

**Presidente**

Amedeo Schiattarella

**Vice Presidenti**

Andrea Mazzoli  
Silvio Luigi Riccobelli

**Segretario**

Pietro Ranucci

**Tesoriere**

Alessandro Ridolfi

**Consiglieri**

Piero Albisinni  
Giovanni Bulian  
Lucio Carbonara  
Rolando De Stefanis  
Valter Macchi  
Mauro Mancini  
Maria Letizia Mancuso  
Fabrizio Pistolesi  
Luciano Spera  
Benedetto Todaro

**Direttore**

Lucio Carbonara

**Direttore Responsabile**

Amedeo Schiattarella

**Hanno collaborato  
a questo numero i redattori:**

Valeria Caramagno, Luisa Chiumenti,  
Massimo Locci, Paolo Martegani,  
Giorgio Peguiron, Alessandro Pergoli  
Campanelli, Valentina Piscitelli,  
Barbara Pizzo, Christian Rocchi,  
Elio Trusiani

**Segreteria di redazione  
e consulenza editoriale**

Franca Aprosio

**Edizione**

Ordine degli Architetti  
di Roma e Provincia  
Servizio grafico editoriale:  
Prospettive Edizioni  
Responsabile: Claudio Presta  
www.edpr.it - info@edpr.it

**Direzione e redazione**

Acquario Romano  
Piazza Manfredo Fanti, 47 - 00185 Roma  
Tel. 06 97604560 Fax 06 97604561  
http://www.rm.archiworld.it  
architettiroma@archiworld.it  
consiglio.roma@archiworld.it

**Progetto grafico e impaginazione**

Artefatto/  
Manuela Sodani, Mauro Fanti  
Tel. 06 61699191 Fax 06 61697247

**Stampa**

Ditta Grafiche Chicca s.n.c.  
Villa Greci - 00019 Tivoli

Distribuzione agli Architetti  
iscritti all'Albo di Roma e Provincia,  
ai Consigli degli Ordini provinciali  
degli Architetti e degli Ingegneri  
d'Italia, ai Consigli Nazionali  
degli Ingegneri e degli Architetti,  
agli Enti e Amministrazioni interessati.

Gli articoli e le note firmate esprimono  
solo l'opinione dell'autore e non  
impegnano l'Ordine né la  
Redazione del periodico.

Spediz. in abb. postale D.L. 353/2003  
(conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1  
comma 1.DCB - Roma  
Aut. Trib. Civ. Roma  
n. 11592 del 26 maggio 1967

**In copertina:**

Polo universitario informatico  
di Camerino



**EDITORIALE**

**Un nuovo governo del territorio** 3  
*Lucio Carbonara*

**ARCHITETTURA**

**PROGETTI**

**Innovare nella concretezza** 4  
*Massimo Locci*



*a cura di Giorgio Peguiron* - **NUOVE TECNOLOGIE**

**L'edificio cambia pelle** 10  
*Fabrizio Tucci*



**CONCORSI**

**Qualcosa di nuovo** 16  
*Paola Rossi*



**Comunicipio.  
I progetti degli stranieri** 18  
*Carlo Severati*

**Ariccia, Piazza di Corte: esito concorso** 20  
**Luci su Via Veneto: esito concorso** 21

**EVENTI**

**Arte & Architettura a Genova** 22  
*Luisa Chiumenti*



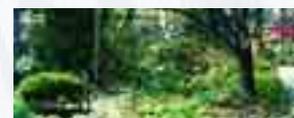
*a cura di Giovanni Carbonara e Alessandro Pergoli Campanelli* - **RESTAURO**

**Museo archeologico  
a Santa Maria di Chiaravalle** 26  
*Vittorio Galanti*



*a cura di Lucio Carbonara e Barbara Pizzo* - **PAESAGGIO**

**Sotto l'asfalto** 29  
*Monica Sgandurra*

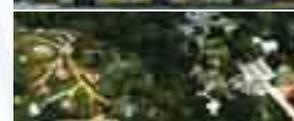


**Arte nei giardini** 33  
*Valeria Caramagno*



**Festival dei Giardini di Chaumont** 38  
*Ilaria Rossi-Doria*

**Il giardino farfalla** 42



## **DESIGN** - a cura di Paolo Martegani

44



**Italian tiles**  
*Paolo Martegani*

45



**Cersaie 2004.  
Progetti e iniziative  
per un rinnovamento  
del mondo della ceramica**  
*Mauro Corsetti*

47



**Verde, acqua e ceramica.  
Trasparenze, riflessi e flora domestica  
per il benessere**  
*Francesca Forastieri*

## **ORDINE**

49



**La Regione Lazio  
sulla sicurezza degli immobili**  
*Daniela Marzano*

## **RUBRICHE**

50 **LETTERE**

52 **FONDI E FINANZIAMENTI** - a cura di Marina Cimato e Andrea Nobili  
Innovazioni in campo legislativo e gestionale, *Luciano Marchetti*

53 **LIBRI**

56 **ARCHINFO** - a cura di Luisa Chiumenti

### EVENTI

Plastico virtuale del Nuovo PRG.

Il "Fontanone" del Gianicolo.

### MOSTRE

L'Archivio Aldo Rossi al MAXXI.

Oriente e Occidente si incontrano a Castelbasso.

Carlo Scarpa e la fotografia.

IN CIMA. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti.

# Editoriale

di **Lucio Carbonara**

## Un nuovo governo del territorio

**A** quasi quattro anni dalla prima proposta Bossi, del maggio 2001, la VIII Commissione parlamentare Ambiente, Territorio e Lavori pubblici ha approvato il testo unificato di legge quadro in materia di governo del territorio e la Camera dei Deputati, pertanto, ora si appresta a votare una nuova legge urbanistica che modifica sensibilmente l'impianto legislativo fondato sulla legge del 1942.

Da quarant'anni si parla di cambiare la legge e molte teste di politici sono cadute in questa battaglia; l'Istituto Nazionale di Urbanistica aveva scelto questo tema per il Congresso del 1992 e, nel 1995, aveva anche presentato una propria proposta di legge.

Meraviglia e stupisce, dunque, che questa volta la stampa sia stata praticamente assente e che solo *Italia Nostra* abbia lanciato un appello su un argomento così rilevante per il futuro del Paese, dichiarando duramente che la proposta di legge "sopprime il principio stesso del governo pubblico del territorio, che rappresenta una delle principali conquiste del pensiero liberale e accomuna tutti i paesi sviluppati, e cancella i risultati di importanti conquiste per la civiltà e la vivibilità della condizione urbana e la tutela del territorio, ottenute nell'ultimo mezzo secolo dalle forze sociali e politiche e dalla cultura italiana".

Il testo presentato alla Camera prevede importanti innovazioni: la sostituzione definitiva del vecchio Piano regolatore generale con efficacia conformativa della proprietà con una pianificazione attuata con piani strutturali e operativi; viene decisamente rivisto il concetto di standard urbanistico ed il tempo di durata del vincolo preordinato all'esproprio; è prevista la possibilità di concludere accordi con i soggetti privati "al fine di recepire proposte di interventi coerenti con gli obiettivi strategici individuati negli atti di pianificazione"; vengono trattati i temi della perequazione, della compensazione e della fiscalità urbanistica; viene esclusa la potestà legislativa delle Regioni sulla tutela dei beni culturali e del paesaggio.

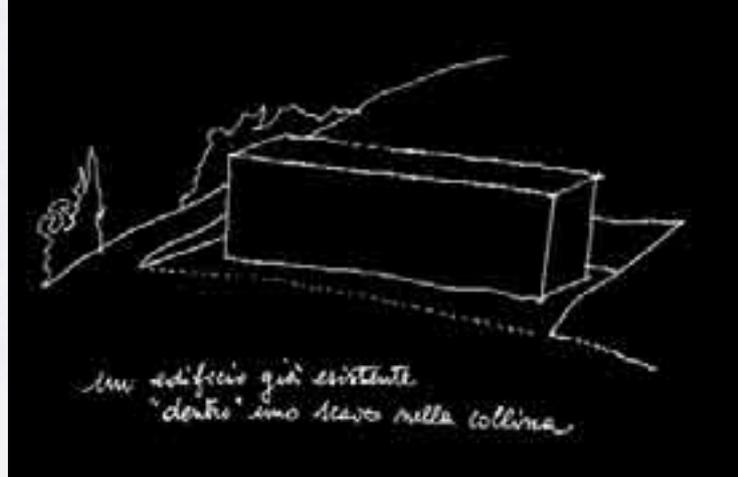
Molti, dunque, sarebbero i temi su cui discutere o esprimere le proprie opinioni o preoccupazioni, in particolare sulle modalità e i criteri di attuazione della legge.

Questo silenzio cosa significa? È stato scritto e detto di tutto ovvero c'è pieno accordo politico sulla legge? Sarebbe inusuale.

Dopo quarant'anni di accesa battaglia su questi temi questo silenzio è molto emblematico.

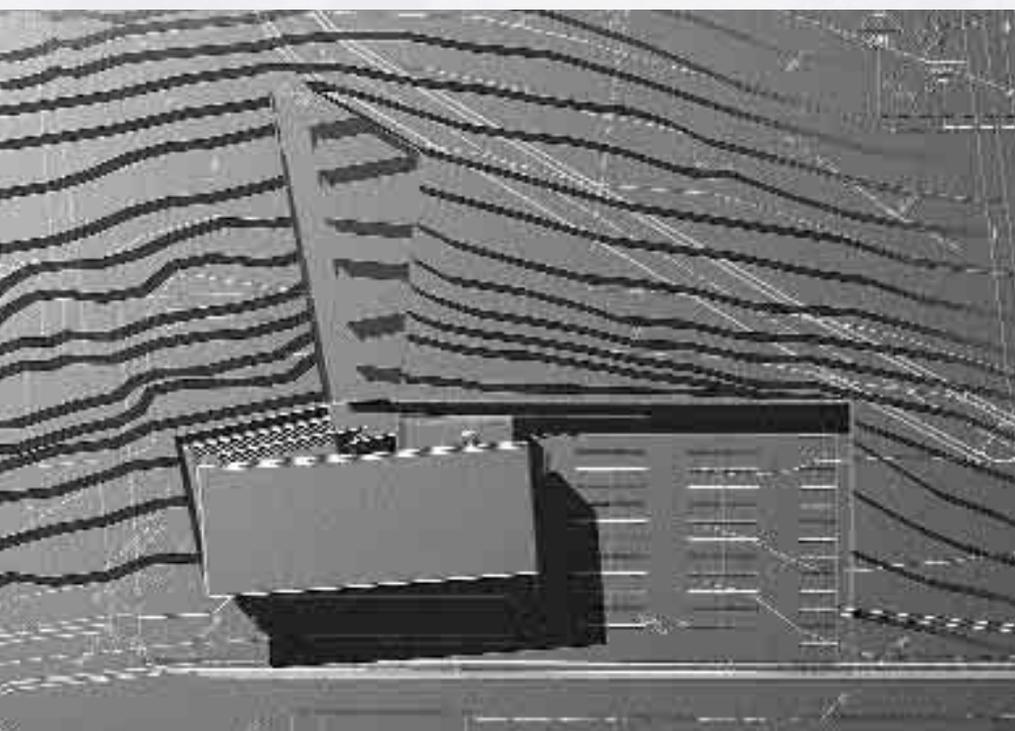
Speriamo che non sia indifferenza o rassegnazione.

# Innovare nella concretezza

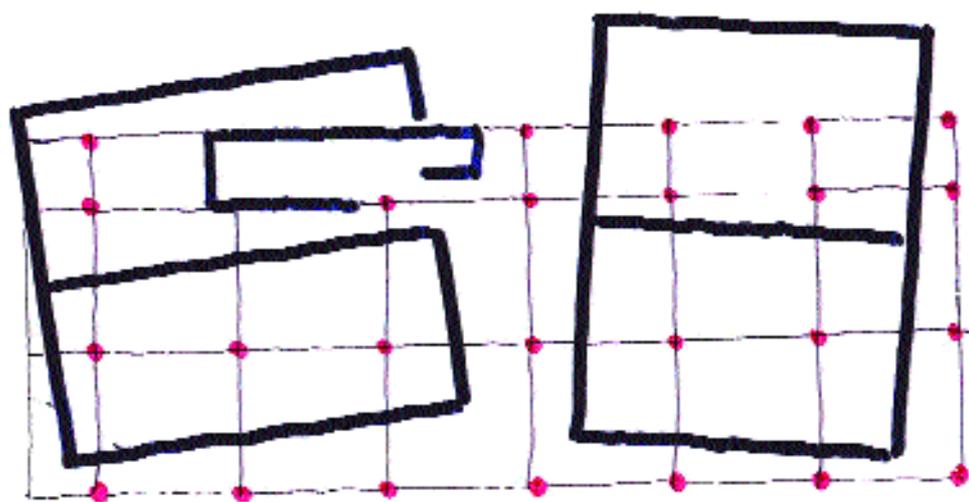


*Il progetto per il Polo Universitario Informatico di Camerino, frutto di un'idea di architettura funzionalista, si arricchisce sul piano della comunicazione e della rappresentazione nella sua forma evoluta, rinnovata e capace di nuovi messaggi. Un edificio logico e raffinato, consapevolmente fuori dalle mode, progettato seguendo una strategia di politica culturale per creare un dialogo tra la comunità scientifica e la città.*

**Massimo Locci**



**N**el settembre 2004 la mostra MoNitOr/P, l'interessante rassegna organizzata dalla Casa dell'Architettura in collaborazione con importanti riviste di settore, vedeva confrontarsi due interventi per diverse ragioni significativi: il Centro informatico dell'Università di Camerino e la Chiesa del Quartaccio a Roma, che abbiamo già pubblicato nel numero 49/03. Il contrasto tra le due opere era totale eppure risultava piacevole vederle a confronto, misurarne la relazione per differenza e per parziale complementarità, in termini poetici, linguistici e di materiali. Il complesso parrocchiale di Santa Maria della Presentazione si segnala per il singolare rapporto con il contesto, per la valenza espressiva, per novità del programma, per una marcata distanza dalle procedure tradizionali.



tanto perché reputino l'architettura digitale estranea alla disciplina, ma in quanto rifiutano l'espressività alla moda che troppo spesso viene con essa proposta. Alla spettacolarizzazione di talune immagini virtuali contrappongono la solidità delle proposizioni realizzabili. Alla religione della polisemanticità, spesso impropriamente veicolata, si contrappone un diverso rapporto, meno banale, più consapevole e misurato, tra segno e significato, tra linguaggio e comunicazione. Non a caso Umberto Cao, laicamente, nelle sue riflessioni teoriche (si veda in tal senso Spa-

