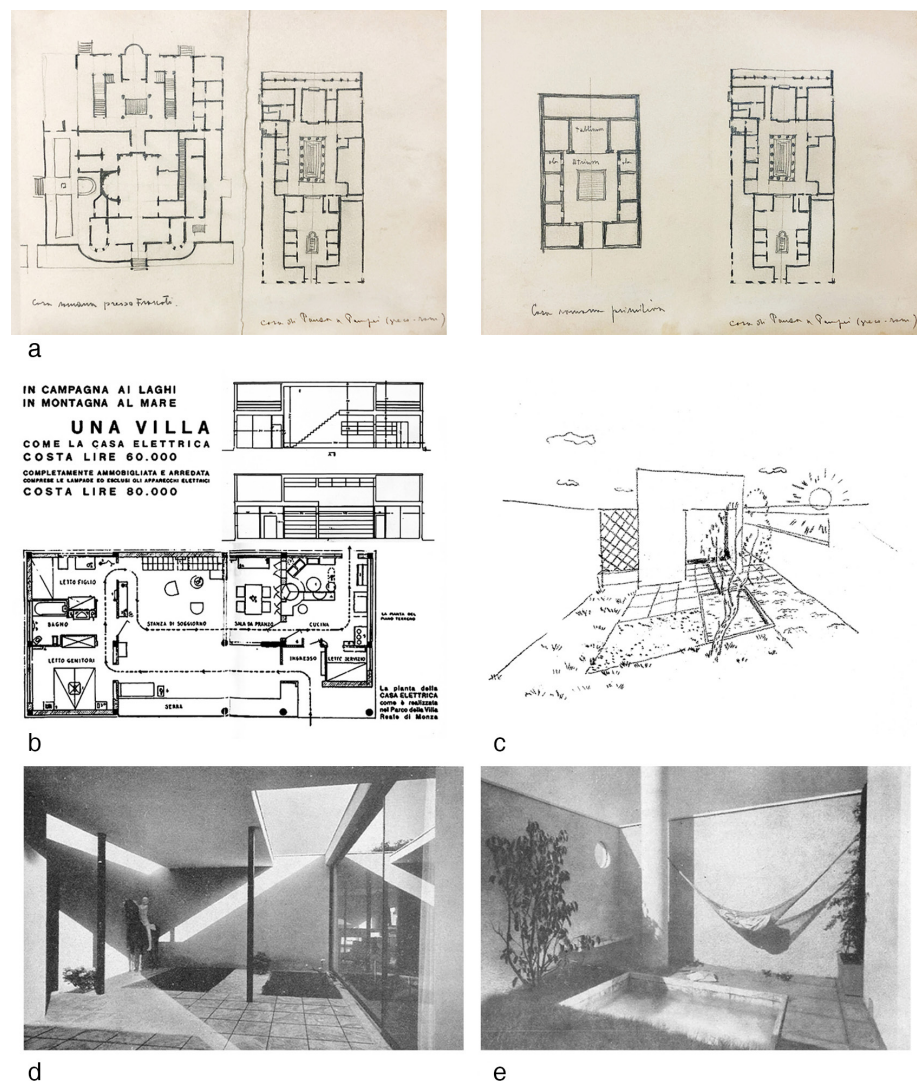
**Fig. 13**

Domus di *Loreius Tiburtinus*, Regio II, ins. 5.2. a) Schizzi dal taccuino di P. Bottoni (APB - Politecnico di Milano); b) Immagine della casa negli anni 20 (Archivio Storico PA-Pompei - Pompeiisites).

Qui il mondo dell'archeologia cambia radicalmente aspetto: mentre negli scavi vecchi è già tutto messo in luce e musealizzato, qui, tra i nuovi scavi, il paesaggio è quello degli strati del suolo, dell'istante in cui il mondo sotterraneo arriva alla luce e dove l'immaginazione serve ancora di più a colmare gli spazi d'incertezza.

