



# La Vittoria Alata *Non ho visto nulla di più bello* di Brescia

a cura di  
Francesca Morandini  
e Anna Patera

SKIRA

FONDAZIONE  
MUSEI BRESCIA

# La Vittoria Alata di Brescia

*Non ho visto nulla di più bello*

a cura di

Francesca Morandini e Anna Patera

Progetto promosso da



COMUNE DI  
BRESCIA

FONDAZIONE  
BRESCIA  
MUSEI

e

Alleanza  
CULTURA

Con



MINISTERO  
DELLA  
CULTURA



Regione  
Lombardia



SOPRINTENDENZA  
ARCHEOLOGIA,  
BELLE ARTI E PAESAGGIO  
PER LE PROVINCE DI  
BERGAMO E BRESCIA

e con



Regione  
Lombardia

Con il patrocinio di



ITALIA  
LANGOBARDORUM



OIA  
ORGANISMO ITALIANO  
DELLA  
ARCHITETTURA

Partner Tecnici



AGLIARDI



AUSE



CAPOFERRI



ELETTIFICIO  
ELETTICO



iCuzzini



MILAN  
INGEGNERIA



SIAT



THK

Si ringraziamo:

Antares Vision, Camozzi Group,  
UBI Fondazione CAB,  
Gruppo Saottini,  
Lions Club Brescia Host,  
Ori Martin, Tamburini Group,  
UBI BANCA e la sig.ra  
Valentina Cantoni



Dal 25 giugno 2011 l'area archeologica del *Capitolium* e il monastero di Santa Giulia sono diventati Patrimonio dell'Umanità. Fanno parte del sito "I Longobardi in Italia. I luoghi del potere (568-774 d.C.)", iscritto nella Lista del Patrimonio mondiale dell'UNESCO. [www.italialangobardorum.it](http://www.italialangobardorum.it)



Emilio Del Bono  
Sindaco

Laura Castelletti  
Vicesindaco, Assessore alla Cultura,  
creatività e innovazione

Valter Muchetti  
Assessore alla Rigenerazione urbana,  
commercio, valorizzazione patrimonio  
immobiliare e protezione civile

Roberto Cammarata  
Presidente Consiglio comunale

Giandomenico Brambilla  
Direttore generale

Marco Trentini  
Responsabile dell'Area Cultura,  
creatività e innovazione,  
Settore Cultura e Musei

Elisabetta Begni  
Responsabile dell'Area Servizi tecnici  
e sicurezza ambienti di lavoro

Anna Begni  
Responsabile Unità di progetto  
Pinacoteca, riqualificazione Castello  
e patrimonio monumentale

FONDAZIONE  
BRESCIA  
MUSEI

Consiglio Direttivo  
Francesca Bazoli, Presidente  
Bruno Barzellotti  
Italo Folonari  
Umberta Gnutti  
Roberto Saccone  
Felice Scalvini  
Silvano Franzoni

Direttore  
Stefano Karadjov

Comitato Scientifico  
Marcello Barbanera  
Gabriella Belli  
Guido Beltramini  
Nicola Berlucchi  
Emanuela Daffra  
Alberto Garlandini  
Paola Marni  
Claudio Salsi  
Valerio Terraroli

Collegio dei revisori  
Luisa Anselmi, Presidente  
Giovanni Battista Colangelo  
Francesco Fortina

Collezioni e ricerca  
Roberta D'Adda  
Luciano Faverzani  
Natanina Artici  
Clara Massetti  
Marco Merlo  
Francesca Morandini  
Piera Tabaglio  
Ilaria Turri

Comunicazione, promozione  
e fundraising

Francesca Guerini  
Francesca Belli  
Mariacristina Ferrari  
Sara Pipita  
Francesca Raimondi

Segreteria della direzione generale  
Elena Ferrari  
Giuseppina Fontana  
Tatiana Leoni  
Francesca Uberti

Servizi didattici  
e public engagement

Federica Novati  
Paola Bresciani  
Sonia Berardelli  
Cristina Mencarelli  
Francesca Pagliuso  
Davide Sforzini

Strutture, allestimenti e logistica  
Giuseppe Mazzadi  
Gianpiero D'Angelo  
Giorgio Piotti  
Maria Repossi  
Emiliano Treccani  
Ramona Treccani

MINISTERO  
DELLA  
CULTURA



Opificio delle Pietre Dure di Firenze  
Marco Ciatti, Soprintendente

Settore bronzi e armi antiche  
Laura Speranza, Direttore  
Stefania Agnoletti, Direttore tecnico

Servizio trasversale materiali  
archeologici  
Anna Patera, Direttore  
Roberto Bonaiuti, Direttore tecnico



Soprintendenza Archeologia,  
Belle Arti e Paesaggio per le province  
di Bergamo e Brescia

Luca Rinaldi, Soprintendente  
Serena Solano  
e Anna Maria Basso Bert,  
funzionari

Cover  
La *Vittoria Alata*  
Fotografia di Alessandra Chemollo  
“Non ho visto nulla di più bello”,  
Leopoldo Cicognara, presidente  
dell’Accademia di Belle Arti di Venezia,  
acceso a Brescia per vedere la  
*Vittoria Alata* poco dopo la scoperta

Design  
Marcello Francone  
Coordinamento redazionale  
Vincenzo Russo  
Relazione  
Tommaso Iannini  
Impaginazione  
Evelina Laviano  
Ricerca iconografica  
Paola Lamanna

Nessuna parte di questo libro può essere  
riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con  
qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro  
senza l’autorizzazione scritta dei proprietari  
dei diritti e dell’editore

© 2021 Fondazione Brescia Musei  
© 2021 Skira editore  
Tutti i diritti riservati  
ISBN 978-88-572-4447-1

Finito di stampare  
nel mese di aprile 2021  
a cura di Skira editore, Milano  
Printed in Italy  
www.skira.net

*Crediti delle immagini*  
Archivi Alinari, Firenze, p. 74 a sinistra  
Archivo Estudio Navarro Baldeweg Asociados,  
pp. 130-134, 138, 140, 144, 146-149, 152-158, 163  
Archivo Fotografico Civici Musei di Brescia,  
pp. 30, 32, 35, 36, 43-45, 47, 48, 50, 53-55  
a sinistra, 58-67, 74 a destra, 75 in basso, 76  
in basso  
Archivo Fotografico Civici Musei di Brescia,  
Alessandra Chemollo, copertina, pp. 34, 39, 70,  
91, 103, 128, 135, 136, 139, 141-143, 145, 151,  
159-162, 170-185  
Archivo Fotografico Civici Musei di Brescia,  
Collezione M. Zani, pp. 55 a destra, 57  
Archivo Fotografico Civici Musei di Brescia,  
Fotostudio Rapuzzi, pp. 1-10, 38, 40-42,  
Archivo Fotografico Civici Musei di Brescia,  
Marco Rapuzzi, p. 108  
Archivo IGuzzini, pp. 166, 167  
Archivo THK, pp. 168, 169  
Art Studio, Firenze, p. 164  
Istituto Centrale per il Restauro, Roma, pp. 75  
in alto, 76 in alto, 77 a sinistra  
Laboratorio Thierry Radelet, Torino, pp. 79  
a destra, 88 a destra  
MIC – Opificio delle Pietre Dure di Firenze  
– Archivio fotografico e dei restauri, pp. 72 a  
destra, 77 a destra, 78 in alto, 79 a sinistra, 83  
in alto e in basso a sinistra, 84-87, 88 a sinistra,  
92, 94, 95  
MIC – Opificio delle Pietre Dure di Firenze  
– Archivio fotografico e dei restauri – Museo  
dell’Opera del Duomo, p. 93  
MIC – Opificio delle Pietre Dure di Firenze –  
Laboratorio scientifico, pp. 78 in basso, 98, 99  
Per gentile concessione del British Museum,  
pp. 112 in alto, 113 in alto, 117, 121 a destra  
Per gentile concessione della Galleria d’Arte  
Moderna, Milano, p. 37  
Per gentile concessione del Museo  
dell’Hermitage, p. 121 a sinistra  
Per gentile concessione del Museum of  
Classical Archaeology University of  
Cambridge, p. 52  
Sapienza Università di Roma, Archivio  
Dipartimento Scienze dell’Antichità, pp. 110,  
113 in basso, 114, 118, 120 a sinistra, 122  
Sapienza, Università di Roma, DIMA, p. 97  
Sapienza, Università di Roma, DIMA, Mattia  
Mercante, p. 96 al centro e a destra  
Su concessione del Ministero della Cultura –  
Parco Archeologico del Colosseo, pp. 46, 112  
al centro e in basso

Marcello Barbanera, pp. 115, 123-125  
Ottaviano Caruso, Conservazione e Restauro  
di Opere d’Arte, p. 80  
Stefano Casu, pp. 83 in basso a destra, 96  
a sinistra  
Renato Corsini – Ma. Co. F. Brescia, pp. 33, 72  
a sinistra, 89  
Mattia Mercante, pp. 81, 82 in alto, 104, 105, 165  
Dante Occhibove-Mattia Mercante, p. 82 in basso  
Alessandro Pacini, pp. 100, 101  
Per gentile concessione di Carole Raddato,  
p. 120 a destra  
Per gentile concessione di R.R.R. Smith, p. 116