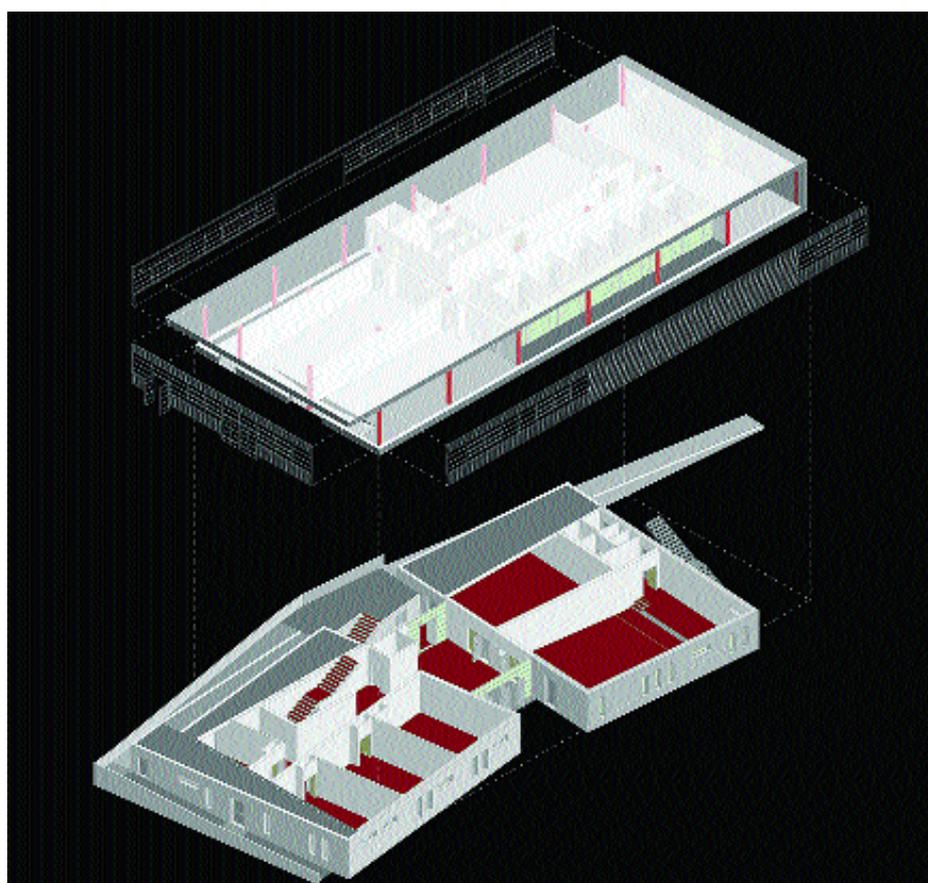
*Nella pagina a fianco, in basso:*

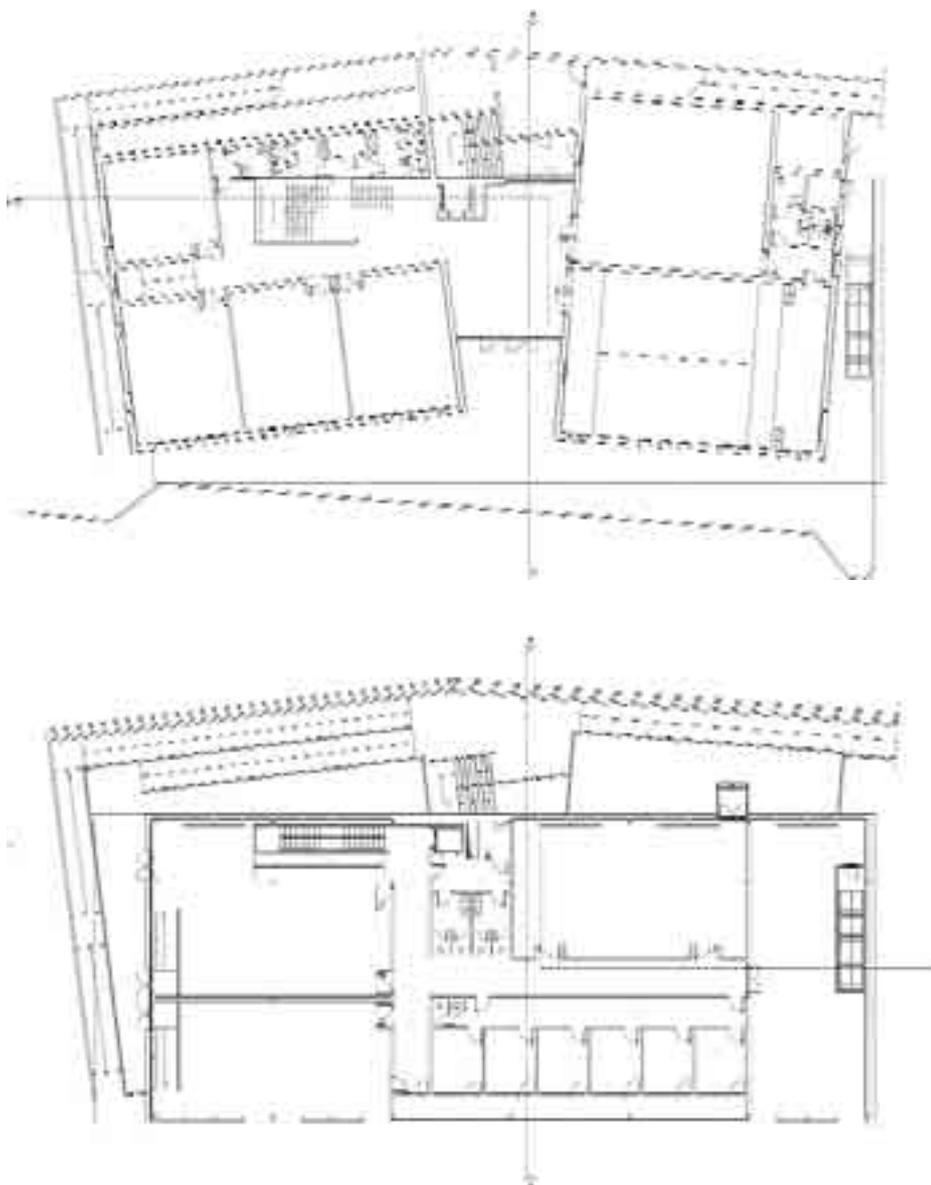
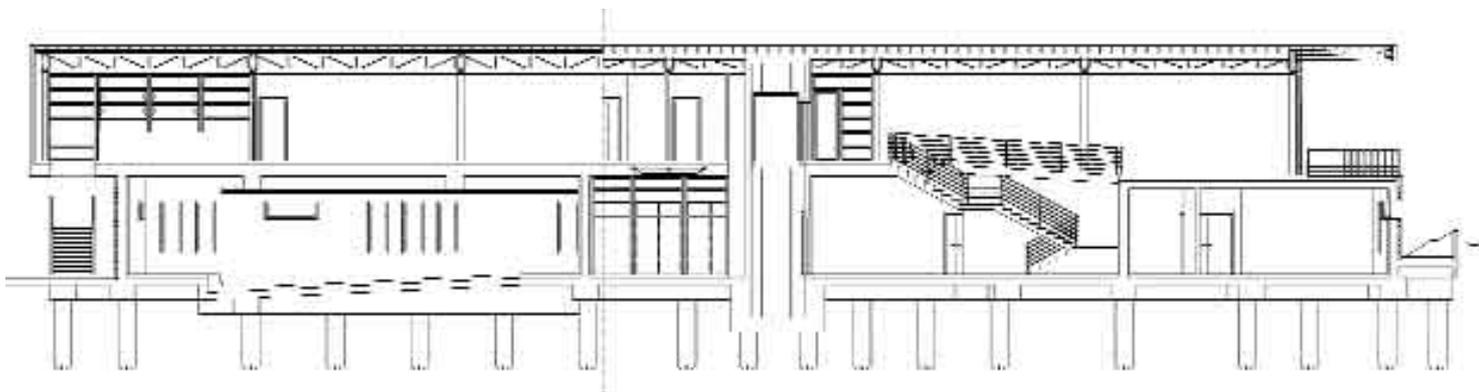
- Il volume nella collina

*In questa pagina, dall'alto:*

- Schizzi che interpretano l'idea progettuale
- La discontinuità tra il "sotto" e il "sopra"
- L'autonomia formale, funzionale e costruttiva tra i due livelli

Il polo universitario informatico di Camerino rifiuta, viceversa, ogni forma di sperimentazione non finalizzata, fughe avveniristiche, effetti speciali: il progetto rappresenta un ritorno ai fondamenti programmati della disciplina. Si potrebbe pensare a una logica e ad un processo conservatore, in verità la soluzione proposta rappresenta un modo di tornare alla realtà fisica dell'architettura. Gli autori sono più attratti dalla materialità del mattone che alla virtualità delle simulazioni in video e delle restituzioni al computer, non

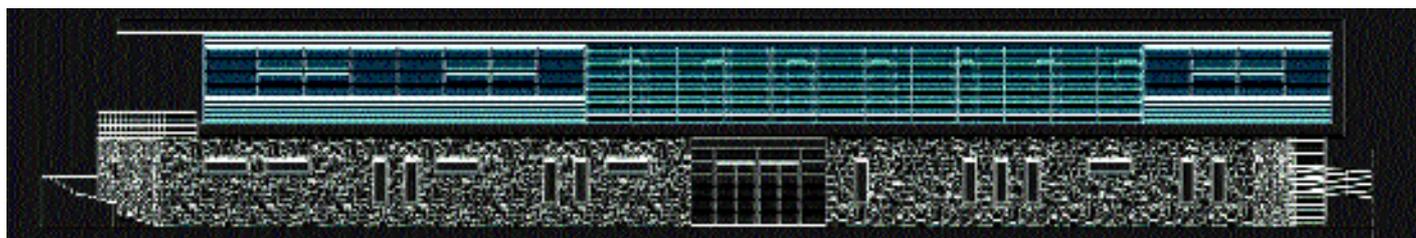




zi e Maschere, scritto con Stefano Catucci) si era soffermato sul processo di trasposizione tra ideazione e rappresentazione dello spazio architettonico e sul rapporto tra materialità ed immaterialità, caratteristico della produzione contemporanea. L'analisi giunge alla conclusione che la rivoluzione informatica ha moltiplicato la carica comunicativa dell'opera e accentuato il valore dell'immagine ma, contemporaneamente, ne ha trasformato le relazioni sintattiche, ne ha smaterializzato "il corpo tettonico".

Inoltre in una recente intervista l'autore rileva che l'architettura rappresentata e quella realizzata appartengono allo stesso universo concettuale. Non un rifiuto aprioristico, quindi, ma l'evidenziazione di una nuova condizione che lega l'opera al circuito dell'informazione.

La differenziazione è, prevalentemente, di natura teorica e riporta in evidenza il dibattito, sviluppatosi nella prima metà del Novecento, tra "avanguardia" e "sperimentalismo". Per Tafuri le prime "sono sempre affermative, assolutiste, totalitarie. Pretendono di costruire perentoriamente un nuovo inedito contesto, dando per scontato che la loro rivoluzione linguistica non implica bensì realizza un rivolgimento sociale e morale (...) L'atteggiamento speri-



*Nella pagina a fianco, dall'alto:*

- Sezione longitudinale
- Pianta piano terra
- Pianta piano primo
- Prospetto sulla strada

*In questa pagina, dall'alto:*

- Immagini dell'edificio

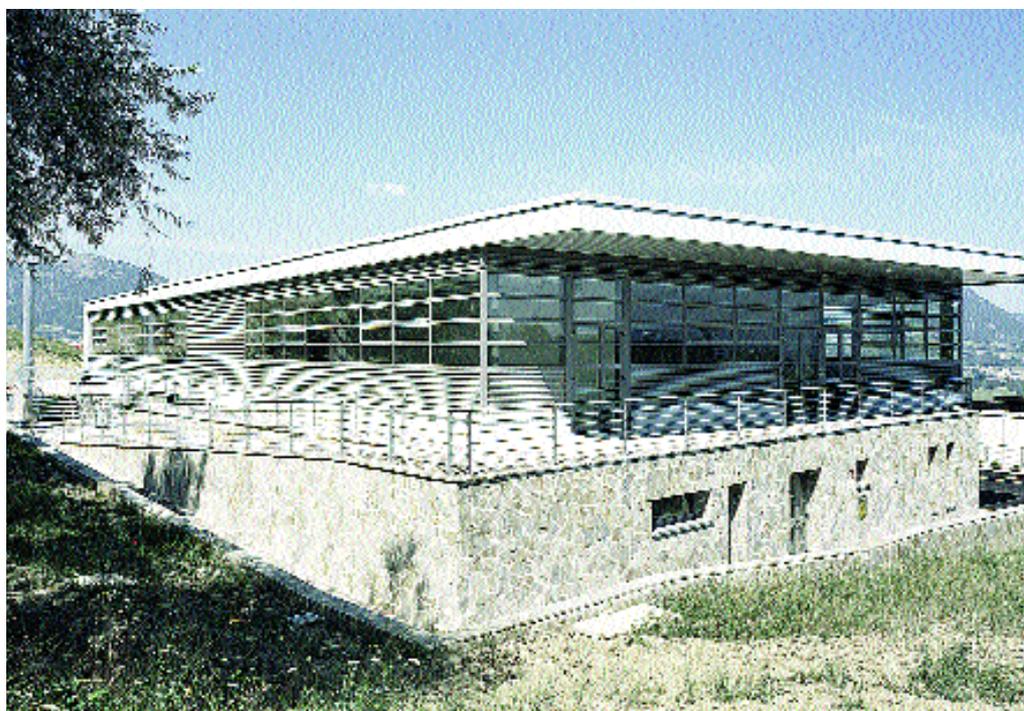
*Nelle pagine successive:*

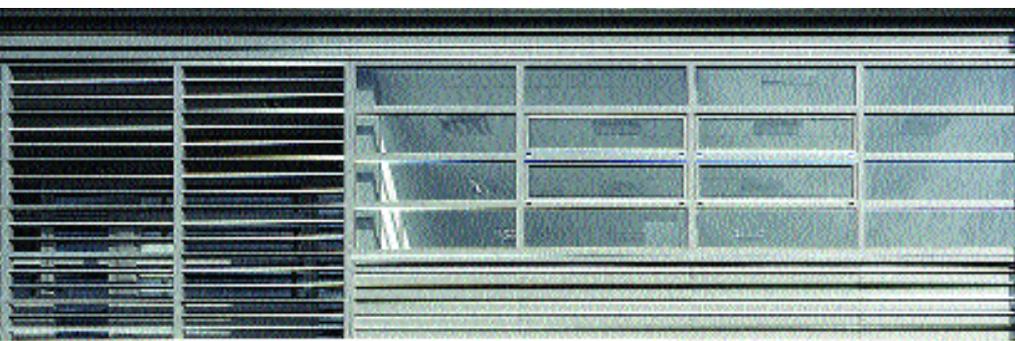
- Immagini dell'edificio
- Particolare della pietra che riveste il piano terra

(Fotografie di Peppe Misto)

mentalista è, al contrario, teso a smontare, ricomporre, contraddire, portare all'esperazione sintassi e linguaggi accettati come tali. Le sue innovazioni possono anche essere proiettate verso l'ignoto, ma la pedana di lancio da cui spiccare il salto è solidamente ancorata alla terra”.

A questa seconda visione e al principio della concretezza è sicuramente ascrivibile il plesso di Camerino, come testimonia la sintesi redatta dallo stesso progettista. “È un edificio di circa 1.500 mq su due piani per un nuovo Corso di laurea triennale in Scienze informatiche, posto sulle pendici di una collina che ospita molte attrezzature universitarie. Occorrevano laboratori per l'uso di computer, aula magna e aule per lezioni tradizionali, una piccola sala lettura per studenti e uffici per i docenti. Circa la metà di questi ambienti non aveva bisogno di luce, anzi occorreva evitare fonti di illuminazione diretta. Per questo sono stati posizionati al piano terra i laboratori di informatica e l'aula magna, con pareti poco aperte alla luce, e al piano superiore tutto il resto, ampiamente vetrato e aperto al panorama. Dal punto di vista strutturale la convenienza antisismica richiedeva pareti rigide e scollari fortemente radicate al terreno. Era possibile una elasticità della parte in elevazione. Associando le esigenze funzionali con quelle tecniche il progetto si caratterizza per una netta separazione figurativa e costruttiva tra il livello terra e il piano superiore: due blocchi rivestiti in pietra sono collegati da un sistema di rampe alla collina; sopra è posto un parallelepipedo regolare. Al pieno viene contrapposto il vuoto del parcheggio inciso nel pendio e





avvolto entro un muro di sostegno. Non c'è continuità strutturale, né formale, né funzionale tra piano terra e piano superiore. Tutti i pilastri di acciaio del piano superiore sono "in falso" rispetto alle pareti di cemento sottostanti. Il volume del primo piano, quasi fosse spinto dalla collina, è in aggetto verso valle e traslato longitudinalmente. Alla asperità e casualità del piano terra si contrappone la geometria levigata regolare del primo piano. La discontinuità è la caratteristica di questo progetto".

Gli schizzi iniziali illustrano molto bene la metodologia seguita partendo dall'analisi

del sito e cercando di rimediare ai precedenti errori di inserimento nel paesaggio.

In un ambito collinare alla periferia di Camerino preesisteva un edificio prismatico di forte impatto, sia per la dimensione, sia perché era stato costruito incidendo profondamente il pendio. Dopo la demolizione rimaneva un muro di sostegno del versante in cemento armato. Il nuovo intervento si è proficuamente proposto come struttura di reintegrazione morfologica capace di minimizzare il danno e di valorizzare l'intero ambito.

La riconformazione si attua attraverso

una serie di azioni progettuali: la scomposizione della massa in tre volumi distinti (due "zolle" basamentali e un blocco sovrapposto), la rotazione degli stessi in modo da creare significative variazioni percettive, la differenziazione linguistica e materica, la riconnessione funzionale tra i livelli attraverso rampe pedonali esterne, l'uso delle terrazze di copertura, la rimodellazione del pendio a monte con semplici segni e salti di quota razionalizzati. Il processo di reintegrazione morfologica si attua, dunque, attraverso procedure sensibili ai valori della Natura ed antimimetiche, che forniscono anche significative opportunità progettuali: rotazioni geometriche, sconnessioni, discontinuità formale e strutturale, contrapposizioni tra elementi duali. La poetica coniuga sapientemente gli opposti: gravità/leggerezza, natura/artificio, chiusura/apertura (verso il paesaggio), lucido/matto, poroso/levigato, trasparente/opaco, pieno/vuoto. Pur nel linguaggio essenziale e tendente alla riduzione semantica, a cavallo tra Razionalismo e Minimalismo, l'espressività dell'edificio si arricchisce proprio sul piano della comunicazione e della rappresentazione; frutto di un'idea di architettura funzionalista che si presenta, nella sua forma evoluta, rinnovata e capace di nuovi messaggi. L'esterno, in particolare, esalta questa valenza comunicativa, in termini visivi e fisici, istituendo nuove relazioni col contesto, in parte da reinventare, sfruttando anche gli spazi esterni e le terrazze di copertura.

**POLO UNIVERSITARIO  
INFORMATICO - CAMERINO**

**Committente**

Università degli Studi di Camerino

**Progettazione**

2000

**Fine lavori**

2003

**Progettista**

Umberto Cao

(progetto preliminare con Raffaele Mennella)

**Collaboratori al progetto**

R. G. Bucci, A. Fornari, G. Gatto, R. Germani

**Strutture**

Andrea Repupilli

**Impianti**

Carmine Calafiore

**Appalto**

Fratelli Pierantozzi S.p.A.

**Coordinamento generale**

(A.T.E. Università di Camerino)

Gianluca Marucci

**Ufficio tecnico**

(A.T.E. Università di Camerino)

F. Caroni, A. Quacquarelli, B. Mogliani

L'interno, concepito in termini di semplicità e flessibilità funzionale, istituisce relazioni sempre nuove, soprattutto con il paesaggio, per individuare caratteri di volta in volta diversi, per trasferire e ampliare all'esterno l'essenza dell'informazione che è connaturata con la destinazione stessa. Un edificio logico e raffinato, volutamente non aurorale né autoreferenziale, consapevolmente fuori dalle mode e non appariscente. Progettato da Umberto Cao e, nella fase preliminare, da Raffaele Mennella (docenti della Facoltà di Architettura dello stesso Ateneo) seguendo una strategia di politica culturale che è stata strumentale per creare un dialogo tra la comunità scientifica e la città. Si è dimostrato che il rigore metodologico e la non banalità delle scelte costituisce un'efficace alternativa rispetto a una razionalità astratta, calata dall'alto e chiusa in forme concluse ed autarchiche. Concepire gli spazi come frammenti di un più ampio complesso organico consente di interpretarli come sistemi di luoghi, far emergere i principi di identità e di aggregazione, di valorizzare le differenze come elemento positivo delle logiche complesse.



# L'edificio cambia pelle

*L'innovazione tecnologica dell'involucro architettonico determina una nuova progettualità e la "canonizzazione" di metodologie operative prima impensabili: da elemento-barriera protettiva si è evoluto in complesso sistema-filtro selettivo e polivalente, in grado sia di ottimizzare le interazioni con l'ambiente che di rispondere in senso "intelligente" ai mutamenti del modo di vivere del fruitore.*

**N**el quadro dei tentativi che l'uomo ha compiuto e compie nello sviluppo di strategie e capacità di adattamento per costruire e trasformare al meglio lo spazio del suo abitare, un ruolo privilegiato nella manipolazione artificiale delle interazioni e relazioni con l'ambiente nel suo senso più ampio spetta all'*involucro architettonico*, che da elemento-barriera prevalentemente protettiva si è evoluto nella recente ricerca e sperimentazione tecnologico-architettonica contemporanea in *complesso sistema-filtro selettivo e polivalente*, in grado da una parte di ottimizzare le interazioni tra microambiente interno e macroambiente

esterno (e viceversa) al mutare delle diverse condizioni climatico-ambientali giornaliere e stagionali; e dall'altro di rispondere sempre più in senso "intelligente" agli stessi mutamenti culturali, sociologici, psicologici, del modo di vivere i rapporti con tali fattori *micro* e *macro* ambientali da parte dei fruitori dell'architettura "involucrata". In questo senso riferire all'idea di involucro quale "membrana" o "pelle" dell'organismo edilizio vuole essere, da un lato, il modo per ribadire la qualità osmotica di un processo di scambio che riguarda flussi di energia e di informazioni; dall'altro anticipare il ruolo sempre più pregnante che la soluzione costruttiva di questo ele-



**Fabrizio Tucci\***

*I quadri sistemici delle figg. 2, 6 e 10 sono stati elaborati dal prof. Fabrizio Tucci e dall'arch. Francesca Carrozzo in relazione alla ricerca sui "Sistemi tecnologici d'involucro e fattori bioclimatici" coordinata dallo stesso Fabrizio Tucci, nell'ambito delle attività della Sezione Ambiente del Dipartimento ITACA de "La Sapienza" diretta dal Prof. Salvatore Dierna.*

mento ha conquistato nell'ambito di una sperimentazione tecnologica prima ancora che espressiva.