Via dell'Abbondanza era ancora un solco profondo fra i terrapieni, le case e i celebri negozi costruivano fronti che allora sembravano scene cinematografiche. Alcune celebri Domus stavano qua è là riemergendo dai lapilli. Maiuri nel 1926, allora quarantenne, appena insediato, prosegue i lavori iniziati dal suo predecessore Vittorio Spinazzola, riparte cioè da via dell'Abbondanza mettendo in luce il lungo tracciato viario fino alla porta Sarno, la porta orientale¹⁵. Qui Maiuri conduce lo spettacolo di una Pompei che fu commerciale e chiassosa (più che la raccolta e "residenziale" Ercolano), resuscitandola in termini e forme anche drammatiche, con raffronti e similitudini, con "trovate" e accostamenti a volte spregiudicate, a volte scherzose. Niente cambia mai nell'uomo. Egli resta quello che è (Osanna 2017; Pappalardo 2017). Nulla di ciò che potrebbe portare alle interpretazioni romantiche dell'Ottocento¹⁶. Inizia la cronaca degli scavi in corso, a partire dalla *Casa di Paquio Proculo*¹⁷, rimasta imprigionata nel fermo immagine della catastrofe proprio durante lavori di trasformazione, restando per sempre con parti non finite.

La voce dei graffiti disseminata sui muri della casa è l'«eco di quella rumorosa e strepitosa vita all'aperto, che invade le *Fauces* fino alla porta d'ingresso. Restano identificabili le tracce degli uomini e delle donne, le scie del loro passaggio, il vociare, i negozi, la gente, i carri della Via dell'Abbondanza» (Maiuri, 1959). Sul mosaico del cane (*Fauces*) il pavimento è lievemente inclinato per raggiungere l'atrio. Dalla piena luce all'ombra, il piccolo vestibolo toglie la strada dai pensieri: scompaiono il rumore e il frastuono della città, le voci della gente. Si accede nell'Atrio, nel *cava-aedium*; si deve immaginare l'ombra del tetto (costruito da Maiuri vent'anni dopo). In fondo lo splendore del giardino visto attraverso il peristilio che dispiega con un gesto largo la luce, la distribuisce, la segnala, estendendosi lontano a destra e a sinistra, definendo un grande spazio. Di giorno, quando i portoni restavano aperti, dall'entrata si poteva guardare in profondità ver-

**Fig. 14**

a) G. Pollini, *Domus comparate in pianta*, Taccuino n. 7, 1925 (Fonte: MART); b) la Casa Elettrica, Manifesto, IV Triennale 1929-1930; c, d, e) L. Figini, *Casa al villaggio dei giornalisti Milano, 1933*, schizzo della terrazza-giardino. (Protasoni, 2010, p. 50 e L. Figini 1950).

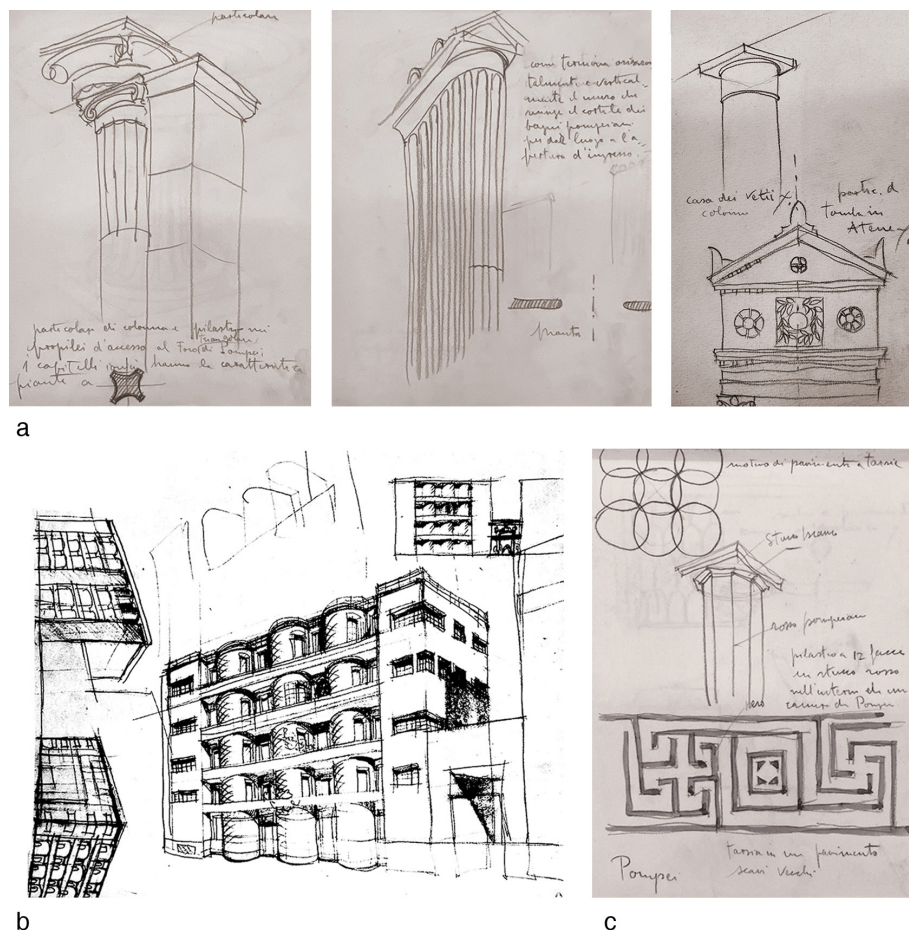
so l'interno grazie alla sapiente messa in scena degli assi visivi. La casa era un centro di comunicazione sociale e di autorappresentazione; pertanto, l'ospite, attraversando la casa, doveva ricevere un'impressione completa dell'ampiezza e del sontuoso apparato decorativo (Maiuri 1958; Ferro 2016). Il gruppo disegna il pavimento a mosaico di terzo stile con motivi geometrici bianchi e neri ed elementi figurati. Ultima tappa della visita ai nuovi scavi è la *Casa di Loreio Tiburtino*¹⁸.