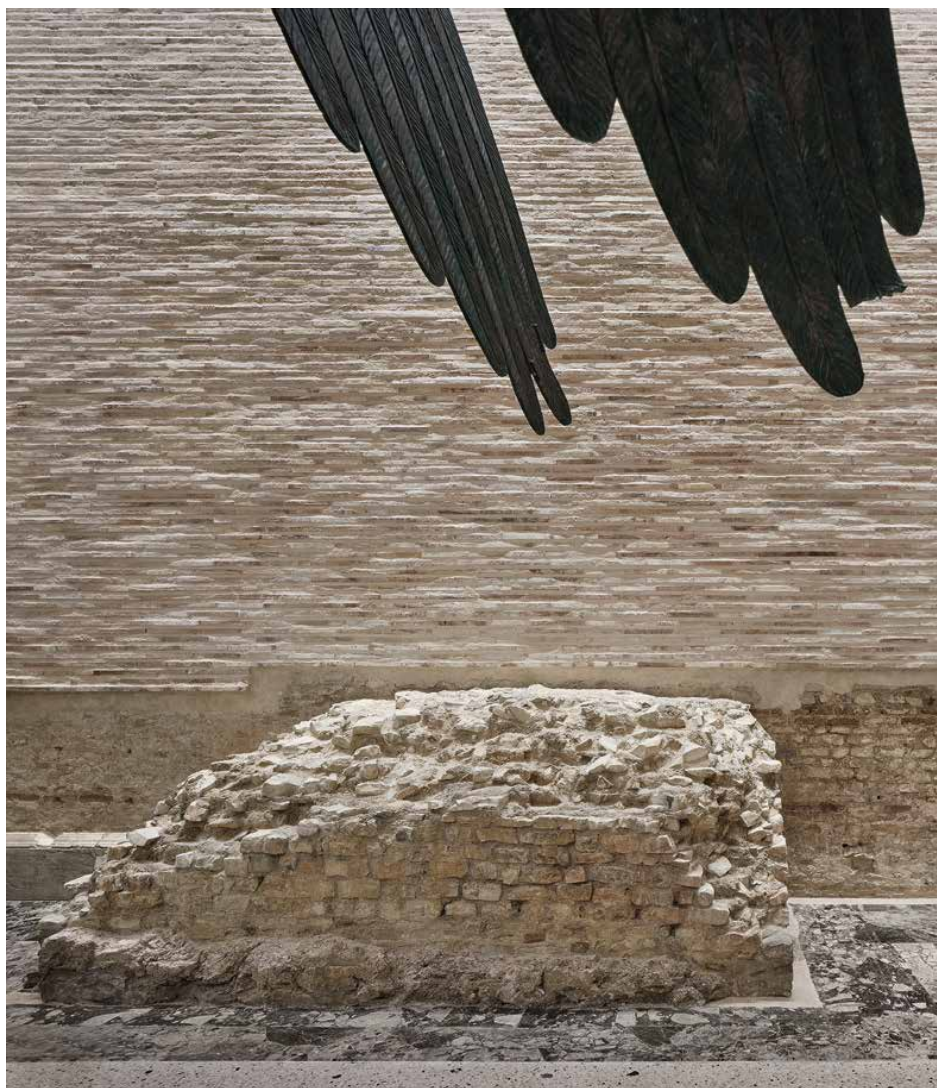
Si ringrazia la Soprintendenza Archeologia,  
Belle Arti e Paesaggio per le Province di  
Bergamo e Brescia per la concessione alle  
riprese fotografiche del santuario repubblicano  
e del teatro.

## Sommario

	<b>La statua e la sua storia</b>	104	Pesi e misure della <i>Vittoria Alata</i> <i>Annalena Brini, Stefano Casu, Mattia Mercante, Elisa Pucci</i>
31	La <i>Vittoria Alata</i> . Alle origini del patrimonio museale bresciano <i>Francesca Morandini</i>		<b>Viaggio iconografico, modelli e fortuna</b>
62	L’Ateneo di Brescia e l’origine del Museo Patrio <i>Pierfabio Panazza</i>	109	La <i>Vittoria Alata</i> : religione, politica e immagine <i>Marcello Barbanera</i>
64	“L’antica e moderna meraviglia.” L’Ateneo di Brescia e la statua della <i>Vittoria Alata</i> <i>Pierfabio Panazza</i>	120	Nike e Vittoria: la personificazione della vittoria in Grecia e a Roma <i>Marcello Barbanera</i>
66	Il deposito dei bronzi. Un segreto del <i>Capitolium</i> <i>Filli Rossi</i>	122	Statue di bronzo: dalla Grecia a Roma <i>Marcello Barbanera</i>
	<b>L’intervento di restauro</b>	124	Arte greca e gusto romano: l’“inganno” Afrodite-Vittoria <i>Marcello Barbanera</i>
71	Una storia nella storia. Il restauro della <i>Vittoria Alata</i> di Brescia <i>Anna Patera</i>		<b>La Vittoria Alata e il nuovo Capitolium</b>
92	L’Opificio delle Pietre Dure di Firenze <i>Laura Speranza</i>	129	Spazio, luce e contesto. La <i>Vittoria Alata</i> nel <i>Capitolium</i> di Brescia <i>Juan Navarro Baldeweg</i>
94	Considerazioni sul colore delle superfici della <i>Vittoria Alata</i> <i>Annalena Brini, Stefano Casu, Svèta Gennai, Elisa Pucci</i>	137	La <i>Vittoria</i> e il tempio, la luna e i bronzi. Una conversazione con Juan Navarro Baldeweg <i>Pierre-Alain Croset</i>
96	Il nuovo supporto interno <i>Michele Bici, Francesca Campana, Sergio Capoferri, Riccardo Guarnieri</i>	162	Scelte sapienti <i>Camillo Botticini</i>
98	Alcune anticipazioni sulla composizione delle leghe metalliche della <i>Vittoria Alata</i> <i>Andrea Cagnini, Monica Galeotti, Simone Porcinai, Francesco Cantini, Marco Ferretti, Francesco Grazzi, Alessandra Santagostino Barbone, Antonella Scherillo</i>	164	La <i>Vittoria Alata</i> . Proporzioni e apparenza visiva <i>Stella Battaglia</i>
100	Come è stata realizzata la <i>Vittoria Alata</i> <i>Alessandro Pacini</i>	166	Una nuova illuminazione per la <i>Vittoria Alata</i> di Brescia <i>Massimiliano Guzzini</i>
102	Conservazione e climatizzazione <i>Giuseppe Bonfante, Monica Galeotti</i>	168	La piattaforma antisismica <i>Alfredo Cigada, Emanuele Zappa, Giuseppe Ciccaldo</i>
		186	Bibliografia

*La Vittoria Alata*  
e il nuovo  
*Capitolium*





Pierre-Alain Croset  
Politecnico di Milano

## La Vittoria e il tempio, la luna e i bronzi Una conversazione con Juan Navarro Baldeweg

*Pierre-Alain Croset Quali sono state le tue impressioni quando hai visto per la prima volta le fotografie della Vittoria Alata?*

Juan Navarro Baldeweg A prima vista la *Vittoria* mi è subito sembrata una statua di alta qualità. Soprattutto nel corpo, con una postura che ho riconosciuto come simile alla *Venere*, per esempio la *Venere di Milo* che non ha le braccia, anche se la *Vittoria* aveva un corpo più coperto. Le ali aggiunte per farne una *Vittoria* mi sono invece sembrate meno sofisticate del corpo. Mi sono presto reso conto che si trattava forse dell'adattamento di un'immagine riconoscibile con un'aggiunta che aveva certamente un valore, anche se meno alta o ricca come scultura rispetto al corpo. Il loro carattere simbolico è ciò che rende interessanti le ali, come un attributo aggiunto che non possiede la sensualità che ha il resto della figura. Quella sensazione di una certa separazione tra il corpo e le ali mi sembrava interessante, come se fosse un'idea. Tutto questo condiziona l'inizio del progetto nel considerare lo spazio come un luogo doppio: da un lato tettonico, e allo stesso tempo immaginario. C'erano due dimensioni che dovevano essere accentuate e che vedo nella figura stessa: una dimensione di grande realismo sensuale, riconoscibile nella postura molto classica, e un'aggiunta metafisica.

*Hai quindi avuto subito questa impressione?*

Non è stato così chiaro fin dall'inizio, era più legato alla visione che ogni progetto possiede. Per me i progetti hanno sempre un aspetto allo stesso tempo fisico e metafisico, e quindi per la cella del Tempio Capitolino ho voluto basare il progetto sull'idea di esagerare la tettonica e di richiamare qualcosa di immaginario. Quando si è parlato delle cornici in bronzo da sistemare nella cella, mi sono reso conto che questo poteva assumere un valore di elemento aggiunto, simile alle ali per la *Vittoria*, che rappresentasse la realtà immaginaria di un'altra sfera di pensiero e di sensibilità. Da un lato ho voluto un trattamento fortemente tettonico della cella, e ho quindi deciso di riprodurre un muro di mattoni con giunti molto visibili per evidenziarne la realtà costruttiva. Allo stesso tempo, ho considerato l'opportunità di considerare lo spazio come una specie di vestito, richiamando una dimensione immaginaria dell'architettura.

*Dopo il primo contatto con Fondazione Brescia Musei, avvenuto a dicembre 2018 per definire il tuo coinvolgimento, sei venuto per la prima volta a Brescia nel febbraio 2019, e al tuo arrivo tutti sono rimasti abbastanza sorpresi dal fatto che avessi già una precisa idea di come intervenire. Mi ricordo in particolare che la questione dell'altezza alla quale collocare la statua è stata subito oggetto delle tue riflessioni.*

Effettivamente la questione mi ha ossessionato fin dall'inizio, e la mia prima intuizione è stata quella di immaginare la *Vittoria* in una posizione naturalmente elevata, perché era una figura che volava e che guardava dall'alto il mondo. La sua posa e il suo gesto di vittoria lo denotano in modo evidente.

1. Il pavimento in *opus sectile* policromo e il podio della statua di culto dell'aula orientale fanno da sfondo alla *Vittoria Alata*



2a-b. Testa e corpo di una sfinge alata dal tempio di Afaia a Egina, Monaco di Baviera, Glyptothek

Lo spazio immaginario che provocava la postura della Nike nel mondo greco antico è chiaramente simbolo di dominio spaziale, e per questa ragione lo associo agli acroteri, in particolare alle decorazioni angolari dei templi greci, in cui sfingi o altre figure mitologiche guardano dall'alto in basso. Queste figure emanano un senso amichevole e difensivo allo stesso tempo. Lo si può vedere molto bene nelle figure alate degli acroteri che hanno una valenza spaziale, ma anche di dialogo teatrale tra il visitatore e il tempio come fenomeno di unità sociale. Per questa ragione ho quindi pensato che la Vittoria dovesse essere in una posizione elevata che domina lo spazio sociale. Associa questo pensiero con il ricordo delle processioni religiose in Spagna, nelle quali le figure di devozione devono stare a un'altezza molto precisa, in relazione con quella delle spalle, quindi in posizione dominante ma non troppo elevata. Questo mi ha portato a collocare la Vittoria pensando a un rituale piuttosto che a un acroterio, con i piedi all'altezza dell'orizzonte, in modo da dominare lo spazio. Nelle discussioni con il sovrintendente Giuseppe Stolfi e con Francesca Morandini ci siamo chiesti quale potesse essere la collocazione originaria della statua, se nel Foro o davanti al tempio romano. In realtà, non è davvero possibile definire dove si trovasse originariamente, e a quale esatta altezza. Nel progetto esecutivo, l'abbiamo lievemente abbassata per poter meglio apprezzare il valore scultoreo dell'opera (cfr. Battaglia, pp. 164-165).