Nell'adoperare, infatti, il concetto di *pelle* per illustrare il significato dell'involucro nel complessivo funzionamento dell'organismo edilizio si intende esplicitamente evidenziare proprio la natura sensibile e viva di una parte dell'edificio deputata a mediare il rapporto tra l'uomo e l'ambiente - sia questo indifferentemente urbano o naturale; un elemento che da barriera soprattutto protettiva si è via via specializzato in una complessa struttura dinamica in grado di reagire sempre più prontamente alle sollecitazioni provenienti dal contesto e,

I TIPI DI INVOLUCRO PER IL CONTROLLO EVOLUTO DEI FATTORI BIOCLIMATICI	COME FUNZIONA L'ESERCAZIONE DELLE FUNZIONI DELL'INVOLUCRO IN RIFERIMENTO AGLI ASPETTI DI SOLEGGIAMENTO TERMICO - VENTILAZIONE NATURALE	COME FUNZIONA L'ESERCAZIONE DELLE FUNZIONI DELL'INVOLUCRO IN RIFERIMENTO AGLI ASPETTI DI ILLUMINAZIONE NATURALE - PROTEZIONE SOLARE
<b>1. INVOLUCRO QUADRO COLLETTORE SEMPLICE</b> (IN CASO ESTIVO: SOLEGGIAMENTO TERMICO)	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ingresso della radiazione solare diretta</li> <li>- ventilazione naturale</li> <li>- protezione dagli agenti atmosferici</li> </ul>	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ingresso laterale della luce diretta</li> <li>- Ingresso laterale della luce diffusa</li> <li>- Ingresso laterale della luce diffusa</li> <li>- Ingresso laterale della luce diffusa</li> </ul>
<b>2. INVOLUCRO QUADRO COLLETTORE SEMPLICE</b> (IN CASO ESTIVO: SOLEGGIAMENTO TERMICO)	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ingresso della radiazione solare diretta</li> <li>- ventilazione naturale</li> <li>- protezione dagli agenti atmosferici</li> <li>- regolazione del microclima interno</li> <li>- accumulo calore</li> <li>- risparmio energetico passivo</li> </ul>	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ingresso laterale della luce diretta</li> <li>- Ingresso laterale della luce diffusa</li> <li>- Ingresso laterale della luce diffusa</li> <li>- Ingresso laterale della luce diffusa</li> </ul>
<b>3. INVOLUCRO QUADRO COLLETTORE SEMPLICE</b> (IN CASO ESTIVO: SOLEGGIAMENTO TERMICO)	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ingresso della radiazione solare diretta</li> <li>- ventilazione naturale</li> <li>- protezione dagli agenti atmosferici</li> <li>- accumulo calore</li> <li>- risparmio energetico passivo</li> </ul>	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ingresso della luce diretta nel riflettore</li> <li>- creazione di un omogeneo livello luminoso</li> <li>- controllo dell'abito</li> </ul>
<b>3.1 SOLUZIONI DI FACCIATA</b> integrate con SISTEMI di SCHEMATI FISSI:	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- antiriflettamento</li> <li>- protezione da un eccessivo irradiamento</li> <li>- ventilazione naturale</li> <li>- Ingresso della radiaz. con angoli bassi</li> </ul>	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- protezione della luce diretta</li> <li>- creazione di un omogeneo livello luminoso</li> <li>- controllo ed eliminazione del fenomeno dell'abito luminoso</li> </ul>
<b>3.2 SOLUZIONI DI FACCIATA</b> integrate con SISTEMI di SCHEMATI FISSI:	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- antiriflettamento</li> <li>- protezione da un eccessivo irradiamento</li> <li>- ventilazione naturale</li> <li>- Ingresso della radiaz. con angoli bassi</li> </ul>	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- protezione della luce diretta</li> <li>- creazione di un omogeneo livello luminoso</li> <li>- controllo ed eliminazione del fenomeno dell'abito luminoso</li> </ul>
<b>3.3 SOLUZIONI DI FACCIATA</b> integrate con SISTEMI di SCHEMATI FISSI:	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- antiriflettamento</li> <li>- protezione da un eccessivo irradiamento</li> <li>- ventilazione naturale</li> <li>- Ingresso della radiaz. con angoli bassi</li> </ul>	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- protezione della luce diretta</li> <li>- creazione di un omogeneo livello luminoso</li> <li>- controllo ed eliminazione del fenomeno dell'abito luminoso</li> </ul>
<b>3.4 SOLUZIONI DI FACCIATA</b> integrate con SISTEMI di SCHEMATI FISSI:	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- antiriflettamento</li> <li>- protezione da un eccessivo irradiamento</li> <li>- ventilazione naturale</li> <li>- Ingresso della radiaz. con angoli bassi</li> </ul>	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- protezione della luce diretta</li> <li>- creazione di un omogeneo livello luminoso</li> <li>- controllo ed eliminazione del fenomeno dell'abito luminoso</li> </ul>
<b>4. INVOLUCRO QUADRO COLLETTORE SEMPLICE</b> (IN CASO ESTIVO: SOLEGGIAMENTO TERMICO)	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- antiriflettamento</li> <li>- protezione da un eccessivo irradiamento</li> <li>- ventilazione naturale</li> <li>- Ingresso della radiaz. con angoli bassi</li> </ul>	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- protezione della luce diretta</li> <li>- creazione di un omogeneo livello luminoso</li> <li>- controllo ed eliminazione del fenomeno dell'abito luminoso</li> </ul>
<b>5. INVOLUCRO QUADRO COLLETTORE SEMPLICE</b> (IN CASO ESTIVO: SOLEGGIAMENTO TERMICO)	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- antiriflettamento</li> <li>- protezione da un eccessivo irradiamento</li> <li>- ventilazione naturale</li> <li>- Ingresso della radiaz. con angoli bassi</li> </ul>	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- protezione della luce diretta</li> <li>- creazione di un omogeneo livello luminoso</li> <li>- controllo ed eliminazione del fenomeno dell'abito luminoso</li> </ul>
<b>6. INVOLUCRO QUADRO COLLETTORE SEMPLICE</b> (IN CASO ESTIVO: SOLEGGIAMENTO TERMICO)	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- antiriflettamento</li> <li>- protezione da un eccessivo irradiamento</li> <li>- ventilazione naturale</li> <li>- Ingresso della radiaz. con angoli bassi</li> </ul>	<b>CASO ESTIVO</b> <b>CASO INVERNALE</b> <b>PRINCIPALI PRESTAZIONI</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- protezione della luce diretta</li> <li>- creazione di un omogeneo livello luminoso</li> <li>- controllo ed eliminazione del fenomeno dell'abito luminoso</li> </ul>

2

in senso inverso, manifestare il pulsare della vita interna dell'edificio. La metafora della *membrana* serve dunque ad introdurre la narrazione di un processo evolutivo che ha visto progressivamente ridursi lo spessore di questa pelle, amplificando nel contempo, con una complessificazione del tessuto artificiale di apparati tecnologici, le sue capacità di risposta alle sempre più articolate necessità e condizioni di benessere del fruitore<sup>1</sup>. Della complessa e problematica evoluzione (per certi versi più una rivoluzione) dell'organismo architettonico operata nel secolo scorso, è proprio la componente involucro che più di ogni altra reagisce

oggi agli stimoli prodotti e ne assorbe i contenuti e gli aspetti tecnologici e formali. Il patrimonio di sapere originato dal lavoro intellettuale, dalla sperimentazione scientifica e dalle esperienze applicative, in particolare negli ultimi tre decenni, determina la "canonizzazione" di metodologie operative prima impensabili: la parete da semplicemente "portante" diventa prima "portata", poi "appesa" ed infine essa stessa "autoportante", e le sue dimensioni, ineluttabilmente, prima si riducono significativamente, adeguando forma e funzione alle leggi della statica e dell'espressione architettonica, poi riconquistano la dignità di "spazio", facendo diventare la

**Fig. 1** - Arch. Fabrizio Tucci, Edificio per uffici "Filderrohe" a Filderstadt, Germania, Kauffmann und Theilig BDA. L'involucro di facciata è concepito come un grande filtro selettivo a doppio strato prevalentemente leggero e trasparente, che si apre o si chiude a ventilazione naturale, raffrescamento passivo, soleggiamento termico e illuminazione naturale a seconda dei momenti della giornata (giorno/sera/notte) e delle stagioni (estate/mezza stagione/inverno).  
**Fig. 2** - Quadro d'insieme dei tipi d'involucro per il controllo evoluto dei fattori bioclimatici di soleggiamento termico, ventilazione passiva e illuminazione naturale.



3

parete un "complesso sistema tridimensionale", che abbandona i caratteri di semplice elemento prevalentemente monostrato bidimensionale e diventa involucro doppio, triplo, a molteplice specializzazione e polivalenza, capace di sviluppare progressivamente le sue proprietà innovative di "cuscinetto termico" (*buffer space*) e di filtro altamente dinamico e selettivo.

Di fatto, questa sorta di rivoluzione traccia un solco e allo stesso tempo focalizza un motivo conduttore comune nella ricerca: si delinea cioè un filone di indagine che ha in prima battuta il suo tema centrale nella specializzazione dell'involucro e nella differenziazione delle soluzioni tecnologiche per le strutture massive e quelle trasparenti, ma che al contempo trova proprio nella riduzione degli spessori del sistema involucro il suo obiettivo di comun denominatore ricorrente e portante.

Sia che si tratti della facciata massiva, sia che si lavori sul supporto trasparente, la strategia della cultura disciplinare è quella di operare nella direzione di un arricchimento del sapere comune, affinché la soluzione tecnica risulti sempre più rispondente alle istanze di *leggerezza* e di *complessità* provenienti dalle attività di ricerca espressiva. In particolare se la parete massiva, una volta acquisita la sua formalizzazione nelle tipologie a cassetta, a cappotto e ventilata opaca (nelle loro infinite varianti), si consolida in una logica di sperimentazione che ha nella messa a punto di strati sempre più specializzati il suo filo conduttore, per quanto concerne la facciata prevalentemente vetrata e trasparente la comunità scientifica affronta tematiche più vaste spaziando dalle capacità di resistenza alle solle-



4

citazioni al carico del materiale, fino all'ottimizzazione del controllo bioclimatico degli aspetti termici, illuminativi e ventilativi e delle relative possibilità linguistiche.

In questo quadro un apporto molto significativo è quello dato dai gruppi di Ove Arup, di Buttle & McCarthy, di Peter Rice, e segnatamente dai contributi di Mike Davis, il cui lavoro ha portato alle codificazioni di tecniche costruttive ardite e fortemente significative dal punto di vista del risultato architettonico. L'involucro vetrato da una parte, e le pareti di cotto strutturale appeso dall'altra, sono esempi emblematici di tali sforzi. Sistemi costruttivi che vedono la sperimentazione sui componenti e sui materiali fondersi insieme all'analisi del comportamento statico della parete con la messa a punto di sistemi di controventatura e tecniche di supporto all'equilibrio dinamico delle forze agenti sulla superficie. Ed ancora l'idea di continuità, esplicitamente contenuta nel lavoro sugli involucri appesi altamente tecnologici, conduce a risultati espressivi di grande interesse: alcune delle architetture di Rogers, di Piano, di Foster, di Behnisch, di Von Gerkan, di Bruden & Burnette (per citare solo le "star" europee di fama internazionale e tacere dei numerosissimi studi anche minori che svolgono sperimentazione in tutta Europa e nel mondo) sono direttamente legate a questo filone di ricerca.

Collocata in un arco temporale compreso tra la fine degli anni '90 e i giorni nostri, la stagione dei vetri "speciali", "cromogenici", "a selettività angolare" e "ad alte prestazioni" sta aprendo la via (sia dal punto di vista concettuale sia da quello tecnologico-operativo) ad un ulteriore approfondimento delle possibilità funzionali e semantiche dell'involucro<sup>2</sup>.

**Fig. 3, 4** – Archh. Alessandra Battisti e Fabrizio Tucci, Edificio per uffici "Haus für Ingenieure" ad Herrenberg, Germania, Kauffmann und Theilig BDA. Foto del cantiere. Il grande atrio bioclimatico prevalentemente intercluso nell'edificio ha il compito di modulare la climatizzazione passiva dell'organismo edilizio, come una sorta di "cuscinetto termico", grazie al carattere di due principali elementi: la copertura dell'atrio centrale a tutta altezza, e l'involucro verticale di confine tra tale grande spazio e gli ambienti interni d'ufficio che vi si affacciano.

**Fig. 5** – Quadro dei requisiti prestazionali innovativi dell'involucro architettonico e dello stato di sperimentazione sui vetri cromogenici e polivalenti.

dimento delle possibilità funzionali e semantiche dell'involucro<sup>2</sup>. Una nuova consapevolezza della fragilità degli equilibri naturali, insieme al radicamento di una coscienza ambientale fondata sulla comune responsabilità verso la qualità della vita, fornisce un input ulteriore alla riflessione scientifica sul ruolo della facciata e della copertura, intese entrambe come elementi di filtro e di protezione dell'organismo edilizio. Il controllo climatico dell'edificio torna con prepotenza al centro dell'attenzione scientifica.

Scomparsa l'ingenua fiducia nell'onnipotenza del mezzo tecnico e nella omogeneità dell'intervento nei differenti contesti ambientali, si fa strada l'idea di un approccio alla trasformazione fortemente legato alla specificità del luogo e delle tradizioni costruttive locali, abbinando cioè a questi fattori tecnologie appropriate, moderne e compatibili, tecnologie capaci di assumere come proprie le istanze di controllo e salvaguardia del patrimonio ambientale, lavorando affinché proprio il fattore di *diversità* agisca quale strumento cognitivo per la messa a punto della soluzione più adeguata a soddisfare le condizioni di vincolo del progetto. Si avvia, così, un ciclo di esperienze tese a riprendere e a sintetizzare insieme i risultati ottenuti dalle diverse sperimentazioni compiute ed ormai in via di canonizzazione nel sapere consolidato. Significative negli ultimi anni sono, tra le altre, quelle di Nielsen & Nielsen, di Mario Cucinella, di Rafael Moneo, di Herzog & De Meuron, di Jourda & Perraudin, di Gigon & Guyer. La ricerca si direziona sulla messa a punto di *sistemi integrati* che, nel riprendere le

REQUISITI TECNICI E FUNZIONALI INDICATI SULLA SINISTRA DELL'ARCHITETTURA	DESCRIZIONE DEI REQUISITI TECNICI E FUNZIONALI INDICATI SULLA SINISTRA DEI PRINCIPALI COMPONENTI COSTRUTTIVI	ASPETTO ESTERNO E COLORAZIONE	TRASMISSIONE ENERGETICA (%)	COMPARTIMENTO DEL MATERIALE	DURABILITÀ DEL MATERIALE
<b>Rev</b> TRASMISSIONE DELLA RADIAZIONE LUMINOSA DIRETTA	<b>VETRI FOTOCROMICHE</b> - I materiali ricorrono alla loro capacità di assorbire la luce e di cambiare colore in modo reversibile, passando da una forma trasparente ad una forma scura in presenza di luce intensa. Sono disponibili in versioni con diverse caratteristiche di assorbimento.				
<b>Rev</b> TRASMISSIONE DELLA RADIAZIONE LUMINOSA DIFFUSA	<b>VETRI TERMOCROMICI</b> - I materiali ricorrono alla loro capacità di assorbire la luce e di cambiare colore in modo reversibile, passando da una forma trasparente ad una forma scura in presenza di luce intensa. Sono disponibili in versioni con diverse caratteristiche di assorbimento.				
<b>Rev</b> TRASMISSIONE DELLA RADIAZIONE LUMINOSA DIFFUSA	<b>VETRI CRISTALLI LIQUIDI</b> - I materiali ricorrono alla loro capacità di assorbire la luce e di cambiare colore in modo reversibile, passando da una forma trasparente ad una forma scura in presenza di luce intensa. Sono disponibili in versioni con diverse caratteristiche di assorbimento.				
<b>Rev</b> TRASMISSIONE DELLA RADIAZIONE LUMINOSA DIFFUSA	<b>VETRI ELETTOCROMICI</b> - I materiali ricorrono alla loro capacità di assorbire la luce e di cambiare colore in modo reversibile, passando da una forma trasparente ad una forma scura in presenza di luce intensa. Sono disponibili in versioni con diverse caratteristiche di assorbimento.				
<b>Rev</b> TRASMISSIONE DELLA RADIAZIONE LUMINOSA DIFFUSA	<b>VETRI POLIVALENTI INTELLIGENTI</b> - I materiali ricorrono alla loro capacità di assorbire la luce e di cambiare colore in modo reversibile, passando da una forma trasparente ad una forma scura in presenza di luce intensa. Sono disponibili in versioni con diverse caratteristiche di assorbimento.				

5

caratteristiche funzionali di ciascun tipo costruttivo, amplificano e ottimizzano la risposta prestazionale dell'elemento. La scomposizione della parete in elementi

funzionali si salda alle possibilità connesse all'uso di facciate continue e sospese, riprendendo tra l'altro alcuni principi-chiave delle tipologie edilizie dell'architettura

vernacolare rivisitandole in chiave spesso altamente tecnologica. Lo spazio intermedio, ossia il vuoto intercluso tra i due strati principali dell'involucro, tende ad assu-



mere dignità e ruolo trasformandosi, all'occorrenza, in vero e proprio ambiente di vita: la "buffer zone" già presente in molte soluzioni della tradizione costruttiva diventa ora una sorta di motivo conduttore dell'architettura contemporanea. Un riferimento esemplificativo per tutti: la ormai celeberrima Mediateca di Toyo Ito.