Dall'atrio si passa in un piccolo peristilio e da questo in una lunga loggia porticata coperta di pergola sopraelevata come una terrazza su di un grande ed ampio giardino sottostante tutto cintato da mura; lungo la loggia corre un canale d'acqua sui cui margini fra il verde, sono disposte statuette di animali ed erme; negli intercolumni altre statuette di Muse e fra esse la replica di *Polinnia*; al centro un tempietto tetrastilo tra altri giuochi d'acqua; in fondo al canale, dove sporgeva a cascatelle d'acqua, e un *biclinium* con due pitture [...] Queste parole colpiranno [...] (Maiuri 1960).

Ma è "l'ora grande", al tramonto la compagnia lascia gli scavi.

Riverberi

Così la città scavata assume l'aspetto di una grande opera di architettura, quasi presentandosi come un gigantesco abaco di tipi e forme architettoniche viste nella loro chiara sostanza originaria, una grande opportunità per immaginare e per avviare nuove trasfigurazioni. La sostanza dell'architettura

**Fig. 15**

a) P. Bottoni, Pompei. Schizzi sulla composizione della colonna, da Taccuino n. 12, (Fonte: APB - Politecnico di Milano); b) P. Bottoni, Studi per un quartiere Itacpm in viale Argonne a Milano, 1928 c.a. (Fonte: APB - Politecnico di Milano); c) P. Bottoni, Progetto di ingresso monumentale alla Fiera di Milano, Concorso 1926 (Fonte: APB - Politecnico di Milano).

tura, liberata dagli stili, mette in mostra elaborazione e composizione degli spazi, geometria, interno/esterno, luce/ombra, pieni e vuoti, sequenze visuali. Nasce un nuovo modo di leggere l'antico. Si apre la strada alla nuova architettura sintetica, razionale. Figini, molto dopo scriverà:

Ercolano. Pompei. Al centro rettangoli d'erbe, di fiori e d'alberi, rettangoli di marmo e d'acque specchiano lembi azzurri del gran cielo mediterraneo. A nord, a est, a sud, a ovest, sui quattro lati all'intorno si seguono le larghe campate orizzontali – solide, tozze, elementari – le colonne del peristilio toscano. In riva a zone verdi di prato, freschi *euripi* scorrono nei letti di pietra, sorgono tra l'erba bianche sculture marmoree; e acque pigre, e giochi d'acque cadenti e zampilli, e ninfei. Pergole lunghe ombrano con tralci di vite portici assolati; aiole sorgono inattese da cassoni di muro rettangolari, per fiorire tra pilastro e pilastro, tra colonne e colonna, in margine a piccoli cortili. Difesi dalle ali dei portici, dallo schermo di pareti piene, triclini estivi, e piscine d'acqua scoperte. Alte sul mare si allungano terrazze e solari, in vista all'orizzonte di due azzurri lontani. Tra lave e ceneri sono trascorsi secoli d'un sonno di morte nel paese campano. Con gli esatti rapporti di muri e di verde, di spazi d'aria e di cielo, di stanze coperte ed aperte, le case di Ercolano, le case di Pompei, tornano a vivere nella luce del nostro sole, oggi attuali e a noi vicine come non mai.