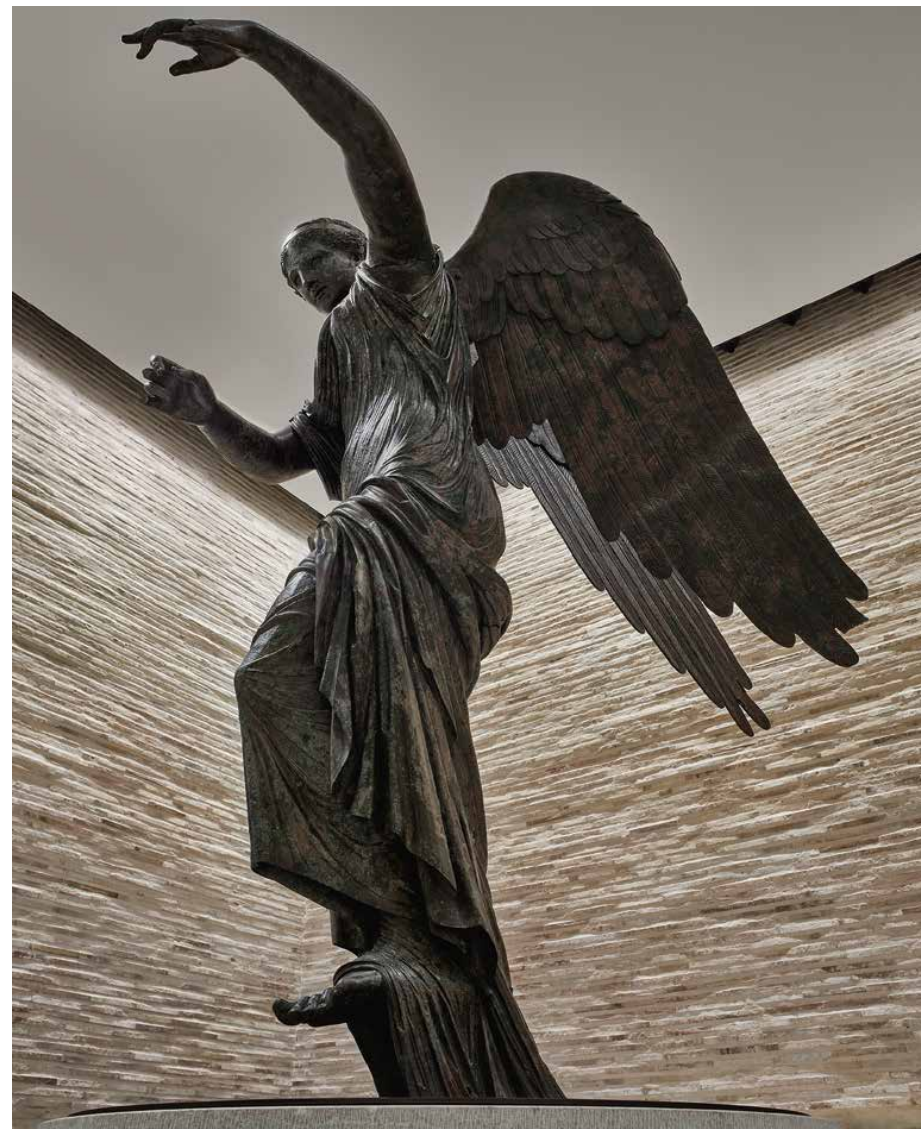
*Come scultore e come architetto hai continuamente esplorato il tema della gravità e dell'equilibrio, e vorrei ricordare a questo proposito la tua ammirazione per le ballerine di Degas che poggiano su un unico piede. Se osserviamo la posa della Vittoria che alza un piede, percepiamo una simile tensione nella ricerca di un punto di equilibrio. La tua interpretazione della Vittoria come scultura è stata influenzata dalla tua ricerca artistica?* Sì, e penso che questo tema dell'equilibrio sia una delle cose più belle dell'evoluzione della scultura, in particolare di quella greca, che ha conquistato il territorio della posa umana. La posa nel corpo umano è molto diversa dalla scultura, perché il corpo ha i tendini, è pieno di cinghie per così dire. Ma non la scultura, naturalmente. Quindi bisogna studiare la possibilità di un equilibrio. Poi, naturalmente, penso che le sculture di Degas siano meravigliose (figg. 3-4), perché uno dei temi di cui l'artista si occupava era quello della ballerina che si appoggia su un unico piede. Questa è una delle cose che mi



3. Edgar Degas, Danseuse, grande arabesque, troisième temps

4. Edgar Degas, Danseuse mettant son bas, première étude

5. La Vittoria Alata vista dal basso nel nuovo allestimento





ha interessato di più, osservare come gli scultori in generale si sono sempre dedicati a questa ricerca di equilibrio. Quando si osserva la scultura greca classica, come quella di Policleto, le figure esprimono un possibile movimento, in coincidenza tra la rappresentazione e il corpo reale. Non si tratta quindi di una rappresentazione della rappresentazione, ma di una rappresentazione della realtà del corpo. Questa conquista è straordinaria. La *Vittoria* possiede questa qualità, una postura caratteristica della *Venere*. Questo argomento mi affascina anche in Rodin, che propone molte figure difficili di equilibrio. Anche nelle opere dove rappresentava dei corpi femminili usava posture ardue, le sue modelle dovevano soffrire molto per quelle pose. Ecco perché il ginnasta è interessante anche come scultura, perché spinge i limiti del possibile, determina fino a che punto ci si può spingere prima di cadere. Tutte le mie sculture propongono figure molto più elementari: come a volte dico, richiamano i giochi dei bambini. Ma nel profondo realizzano una propria esperienza di equilibrio. È sicuramente una delle motivazioni per le quali faccio sculture.

*Dopo averla vista solo in fotografia, finalmente hai potuto vedere la Vittoria Alata durante una visita nel maggio 2019 al laboratorio di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure a Firenze. Che impressione ti ha fatto vederla in posizione sdraiata?*

Stranamente, l'ho vista come qualcosa di tremendamente organico. Avevo quasi paura perché sembrava un malato, una persona in crisi fisica. E mi ha suscitato un grande rispetto, mi ha quasi spaventato vederla così.

*Hai quindi provato una forma di empatia?*

Sì, perché non era nella sua posizione naturale.

6. Auguste Rodin, *Figura volante*, 1900



7. Nel pronao del *Capitolium* si riconoscono con chiarezza i materiali antichi (opera listata e pietra di Botticino) e quelli impiegati nelle ricostruzioni moderne (laterizio)



*Parliamo ora della prima impressione che hai avuto del Tempio Capitolino quando sei arrivato a Brescia.*

In realtà ero già venuto un'altra volta a Brescia, anche se solo di passaggio, ma non ero mai stato dentro il tempio prima di allora.

*Cosa pensi della ricostruzione neoclassica, e della successiva anastilosi realizzata alle fine degli anni trenta del Novecento?*

Mi piace molto. Non so quanto sia artificiale, quanto sia aggiunto, ma penso che il risultato sia magnifico, con questo modo di mescolare il mattone e il marmo. Il tempio ha anche un orientamento straordinario verso il sole, è fantastico.

*Hai quindi subito amato la ricostruzione neoclassica secondo il progetto di Rodolfo Ventini, che fu un architetto bresciano molto importante?*

Sì, mi piace il muro di facciata che è una bella combinazione tettonica romana di pietra e mattoni, penso che sia una delle parti meglio riuscite di questo tempio. È sicuramente un'invenzione neoclassica, fatta molto bene, in particolare grazie alla scelta di usare mattoni di una lunghezza inusuale, e con il risultato di apparire come una composizione astratta, caratterizzata da una geometria chiaramente orizzontale. Anche l'interno della cella centrale mi è sembrato subito molto bello. Mi è piaciuto



8. Epigrafi di età romana inserite nelle pareti dell'aula centrale del *Capitolium* quando venne trasformato in Museo Patrio, nel 1830

9. La *Mesa expositiva* (Tavolo espositivo) di Juan Navarro Baldeweg all'interno della basilica di San Salvatore, durante la mostra "Juan Navarro Baldeweg. Architettura, Pittura, Scultura. In un campo di energia e processo"

il lavoro degli archeologi del XIX secolo, vedere le epigrafi e la loro particolare sistemazione mi è servito anche come riferimento per la collocazione delle cornici in bronzo nella cella della *Vittoria*, con una soluzione appropriata.

*Ricordo che durante la tua prima visita abbiamo osservato insieme tutto il contesto archeologico retrostante, con il teatro e i resti del Foro Romano, e che sei rimasto impressionato da questa possibilità di poter collocare l'allestimento della Vittoria in un intero itinerario romano.*

Tutto questo è effettivamente eccezionale. Ho un ricordo bellissimo della visita della cella sotterranea del santuario repubblicano. Tutta questa concatenazione tra sottosuolo, tempio e teatro mi affascina come un'accumulazione da museo di architettura, con ogni opera che rimanda a un proprio mondo concettuale e a un proprio modo di fare. Naturalmente, anche questo aspetto mi ha affascinato quando si è presentata l'opportunità di allestire una mostra del mio lavoro nel Museo di Santa Giulia (fig. 9), perché era come continuare a giocare con i diversi elementi architettonici del museo, aggiungendo alcuni miei pezzi [cfr. "Juan Navarro Baldeweg. Architettura, Pittura, Scultura. In un campo di energia e processo", 18 settembre 2020 – 5 aprile 2021]. È stata un'occasione unica perché non si tratta di un museo tradizionale che semplicemente contiene opere d'arte, ma fa parte di una continuità di opere, con un filo conduttore che lega una serie di episodi, ognuno con una propria rappresentazione fisica. Mi sembra qualcosa di eccezionale, sinceramente, un caso unico al mondo. È molto interessante sottolineare questa serie unitaria di ambiziosi elementi architettonici.