Anche il lavoro sulla *consistenza dimensionale* dell'involucro viene ripreso e riassorbito in una nuova condizione di progettualità. L'idea che guida la ricerca sperimentale è quella che vede l'involucro come "sistema" di parti interagenti, il cui spessore varia in ragione del complessivo funzionamento termico della facciata. La suddivisione tra pareti massive e trasparenti si ricompone qui nella messa a punto di "strati" fortemente interrelati dove le diverse qualità materiche del supporto giocano un ruolo strategico nella determinazione del controllo climatico, ambientale e formale dello spazio. Un esempio in tal senso è dato dall'architettura di Jean Nouvel che nell'inventare complessi quanto suggestivi sistemi per il controllo della illuminazione naturale, di fatto realizza elementi di rivestimento dell'edificio che ne garantiscono l'efficienza termica e strutturale. Ma è soprattutto l'esperienza di Thomas Herzog che segna un punto di non ritorno nell'acquisizione di strumenti tecnici e conoscenze specifiche per l'ottimizzazione degli scambi bioclimatici tra interno ed esterno, senza per questo perdere di vista il contenuto formale e comunicativo dell'edificio. In particolare ciò che interessa mettere in luce del contributo di Herzog è la straordinaria capacità di riportare all'interno della produzione edilizia i risultati della più



avanzata ricerca scientifica interdisciplinare. Ci si riferisce ai brevetti di materiali con elevate qualità prestazionali come i vetri "ad alto coefficiente di trasmittanza e di isolamento", o la parete strutturale in cotto "Argeton", o il componente traslucido a bassa dispersività termica "Aerogel", oppure il "TWD - Transluzente Waerme Daemung" (letteralmente: "parete con isolamento termico traslucido") sistema innovativo d'involucro ad altissima capacità di assorbimento termico e di isolamento, che riporta nella morfologia nota del mattone di vetro le proprietà di tubolari sintetici che riproducono il comportamento termico della pelliccia dell'orso polare.

Accanto ad una rinnovata attenzione per il comportamento termico dell'involucro, si fa strada un'idea di involucro quale "trasmettitore" di suggestioni e di informazioni, riflesso sensibile di un ambiente veloce e dinamico quale è quello delle grandi metropoli contemporanee, capace di "interagire" in molteplici sensi sia con l'ambiente microclimatico circostante che con l'utente fruitore del microambiente che esso involucra. In questo quadro le esperienze maggiormente significative sono quelle di Toyo Ito, con la sua famosa *Torre del Vento*, e di Jean Nouvel, con l'edificio *Media Parc* di Colonia, ma anche di studi minori, come quelli di Abalos & Herreros e di Lab Architecture.

Si impone, per concludere, una notazione. Sappiamo che tra le relazioni salienti dell'interazione involucro/ambiente assume un ruolo primario l'uso delle fonti energetiche e la particolare ottica con cui esso oggi va affrontato. In questo senso si è esplicitamente espressa (e da tempo, pur

**Fig. 6, 7** - Arch. Alessandra Battisti e Fabrizio Tucci, Edificio polivalente culturale e terziario a Kemnat/Stoccarda, Germania, Kauffmann und Theilig BDA. Il progetto dell'involucro dell'edificio, e segnatamente della copertura e delle facciate interne ed esterne del grande atrio bioclimatico centrale, è basato sulla ricerca di ottimizzazione del rapporto tra rilevazione automatizzata delle condizioni microambientali indoor e outdoor e apertura selettiva ai fattori di soleggiamento diretto passivo (prevalentemente in copertura, dotata anche di micro brise-soleil) e di ventilazione naturale (prevalentemente in facciata, dotata di lamelle vetrate orientabili e di doppi strati che sono in grado di filtrare e direzionare i moti convettivi naturali dell'aria).

**Fig. 8** - Quadro dei comportamenti bioclimatici di alcune opere esemplificative della sperimentazione contemporanea sull'involucro architettonico.

se disattesa) la stessa legislazione italiana, che sembra abbia ritenuto giunto il momento, oltre che di imporre limiti precisi ai consumi, di dar corso alle intese del Protocollo di Kyoto e soprattutto ai contenuti della Direttiva della Comunità Europea 2002/91/CE. E ciò, finalmente, sollecitando una drastica conversione delle tecnologie consolidate e attribuendo un ruolo particolare sia all'impiego di risorse energetiche localmente presenti, sia all'interazione attiva e passiva con i fattori bioclimatici di soleggiamento termico, raffrescamento naturale, ventilazione passiva e illuminazione naturale, per i quali l'innovazione tecnologica dell'involucro architettonico giocherà un ruolo sempre più strategico.

\*Ricercatore universitario in "Tecnologia dell'Architettura" presso il Dipartimento ITACA de "La Sapienza", professore di "Analisi e modellazione dei sistemi ambientali" presso la Prima Facoltà di Architettura di Roma, visiting professor presso l'Università di Stoccarda e il Politecnico di Monaco di Baviera, esperto di Architettura Bioclimatica.

<sup>1</sup>Per un più completo sviluppo della trattazione, si veda il libro: Tucci F., *Ecoefficienza dell'involucro architettonico, La pelle degli edifici da barriera protettiva a complesso sistema-filtro selettivo e polivalente*, Roma, 2000.

<sup>2</sup>Riferimento per un'ampia dissertazione sui più recenti e innovativi sviluppi della sperimentazione in questo settore è il libro in corso di stampa: Tucci F., *Involucro bentemperato. Intelligenza dinamica delle facciate dalla captazione alla schermatura solare*, Alinea Editrice, Firenze.



# Qualcosa di nuovo



*A conclusione del concorso per il nuovo Municipio di Santa Marinella, tante domande sorgono.*

**Paola Rossi**

*È inevitabile chiedersi cos'è un concorso, interrogarsi sui risultati e sull'operato della giuria e su cosa cerca e cosa chiede un committente/banditore. Il punto cruciale resta la grande partecipazione e la vittoria dei giovani, alle prime armi, ma aperti agli scambi culturali e ad una capacità associativa vincente.*

“È il bando di concorso il luogo concettuale e pratico nel quale si pongono le condizioni della maggiore o minore riuscita di un concorso”<sup>1</sup>.

Seguendo questa affermazione di Franco Purini possiamo senza dubbio ritenere che la nostra attività sia stata ampiamente riconosciuta da una considerevole partecipazione: ben 169 gruppi concorrenti, oltre 700 professionalità coinvolte, ed ancora consulenti in varie discipline specialistiche, collaboratori, studenti di architettura. Un mondo variegato di oltre mille professionalità che si è impegnato ad ideare e proporre immagini inedite per la sede del *nuovo Municipio* della città di Santa Marinella. Ma il concorso ed il suo successo, ovviamente, non si possono valutare limitandosi a queste prime valutazioni.

Che cos'è un concorso?

È certamente lo strumento più idoneo per

garantire trasparenza e la più ampia partecipazione, è un metodo per introdurre qualità nelle progettazioni, può essere un sano ed onesto confronto tra chi sa già e chi, più giovane, inventa. Una via maestra all'incarico professionale. Lo stato di salute stesso dell'architettura di un Paese si potrebbe misurare con la funzionalità del suo sistema di concorsi di architettura.

Ma soprattutto, ed innanzitutto, un concorso pone l'obiettivo sul risultato, ovvero sul progetto, sottolineando l'importanza dell'ideazione architettonica, spesso (purtroppo soprattutto in Italia) offuscata e mortificata da norme, iter, briglie normative e da una miopia burocratica che vorrebbe privilegiare curricula e fatturati (percorso più rassicurante perché già conosciuto e garantito) senza voler sapere come questi si siano costituiti e, soprattutto, senza permettere che altri se ne possano costituire. Inutile dire i guasti che

questo modo di procedere può produrre, come effettivamente produce.

“In questo senso – cito ancora Franco Purini – i concorsi costituiscono per la maggior parte degli architetti italiani un'opportunità pressoché unica di fuoriuscire da una situazione di anonimato professionale alimentato da lavori intermittenti e approssimativi, se non proprio secondari e subalterni”<sup>2</sup>.

Ma c'è da dire, anche, che un concorso, e soprattutto quelli di progettazione che si propongono di individuare un progetto da realizzare, diventa una gara che vede, sempre, un vincitore (il migliore?) e tanti “perdenti”.

Inevitabile, forse, allora che il dibattito successivo al nobile confronto si concentri sui risultati e sull'operato della giuria. La responsabilità della giuria, in questo senso, è quasi assoluta ed il suo giudizio imprevedibile. Se si possono pretendere

## CONCORSO PER IL NUOVO MUNICIPIO DI SANTA MARINELLA

### CITTÀ DI SANTA MARINELLA

**Il sindaco:** Franco Bordicchia

**Assessore LL.PP.:** Angelo Grimaldi

**Assessore all'Urbanistica:** Aldo Sbaffo

**Responsabile del procedimento:** Donatella Calò

**Rilievo plano-altimetrico:** Raffaele Bronzolino

**Indagine geologica:** Vincenzo Sciuto

### ORDINE DEGLI ARCHITETTI

**Presidente:** Amedeo Schiattarella

**Responsabile Area Concorsi:** Paola Rossi

**Consulenti Area Concorsi:** Riccardo Moschella, Claudio Sansoni, Flavio Vitale

**Indagine storico/tipologica:** Francesca Rosa

**Servizio fotografico:** Silvia Massotti

**Segretaria Area Concorsi:** Tiziana Di Fusco

**Attività redazionale:** Susanna D'Alessio,

Serena De Marsanich

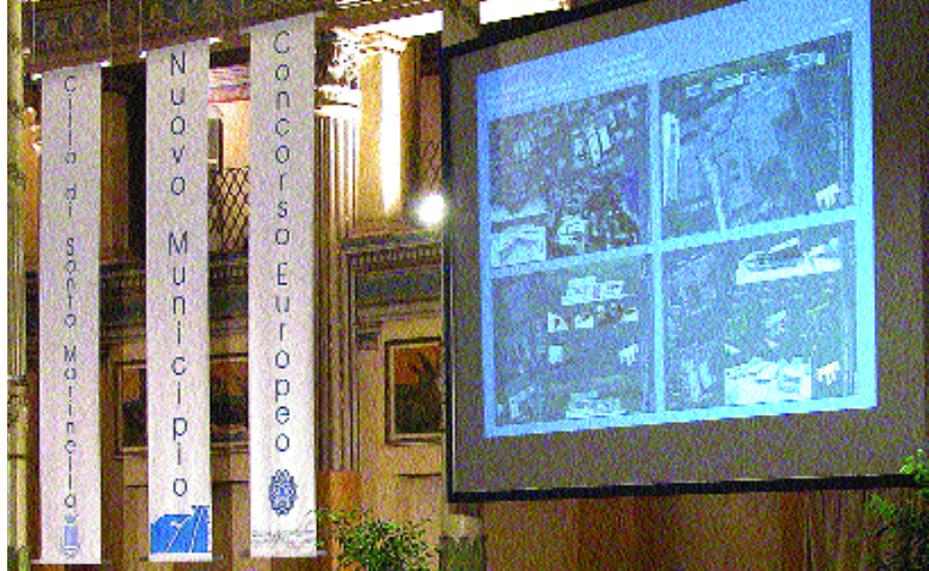
**Curatrice evento:** Virginia Barghini

ed in larga misura individuare competenza, abilità professionale conclamata, correttezza, capacità analitica, è certamente imprevedibile il giudizio del singolo giurato in relazione al rapporto progetto/luogo e soprattutto è imprevedibile e incontrollabile la strana alchimia che deriva da un gruppo di persone, spesso sconosciute le une alle altre, che devono, insieme, svolgere una delle attività umane più difficile e complessa: esprimere un giudizio. La giuria nel suo insieme, deve valutare se un progetto, in assoluto, sia completo, corrispondente alle richieste, corretto, valido e realizzabile ma deve anche valutare il progetto in relazione al luogo dove dovrà sorgere ed ogni singolo giurato, ovviamente, valuterà secondo la propria sensibilità e cultura.

E non v'è giuria, pensiamo, che si esima dal pensare il possibile progetto vincitore anche in relazione alle esigenze della committenza, rappresentata non solo e non tanto dall'amministrazione banditrice, ma anche dalla popolazione che dovrà muoversi negli spazi del progetto, una volta che questo sia realizzato.

Cosa chiede e cosa cerca una amministrazione che voglia affrontare l'imprevedibilità ed il rischio naturalmente insiti nei risultati di un concorso?

In che modo una giuria deve scegliere per



proporre al committente/banditore un progetto tra tanti? Il dibattito sarebbe complesso e troppo lungo per esaurirlo in questa sede, ma è da dire che queste restano sempre alcune delle domande assolute ed a volte senza risposta, che sorgono durante e dopo lo svolgimento dei lavori di una commissione esaminatrice.

Il fatto stesso che i primi tre progetti vincitori siano affatto differenti tra loro, che propongano tre soluzioni completamente diverse non solo sul piano dell'estetica ma anche dell'uso stesso dell'area urbana prescelta, che offrano tre architetture diverse nell'impianto distributivo e, diciamo pure, tipologico, è un segnale evidente della faticosa ricerca che la giuria stessa ha dovuto affrontare nell'individuare – "a suo insindacabile giudizio" – il progetto migliore per il *nuovo Municipio* di Santa Marinella. Un concorso, si è detto, propone sempre un confronto culturale, favorisce la ricerca architettonica e l'evoluzione del dibattito, offre una molteplicità di soluzioni che si costituiscono come patrimonio potenzialmente innovativo.

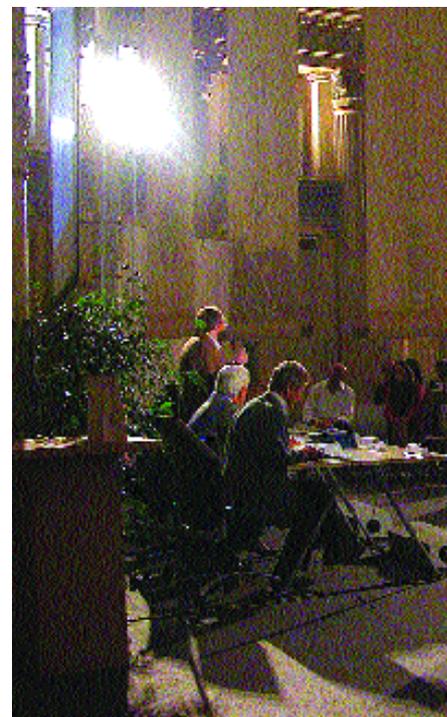
In questo senso questo concorso ha offerto idee e suggestioni per una ricerca sull'immagine che l'architettura contemporanea ha dello spazio istituzionale, della sua rappresentazione, della sua vivibilità. I centosessantanove progetti concorrenti hanno proposto architetture molto diverse tra loro non soltanto per la forma e la struttura complessive ma anche e soprattutto per l'immagine stessa che i progetti offrono dello spazio pubblico e del rapporto tra questo ed i cittadini/fruitori. L'idea stessa di luogo pubblico-istituzionale trova nello svolgimento di questo concorso risposte

meditate e di alta qualità architettonica. Hanno vinto i giovani, sconosciuti, alle prime armi, ma aperti agli scambi culturali e ad una capacità associativa vincente: una giovanissima architetta romana appena iscritta al nostro Ordine professionale che ha scelto come compagni di avventura un giovane architetto di Barcellona ed un ancor più giovane collaboratore di Lisbona. A tempi di record (almeno italiano) è stato affidato loro l'incarico professionale e questi giovani, alle prime armi, hanno già depositato presso gli uffici tecnici comunali un progetto definitivo. Bravi i nostri giovani architetti e complimenti sinceri ad una amministrazione comunale che ha saputo rispettare tutti i tempi previsti.

*Il testo è estratto da: "NuovoMunicipio" - Catalogo del Concorso Europeo di Progettazione per la Nuova Sede Comunale di Santa Marinella, a cura di Paola Rossi; Prospettive edizioni/collana concorsi, ottobre 2004.*

<sup>1</sup> Purini F., *Verso nuovi concorsi*, in "Area", n. 73/2004.

<sup>2</sup> Idem.



# Comunicipio

## i progetti degli stranieri

Carlo Severati

Mescolando *casa comune* o *casa del comune* con l'etimo ricordato nella documentata relazione sui municipi nel moderno, inequivocabilmente legato alla riscossione delle tasse, viene fuori la discutibile parola di questo titolo. Errori di interpretazione e omissioni più o meno gravi sono inevitabili nella redazione di questo tipo di scritti; mi scuso quindi in anticipo con autori ignorati o trascurati, amici che avrei forse potuto intervistare per saperne di più e con tutti i protagonisti del concorso in oggetto, sul quale mi corre l'obbligo di esprimermi liberamente, pur non avendo partecipato alla quotidiana fatica che una operazione di questo genere comporta.

In tre precedenti occasioni (per il centro direzionale di Latina, per le aree dismesse Perugia a Perugia e per le Lanerossi a Schio, tutte fra i venti ed i trent'anni fa) la società reale ha totalmente disatteso il risultato dei concorsi; per Schio la mia lunga nota redatta sul luogo, chiestami dall'amico Pinello Berti per Parametro, non è mai stata pubblicata.

Chi legge questa quarta cronaca può comunque verificarne credibilità ed equilibrio con quello straordinario testo a fronte che sono i progetti; e questo sottrae in parte il mio scritto alla responsabilità della testimonianza.

Comincerei dagli 11 stranieri che ho contattato, e che costituiscono circa l'8% del totale. Pochi, dicevo, per un concorso europeo di progettazione: succede lo stesso ad Arles o a Dusseldorf, mi si risponde; e succederà in futuro a Tallin o a Budapest. Ma allora possiamo qualificare in anti-

po come europeo un concorso gestito da un Ordine provinciale, ancorché grande (il più grande d'Europa) ed autorevole, di uno dei Paesi membri? Ci sarebbe forse la possibilità di mettere a punto un qualche aspetto strutturale, per assicurarsi che le parole corrispondano ai fatti con migliore approssimazione; ma, da altri punti di vista, avere 11 partecipanti costituisce già un risultato. Veniamo ai nostri stranieri, che hanno tutti mancato l'obiettivo, anche se il livello medio degli undici è leggermente superiore al livello medio dei residui 150 circa. Li identificherò col nome del capogruppo, ben sapendo quanto ubiqua sia nella mente di tutti i partecipanti ad un gruppo l'idea chiave di un progetto architettonico.