Il riverbero nei nuovi progetti è chiaro. (Figini 1950) Un esempio fra tutti, la sua Casa al villaggio dei giornalisti (1934-1935). Schizzi e riflessioni sui taccuini di ognuno indicano così l'inizio di un viaggio formativo verso il progetto, verso nuovi mezzi di espressione in grado di scardinare le sovrastrutture tradizionaliste. Nei ruderi ci hanno visto valori estetici primordiali, un'architettura logica e "semplice". Schizzi e annotazioni indicano una ricerca precisa di riferimenti conoscitivi e operativi per la risalita verso nuovi valori estetici.

Ma guardiamoci indietro tutta l'architettura che ha reso glorioso il nome di Roma nel mondo è basata su quattro o cinque tipi: il tempio, la basilica, il circo, la rotonda cupola, la struttura termale. E tutta la sua forza sta nell'aver mantenuto questi schemi, ripetendoli fino alle più lontane provincie e perfezionandoli per selezione (Gruppo 7 1926, 1935).

Nei taccuini di Pollini piante delle *Domus* vengono confrontate fra loro: Atrio, patio, sequenza dei percorsi, proporzioni, tutto questo verrà evocato e trasfigurato nella Casa Elettrica (Gruppo 7 con Piero Bottoni, IV Triennale 1929-30) e nella Villa-Studio per artisti (Figini e Pollini, V Triennale, Milano 1934). Nei taccuini ci sono riflessioni disegnate riguardanti la composizione del muro, l'architettura e il significato del paramento murario con la contrapposizione/accostamento muro-colonna, il pieno/vuoto del sistema plastico-murario.

La pietra e il mattone hanno per tradizione secolare un'estetica loro, nata dalle possibilità costruttive e divenuta ormai istintiva in noi. Il significato dell'architettura antica sta nel vincere il valore di pesantezza del materiale, che lo farebbe tendere verso terra. Dal superamento di questa difficoltà statica, nasceva il ritmo: l'occhio era appagato da un elemento o da una composizione di elementi quando questo o questi apparivano, per forma e collocamento, avere raggiunto il perfetto riposo statico... Ora questa scala di valori, col cemento armato perde ogni senso e ogni ragione d'essere: dalle sue nuove possibilità [...] esso deriva necessariamente una nuova estetica completamente diversa dalla tradizionale, e lo scheletro generale della costruzione, la spartizione ritmica dei pieni e dei vuoti, assumono forme del tutto nuove (Gruppo 7 1926, 1935).

E poi

[...] dal lato formale la nuova architettura in cemento armato ritrova analogia negli elementi esili, dritti e sottili, nella semplicità dei piani, nel ritmo calmo dei vuoti e dei pieni, in cui l'alternanza delle ombre geometriche crea una composizione di spazi e di valori, rammenta i periodi di origine dell'architettura greca.

Il sistema trilitico nella sua essenza più elementare, sintetica e primitiva è evidente nelle are votive (tabernacoli) delle *Domus* pompeiane, disegnate più volte da Bottoni, Figini e Pollini ed evidenziate con dovizia di dettagli. Infine, attraverso gli schizzi gli stessi si soffermano sul tema della colonna, sulle declinazioni e possibilità in relazione al muro, alla trabeazione e al timpano. L'uso disinvolto della colonna nelle case di Pompei, in stile semplificato, i capitelli quadrati, le colonne a sezione tonda come pilastri, il colore. Tutto si riflette nella colonna rossa della casa di Figini al Villaggio dei Giornalisti o nelle colonne di Bottoni presto l'atrio dell'edificio in corso Sempione. La luce che crea riverberi sui muri e la particolarità dei lucernari alle terme del foro sarà protagonista tempo dopo nelle celebri chiese di Figini e Pollini. Così rinasce la questione del primordio: la matrice originaria diventa principio ispiratore e inedita origine di "nuove favole" e nuove metamorfosi.