*Il tuo progetto non consiste solo nell'allestimento permanente di una scultura antica di straordinaria bellezza. Non è quindi solo un'operazione di valorizzazione e di musealizzazione, perché fin dall'inizio hai voluto prendere in considerazione anche il valore emotivo della statua, non solo il suo valore documentario. Quanto conta per te l'atmosfera dello spazio, che potremmo definire come la creazione dell'ambiente più appropriato per contribuire a valorizzare queste emozioni?*

Come premessa, vorrei dire che non mi è mai piaciuto molto parlare di spazio in architettura come di un concetto astratto, perché per me lo spazio è sempre una questione di percezione. Così, una delle prime cose che ricordo di aver fatto mentalmente è stato immaginare come la *Vittoria Alata* si inserisce nel volume prismatico della cella. Mi sono dedicato a spostare la figura nel luogo e a pensare a come avrei dovuto vederla, dal davanti, dal lato, dal retro, da lontano e da vicino. E ho capito che non si deve vederla subito quando si entra, ma solo dopo essere già penetrati nella cella. Ho quindi scelto una posizione decentrata, che invita a girare intorno alla statua. La scultura accoglie con un gesto il visitatore, propone un dialogo grazie alla sua posizione all'interno delle tre dimensioni della cella. Si trova in una posizione calcolata per creare una tensione: non è al centro, non ti guarda, ma ti invita ad avvicinarti. Ciò che chiamiamo spazio è una sensazione che coinvolge. Lo intendo come la vitalità stessa della percezione, quello che io chiamo "spazio visto": lo spazio appropriato nel movimento. Lo spazio come concetto astratto con le sue coordinate – alto, basso, lungo, largo – non è sufficiente, ciò che conta è la tua relazione con quel luogo, come ti muovi al suo interno. In relazione con la figura della *Vittoria*, mi piace il fatto che il controsoffitto sia stato rialzato perché si crea una dimensione volumetrica più ampia, e quindi la figura respira di più. Se quando parli di atmosfera, intendi questo, penso che nella convenzione del linguaggio di noi architetti questo sia ciò che chiamiamo spazio. Secondo me, è sempre qualcosa di volontario che si scopre con il movimento e con lo sguardo. L'architettura ha una dimensione avvolgente, e ciò avviene grazie alla vista e al movimento della testa.





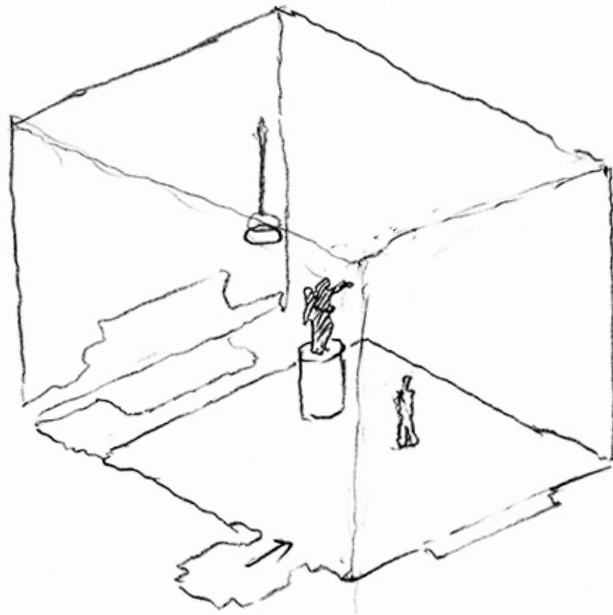
*Ti riferisci quindi a una dimensione corporale, tattile dello spazio?*

Esattamente, è una dimensione tattile perché la vista tocca tutto ciò che ti circonda, ma hai sempre la sensazione di ciò che sta anche dietro di te. L'architettura è molto diversa dalla pittura, perché sta anche alle tue spalle. In qualche modo ti domina: tu puoi dominare con la vista un luogo, ma qualsiasi cosa tu faccia, non puoi fare a meno di sentirti protetto dallo spazio che evoca sempre quel senso di rifugio o di copertura. L'architettura vale proprio come relazione corporea associata a una memoria istantanea.

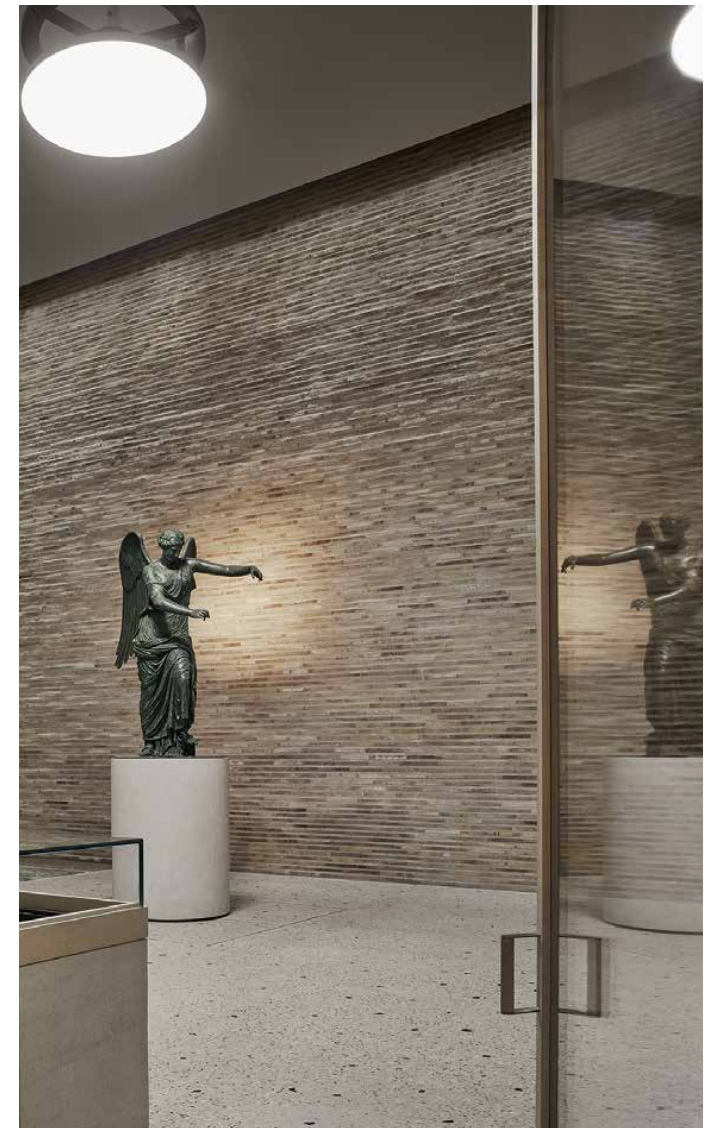
*Effettivamente il nostro corpo fa letteralmente parte dell'opera. Tu usi spesso la parola "ambiente", piuttosto che "spazio", e forse ciò è legato alla tua esperienza artistica: le tue installazioni sono concepite come un dialogo tra opere e ambiente. Da ciò deriva una dimensione molto importante del tuo lavoro: concepire un nuovo ambiente per la Vittoria significa offrire le migliori condizioni per creare ancora una volta, a distanza di quasi duemila anni, un rapporto soggettivo con la figura. Se per gli antichi questo rapporto era legato alla religione e al potere, a valori simbolici che oggi non possiamo più capire, ai nostri occhi la Vittoria dovrebbe idealmente apparirci come un personaggio vivente che ci parla, che ci obbliga a pensare attraverso un dialogo immaginario.*

Esattamente, e penso che figure come la Vittoria siano in un certo senso figure teatrali conosciute. Per esempio, ho menzionato prima i gruppi acroteriali che sono figure ibride di corpi di felini e teste femminili: sono figure con un bel viso, ma nello stesso tempo sono inquietanti e terribili, a seconda

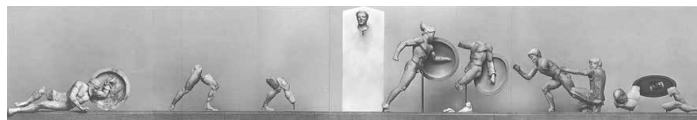
10. Juan Navarro Baldeweg, uno dei primi schizzi di progetto con il volume della cella, la statua in posizione decentrata e rialzata sul basamento cilindrico, e la lampada-luna



11. Il dialogo tra la Vittoria Alata e l'ambiente nel nuovo allestimento



12a-b. Gruppo scultoreo del timpano della facciata orientale del tempio di Afaia a Egina, Monaco di Baviera, Glyptothek



13a-b. Gruppo scultoreo del timpano della facciata occidentale del tempio di Afaia a Egina, Monaco di Baviera, Glyptothek

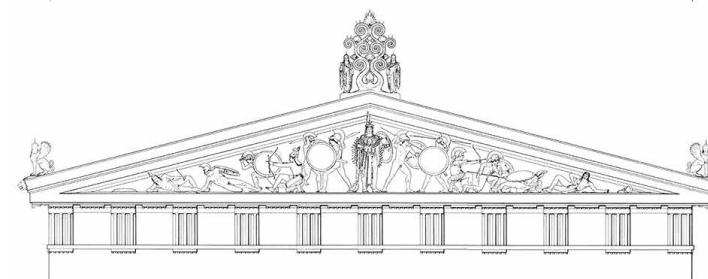
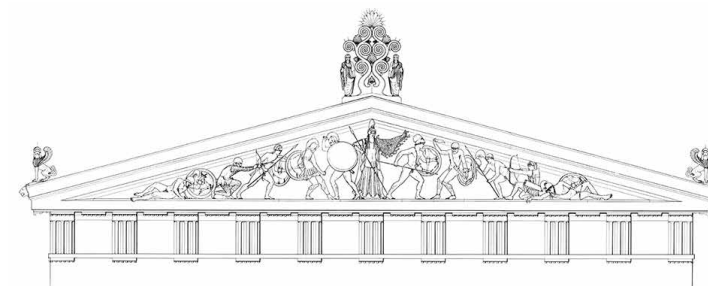


dei casi rappresentano l'accogliente oppure il terribile. Bisogna anche rendersi conto di una cosa: sono figure che dominano l'ambiente, il loro rapporto con il luogo è molto forte. In generale, il frontone dei templi greci ha figure terribili con maschere che suscitano paura. Ma sono rappresentazioni che dominano uno spazio molto grande all'interno del *temenos*, il recinto dell'area sacra. Una volta che sei lì dentro ti metti in relazione con alcuni esseri che ti guardano, che dominano quel territorio. Questa teatralità è poco studiata, secondo me. Quando si leggono i libri sull'architettura classica greca, questa dimensione dell'immaginario, del mondo della recita teatrale che si esprime per esempio in una battaglia in un frontone, è molto importante. Penso per esempio ai frontoni del tempio di Afaia a Egina. La *Vittoria Alata* possiede qualcosa di questo rapporto di dominio spaziale. Inoltre, nel celebrare una vera e propria vittoria di Roma, sta esibendo la sua potenza.