**Wunderle** ha proposto una soluzione volumetrica articolata con geometria ortogonale, con un solo corpo di fabbrica a filo della Via Aurelia ed una ampia "L" che chiude la nuova piazza, schermata da un corpo alto; un programma accettabile, anche se dimentico del collegamento verde possibile fra la detta S.s. n. 1 e Via della Libertà, che chiude l'area verso mare. Conosco i luoghi e, come sarà più evidente nel seguito, mi sono formato una mia idea dei *must* del progetto migliore che potrebbe essere diversa da quella della Giuria.

**Schmolzer** propone una piastra bassa di forma quadrata, con un apice estroflesso pure quadrato, occupando più o meno tutta l'area. Un grande foro circolare mette a cielo aperto il centro della nuova piazza e un tondo, marcato da una copertura differenziata, individua la sala consiliare sull'apice. Troppo costruito, un limite comune a tantissimi progetti italiani.

**Martinez Santa Maria** propone un *tuttoedificato* di una qualche qualità urbana, che lascia aperto un varco pedonale presumibilmente inclinato sul lato ovest a due terzi circa dell'area, dove altri progettisti disegnano un collegamento viario: il problema del collegamento fra le due strade, e fra alto e basso, è capito.

**Martin Blas** propone due volumetrie affiancate di altezza diversa, ortogonali all'Aurelia, con un vuoto centrale che un rendering un po' fantasioso vede aperto sul mare: ma non è così; il mare si intravede appena, sia pure al di là di un quartie-

re-giardino di grande pregio ancora relativamente conservato.

**Fenyves** propone una soluzione un po' dura alla Ciriani: il rischio – non poi troppo grave – sarebbe stato quello di una omologazione balneare della Città con revival soft degli anni 1930; ma è uno dei pochi progetti nei quali l'edificio crea ombra sulla Piazza nel meriggio, quando si rafforzano brutalmente, e fino al tramonto, le temperature estive. Quando cioè gli abitanti della Città ed i suoi ospiti avrebbero errato – nella stragrande maggioranza dei progetti presentati – e probabilmente erreranno nella soluzione vincitrice, alla ricerca di un albero – che sarà duro a crescere – per respirare.

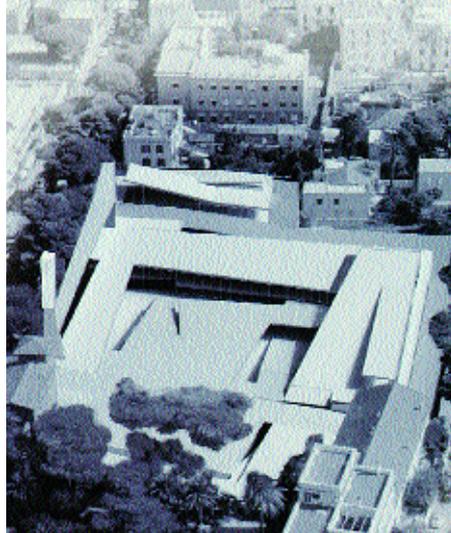
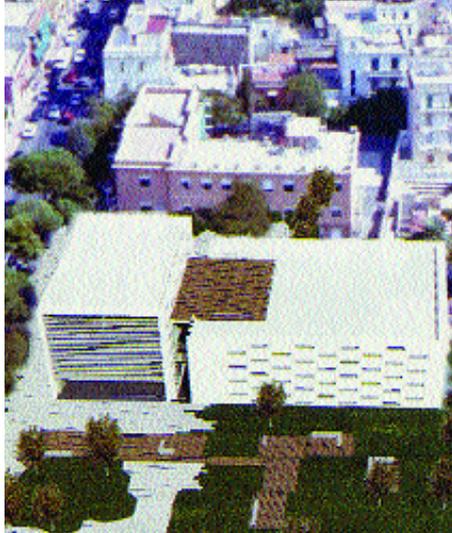
**Feiersinger** propone una buona articolazione volumetrica, apparentemente molto studiata, che, a partire da un corpo di fabbrica allineato sull'Aurelia, dà conto di tutti i temi del bando non ponendo alcun problema di retorica formale; forse troppo laico, e troppo fiducioso nella possibilità di realizzare un *ben costruito* in Italia. E, in definitiva, anche troppo fiducioso nella qualità taumaturgiche di un *ben costruito* – sperando di riuscirci – a Santa Marinella.

**Casillas Gamboa** presenta il progetto forse più discutibile fra tutti gli stranieri: corretto nelle localizzazioni ma affetto dallo stesso virus che apparenta tante architetture a quelle uscite dalla penna dei famosi cartoonist Hanna e Barbera.

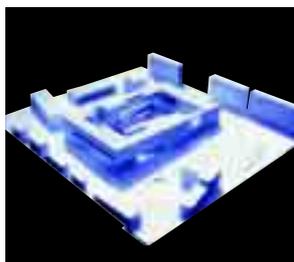
**Perez Camarero** colloca un blocco unico parallelo all'Aurelia quasi in fondo all'area, fronteggiato da una spianata scandita con la stessa metrica ortogonale del volume: un curioso progetto, credo spagnolo, che ricorda le cose di Eiermann della fine degli anni 1960.

**Pardo Calvo** infine, progetto secondo classificato, propone anch'egli un *tuttocostruito* a piani inclinati, gestiti sul tipo di una corte, che, al livello di definizione che mi è dato leggere, non sfuggono a quella che è ormai diventata, per specifica responsabilità dei protagonisti, la cifra decostruttivista.

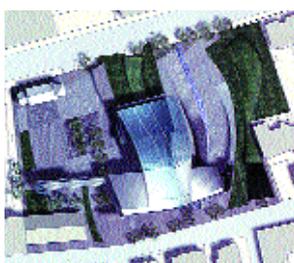
Il testo, che fa parte di un più ampio contributo, è estratto da: "NuovoMunicipio" - Catalogo del Concorso Europeo di Progettazione per la Nuova Sede Comunale di Santa Marinella, a cura di Paola Rossi; Prospettive edizioni/collana concorsi, ottobre 2004.



**PROGETTI VINCITORI** (dall'alto e da sinistra): 1° classificato, capogruppo: Alessandra Macchioni  
- 2° classificato, capogruppo: Fernando Pardo Calvo - 3° classificato, capogruppo: Francesco Gentilucci



**PROGETTI MENZIONATI** (dall'alto e da sinistra): - Capogruppo: L. Ignacio Perez, Perez Camarero  
- Capogruppo: Fabrizio Barozzi - Capogruppo: Valerio Barberis - Capogruppo: Maria Rosaria Fiocco  
- Capogruppo: Gianfranco Leonardi - Capogruppo: Maria Angelini



#### PROGETTI SEGNALATI

(da sinistra):

- Capogruppo: Tommaso Valle
- Capogruppo: Andrea Jandoli

## NUOVO MUNICIPIO DI SANTA MARINELLA

### PROGETTI VINCITORI

#### 1° classificato:

**Capogruppo:** Alessandra Macchioni  
**Componente:** Miguel Alonso Flamarique  
**Collaboratori:** Ana Sofia Machado Lopes, Alves Dos Santos, Francisco Xavier Serras

#### 2° classificato

**Capogruppo:** Fernando Pardo Calvo  
**Componenti:** Bernardo Garcia Tapia, Stefano Presi  
**Collaboratori:** Stefania Albiero, Ricardo Massena Gago

#### 3° classificato

**Capogruppo:** Francesco Gentilucci  
**Componenti:** Alessandra Agrello, Katia Borrelli, Massimiliano Di Martino, Salvatore di Michele, Valentino Anselmi

### PROGETTI MENZIONATI

- **Capogruppo:** Luis Ignacio Perez, Perez Camarero  
**Componente:** Rosa Andres Perez
- **Capogruppo:** Fabrizio Barozzi - Trento  
**Collaboratori:** Alberto Veiga, Maria Diaz Blanco, Ana Inacio
- **Capogruppo:** Valerio Barberis  
**Componenti:** Alessandro Corradini, Marcello Marchesini  
**Collaboratori:** Nicola Becagli, Michele Fiesoli, Cristiano Cosi, Maria Rita Cecchini
- **Capogruppo:** Maria Rosaria Fiocco  
**Collaboratori:** Giuseppe Basso, Davide Capo, Antonio Greco, Valeria Sorrentino, Giorgio D'Auria, Irene Troisi, Mariateresa Giammetti, Luigi Scarpato, Simona Pandolfo
- **Capogruppo:** Gianfranco Leonardi  
**Componenti:** Mino Mini, Nathalie Marie Leonardi, Federico Celletti, Saverio Mandetta
- **Capogruppo:** Maria Angelini  
**Componenti:** Fabrizio Bastoni, Elisabetta Procida  
**Collaboratori:** Gabriele Taddeo, Claudia Peill

### PROGETTI SEGNALATI

- **Capogruppo:** Tommaso Valle  
**Componenti:** Stefano Militello, Marco Garofalo, Paolo Vacatello, Serena Baiani, Gianluigi Valle  
**Consulente:** Marta Scuncio
- **Capogruppo:** Andrea Jandoli  
**Componenti:** Paola Pisapia, Stefania Greco  
**Collaboratori:** Rosario Marena, Gilda Messina, Carmela Lieto, Luigi Ambrosino

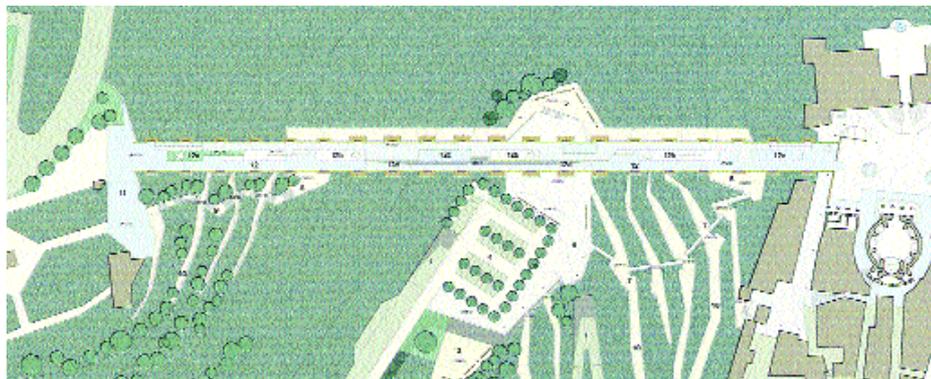
### LA GIURIA

Arch. Kaj Delugan, Ing. Flaminio Lucchini, Dott.ssa Angela Mariani, Dott. Francesco Marziali, Dott. Vincenzo Sciuto, Arch. Michel Seban, Arch. D. Javier Velles Montoya

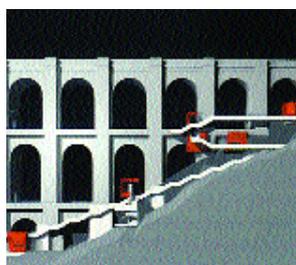
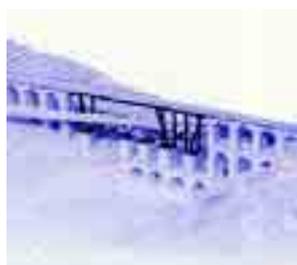
# Ariccia: dall'ipotesi progettuale alla realizzazione

**S**i dice che spesso i concorsi restino sulla carta, con frustrazione dei progettisti vincitori e, quel che è più grave, con la mancata esecuzione delle opere che determina danni evidenti alla collettività. È quindi con soddisfazione che si informa della decisione del Comune di Ariccia (n. 1003 del 7.10.2004) di affidare l'incarico della progettazione definitiva ed esecutiva degli interventi per la rivitalizzazione del centro storico comunale, ai vincitori del concorso

illustrato in queste pagine: architetti Laura Guglielmi e Maurizio Petrangeli. Un progetto che si realizzerà, come ci auguriamo tutti gli altri già definiti o che seguiranno sulla via aperta dall'impegno e dagli sforzi dell'Area Concorsi dell'Ordine che, negli ultimi anni sotto la responsabilità dell'arch. Paola Rossi, ha registrato un crescendo di ascolto da parte degli enti banditori, diventando uno degli interlocutori privilegiati nella definizione dei bandi, e di partecipazione dei colleghi.



**PROGETTI VINCITORI** (dall'alto e da sinistra): 1° classificato, capogruppo: Laura Guglielmi  
- 2° classificato, capogruppo: Andrea Salvioni - 3° classificato, capogruppo: Maria Cristiana Costanzo



## PROGETTI MENZIONATI

(dall'alto e da sinistra):

- Capogruppo: Nicola Busardò
- Capogruppo: Giacomo Manca di Villahermosa
- Capogruppo: Susanna Nobili
- Capogruppo: Stefania Stera
- Capogruppo: Patrizia Valandro

## PIAZZA DI CORTE - ARICCIA

### PROGETTI VINCITORI

#### 1° classificato

**Capogruppo:** Laura Guglielmi  
**Componente:** Maurizio Petrangeli  
**Collaboratori:** Cosimo Fabio Lavacca, Marina Lo Re, Federica Lucarini, Filippo Maria Martines, Enzo Matticoli, Roberto Mercoldi, Vincenzo Scarano, Filippo Spinosa, Alexios Tzompanakis  
**Consulente:** Emanuele Tzompanakis

#### 2° classificato

**Capogruppo:** Andrea Salvioni  
**Componenti:** Ludovica Di Falco, Francesco Marinelli, Paolo Mezzalama  
**Consulenti:** Maria Margarita Segarra Lagunes, Giuseppe Resta  
**Collaboratore:** Marta Nardone

#### 3° classificato

**Capogruppo:** Maria Cristiana Costanzo  
**Componenti:** Serena Liverani, Michela Bianchi, Roberta Mossetto, Alessandra Spagnoli, Annalaura Spalla

### PROGETTI MENZIONATI

- **Capogruppo:** Nicola Busardò  
**Componenti:** Marco Egidi, Monica Micheli  
**Consulente:** Luigi Devoti  
**Collaboratore:** Anna Chiara Gambini
- **Capogruppo:** Giacomo Manca di Villahermosa  
**Componenti:** Valentina Nuccitelli, Riccardo Crocetti
- **Capogruppo:** Susanna Nobili  
**Componenti:** Andrea De Carli, Roberta Fusaro, Iacopo Maggio, M. Elisa Marzano
- **Capogruppo:** Stefania Stera  
**Componente:** Elisabetta Maria Romano  
**Collaboratori:** Franck Picard, Yan Verdier, Helene Silvy-Leligois, Mattia Lebon
- **Capogruppo:** Patrizia Valandro  
**Componenti:** Simona De Giuli, Francesco Messina, Clara Stella Vicari Aversa  
**Collaboratori:** Francesca Bellocco, Giorgio Cofone  
**Consulente:** Giulio Desiderio

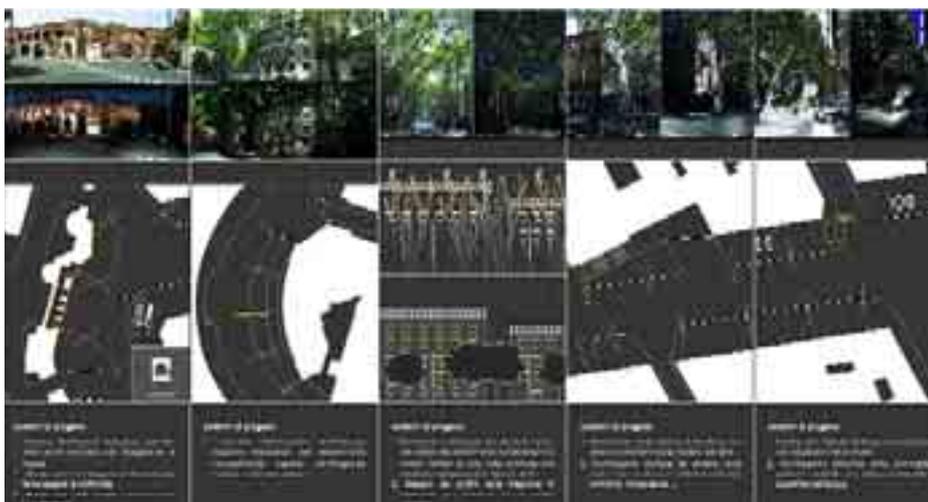
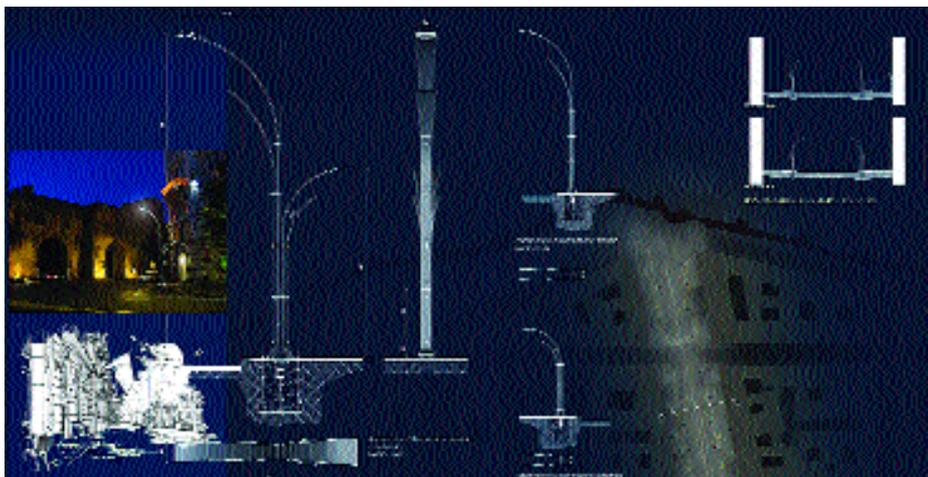
### LA GIURIA

Arch. Alessandro Anselmi, Arch. Demetrio Carini, Arch. Marina Natoli, Arch. Piero Sartogo, Arch. Gennaro Cassiani, Arch. Carlotta Giannessi, Arch. Giancarlo Busiri Vici, Arch. Paola Rossi, Arch. Riccardo Moschella, Arch. Alberto Gemma

# Roma: illuminazione esterna a via Veneto

Il Concorso Nazionale di Progettazione per un apparecchio di illuminazione, il cui esito è pubblicato in questa pagina, è stato bandito dal Comune di Roma, d'intesa con l'Ordine.