Crediti

Benché il saggio sia frutto di un confronto tra le autrici nel quadro del progetto di ricerca Erasmus+ KA220-HED "*Updating the Grand Tour. Memory and Invention of the European Built Environment*", a M. P. Iarossi si devono *Cultura politecnica e viaggio di istruzione* e *La cassetta degli attrezzi degli allievi politecnici milanesi*, a L. Ferro Pompei. *Verso il progetto (Coincidenze, L'itinerario nella città, Riverberi)*.

Tutte le parti sono state redatte grazie alla cortese disponibilità dell'Archivio Bottoni e degli Archivi Storici del Politecnico di Milano, al MART di Rovereto e dell'Archivio Architetto Luigi Figini - AAF.

Si ringraziano M. V. Carosi, C. Forte, M. Saldarini, G. Tarasco per la redazione e il montaggio delle immagini e C. Santacroce per la rielaborazione grafica della figura 2.

Note

¹ Si presume che tale lacuna sia dovuta alla coincidenza temporale con il trasferimento dell'ateneo alla nuova sede di Lambrate nel 1927, come suggerito dal fatto che tra il 1921 e il 1927 non furono pubblicati né l'*Annuario* né il *Programma* con relative «Effemeridi», entro cui veniva regolarmente dato conto di tali iniziative.

² I registi del fondo, che custodisce l'archivio fotografico personale di Piero Bottoni, sono consultati al link: <https://www.archiviobottoni.polimi.it/apbdocs/altri-documenti/fotografie-temi-vari>.

³ In particolare, sono state integrate e comparate le (purtroppo scarse) informazioni desumibili dall'*Annuario 1926-27*, il *Registro Lauree 1965-66/1928-29* del *Fondo Registri*, nonché i singoli fascicoli personali dei partecipanti progressivamente identificati, così come contenuti nel *Fondo Miscellanea Laureati*.

⁴ Fra i partecipanti alla gita, sono stati identificati, fra gli appartenenti al corpo accademico, così come pubblicato nell'*Annuario 1926-27*: Ambrogio Annoni, (docente di Architettura e Organismi e Forme), Silvio Bassi (Costruzioni aerospaziali, nonché padre dell'allieva Carla Maria), Cesare Fratino (Prospettiva e Decorazione e figura), Gaetano Moretti e Piero Portaluppi (Architettura).

⁵ Nel *Fondo Taccuini* dell'APB sono custoditi venti carnets, redatti da Piero Bottoni fra l'iscrizione al Regio Politecnico nel 1921 e il 1933, anno in cui partecipa al IV Congresso CIAM.

⁶ Archivio Architetto Luigi Figini - AAF.

⁷ *Taccuino 7*, conservato al MART di Rovereto, all'interno del Fondo Taccuini Pollini (1925-1926).

⁸ *Annuari 1920-21 e 1926-27*- Servizio Archivi Storici e Attività museali, Politecnico di Milano, ACL.

⁹ Durante il Biennio preparatorio Bottoni redige sei taccuini (il taccuino n. 1 e quelli n.15/19) mentre al triennio della Scuola speciale (1923-1926) sono riferibili ben 13 taccuini (nn. 2/13). Invece il taccuino n. 14 è interamente dedicato al viaggio post-laurea in Grecia del 1933.

¹⁰ Allora l'ingresso era attraverso il cancello tra gli edifici dei Carabinieri in piazza Esedra lungo il sentiero verso porta Marina. Vi era un altro ingresso agli scavi presso la Stazione Pompei valle demolita intorno al 1970.

¹¹ *Domus del Poeta Tragico* Regio VI, ins. 8.3. Qui, nelle *Fauces*, uno dei celebri mosaici *Cave canem*.

¹² *Domus di Marco Lucrezio*, Regio IX, ins. 3.5.

¹³ *Domus dei Vettii*, Regio VI, ins. 15.1.

¹⁴ *Domus delle Nozze d'Argento*, Regio V, ins. 2.1. In *Vers une Architecture* erroneamente tradotta come casa del Noce per motivi di traslitterazione dall'italiano al francese, *nozze/noces d'Argent*.