*Oltre all'architettura greca antica, ci sono altri esempi nella relazione tra scultura e architettura che ti hanno profondamente segnato?*

Mi piace tantissimo la Sagrestia Nuova in San Lorenzo a Firenze con le tombe medicee di Michelangelo, che rappresentano un caso straordinario dove l'architettura come spazio è meravigliosamente dominata dalla scultura. Per me è il più accurato esempio di un volume strutturato in diversi livelli, che suscita il sentimento della nostra povertà di fronte al mondo. Con le quattro figure del Crepuscolo, della Notte, dell'Alba e del Giorno, e con il loro appoggio inclinato, si passa a un mondo superiore e spirituale. Questo è realizzato da Michelangelo con un'autorità proveniente dal progetto dello spazio stesso. Ogni volta dico ai miei studenti di andare a vedere questa Sagrestia, di entrare in questo straordinario luogo per accorgersi di stare nel mondo dei vivi, di coloro che soffrono. Natural-

14a-b. Frontone della facciata orientale (sopra) e occidentale (sotto) del tempio di Afaia a Egina



mente, tutto questo è spiegato nei testi sul neoplatonismo di Michelangelo. Ci si sente come immersi nell'acqua, come se l'orizzonte potesse essere visto in un altro modo, dovendo risalire all'altezza delle sculture che rappresentano il tempo come passaggio dal mortale all'immortale. Penso che lì sia perfettamente rappresentata quella capacità dello spazio di parlare. Torniamo quindi nuovamente sul tema dell'importanza dell'altezza alla quale collocare le sculture. Dobbiamo accettare che la *Vittoria Alata* sia vista come una figura in un museo, perché è vero che non si trova in un vero tempio, l'aula non è più un luogo sacro, e quindi deve giocare un doppio ruolo, non è solo quello di produrre un sentimento sacro come nel caso della Sagrestia di Michelangelo. Si deve trovare un equilibrio tra entrambe le possibilità. In ogni caso, sono dimensioni da tenere in considerazione quando si progetta. Ad esempio, il dominio del tempio greco sul territorio in lontananza è enorme. Sono molto colpito quando in un frontone greco un corpo, un braccio, un piede sporge dal bordo del triangolo esterno. Perché è lì che ci si rende conto che la rappresentazione penetra nella realtà. Vale a dire che comincia a essere, nel modo più arcaico, una rappresentazione maggiormente associata alle danze, come una scena teatrale. Le battaglie, per esempio, penso siano una rappresentazione: non sono battaglie reali, bensì la rappresentazione di una rappresentazione. Ma quando cominciano a essere più realistiche, iniziano a integrarsi, a uscire dalla cornice, per diventare parte della tua sfera di realtà. Questo passaggio dal mondo virtuale a quello reale della scultura è interessante da studiare.

*È interessante il fatto che parli di questi fenomeni a proposito dell'architettura greco-romana, del mondo antico, mentre sono abitualmente discussi in relazione all'architettura e all'arte barocca. Osservi che nell'antichità questa dialettica tra realtà, rappresentazione e illusione era molto presente.*

15. Michelangelo Buonarroti, Sagrestia Nuova di San Lorenzo con le Cappelle medicee, Firenze, basilica di San Lorenzo



Certo che esisteva, come si vede per esempio nel Partenone, dove ci sono rappresentazioni di eroi come in un balletto oppure in una festa, con figure bellissime in movimento. Con il passare del tempo queste rappresentazioni vengono sostituite da altre più moderne, in cui compare per esempio un piede che esce dal frontone per entrare nello spazio reale. Questo succede anche nella cappella medicea di Michelangelo, con in alto il mondo ideale e in basso quello terreno. Sembra che queste figure associate a termini temporali stiano quasi cadendo, perché la gravità esprime anche quel senso simbolico, di peso, che la vita è qualcosa di doloroso, uno sforzo permanente. Penso che sia una sensazione meravigliosa percepire questo rapporto unico tra le figure scultoree e l'architettura della Sagrestia.

*Continuiamo con questo tema della teatralizzazione della scultura, discutendo le tue scelte riguardanti l'illuminazione della cella e della statua.*

È per me importante distinguere tra luce fredda e luce calda. La luce fredda proviene dal lampadario che evoca effettivamente una luna con una luce fredda, lontana. La luna è sempre stata come una dea, ma imperterrita, con un potere che si basa sull'essere una compagna distante. Per questo ho insistito con questa luna nel mio progetto, con un diametro di più di un metro, che deve avere una luce diversa dalle altre. I proiettori posti sull'anello superiore sono necessari per illuminare con potenza

16. Juan Navarro Baldeweg, uno dei primi schizzi con la pianta schematica della cella e l'ideazione della luna-lampada

17. Schizzo in sezione che evidenzia la relazione tra figura umana e statua in posizione rialzata, insieme con i principi di illuminazione diretta e riflessa attraverso la luna-lampada

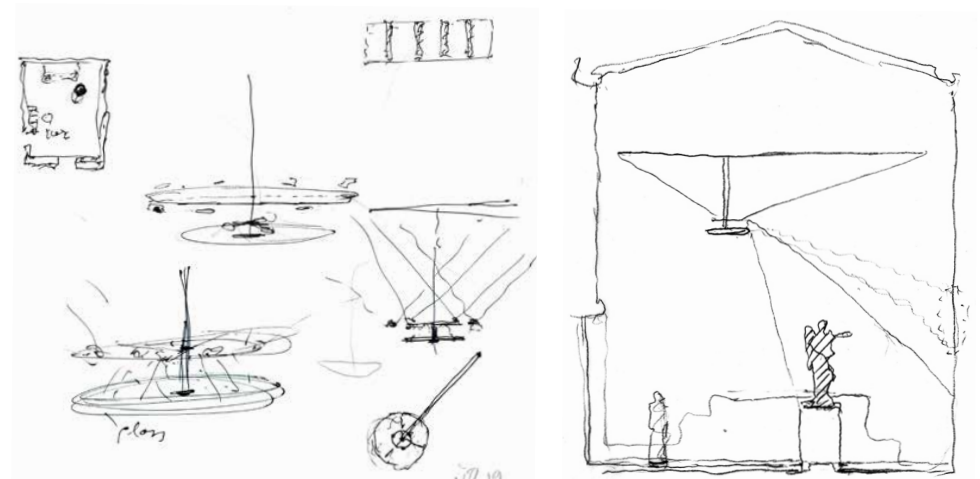
la figura della Vittoria. Il lato destro della Vittoria, quando ci si trova di fronte a lei, è illuminato da una luce che viene dall'alto, mentre il lato sinistro non riceve luce diretta, così ho cercato di creare una luce riflessa, mediante un faretto che proietta un raggio sul muro laterale. Quando si mette a fuoco questo raggio si ottiene una figura proiettata sul muro con un'immagine ovale. In un certo senso ho pensato: è lo scudo mancante. Si tratta di una coincidenza, un'interpretazione fatta al momento, senza che ci fosse un'intenzione figurativa a priori (cfr. Guzzini, pp. 166-167).

*Grazie alla colorazione chiara, anche le pareti della cella saranno abbastanza luminose.*

Effettivamente l'intenzione è di avere la scultura come sospesa tra due tipi di luce, quella diretta e quella indiretta. Si potrà regolare l'intensità della luce ambiente, come previsto dai tecnici di iGuzzini, in modo da ottenere l'equilibrio più espressivo. Faremo molte prove prima dell'apertura al pubblico, perché la luce vera non sarà mai come ci si aspetta in teoria.

*Vorrei approfondire con te il tema della collaborazione con i tecnici di iGuzzini, che per certi aspetti si sono ritrovati del tutto spiazzati di fronte alla tua proposta, sicuramente controcorrente rispetto alle ultime tendenze dell'illuminazione museografica, che tendono a far del tutto scomparire l'oggetto lampada. Nel proporre un lampadario-luna, hai infatti voluto trattare il tema della luce non solo in termini illuminotecnici, ma anche figurativi. In che misura questa idea di una luna è legata a un principio di teatralizzazione dell'allestimento? Esiste una relazione con alcune tue ricerche pittoriche, in particolare con la serie dei quadri dedicati al tema dei bagni romani e orientali, con la luce che proviene da aperture circolari nelle cupole?*

Ho avuto quest'idea della luna fin dall'inizio. Ecco perché parlavo della luna come di un'entità lontana e astratta, a differenza della concreta presenza della Vittoria. Ma oltre a questa dimensione simbolica, è anche una risorsa funzionale che permette di illuminare molto bene con faretti nascosti l'intradosso del controsoffitto. La presenza della luna nello spazio della cella rivela che sopra la Vit-





*tor*ia si trova il cielo, il mondo indefinito. L'immagine della luna si trova anche nei miei primi schizzi, con la volontà di accentuare la possibilità di astrazione e di idealità in un ambiente concreto. Poi, d'altra parte, nei dipinti romani ci sono molti elementi spaziali sospesi, che colonizzano lo spazio come identità inerti che si trasformano in qualcosa di vivo.

*Mi interessa questa dimensione simbolica della luna come compagna della Vittoria, per non lasciarla sola nell'ambiente nudo e astratto della cella.*

La luna è effettivamente un essere che ti accompagna, ne parlano i poeti, in particolare Leopardi, di solito come essere astratto che ci invita a un dialogo. Crea sicuramente un contrasto e una complementarità con l'iperrealismo della *Vittoria*.