L'obiettivo era di fornire all'Amministrazione comunale una elaborazione progettuale che prevedesse l'ideazione di un apparecchio per l'illuminazione esterna di via Veneto a Roma.



**PROGETTI VINCITORI** (dall'alto): 1° classificato, capogruppo: Carlo Lizzini  
- 2° classificato, capogruppo: Piero Castiglioni 3° classificato, capogruppo: Stefano Suarez

## LUCI SU VIA VENETO

### PROGETTI VINCITORI

#### 1° classificato

**Capogruppo:** Carlo Lizzini  
*Componenti:* Stefano Cacace, Beppe Lizzini  
*Collaboratore:* Andrea Agates  
*Consulenti:* V. Massimo Donnini, Maurizio Pierucci

#### 2° classificato

**Capogruppo:** Piero Castiglioni  
*Componenti:* Mario Di Martino, Vincenzo Giordano, Carlo Maiorana, Emanuela Pulvirenti, Salvatore Samaritano

#### 3° classificato

**Capogruppo:** Stefano Suarez  
*Componenti:* Eloy Suarez, Hernando Suarez, Architetto  
*Collaboratori:* Claudia Anderlucci, Beatrice Bordoni  
*Consulente:* Claudia Marocchino

### PROGETTI SEGNALATI

- **Capogruppo:** Simone Brandi  
*Componenti:* Stanislao Cantono Di Ceva, Paolo Tarquini, Andrea Scarponi, Alessandro Pozzi  
*Consulente:* Pragma Engineering srl

- **Capogruppo:** Franco Zagari  
*Componente:* Alessandro Villari  
*Consulenti:* Domenico Avati, Antonio Neri  
*Collaboratori:* Emilia Antonucci, Claudia Clementini, Enrica Dejean

### LA GIURIA

Arch. Alessandra Montenero,  
Arch. Gennaro Farina, Prof. Eugenio La Rocca, P.I. Erminio Manciooco,  
Arch. Dino Gavina, Ing. Maurizio Lucchini,  
Arch. Antonio D'Auria



**PROGETTI SEGNALATI** (dall'alto): - Capogruppo: Simone Brandi - Capogruppo: Franco Zagari

# Arti & Architettura a Genova

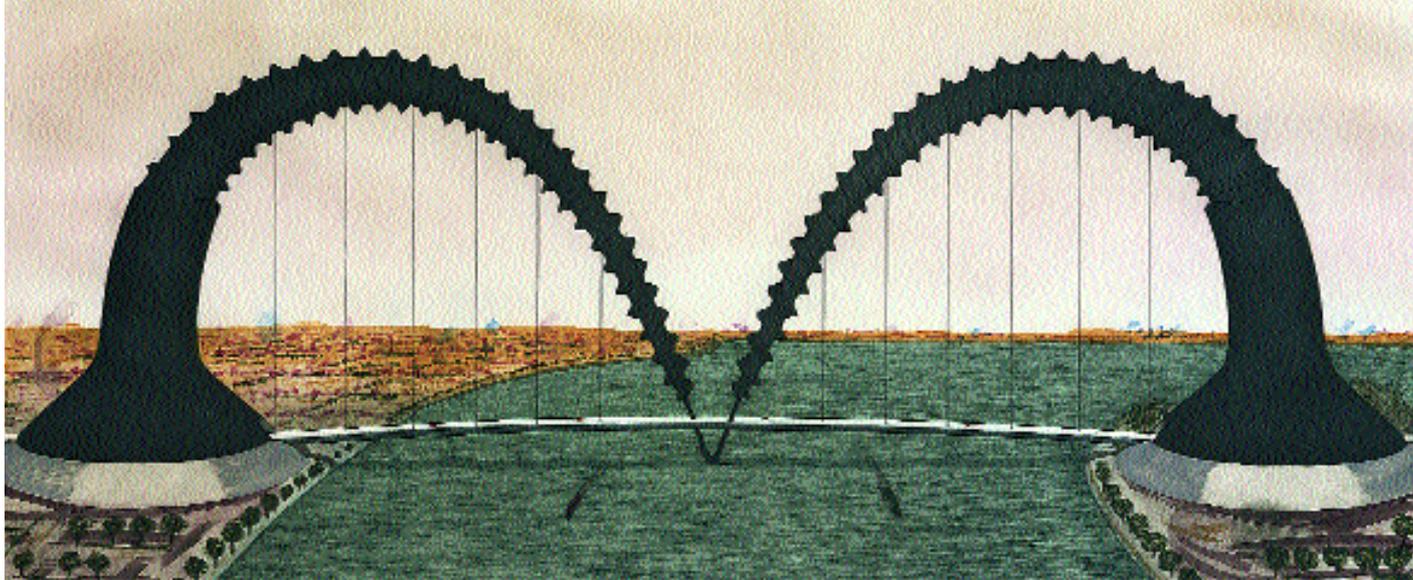


*Con il complesso di mostre e allestimenti le opere contemporanee sono scese in piazza a cercare un nuovo dialogo con gli spazi della storia. L'evento si è proposto il compito di mettere al centro le ricerche architettoniche che hanno assunto una visione 'artistica' e di sviluppare il contributo delle arti che hanno trovato nell'architettura un punto di vista progettuale, immaginifico e procedurale.*

**Luisa Chiumenti**



**G**enova, con il grande evento proposto con il complesso di mostre e di allestimenti dal titolo "Arti & Architettura", capovolgendo in realtà molte posizioni tradizionali, ha in certo modo fatto sì che il "museo" stesso scendesse nelle strade e nelle piazze. Qui infatti una serie di opere contemporanee sono letteralmente "scese" a cercare un nuovo dialogo con le immagini, gli spazi, i significati radicati nelle strade e nelle piazze della città, che ognuno di noi ha ereditato dalla storia. E questo è ancora più interessante se visto alla luce di quella prima trasformazione che, con le grandi dimore rinascimentali e barocche, aveva portato ad una visione in certo modo già "modernizzata" della città e del suo ruolo nel mondo, con quel grande teatro delle strade "nuove", su cui affacciavano appunto le dimore stesse.



In tal senso il Palazzo Ducale riveste un ruolo centrale, sia dal punto di vista storico e simbolico, che architettonico e urbanistico, per la sua netta posizione, quale “cerniera” del “centro storico più grande d’Europa, ‘crocevia’ obbligato anche fisicamente di ogni percorso culturale”.

Genova è stata più di una volta, nel corso dei secoli, un vero e proprio “laboratorio di invenzioni” e stimolo verso il futuro, come durante la stagione industriale del primo Novecento, ma anche negli anni a noi più prossimi, quando ha provato a riflettere sulle sue possibili nuove vocazioni che, come ha sottolineato il Sindaco di Genova, Giuseppe Pericu, sono state un compito e una sfida nel panorama delle più attuali grandi svolte sentendo stimolante l’esigen-

za di “ripensare il futuro sintonizzandosi sulla lunghezza d’onda dei maggiori artisti e progettisti contemporanei, riflettendo sul nesso tra cultura, sviluppo e mutamento urbano” (catalogo della mostra).

È interessante, a questo proposito, sottolineare l’importanza di un’idea, che si è realizzata ora a Genova, di istituire laboratori per i giovani, per invitarli ad apprendere certi modi attuali di comporre piani e materiali nello spazio, riflettendo sulla loro percezione. Fra questi, ad esempio, segnaliamo il laboratorio de “Il gioco delle forme”: cento forme da smontare, riassemble, modificare e costruire per capire alcuni concetti-base dell’architettura – ma anche della scultura, della pittura, della scenografia.

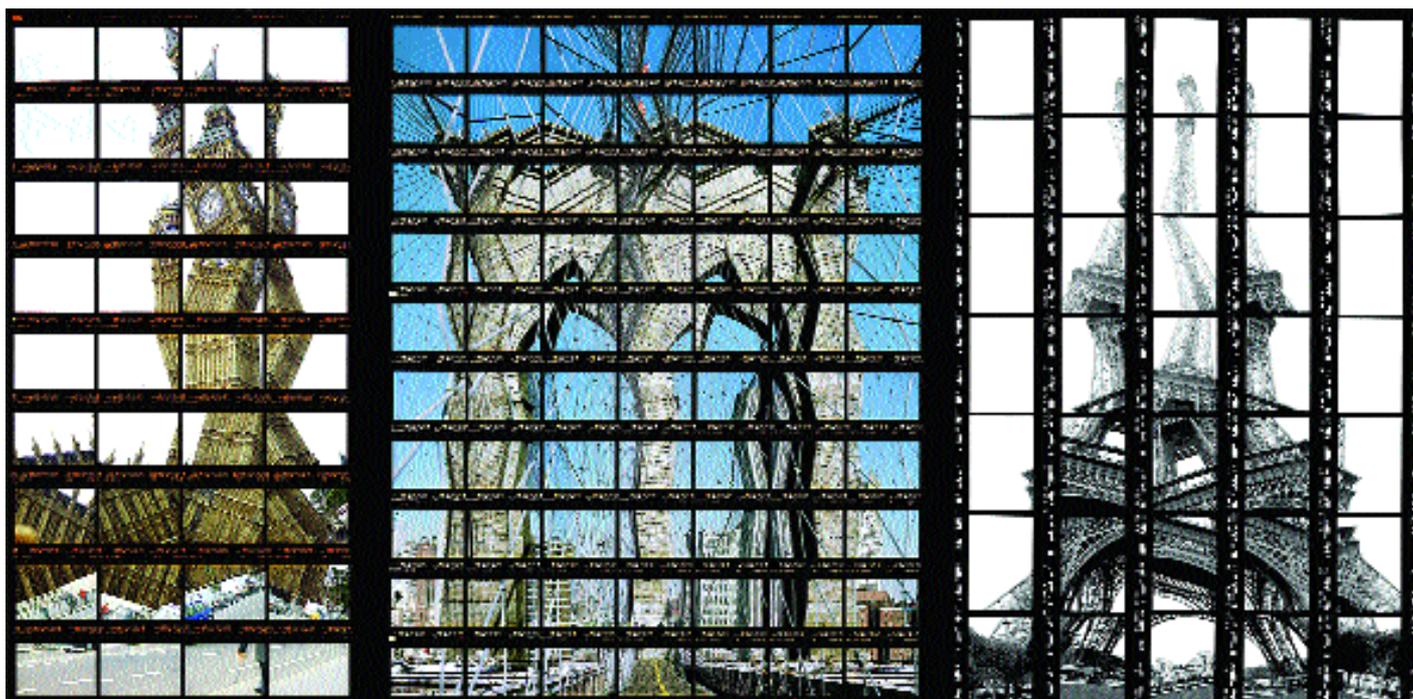
*Dall’alto:*

- Claes Oldenburg, Coosje van Bruggen, Screwarch Bridge (State III), 1981
- Thomas Kellner, London, Big Ben, 1999; New York, Brooklyn Bridge, 2003; Paris, Tour Eiffel, 1997

*Pagina a fianco:*

- Rem Koolhaas, Hyperbuilding, 1996  
Piazza Sarzano, Chiostro di Sant’Agostino

L’evento di Genova si è proposto quindi non solo come valorizzazione di un passato, ma come una sorta di reinvenzione della tradizione, effettuata attraverso la realizzazione di un rapporto progressivo, proprio sulla base del proprio retaggio





culturale, con il passato genovese utilizzando livelli di lettura assolutamente innovativi. Da qui la programmazione di una serie di mostre che percorrono i principali filoni costitutivi del tessuto politico e culturale della Genova passata e recente: dai Palazzi dei Rolli, alla Genova che si occupa di tecnologia, industria e mestieri. Curata da Germano Celant, la mostra "Arti & Architettura" 1900-2000, accolta da Palazzo Ducale e dai suggestivi itinerari in città, ha visto il progetto di allestimento di Gae Aulenti e il progetto grafico di Pierluigi Cerri.

In sostanza si è parlato di "sconfinamenti operati dagli artisti nell'ambito dell'architettura", forse considerato che molti artisti "hanno immaginato e spesso realizzato case, grattacieli, complessi urbani ed aeroporti o hanno prodotto dipinti e sculture che richiamano direttamente o indirettamente il soggetto architettonico"; d'altro canto molti architetti "hanno pensato in termini di scultura", ideando strutture

"con forte valore espressivo", cariche di un'alta componente visuale, ed è certo a mio avviso che nessuna distinzione si dovrebbe fare fra arte e architettura. Non si deve infatti vedere una sorta di contaminazione, ma se anche, come alcuni asseriscono, è la "funzione" la componente discriminante, se l'architettura è "di qualità", a mio avviso, l'architettura è Arte.

Ed ecco infatti artisti e architetti – da Kazimir Malevic a Vladimir Tatlin, da Antonio Sant'Elia a Giuseppe Terragni, da Ludwig Mies van der Rohe a Piet Mondrian, da Le Corbusier a Frederick Kiesler, da Constant a Jean Dubuffet, da Frank Gehry a Claes Oldenburg-Coosje van Bruggen – "disegnare spazi, volumi e percorsi ideali, basati su colori e forme che non provengono dalla funzionalità, ma dalla creatività pura, visiva e plastica, tipica della ricerca visuale, in una comune ipotesi d'intervento sulla città e sulla vita".

La mostra è articolata in tre parti: la prima dedicata agli architetti e agli artisti delle

Avanguardie storiche, fino agli anni Sessanta compresi (1900-1970); la seconda, che abbraccia più specificatamente il periodo contemporaneo (1970-2000); la terza, volta a realizzare a Genova, in piazze, strade e negli atri e cortili di palazzi storici, strutture effimere a firma di alcuni dei maggiori artisti e architetti del mondo.

Le prime due sezioni accolgono anche momenti dedicati ad espressioni artistiche diverse, (dalla fotografia, al cinema, la letteratura, sempre in relazione al soggetto architettonico).

"Il travaso tra le arti" – ha detto Celant in una intervista – "è oggi storicamente molto presente, perché l'architettura sta ampliando enormemente la definizione del suo territorio, rivede gli ideali funzionali e le istanze oggettive per permettere l'irruzione e lo sviluppo della visualità e della soggettività espressive. Si connette alla scultura e all'immagine per forgiare costruzioni e percorsi urbani che rivendichino una identità figurale e caotica, tipica di



*Pagina a fianco, dall'alto:*

- Massimo Scolari, L'Arca, 1982
- Simon Norfolk, Former teahouse in a park next to Afghan Exhibition of Economic and Social Achievements, 2001

*In questa pagina, dall'alto:*

- Aldo Rossi, Teatro del Mondo, 1979 (ricostruzione), Piazza Caricamento
- Rem Koolhaas, Togok Towers aerial, 1996, loggiato maggiore

un fare artistico... un attraversamento dell'architettura non può avvenire, se non facendo scorrere in parallelo tutte le proposte ed interpretazioni che artisti, fotografi, filmmakers e letterati hanno dato dell'architettura”.

La mostra si propone quindi il compito di mettere al centro le ricerche architettoniche che hanno assunto un visione 'artistica' e sviluppare intorno il contributo delle arti che hanno trovato nell'architettura un punto di vista progettuale, immaginifico e procedurale. Evidentemente l'intento è di esaltare la metamorfosi reciproca, così da verificare come le “molecole” comuni siano diventate interscambiabili ed Oldenburg-ven Bruggen si siano integrati, con reciproca influenza, in Gehry, Siah Armajani in Cesar Pelli, Richard Nonas in Steven Holl, Thomas Ruff in Herzog & De Meuron, oppure come Malevic e Tatlin, Depero e Prampolini, Dubuffet e Shoefffer, Graham e Kapoor, Christo e Bourgeois aspirino all'architettura.

Per ogni ulteriore approfondimento rinviamo al catalogo che accompagna la mostra, edito da Skira, che si avvale del contributo di studiosi italiani e stranieri – storici dell'arte e dell'architettura, filosofi, storici del cinema e della fotografia – offrendo anche una cronologia degli eventi storico-artistici e una bibliografia generale (oltre a più di mille immagini a colori e in bianco e nero) ed il contributo di oltre venti autori che accompagnano il lettore a percorrere una mostra complessa che, tra arte architettura, fotografia e cinema, ha attraversato tutto il Ventesimo secolo, proponendo anche uno sguardo sul mondo attuale.



# Museo archeologico a S. Maria di Chiaravalle



*Il restauro e l'allestimento museale nella Sala delle Oliere dell'abbazia si configura come un intervento interdisciplinare, in cui si sono ben integrati i contributi del progetto di restauro e museografico, con quelli del progetto di illuminazione, del percorso espositivo, della scelta dei materiali e della segnaletica, in armonia con le esigenze dei luoghi, rendendo visibili le scelte di intervento operate e caratterizzando lo spazio.*

**Vittorio Galanti**



Il complesso abbaziale cistercense di Santa Maria di Chiaravalle di Fiastra è situato nel territorio del Comune di Tolentino all'interno di una riserva naturalistica di particolare bellezza.

L'abbazia, fondata nel 1142, è uno dei primi complessi cistercensi in Italia, il dodicesimo in ordine cronologico e il primo nel centro-meridione della penisola.

Il chiostro è forse l'elemento cardine della *pianta bernardina*, attorno al quale si articolano tutti gli ambienti propri di questo spazio.

La chiesa ha una pianta a croce latina a tre navate e una lunghezza di circa 70 metri; la navata centrale, alta 25 metri, riceve luce da 8 semplici monofore centinate e dal rosone in facciata. La facciata si presenta semplice con un corpo formato da un portico a tre campate con volte a crociera che poggiano su colonne addossate ai muri.