¹⁵ Lo stato dell'arte della conoscenza archeologica nel 1926 è documentato in una Carta degli scavi (Vallardi, Milano 1926). Nell'elaborato (così come nei taccuini di Bottoni e Figini) sono indicati "Nuovi scavi". È il momento in cui Amedeo Maiuri completa gli scavi della *Casa del Menandro*, la *Casa di Paquio Proculo* e di *Loreio Tibutrino* (ora di Octavio Quartio). Queste ultime con evidenti riferimenti all'Egitto e al Nilo (Alessandria). Il gruppo milanese le visita e documenta con particolari. Non era ancora stato svolto l'intenso lavoro di scavo per mettere in luce il quartiere abitato a sud di via dell'Abbondanza, la necropoli meridionale lungo la via di *Nuceria* e, infine, lo sgombero dei vecchi cumuli di scarico che occludevano il panorama esterno della città dal lato di mezzogiorno.

¹⁶ Presso l'Archivio privato Figini sono conservate le celebri guide di Pompei ed Ercolano (Maiuri 1960) acquistate da Figini e annotate di fianco ad alcuni elementi chiave di suoi futuri scritti e progetti. Tra l'altro Maiuri affascinava anche per le pratiche di

cantiere operative (sotto la sua direzione è registrata una rilevante presenza in organico di operai, fabbri, falegnami, mosaicisti...).

¹⁷ *Domus di Paquius Proculus*, detta anche di *Cuspius Pansa*, Regio I, ins. 7.1.

¹⁸ *Domus di Loreius Tiburtinus*, detta anche di *Octavius Quartione*, Regio II, ins. 5.2.

Bibliografia

AA.VV. (1981) – *Il Politecnico di Milano. 1863-1914*. Electa, Milano.

BOTTONI P. (1927-1928) – “Cromatismi architettonici”. *Architettura e Arti Decorative*, VI (1-2), pp. 80-85.

BUCCHETTI V., PAOLETTI I. e SCIUTO D. (a cura di) (2021) – *Politecniche. Donne progettiste del cambiamento*. Milano-Mantova.

BURATTI A.C. e SELVAFOLTA O. (a cura di) (2013) – *150 anni di cultura politecnica da Milano a Lecco: architettura, industria, territorio*. Politecnico di Milano, Milano.

CANELLA G. (2010) – *A proposito della Scuola di Milano*. Hoepli, Milano.

CONSONNI G., MENEGHETTI L. e TONON G. (a cura di) (1990) – *Piero Bottoni. Opera completa*. Fabbri, Milano.

FERRO L. (2007) – *Pretesti di critica*. Araba Fenice, Boves-Cuneo, pp. 115-156.

FERRO L. (2016) – “Archeologia e Composizione”. In: M. Osanna e R. Picone (a cura di), *Restaurando Pompei. Riflessioni a margine del Grande Progetto*. L’Erma Bretschneider, Roma, pp. 365-368.

FIGINI L. (2013; rist. anast. 1950) – *L’elemento verde e l’abitazione*. Libraccio, Milano.

GENTILI TEDESCHI E. (1959) – *Luigi Figini e Gino Pollini*. Il Balcone, Milano.

GRUPPO 7 (dicembre 1926) – “Architettura”. *La Rassegna italiana*, n. 103, pp. 849-854; e (1935) – *Quadrante*, n. 23, pp. 22-32.

GRUPPO 7 (dicembre 1927) – “Architettura IV. Una nuova epoca arcaica”. *La Rassegna italiana*, n. 108, pp. 467-470; e (1935) – *Quadrante*, n. 24, pp. 18-24.

IAROSSO M. P., MELE G. e ROSSI M. (2014) – “Viaje como aprendizaje / aprendizaje como viaje: los carnés de Piero Bottoni”. In: A. Melián García (a cura di), *El dibujo de viajes de los arquitectos. Actas del XV Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica. Las Palmas de Gran Canaria*, 22-23 maggio 2014. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pp. 385-393.

LE CORBUSIER (1924) – *Vers Une Architecture*. Editions Vincent Freal & C, Parigi.

LE CORBUSIER (trad. it 2001; 1961) – *La mia opera*. Bollati Boringhieri, Torino.