*Sono effettivamente associazioni molto ricche, con questa necessità di creare un dialogo con un essere astratto che è anche una figura femminile.*

Ci sono molteplici associazioni. La figura della luna nella poesia è sempre legata a qualcosa di lontano perché è un pianeta morto, rappresenta in qualche modo l'assenza di vita. Quando si rappresenta qualcosa di lontano, si ha bisogno di questa luce fredda, in un ambiente che sarà invece caldo.

*Sempre sul tema della luce, ricordo tutte le discussioni sulla porta di accesso dall'aula centrale a quella della Vittoria, legate alla necessità da una parte di ottenere uno spazio nudo e astratto, mentre d'altra parte eri molto critico di fronte all'eccesso di astrazione che caratterizza molti musei contemporanei che usano solo la luce artificiale.*

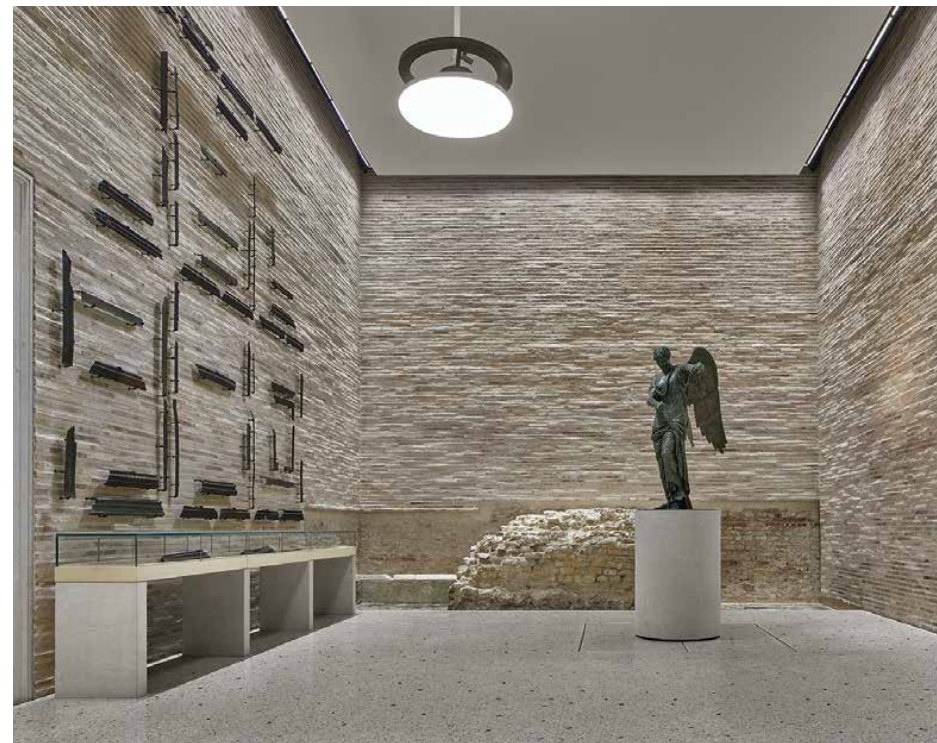
Penso che sia molto importante avere una traccia della presenza della luce naturale, che in questo caso è ottenuta grazie all'uso del vetro per la porta della bussola, in modo che la luce che entra dalla porta della cella centrale possa filtrare nella cella della *Vittoria*. Per me è importante perché nei musei che mi piacciono c'è sempre una finestra, che crea un contatto con la luce reale. Ricordo che l'occhio, e i colori, e tutto ciò che riguarda l'ottica, misurano valori solo relativi. Non sono come la musica, che ha valori assoluti. Nei colori non c'è niente di assoluto, quindi mi sento un po' perso quando in un museo c'è solo luce artificiale. Non mi piace. Perché non so di che colore è il manto dipinto di una *Madonna* di Bellini o di Leonardo, non riesco a riconoscerlo bene. C'è stata la moda recente di concentrare la luce artificiale sul dipinto, ma ho sempre pensato che questo impedisca di capire quali colori siano effettivamente usati dai pittori.

*Critichi il fatto che si perde ogni riferimento?*

Esatto, sono concezioni illuminotecniche che provengono da chi non attribuisce importanza alla percezione dei cambi di colore durante la giornata. Infatti, i pittori aspettano certe ore privilegiate per apprezzare i colori, in particolare alla fine del giorno quando questi cambiano. È un momento bello, perché i colori sono vivi e sono legati a coordinate più ampie, sono associati al passare delle ore.

*Quindi tu dipingi sempre con la luce naturale?*

Quasi sempre, e mi piace molto osservare come cambia il colore nel pomeriggio. Ovviamente il blu si schiarisce e il giallo si scurisce. Quindi la vita del dipinto deve essere coerente con questa visione del relativismo percettivo del colore che si manifesta nell'occhio.





20. Roma, Domus Aurea, corridoio 79.  
Alle pareti la decorazione lineare in stile architettonico

21. Roma, sepolcro dei Valeri.  
La volta è decorata con stucchi a rilievo che campiscono lo spazio in forme geometriche

19. Roma, Domus Aurea-Domus Transitoria, dettaglio della decorazione parietale "a grottesche" con stucchi a rilievo che distinguono ampie campiture



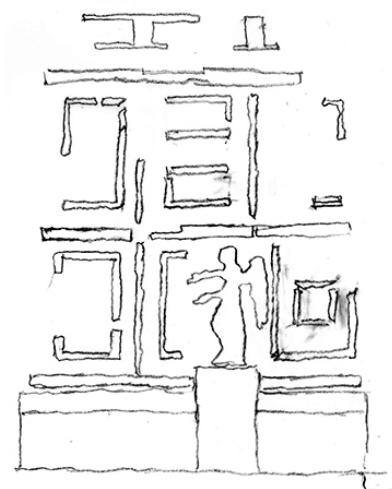
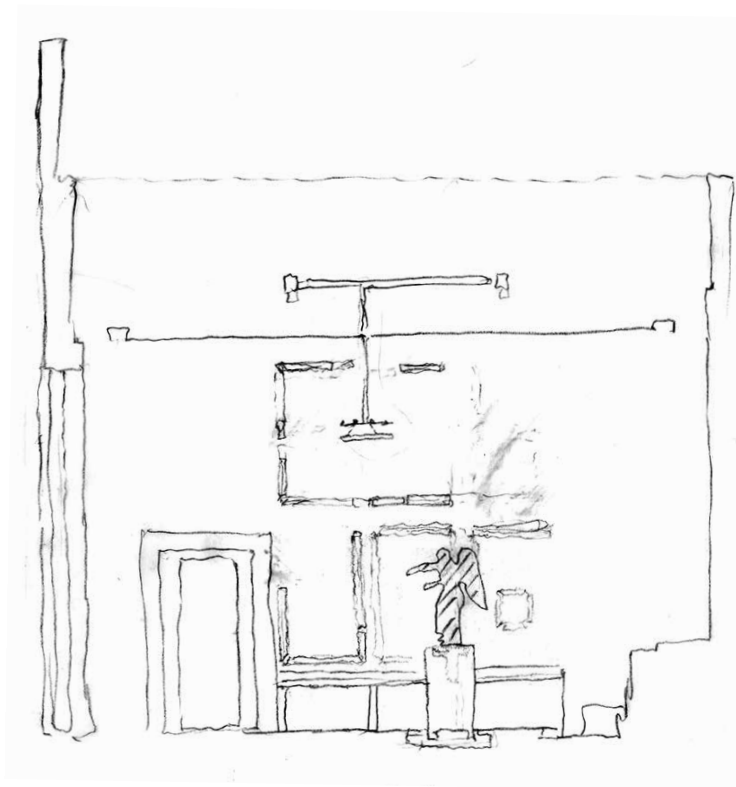
*Vorrei discutere ora un aspetto molto importante del tuo progetto, che riguarda la relazione tra la Vittoria Alata e le cornici in bronzo. C'è stata una lenta maturazione del progetto, perché nelle prime fasi progettuali ti sei ritrovato, tuo malgrado, coinvolto nel dibattito tra due posizioni culturali abbastanza distanti: da un lato il comitato scientifico di Brescia Musei, che voleva che la Vittoria fosse da sola nella cella, dall'altro lato gli archeologi e la Soprintendenza che chiedevano che fosse anche presente una parte consistente degli altri bronzi del cosiddetto "deposito", ritrovati con la Vittoria ed esposti nel Museo di Santa Giulia. Anche tu all'inizio pensavi a una cella vuota con solo la Vittoria e la luna. Ma a poco a poco ti sei convinto che una presenza, anche se solo parziale, delle cornici in bronzo potesse arricchire la cella, oltre a contribuire a evocare il contesto storico del ritrovamento della Vittoria. Com'è maturata la tua idea per il collocamento delle cornici in bronzo?*

C'è stato effettivamente un primo momento in cui pensavo a uno spazio nudo e non volevo che le cornici fossero lì, mentre successivamente mi sono reso conto che potesse essere coerente evocare il carattere fortemente tettonico, massiccio, che il vestiario aveva nell'antichità romana. Anche le rovine, in fondo, assumono una dimensione corporale. Di conseguenza, mi sono tornate in mente le immagini delle stanze romane dipinte, che evocano un'idea di vestito, di involucre e di superficie che allude a una sorta di architettura sottile, di architettura immaginaria. Lì ho capito che era bene incorporare quell'idea nel mio progetto. Le cornici con i loro rilievi possiedono una tettonica propria ma ben diversa dalla tettonica strutturale corporea. Tutto ciò ha molto a che fare, in fondo, con l'idea affascinante che l'architettura possieda una dimensione sia architettonica che immaginaria. Tutto il sistema di ornamentazione rappresentato nella pittura parietale romana si esprime in rilievi e campiture astratte, che sono abbastanza simili alle divisioni di campo delle cornici che erano attorno all'altare per valorizzare la figura iconica della statua. Ho pensato che questa funzione di generare e circoscrivere recinti superficiali che corrispondono al mondo del rivestimento dell'architettura potesse generare una nuova tensione in relazione all'astrazione. Poi mi è venuta l'idea che si potesse fare un esercizio di composizione nello spazio come si faceva nei dipinti romani. A mio parere questi dipinti sono molto belli, perché introducono un sentimento ritmico, anche se si tratta solo di un frammento, una sorta di architettura aerea sovrapposta all'architettura massiccia e fisica. E ho pensato che ci

potesse essere un arricchimento dell'esperienza, anche perché questi bronzi sono abbastanza impressionanti e fanno parte anche della storia della *Vittoria Alata* stessa.