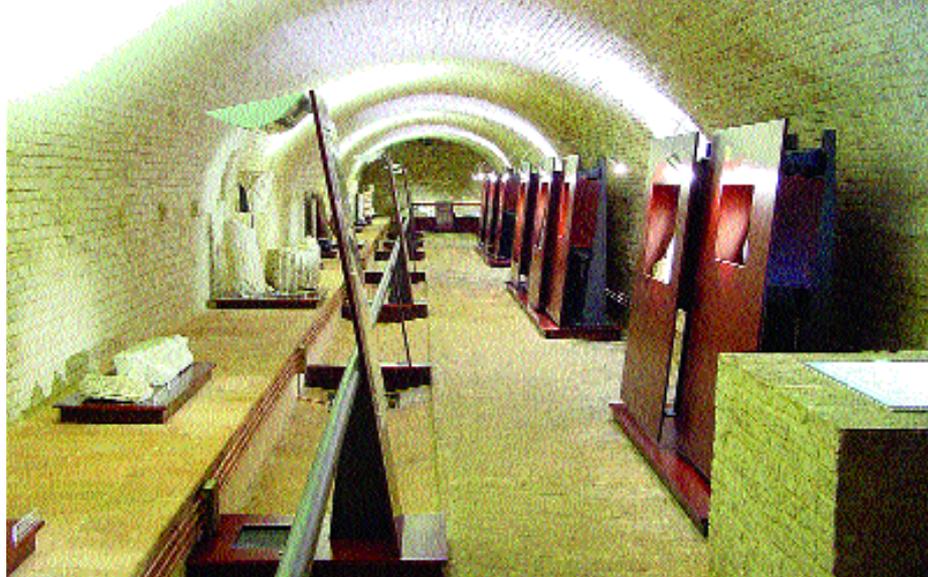
Una porta, situata nell'ultima campata, dà l'accesso al chiostro, simbolo della vita monastica e cuore dell'abbazia. Costruito

Dall'alto:

- Allestimento del museo archeologico. Si notano la volta restaurata e la nuova illuminazione. Sulla destra i sostegni/espositori per le epigrafi.
- Fase del cantiere relativo alla pulitura della volta

Pagina a fianco, dall'alto:

- Pannello descrittivo con testo serigrafato su plexiglass, apparecchio per illuminazione indiretta asimmetrica a fascio diffuso e illuminatore per fibre ottiche posto nella base
- Situazione precedente all'intervento. La Sala delle Oliere accoglieva una raccolta fotografica delle abbazie delle Marche, ora trasferita nella Sala del Capitolo



secondo gli schemi cistercensi come un grande quadrato di 37 metri per lato, il chiostro attuale, dopo la distruzione del 1422, fu ricostruito sul finire del XV secolo ad archi a sesto ribassato, poggianti su pilastri in cotto, dalla sezione esagonale, con basi ed imposte modanate ed un fregio diamantato nella zona d'imposta. Al centro si trova un grande pozzo esagonale in pietra e mattoni, sotto al quale vi è un'ampia cisterna di 20 metri di circonferenza che raccoglie l'acqua piovana.

Sul chiostro si affacciano i principali ambienti cistercensi: la Sala del Capitolo sul lato est, il Refettorio dei conversi a sud-ovest, il *cellarium* ad ovest, il settecentesco Palazzo Bandini sul lato sud.

Al di sotto del lato nord del chiostro, ad una quota inferiore di 3.10 metri, si sviluppa la Sala delle Oliere, risalente probabilmente al XVII secolo, a cui si accede attraverso un ampio scalone in mattoni.

La Sala, oggetto dell'intervento qui presentato e destinata ad ospitare la raccolta del Museo Archeologico dell'Abbazia, è un ambiente morfologicamente molto particolare, essendo costituito da un lungo spazio voltato a botte, delle dimensioni di 37,06 metri di lunghezza per 4,32 metri di larghezza e con un'altezza massima di 2,84 metri. Il pavimento è in mattoni e si articola secondo una sezione funzionale in antichità alla raccolta dell'olio: sulla parete nord si appoggia un basamento rivestito di mattoni, alto 0,64 m e largo 1,22 metri; su quella sud si aprono invece, all'altezza di 1,13 metri, tre bocche di lupo che permettono l'aerazione e l'ingresso della luce naturale dal chiostro. Le pareti di fondo, ad est e ad ovest, si presentano



discontinue e non omogenee a causa della presenza delle fondazioni delle murature sovrastanti, in roccia nella parte superiore e in mattoni nella parte inferiore.

Il carattere del progetto ha consentito di poter realizzare un intervento interdisciplinare, in cui si sono confrontati i contributi del progetto di restauro e museografico, con quelli del progetto di illuminazione, integrandosi con il programma museologico, con lo studio del percorso espositivo, con la scelta dei materiali utilizzati, con la grafica per la didattica e la segnaletica. Il progetto dell'illuminazione si è sviluppato in armonia con le esigenze dei luoghi, rendendo visibili le scelte di intervento operate e caratterizzando lo spazio. Un attento progetto di restauro della Sala e degli ambienti adiacenti, che ha preceduto l'allestimento, è stato comunque necessario a causa del grave stato di degrado, dovuto essenzialmente a fenomeni di umidità determinati sia da infiltrazioni che da fenomeni di risalita.

Il sottilissimo strato di scialbo a base di calce, realizzato a scopi prettamente igienici nel corso del secolo scorso, risultava così soggetto a cadute molto estese ed alla formazione di macchie.

Si è intervenuti con la pulitura delle superfici in mattoni tramite idrolavaggio a bassa pressione adeguando le stuccature dei giunti con idonea scelta sia della composizione che della colorazione delle malte. Interventi di dettaglio, in episodi specifici, hanno poi permesso di raggiungere una lettura omogenea del manufatto ed una sua migliore comprensione, tramite:

- ricostruzioni di piccole porzioni murarie eseguite con mattoni di colore leggermente differente da quello presente nell'ambiente e pertanto distinguibili;
- consolidamento di parte di volta in prossimità dell'uscita secondaria realizzato con una putrella in ferro a sostegno della porzione ricostruita ed intonacata.

Nella fase di progettazione dell'allestimento del museo, è stato approfondito lo

**IL GRUPPO DI LAVORO****Progetto di restauro e di allestimento, direzione lavori**

Arch. Vittorio Galanti  
Specialista in Restauro dei Monumenti:  
Arch. Cecilia Carlocchia

**Progettazione impianto di illuminazione e impianto elettrico**

Arch. Carolina De Camillis  
Arch. Riccardo Fibbi

studio del percorso espositivo, attraverso l'analisi tipologica e la collocazione dei reperti della raccolta, la definizione delle strutture espositive di supporto e di contenimento degli oggetti esposti, valutando con accortezza l'uso dei materiali. Lo studio del percorso espositivo e delle sue specifiche sezioni, caratterizzate da simbologie e colorazioni applicate in serigrafia sui diversi materiali, ha prodotto le indicazioni per il successivo allestimento, articolato in quattro distinte fasi:

1. progettazione delle strutture espositive;
2. progetto illuminotecnico;
3. studio e progetto grafico;
4. adeguamento alle normative relative alla sicurezza.

La progettazione dei sostegni espositivi (in particolar modo quelli relativi alle epigrafi, pesanti anche tre quintali) è stata quindi attenta alla funzione strutturale, ai materiali e ai colori, per cui si sono scelti ed utilizzati:

- *il plexiglass*, la cui trasparenza permea il rapporto tra oggetto e contenitore, permette di sostenere anche gli oggetti più pesanti lasciandoli protagonisti dell'esposizione;

- *il legno listellare "di tipo marino" impiallacciato in noce 'tanganica'*, rifinito con tintura "rosso antico" a base d'acqua che ben si integra col colore del mattone locale e non impedisce la lettura delle venature;

- *il ferro*, necessario dal punto di vista strutturale e finito con vernice grigia color canna di fucile con una certa rugosità in pasta. Gli oggetti più piccoli, come i frammenti di modanature, le lastrine, le teste e il materiale medievale sono posizionati sul basamento in mattoni, sorretti da sostegni

**SCHEDA SINTETICA DELL'INTERVENTO****Committente**

Fondazione Giustiniani Bandini  
Abbadia di Fiastra, Tolentino (MC)

**Coordinamento scientifico**

Roberto Perna per Helix srl

**Localizzazione**

Località Abbadia di Fiastra,  
Comune di Tolentino (MC)

**Finanziamento**

DOC.U.P. Ob2 MARCHE - Anni 2000-2006

**Cronologia**

Progetto 2002; esecuzione 2004;  
inaugurazione 1° maggio 2004

**Lavori edili**

TC EDILIZIA di Caporaletti e Taborro & C. snc, Tolentino (MC)

**Impianti**

PET Petrini Elettro Tecnica di Petrini G.,  
Urbisaglia (MC)

**Arredi e dotazioni**

- brg Falegnameria e Restauro F.lli Bruni (AP)  
- Angellotti D. Lavorazione ferro e alluminio, (AP)

**Apparecchi di illuminazione**

DGA Fibre Ottiche, Disano, iGuzzini,  
Martini, Targetti

verticali in plexiglass, colonnine o pannelli a seconda della forma, ancorati a piani di legno listellare su base di legno massello, mentre le epigrafi, più pesanti, sono invece poste sul lato opposto, sostenute da supporti in ferro e contenitori in legno, opportunamente progettati, che ne permettono la visione tridimensionale.

Il progetto illuminotecnico è stato poi diretto alla scelta di differenti sorgenti luminose per valorizzare al meglio il museo.

Si è voluto ridurre l'impatto visivo provocato dai sistemi di illuminazione, utilizzando delle tipologie di apparecchi da integrare negli elementi di allestimento, con l'obiettivo di rendere evidente l'effetto provocato dalla luce, senza accentrare troppo l'attenzione dell'osservatore sulle fonti luminose.

È stato ottenuto un livello di illuminamento di base contenuto, da porre in relazione con i livelli di illuminamento di alcuni elementi esposti da valorizzare: una corretta lettura delle varie parti che compongono ogni spazio è garantita dall'equilibrio delle diverse quantità di luce, oltre che da un'appropriata scelta delle tipologie di sorgenti luminose, dalla loro temperatura di colore e dalla resa cromatica.

È stata quindi considerata un'illuminazione generale d'ambiente con apparecchi per illuminazione diffusa indiretta (equipaggiati con lampade fluorescenti ad alta resa cromatica); è stata prevista poi un'illuminazione diretta per l'accento di alcuni elementi significativi presenti, con apparecchi dedicati, muniti di ottica schermata, o con sistemi a fibre ottiche, utilizzando sorgenti luminose con tonalità della luce e resa cromatica idonee alla situa-

zione ambientale, agli obiettivi di progetto e ai livelli medi previsti. Inoltre sono state impiegate sorgenti luminose alogene a bassissima tensione laddove era richiesta una specifica accentuazione e valorizzazione degli elementi esposti.

Il progetto grafico ha poi arricchito il percorso espositivo di elementi (simbologie, testi, immagini, date...) che permettono una lettura sia di tipo veloce, legata al visitatore sporadico che osserva soltanto i reperti, sia di tipo documentario, poiché informazioni storiche estese o didascaliche integrano la comprensione della raccolta. Tutti gli oggetti esposti sono suddivisi in sezioni, a seconda delle loro datazioni e caratteristiche storiche; per evidenziare questo aspetto, sono stati progettati dei pannelli descrittivi, sempre in base di legno con protezione in plexiglass, integrati con simbologie e colori indicativi delle sezioni specifiche. In questo modo il visitatore, anche quello meno esperto, avrà la possibilità di comprendere immediatamente, con un solo sguardo cromatico, la conformazione e i caratteri storici dell'esposizione archeologica. Infine la valutazione delle normative relative alla sicurezza ha reso necessario l'inserimento di idonei accorgimenti: rilevatore di fumo alle estremità della sala, allarme antincendio collegato alla biglietteria con sistema di video sorveglianza, estintori, segnalazione delle vie di fuga affidate ad indicatori luminosi e lampade d'emergenza. La raccolta archeologica è stata quindi collocata in un adeguato spazio per accoglierla ed arricchita da un corretto progetto di allestimento per valorizzarla e renderla particolarmente interessante sia al visitatore che allo studioso.

# Sotto l'asfalto

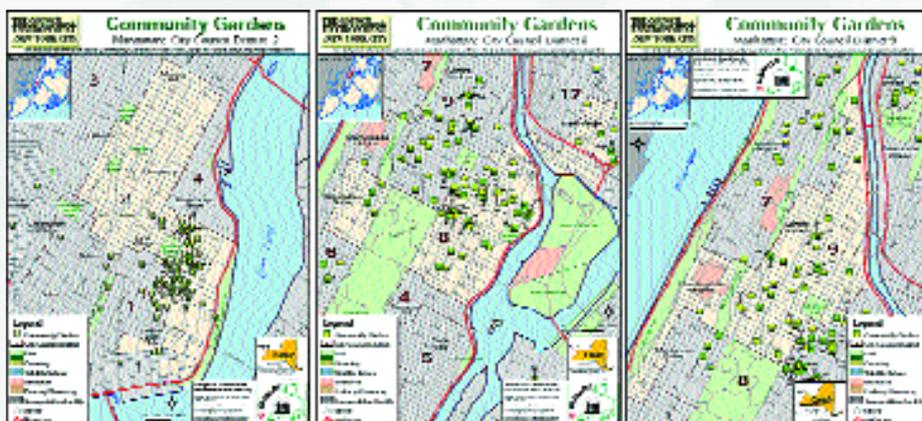


**Monica Sgandurra**

*Simbolo di impegno sociale e nuclei di biodiversità, i Community Gardens di New York, comunità interstiziali di giardinaggio urbano, costituiscono oggi, insieme ai parchi e giardini istituzionali, la trama verde di molte città americane.*

Dall'alto:

- Liz Christy Garden, il giardino oggi
- Localizzazioni dei Community Gardens nei distretti 2, 8 e 9 di Manhattan
- Studenti della Cornell University del Programma "Cooperative Extension" al lavoro in un Community Garden



**E**ra il 1973, all'angolo nord est tra la Bowery e la Houston Street a Manhattan uno spazio inutilizzato, una *friche*, un incolto, un vuoto urbano, stava per essere trasformato nel primo *Community Garden* di New York, il primo giardino "spontaneo" dei duemila che oggi occupano oltre 300 ettari di spazi analoghi nel cuore della città.

Fu in una mattina di dicembre che Liz Christy, abitante del quartiere, artista e fondatrice dei *Green Guerillas*, giardinieri attivisti, insieme ai suoi compagni di azione, si impossessò abusivamente di questo lotto inedito, che nel XVII secolo faceva parte della punta meridionale di una

In basso

- Immagini dei Community Gardens



fattoria appartenuta a Peter Stuyvesant, l'ultimo governatore olandese della Nuova Amsterdam. Nei secoli successivi quest'area cambiò radicalmente il suo aspetto, fu costruita una chiesa, degli edifici residenziali, la metropolitana, fino a quando agli inizi degli anni '70, incominciò un processo che portò al degrado urbano di questa parte del quartiere.

Fu proprio in questi anni che, a causa della crisi economica e della relativa recessione, molte aree urbane all'interno di quartieri più o meno consolidati, subirono processi di progressivo abbandono in quanto i proprietari, che non potevano più pagare le imposte e le ipoteche, furono costretti a lasciare edifici e terreni potenzialmente edificabili, all'incuria e all'abbandono. Alle proprietà private in degrado si aggiunsero poi quelle pubbliche, a causa dei grandi progetti di *urban renewal* mai ultimati e del declino dei servizi di manutenzione della municipalità, conseguenza della crisi fiscale, determinando complessivamente un forte processo generativo del tessuto urbano.

Le proprietà private passarono successivamente a proprietà pubblica attraverso il *City's Office of Housing Preservation and Development*; iniziò il fenomeno dello *squatting*, l'occupazione di edifici abbandonati, di quei pieni e vuoti in evidente stato di "decomposizione", soprattutto in quartieri come il Bronx, Brooklyn, Harlem e il Low East Side, dove la carenza di abitazioni e le necessità dei meno abbienti,

portarono al fenomeno delle occupazioni illegali generando intensi scontri sociali.

È stato allora che un gruppo di persone motivate dal desiderio e dalla necessità di vivere una città con più spazi verdi, giardini, parchi, orti urbani, luoghi per il tempo libero, si sono appropriate tra la Bowery e la Houston Street, di questo piccolo spazio dimenticato, ripulendolo prima dall'immondizia, recintandolo e poi progettando e realizzando quello che sarà il *Liz Christy's Bowery-Houston Garden*, dedicato alla memoria dell'artista nel 1986. Il 23 aprile 1974 il *City's Office of Housing Preservation and Development* di New York stipulò con gli occupanti un contratto di affitto per la cifra simbolica di un dollaro al mese per il *Bowery Houston Community Farm and Garden* contraendo in questo modo un contratto di occupazione temporanea.

Fin qui la storia. Da oltre trent'anni i *Community Gardens* sono una realtà ampiamente consolidata non solo di New York, ma di molte città americane (Philadelphia ne conta più di 1200) e costituiscono, insieme ai parchi e giardini "istituzionali", la trama verde di molti nuclei urbani.

Simbolo di ordine e di impegno sociale i *Community Gardens*, definiti come comunità interstiziali di giardinaggio urbano, attivando un vero e proprio atto rigenerativo del tessuto della città, hanno costruito nel tempo, una rete di piccole oasi dove "fare giardinaggio" diventa un processo istruttivo per cambiare le menti e le azioni delle persone, una "terapia" di ri-

abilitazione fisica e mentale per curare le incapacità sociali degli individui, per far crescere insieme persone di diverse età, etnie, ceti sociali, e costruire un'azione generativa multivalente con sfaccettature sociali, fisiche, ecologiche e simboliche.

Questi spazi, nati dalla partecipazione della gente, prevedono molte attività come il giardinaggio (orti, frutteti, piante ornamentali, giardini botanici), eventi di natura culturale-artistica (mostre, fiere, spettacoli, programmi di educazione ambientale), di gioco e di lavoro (parchi "avventura", laboratori artigianali, laboratori per la riabilitazione fisica e sociale). Sono giardini che nascono da esperienze di autocostruzione, con il carattere del "non finito", tali da innescare processi continui di costruzione, dove i materiali utilizzati sono soprattutto di recupero e le strutture realizzate sono per lo più temporanee, suscettibili di essere spostate, modificate, eliminate o semplicemente sostituite.

La raccolta dei rifiuti avviene in modo differenziato ed ogni giardino ha la stazione di compostaggio per gli scarti prodotti della manutenzione, oltre al recupero delle acque piovane riutilizzate per l'irrigazione (bidoni metallici e di plastica sono inesorabilmente disseminati nelle airole e lungo i recinti).

Un altro aspetto importante è quello della composizione della vegetazione di questi spazi: spesso sono dei veri e propri micro giardini botanici, con alberi ed arbusti provenienti da tutto il mondo, piantati e





In alto:

- Greene Acres Garden tra la Franklin e la Greene Avenue a Brooklyn. A sinistra (pagina a fianco): dicembre 2003, il giardino durante la costruzione. A destra: settembre 2003, la realizzazione

Nella pagina successiva, dall'alto:

- Costruzione di un piccolo orto al posto di un parcheggio (Fonte: *Asfalto. Il carattere della città, Electa 2003*)
- Planimetria del Liz Christy Garden di New York

curati da giardinieri cosmopoliti che, così facendo, costruiscono piccoli lembi dei paesaggi vegetali del loro immaginario. La biodiversità è ulteriormente incrementata dal fatto che sono progettati e costruiti differenti *habitat*, zone umide con stagni, piccole giungle con piante dalle grandi foglie, praterie fiorite con ampi spazi soleggiati, cespuglieti che ricordano la macchia mediterranea: una biodiversità di elementi e di spazi tale da generare un racconto continuo di ambienti vicini e lontani dalla città contemporanea.