LORI F. (1941) – *Storia del R. Politecnico di Milano*. Tipografia Antonio Cordani S.A., Milano.

PANZERI M. (2015) – “Gino Pollini”. In: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 84, Treccani, Enciclopedia italiana.

MAIURI A. (1958) – *Pompei ed Ercolano fra case e abitanti*. Carlo Martello Editore, Milano.

MAIURI A. (1960) – *Pompei*. Istituto poligrafico Zecca dello Stato, Roma.

OSANNA M. (2017) – *Amedeo Maiuri a Pompei, tra scavi, restauri e musealizzazione*. In: D. Camardo e M. Notomista (a cura di), *Ercolano 1927-1961. L’impresa archeologica di Amedeo Maiuri e l’esperimento della città museo*. L’Erma di Bretschneider, Napoli.

PAPPALARDO U. (a cura di) (2017) – *Amedeo Maiuri. Una vita per l’Archeologia*. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Napoli.

PROTASONI S. (2010) – *Figini e Pollini*. Electa, Milano.

ROSSI M, IAROSI M. P. e MELE G. (2015) – “Piero Bottoni’s colorful city: theory, design and building”. In: M. Rossi (a cura di), *Color and Colorimetry. Multidisciplinary contribution vol X B. X Conferenza del Colore - Meeting congiunto con Centre Français de la couleur, Colour Group Great Britain, Groupe Français de l’Imagerie Numérique Couleur*. Genova 10-11-12 settembre 2014. Gruppo del Colore - Associazione Italiana Colore, pp. 264-275.

SANTACROCE C. (2023) – *Disegno e idea di progetto. Riflessioni sulla transizione digitale del processo ideativo in architettura*. Tesi di dottorato. Politecnico di Milano, Dipartimento ABC, <https://hdl.handle.net/10589/228732>.

SAVI V. (1990) – *Figini e Pollini. Architetture 1927-1989*. Electa, Milano.

SELVAFOLTA O. (2008) – “Paesaggi della tecnica e paesaggi dell’arte. I viaggi di istruzione al Politecnico di Milano tra Otto e Novecento”. *Annali di Storia delle Università Italiane*, vol. 12, pp.119-145.

TORRICELLI A. (2023) – “Invito al Grand Tour”. *Dromos*, n. 10, pp. 36-37.

Luisa Ferro. Professore Associato in Composizione architettonica e urbana al Politecnico di Milano. Dottore di Ricerca in *Progettazione architettonica* (Università degli Studi di Palermo). Ricercatore presso Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation. Svolge attività didattica presso la Scuola AUIC del Politecnico di Milano. Membro del Collegio dei Docenti Dottorato di Ricerca DRACO, Roma La Sapienza e Dottorato di ricerca PASAB, Università di Bari. Direttrice delle collane di Architettura, Archeologia e paesaggio *Trebisonda e Taglio netto* (Araba Fenice editore). A partire dal 2001 svolge attività di ricerca prevalentemente attraverso temi inerenti la Relazione tra Progetto Architettonico e Progetto Archeologico e il Progetto di Architetture complesse in contesti antichi. In particolare, nei casi studio di Atene, Alessandria d’Egitto, Alessandria in Siria/Herat, Kabul, Villa Adriana, Milano, Mantova, Campi Flegrei, Parco archeologico di Pompei.

Maria Pompeiana Iarossi. Laureata in Architettura al Politecnico di Milano e PhD in Composizione architettonica allo IUAV di Venezia, è professore Associato di Disegno al Politecnico di Milano, dove insegna dal 1998 e per conto del quale è responsabile dei rapporti internazionali con le Università di Granada, Valencia, Belgrano-Buenos Aires, Santiago del Cile, Nacional de México. La sua attività di ricerca è incentrata sulla rappresentazione per il progetto d’architettura e sullo sviluppo di nuovi sistemi di rappresentazione per la comunicazione visuale dell’architettura, della città e del paesaggio. Fra le principali pubblicazioni in volume: *La cultura dell’abitare a Buenos Aires alle soglie del XX secolo* (2019, con G. D’Amia), *L’architettura del museo. Disegno, modello, progetto* (2018, con M. Caja), *Laboratorio La Boca. Tracce d’Italia a Buenos Aires* (2017), *Ritratti di città in un interno* (2014).