*Mi ricordo la visita del Museo di Santa Giulia, quando hai potuto vedere le cornici in bronzo, e mi ricordo anche come questa visione ti avesse emozionato. È interessante il processo mentale attraverso il quale sei arrivato alla soluzione. Sebbene questi oggetti in bronzo abbiano una dimensione materica, quasi scultorea, per trovare la soluzione della loro collocazione anziché alla scultura ti sei ispirato alla pittura parietale romana, che rappresenta uno spazio illusorio.*

Effettivamente, la pittura parietale rappresenta uno spazio, ma in alcune occasioni rappresenta anche oggetti in bronzo, per esempio lampade. I Romani usano poi l'intonaco oppure il bronzo per creare rilievi e campiture. Per esempio, nelle immagini che mi sono state trasmesse da Francesca Morandini, vediamo un'architettura sovrapposta all'altra, una composizione che mi è parsa molto appropriata. Di fronte a questa doppia architettura, fatta di gesso e rilievo, ho pensato: "devo fare qualcosa di simile", richiamando questa dimensione pittorica attraverso l'allestimento delle cornici in bronzo sopra







24. Roma, Domus Aurea, Sala di Ettore e Andromaca, decorazione parietale con prospetti architettonici delineati da stucchi a rilievo

25. Roma, Domus Aurea, volta dorata, dettagli della decorazione con distinzione degli spazi con stucchi modanati a rilievo



la parete. Penso che la presenza delle cornici rappresenti qualcosa di molto serio e imponente, che rimanda al tema generale della geometria lineare che si trova nell'arte.

*Proponi quindi una specie di trasfigurazione della pittura parietale romana, ma nello stesso tempo il tuo intervento richiama alcuni fondamenti originari dell'arte stessa, come l'ornamento o il ritmo.*

Mi piace l'idea di disegnare campi nell'aria, come se l'aria fosse una superficie. In realtà, l'ornamento mi affascina perché penso che sia un'architettura aerea. L'ornamento non è stato differenziato dalla pittura e dall'architettura, ma penso che nel profondo sia qualcosa di diverso, anche se sempre correlato: ad esempio nei templi greci c'erano cornici dipinte in rosso e blu, per accentuare il senso del ritmo. E spesso nel coronamento dell'ultimo cornicione ci sono elementi che crescono verso l'alto, mentre ce ne sono altri, per esempio le gocce, che sono appesi verso il basso, alludendo al peso. Uno dei temi che più mi affascina è quello di leggere l'ornamento come una specie di architettura aerea o musicale: poca materia ma molta ricchezza ottica. È successo che la modernità l'abbia rifiutato a un certo punto, ma è stata come una mutilazione perché l'ornamento invece ha di per sé un valore enorme.

23. Roma, domus Aurea, ambiente 86, decorazione in stile architettonico con piccoli quadri di paesaggio

*La vetrina è concepita come una rappresentazione diretta del ritrovamento dei bronzi, con una grande densità di oggetti. Da questa vetrina escono, come una specie di ready-made, le cornici più belle per formare una*



26. Marcel Duchamp, 3 Stoppages-étalon, 1913-1914 (a sinistra nell'immagine), in mostra al Museum of Modern Art di New York, 1953

27. Marcel Duchamp, 3 Stoppages-étalon, 1913-1914

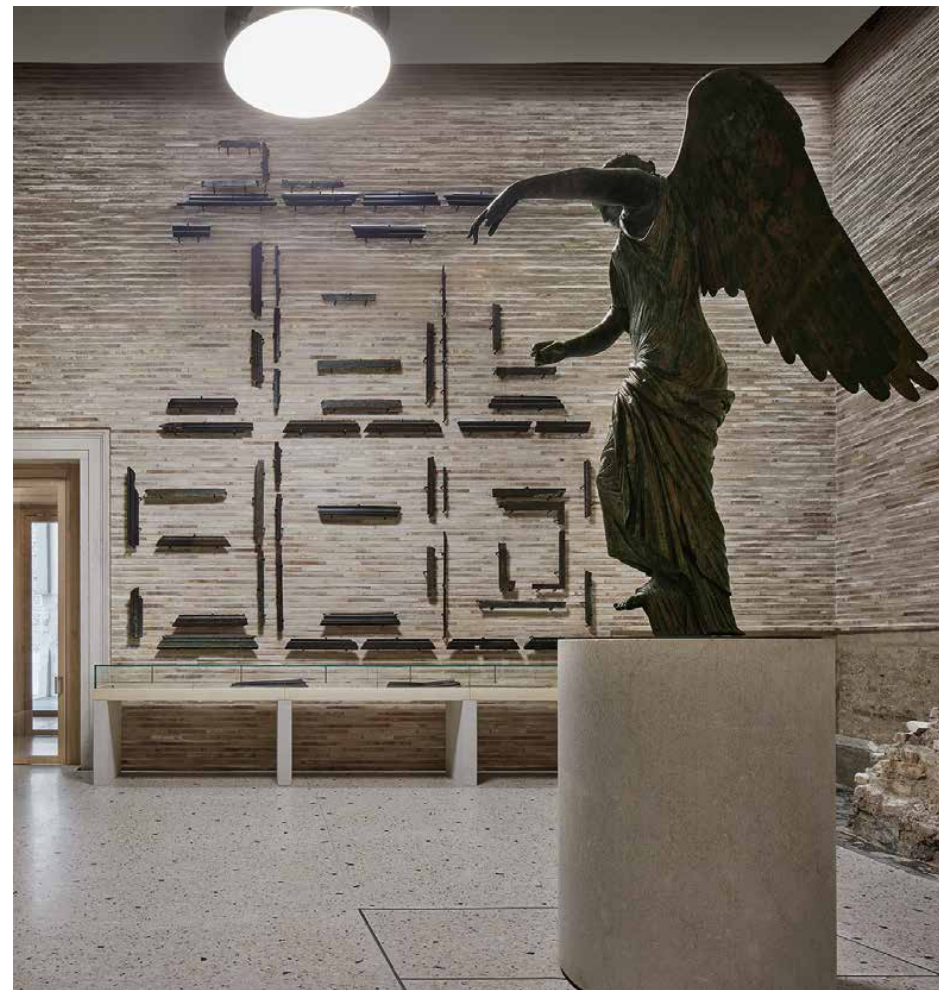
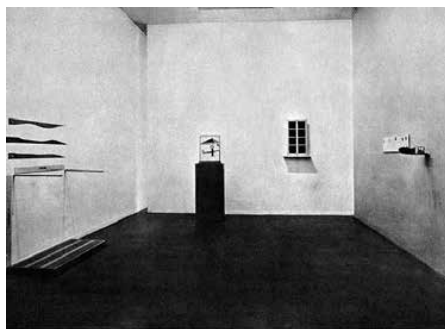
28. La parete occidentale della cella con la disposizione delle cornici in bronzo

*composizione astratta. Questa composizione intensifica quindi la forte asimmetria dello spazio: entrando sulla diagonale si vede la Vittoria sullo sfondo di un angolo nudo, e poi, girandosi, si scopre un altro dialogo tra la Vittoria e la parete ornata con la composizione delle cornici in bronzo.*

Questo significa effettivamente la creazione di uno spazio immaginario sovrapposto a un'altra realtà fisica. Ma, naturalmente, si tratta di un'opera piuttosto grande e impressionante. Pertanto penso che le cornici renderanno questa parete molto bella, come se fosse un'opera d'arte in sé. E credo che questo sia un dono, un'esperienza positiva, e non qualcosa da criticare. È come un'installazione naturale. Stiamo liberando le cornici, chi è sensibile lo noterà.

*Oltre al riferimento alla pittura parietale romana, esiste una relazione, magari solo inconscia, con l'opera di Marcel Duchamp che hai spesso evocato nel tuo lavoro artistico? È una mia interpretazione: come Duchamp che ribalta oggetti del quotidiano per farli diventare pezzi da museo, prendi le cornici dalla vetrina, e le ribalti per esporle in verticale sul muro, come se fosse un ready-made.*

Se esiste un rapporto potrebbe essere con l'opera 3 Stoppages-étalon (figg. 26-27) che Duchamp realizza nel 1913, lasciando cadere dall'alto tre corde lunghe un metro, che fissa successivamente nella posizione in cui sono casualmente risultate, con linee curve che forniscono il profilo secondo cui ritagliare tre regoli in legno. Questa opera mi interessa perché significa creare un processo dinamico e tridimensionale, non formale, che richiama i regoli degli ingegneri civili. Infatti, quando ero studente e lavoravo nello studio di Alejandro de la Sota a Madrid, vedevo quei regoli curvi che venivano usati continuamente perché non c'erano compassi abbastanza grandi per tracciare le curve stradali. Queste curve sono legate alla topografia, e Duchamp fissa l'azzardo sulla linea di un regolo. Se c'è una cosa che posso accostare alla mia composizione delle cornici in bronzo, sarebbe questa opera di Duchamp associata al disegno topografico, che gli conferisce un carattere universale: far diventare una cosa casuale una regola per usarla sempre, una casistica dell'azzardo. Ebbene questa scultura potrebbe avere qualcosa a che fare con la casistica di un fatto trovato che ritorna al suo destino originario. In questo senso puoi trovare una relazione tra il mio intervento e Duchamp. Le cornici tornano al loro ruolo originario, questi frammenti continuano a rappresentare il loro ruolo con un atto gratuito, che è quello di alzarle in aria per rinnovare il loro destino.



*Vorrei ora discutere con te alcune scelte riguardanti particolari costruttivi molto importanti, iniziando con il supporto della statua. Fin dall'inizio volevi una base molto semplice in marmo di Botticino. Puoi spiegare le ragioni di questa scelta?*

Ho voluto anzitutto seguire un po' quello che succede nella cella centrale del tempio, dove sono presenti alcune importanti basi in marmo bianco. La scelta del marmo di Botticino è abbastanza evidente per il fatto che è una risorsa storica del tempio romano stesso. È un materiale che si trovava nelle basi degli altari e anche nelle basi di alcuni elementi di illuminazione della navata centrale. Ho pensato che se avessi usato una pietra diversa, la base della scultura sarebbe stata separata dall'esperienza concreta del tempio romano. Una pietra scura avrebbe potuto essere molto bella, oppure una grigia. Penso che la pietra bianca contrasterà molto con la Vittoria, ma penso anche che sia l'immagine che esiste già nel tempio. Penso che gli altari fossero originariamente di questa pietra, si tratta di una mia fantasia, naturalmente. Il marmo di Botticino è bello, è usato anche all'esterno per le colonne, ma è un bene che sia anche presente nella cella. Un altro materiale ne avrebbe fatto un

29. L'aula centrale del *Capitolium* di Brescia, con esposti gli altari e i frammenti della statua Giove e, alle pareti, la raccolta di epigrafi di età romana costituita nel 1830



30. Particolare della base cilindrica in marmo di Botticino

pezzo da museo, ma non appartenente al tempio romano. Per quanto riguarda la forma cilindrica, penso che la figura rotonda della base sia più adattabile perché non crea assi artificiali nello spazio, è come un frammento di una colonna esterna.

*Un particolare costruttivo molto importante riguarda il dispositivo antisismico connesso con il cilindro in marmo e con la statua, concepito per evitare la caduta della Vittoria in caso di terremoto. Puoi spiegare come sei arrivato a definire una soluzione che rende quasi invisibile il dispositivo tecnologico della piastra antisismica?*

La cosa più importante per me era di ottenere che non ci fossero differenze di livello a terra. Si noteranno solo alcuni sottili giunti nel pavimento. Volevo evitare di creare un buco nel pavimento, come purtroppo è successo con il nuovo allestimento della *Pietà Rondanini* di Michelangelo a Milano, che è impostato in questo modo proprio per via della base antisismica. Il dislivello non mi piace, perché crea una distanza molto grande tra l'osservatore e la statua. È proprio ciò che volevo evitare, e ho quindi insistito per fare in modo che lo spostamento non sia visibile. Sergio Capoferri, che ha progettato e realizzato le opere di meccanica per il collegamento tra la statua e la base antisismica, che è una persona intelligente e competente, mi ha aiutato molto, mi ha fatto un disegno di questa possibilità di raccordo tra il sistema antisismico, il pavimento e il cilindro. Così ho insistito per avere un pavimento che, anche se si potrà muovere orizzontalmente in caso di terremoto, non rompesse la continuità del percorso del visitatore attorno alla statua.

*Per concludere, vorrei commentare il fatto positivo che tutte le tue scelte progettuali, anche quelle più innovative legate in particolare all'altezza del basamento e alla collocazione delle cornici in bronzo, sono state approvate non solo da Brescia Musei e dagli organi del Comune di Brescia, ma anche dal soprintendente Giuseppe Stolfi che ha dimostrato una grande sensibilità per l'architettura contemporanea.*

Ho apprezzato molto il fatto di poter lavorare con serenità a Brescia, ma sono anche consapevole che ci saranno critiche di ogni tipo. È inevitabile. Durerà alcuni mesi, e poi spero che finirà, con il tempo, e che potrà prevalere una specie di fratellanza, di orgoglio dei bresciani per aver realizzato quest'opera.

*Questo testo si basa sulla registrazione di una conversazione con Juan Navarro Baldeweg, svolta a Madrid il 30 luglio 2020. Ringrazio Nicolás Mato per aver trascritto e rielaborato il testo delle registrazioni in lingua spagnola.*



T. Hölscher, *Die Victoria von Brescia*, in "Antike Plastik", X, 1970, pp. 67-80.

*Nike* in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol. VI.1.

*Nike. Il gioco e la vittoria*, a cura di A. La Regina, Milano 2003.

G.Ch. Picard, *Les trophées romains*, Paris 1957.

*Victoria* in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol. VIII, supplementum.

T.P. Wiseman, *The Temple of Victory on the Palatine*, in "The Antiquaries Journal", LXI, 1981, pp. 35-52.

#### Bronzi in Grecia e a Roma

*Grandi bronzi romani dall'Italia settentrionale. Brescia, Civitate Camuno e Verona*, a cura di A. Salcuni, E. Formigli, Bonn 2011.

K. Kluge, K. Lehmann-Hartleben, *Die antiken Großbronzen*, III, Berlin-Leipzig 1927.

C.C. Mattusch, *The Berlin Foundry Cup: The Casting of Greek Bronze Statuary in the Early Fifth Century B.C.*, in "American Journal of Archaeology", 84, 4, 1980, pp. 435-444.

C.C. Mattusch, *Enduring Bronze. Ancient art, modern views*, Los Angeles 2014.

J. Pollini, A. Giunilia-Mair, *The Statue of Germanicus from Amelia: New Discoveries*, in "American Journal of Archaeology", 123, 4, 2019, pp. 675-686.

*Potere e pathos. Bronzi del mondo ellenistico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 14 marzo - 21 giugno 2015; Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 28 luglio - 1° novembre 2015; Washington DC, National Gallery of Art, 6 dicembre 2015 - 20 marzo 2016), a cura di J.M. Daehner, K. Lapatin, Firenze 2015.

#### Afrodite e Venere

*Aphrodite-Venus*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol. II.

M. Bernhart, *Aphrodite auf griechischen Münzen*, München 1936.

*Brill's Companion to Aphrodite*, a cura di A.C. Smith, S. Pickup, Leiden-Boston 2010.

J. Flemberg, *Venus Armata. Studien zur bewaffneten Aphrodite in der griechisch-römischen Kunst*, Stockholm 1991.

V. Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque*, Athènes-Liège 1994.

R. Schilling, *La religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste*, Rome 1954.

#### Afrodite tipo Capua e Vittoria di Brescia

O.Th. Broneer, *The "Armed Aphrodite" on Acrocorinth and the Aphrodite of Capua*, Berkeley 1930.

G. Caputo, *Sculture dallo scavo a sud del Foro di Sabratha (1940-1942)*, in "Quaderni di Archeologia della Libia", 1, 1950, pp. 7-28.

A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen*, Leipzig 1893.

H. Knell, *Die Aphrodite von Capua und ihre Repliken*, in "AntPl", XXII, 1993, pp. 117-139, tavv. 43-63.

R.M. Kousser, *The Venus de Milo and the Hellenistic Reception of Classical Greece*, in "AJA", CIX.2, 2005, pp. 227-250.

R.M. Kousser, *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture. The Allure of the Classical*, Cambridge 2008.

P. Moreno, *Iconografia e stile della Vittoria di Brescia*, in *Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia. Scavi, studi e restauri*, a cura di F. Rossi, Milano 2002, pp. 119-157.

R.R.R. Smith, *The monument of C. Julius Zoilos*, Mainz am Rhein 1993.

#### Religione in Grecia e a Roma

J. Rüpke, *La religione dei Romani*, Torino 2004.

J.-P. Vernant, *Mito e religione in Grecia antica*, Roma 2009.

#### 4. La Vittoria Alata e il nuovo Capitolium

##### Bibliografia essenziale su Juan Navarro Baldeweg

P.-A. Croset, *Juan Navarro Baldeweg. Architettura, Pittura, Scultura. In un campo di energia e processo*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 18 settembre 2020 - 5 aprile 2021), Milano 2020.

F. Dal Co, J.J. Lahuerta, A. González García, *Juan Navarro Baldeweg. Le opere, gli scritti, la critica*, Milano 2012.

*Juan Navarro Baldeweg*, Madrid 2017.

*Juan Navarro Baldeweg. Risonanze di Soane*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 16 aprile - 20 agosto 2000), a cura di G. Beltrami, P.-A. Croset, Vicenza 2000.

J.J. Lahuerta, A. González García, *Juan Navarro Baldeweg. Opere e progetti*, Milano 1990.

M. Lupano, *Juan Navarro Baldeweg*, Milano 1996.

I. Moreno Rodríguez, *Dibujos mentales. Principios del universo creativo de Juan Navarro Baldeweg*, Madrid 2017.

J. Navarro Baldeweg, *La habitación vacante*, a cura di J. Muñoz Millanes, Valencia 1999.

J. Navarro Baldeweg, *Una caja de resonancia*, a cura di M. Navarro Baldeweg, Valencia 2007.

J. Navarro Baldeweg, *Escritos*, a cura di J.L. del Cid Mendoza, Valencia 2017.

R. Rodríguez Llera, *Resonancias orientales en la obra de Juan Navarro Baldeweg. La vuelta de Hiroshige*, Valladolid 2014.

#### Proporzioni e apparenza visiva

S. Battaglia, *Vittoria Alata. Proporzioni e composizioni della figura. Prime indagini*, in *Il restauro dei grandi bronzi archeologici. Laboratorio aperto per la Vittoria Alata di Brescia*, atti del convegno (Firenze, 27-28 maggio 2019), a cura di F. Morandini, A. Patera, Firenze 2020, pp. 167-173.

G. Morelli, *Anatomia per gli artisti*, Faenza 1977.

P. Moreno, *Iconografia e stile della Vittoria di Brescia*, in *Nuove ricerche sul Capitolium di Brescia. Scavi, studi e restauri*, a cura di F. Rossi, Milano 2002, pp. 119-157.

A. Pacini, *Prime osservazioni su aspetti tecnologici della Vittoria Alata*, in *Il restauro dei grandi bronzi archeologici. Laboratorio aperto per la Vittoria Alata di Brescia*, atti del convegno (Firenze, 27-28 maggio 2019), a cura di F. Morandini e A. Patera, Firenze 2020, pp. 135-140.

Plinio, *Storia naturale*, a cura di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino 1988.

J.J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art*, New Haven-London 1974.

S. Stucchi, *Nota introduttiva sulle correzioni ottiche nell'arte greca fino a Miron*, in "Annuario della Scuola archeologica di Atene", XXX-XXXII, 1952-1954.

S. Stucchi, *Statua di Apollo Saettante dalle rovine del tempio Sosiano*, in "Bullettino della Commissione archeologica Comunale di Roma", LXXV, 1953-1955, pp. 11-14.

S. Stucchi, *Correzioni ottiche in Enciclopedia dell'arte antica Treccani*, 1959.

Vitruvio, *De architectura*, a cura di P. Gros, Torino 1997.