Questi giardini hanno inoltre originato un impatto positivo dal punto di vista del loro inserimento nel quartiere in quanto sono spesso localizzati nelle vicinanze di scuole ed abitazioni innescando così, proprio grazie alla loro facile accessibilità, processi di pedonalizzazione delle strade adiacenti, costruendo vere e proprie reti di verde urbano attraverso la realizzazione di percorsi verdi, piste ciclabili, musei all'aperto, ecc.

Collaborando alla scoperta dei rapporti di vicinato, i *Community Gardens* danno origine a processi di riqualificazione più vasti all'interno del quartiere stesso come per esempio, il recupero abitativo, la sicurezza sociale, lo sviluppo economico locale.

A New York l'organizzazione dei *Green Guerillas*, insieme ad altre associazioni più o meno spontanee di "giardinieri urbani", non si limita ad organizzare ed effettuare le azioni di occupazione di aree marginali e abbandonate, spesso terreno di micro-criminalità, ma si occupa soprattutto di

organizzare comitati attivi in quartieri con forti problematiche sociali, attuando, attraverso diverse forme di assistenza, lo sviluppo di *design programme* ed elaborando insieme agli abitanti progetti esecutivi e stime, identificando le fonti di finanziamento e tutte quelle procedure necessarie per il processo di riconversione di uno spazio abbandonato.

Queste operazioni con carattere prevalentemente partecipativo e definite come *community open space projects*, sono articolate in quattro fasi:

- la scelta del luogo (spesso è in realtà dettata dall'opportunità di occupazione abusiva del sito);
- la redazione e la realizzazione partecipata del progetto;
- l'acquisto della proprietà in forma sociale tramite la costituzione di *Neighborhood Land Trusts* (Fondazioni per i terreni di quartiere);
- la fase di gestione e manutenzione.

La progettazione partecipata ha origine negli Stati Uniti intorno alla metà degli anni Sessanta come risposta ai grandi progetti di rinnovamento urbano che venivano imposti dal governo federale alle amministrazioni locali. Ciò ha fatto sì che gruppi di architetti ed urbanisti impegnati nelle lotte ambientaliste e socio-economiche e provenienti soprattutto dal mondo universitario, costituissero dei veri e propri laboratori di progettazione partecipata attivi nelle facoltà di architettura (Berkeley, Pratt Institute, ecc.) o presso

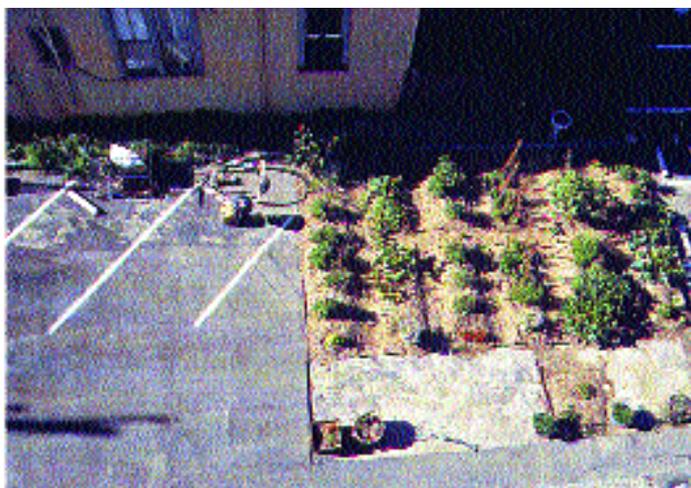
studi professionali (Community Development by Design, Lynch, ecc). Questi laboratori, alcuni ancora attivi oggi dopo circa trent'anni, forniscono l'assistenza tecnica necessaria alle associazioni, ai comitati di quartiere e ai gruppi spontanei che lo richiedono. La stessa assistenza viene anche fornita da alcune associazioni ambientaliste, da fondazioni e da uffici interni alle municipalità che, attraverso programmi permanenti come il *New York City Green Thumb Programme*, assicurano un adeguato supporto.

La fase di realizzazione, di costruzione partecipata, si avvale poi, in alternativa, di gruppi di volontari guidati da operai specializzati, oppure nelle esperienze di auto-costruzione, può avvalersi dell'appoggio dei programmi della municipalità stessa. La fase di gestione e manutenzione ha aspetti molteplici: a volte sono coinvolti gruppi di volontari che hanno partecipato alla stessa realizzazione, oppure intervengono i *technical assistance groups*, mentre i finanziamenti che assicurano la vita di questi spazi verdi, possono provenire da autotassazioni, forme "creative" di raccolta fondi, donazioni ed appositi programmi governativi.

Una volta realizzati, questi spazi sono spesso oggetto di un affidamento temporaneo da parte del comune alle associazioni di quartiere, attraverso un contratto di affitto simbolico per un periodo relativamente breve.

Le tipologie di *Community Gardens* sono





molteplici, ma prevalentemente come giardini di quartiere, hanno inclusi nel loro nome termini come *park*, *garden* o *farm*. Ogni giardino è diverso dall'altro proprio perché l'“immagine” delle comunità etniche che lo hanno espresso e che in questi luoghi si incontrano, organizzano le loro feste, spesso vi celebrano matrimoni, organizzano concerti o il dopo scuola dei bambini, le visite guidate per sensibilizzare i cittadini, oppure coltivano le loro piante, i loro ortaggi, costruiscono micro paesaggi che ricordano la loro terra di provenienza attraverso colori, profumi, e composizioni vegetali.

Comunità di piccoli animali, uccelli, insetti popolano questi giardini favorendo ed aumentando la biodiversità urbana.

Le tipologie più frequenti sono:

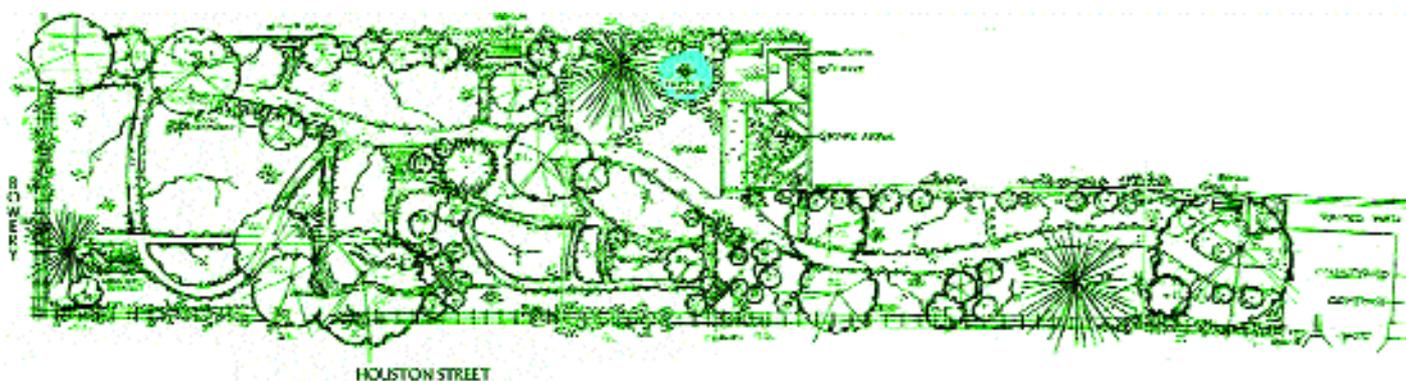
- piccoli parchi
- giardini a tema
- giardini delle scuole
- giardini di ambulatori o piccoli ospedali
- orti e frutteti
- aree naturalistiche (wildlife refuge)
- vivai
- aree per il picnic e barbecue
- parco giochi
- giardini pensili

- aree per attività culturali (rappresentazioni, esposizioni, *happening*).

A volte questi spazi sono anche i luoghi dei *Farmer's Market*, piccoli mercati biologici ortofrutticoli la cui merce oltre a provenire dagli stessi orti urbani, giunge da fuori città, dalle fattorie che preferiscono produrre e vendere direttamente al dettaglio, scavalcando così la grande distribuzione. A San Francisco lo *Slug*, un'organizzazione *no profit* che ormai da molti anni riunisce migliaia di coltivatori urbani, ha un giro di affari di milioni di dollari tra donazioni, merchandising e fondi, mentre a New York attraverso i *Greenmarket*, che sono inseriti all'interno di un programma del Consiglio sull'Ambiente, viene promossa l'agricoltura regionale ed assicurato l'approvvigionamento continuo di produzione biologica fornita da piccoli coltivatori che due volte la settimana vendono i loro prodotti in ben quarantadue mercati autorizzati della città.

Negli ultimi anni l'amministrazione della città di New York ha sviluppato un programma di revisione dell'uso dei terreni liberi chiamato ULURP (Processo di revisione dell'uso uniforme della terra), per cui nel 1999 più di cinquecento lotti di

*Community Gardens* sono stati trasferiti dal *Green Thum* al *City's Office of Housing Preservation and Development* (HPD) che li ha messi in vendita tramite aste a gruppi di costruttori. In questo modo il sindaco di allora, Giuliani, per incentivare la ripresa economica ed assicurare nuove entrate nelle casse comunali, dichiarava “guerra” ai giardini comunitari, sottolineando che “*la nostra è un'economia di libero mercato. L'era del comunismo è finita*”. Giardinieri urbani, le loro associazioni, tutti i sostenitori dei giardini comunitari insieme ai loro avvocati, si opposero legalmente e con azioni di protesta alla vendita all'asta, riuscendo ad evidenziare nel dibattito scaturito, come i *Community Gardens* avessero talmente modificato il paesaggio urbano negli ultimi venticinque anni, da aver generato meccanismi di identificazione tali da costruire legami quasi indissolubili con gli abitanti. Nel settembre del 2002 molti dei *Green Thum* “proprietari” dei *Community Gardens* sono stati integrati nel Dipartimento dei Parchi della città di New York e così alcuni di questi giardini sono entrati a far parte del patrimonio comunale del verde pubblico: nessuno li distruggerà più.



# Arte nei giardini



**Valeria  
Caramagno**

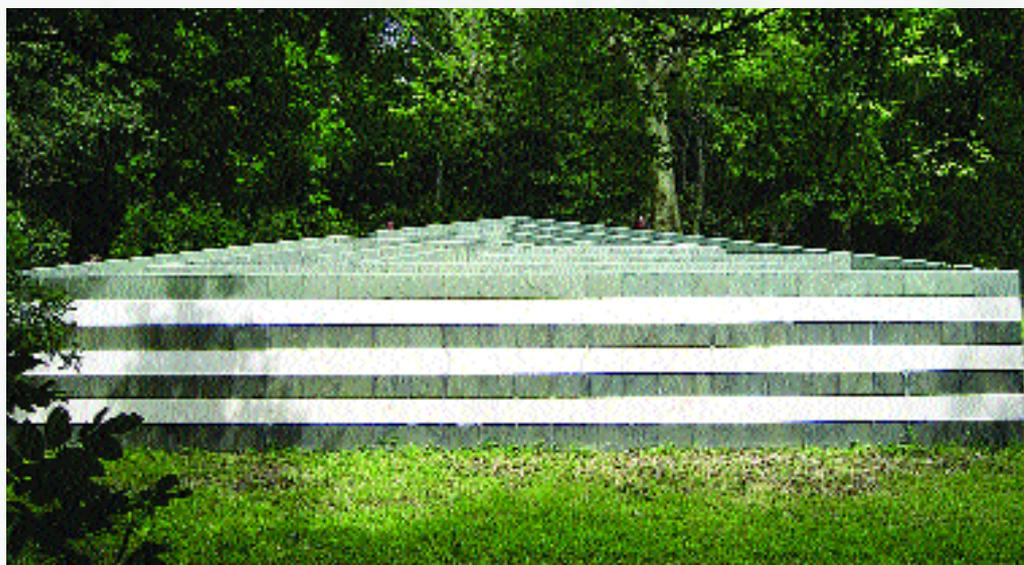
*Il rapporto tra arte e ambiente, tra cultura del paesaggio e produzione artistica, tra spazi del giardino ed evocazioni dell'arte ha aperto la strada ad interventi artistici sulla natura e nella natura. Un breve viaggio tra le collezioni d'arte all'aria aperta in Italia: l'esperienza straordinaria della Collezione Gori, "Art Space" a Celle; gli spazi del mondo fantastico di Niki de Saint Phalle a Garavicchio; il Giardino di Daniel Spoerri a Seggiano.*

Con la creazione di spazi espositivi all'aria aperta  
"l'arte tenta la difficile riconciliazione tra l'uomo e la natura" (Francesco Guerrieri, "Art Space", Pistoia 1986).

**D**a sempre l'arte abita il giardino e ne è parte integrante. Il rapporto tra arte e ambiente, tra la cultura del paesaggio e la produzione artistica, tra gli spazi del giardino e le evocazioni dell'arte, ha una lunga tradizione e una storia ricca di testimonianze che vanno dall'invenzione da parte dei Romani dell'*opus topiarium* (per la decorazione e il simbolismo introdotti nei giardini da siepi di bosso modellate in for-

Dall'alto:

- Villa Gori a Celle, nei pressi di Pistoia
- "Spazi d'Arte" di Celle: Robert Morris, "Labirinto" (1984-1993)





ma di statue e figure varie), alle installazioni contemporanee di Land Art e Minimal Art, alle attuali ricerche di esperienze artistiche che intrecciano spazio urbano, paesaggio, ecologia e comunicazione visiva. Nel complesso di sculture di Constantin Brancusi del 1938 vicino Bucarest, la posizione di ogni elemento scultoreo è studiata in relazione al tipo di alberi, alla loro grandezza, ai percorsi. Il lavoro di Isamu Noguchi a partire dalla fine degli anni Cinquanta evoca, rappresenta e stilizza lo spazio naturale incommensurabile in un piccolo spazio artificiale (California Scenario a Costa Mesa).

Mentre in America Lawrence Halprin inventa una nuova evocazione dello spazio naturale nel cuore della città statunitense, in Italia il lavoro di Porcinai introduce figure geometriche e di elementi astratti nel giardino mediterraneo classico.

La "fuga dal museo" inaugurata in USA dalla fine degli anni Sessanta da artisti come Robert Smithson, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Walter De Maria, Michael Heizer, Christo, Carl Andre, Richard Long e altri, ha aperto la strada a un intervento artistico *sulla* natura e *nella* na-

tura. Si è avviata allora una presa di coscienza dell'intervento dell'uomo su elementi che presentano un ordine naturale e che con esso possono dialogare materializzando concetti astratti che invitano a percezioni e letture inconsuete del luogo. E tanto più, oggi, la cultura contemporanea vive di contaminazioni e ibridazioni, tanto più fluida si fa la distinzione tra le discipline artistiche-visive, quanto più la ricerca di mezzi espressivi conduce ad un approccio esperienziale e interattivo. Si tende a un rapporto cinetico, mutevole, *aperto* delle opere: caratteristiche quelle della trasformazione indeterminata, del cambiamento possibile, del movimento nel tempo che da sempre stanno alla base dello statuto del giardino e del mondo della natura culturalmente interpretato dall'uomo. L'architettura del paesaggio contemporanea può attingere alle suggestioni del passato e intrecciarle con il bombardamento di immagini e informazioni del presente, innestandole in contesti nel passato impensabili: crea spazi all'apparenza selvatici o "*en-movement*", utilizza elementi vegetali e artificiali secondo linguaggi inusuali, un po' museo,

Dall'alto e da sinistra:

- "Spazi d'Arte" di Celle:
  - Bukichi Inoue, "Il mio buco nel cielo", 1985-89
  - Dennis Oppenheim, Formula Compound (A Combustion Chamber) (An exorcism)
  - Beverly Pepper, "Spazio Teatro Celle" (1992)

un po' teatro dell'immaginario, un po' scena per la rappresentazione sociale, ma *sempre* in dialogo con il *genius loci* e con un ordine di natura.

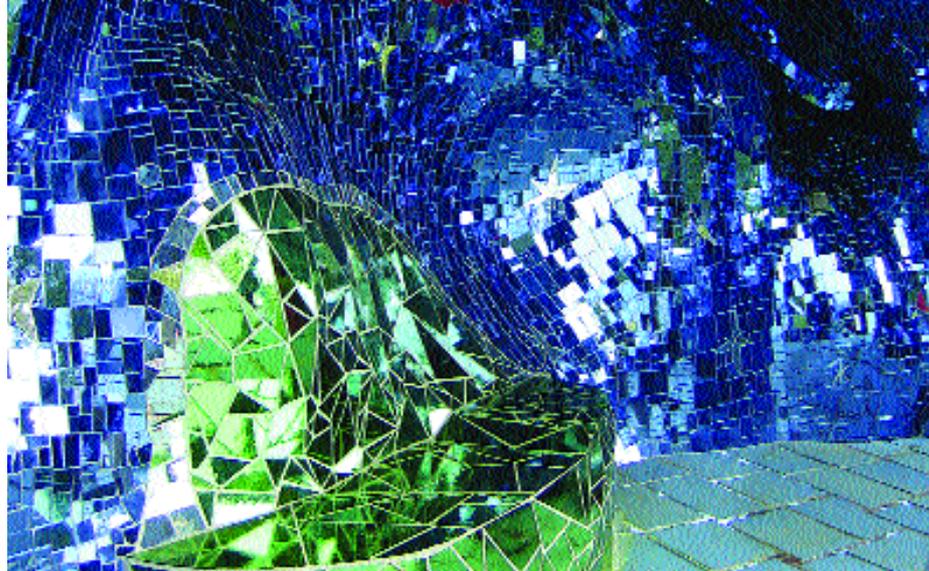
Oggi le collezioni d'arte all'aria aperta sono presenti in molti Paesi. Traceremo un breve itinerario "a portata di mano", in Italia: racconteremo brevemente l'esperienza straordinaria della visita alla Collezione Gori, "Art Space" a Celle; passeremo per gli spazi del mondo fantastico di Niki de Saint Phalle a Garavicchio; attraverseremo in punta di piedi il Giardino di Daniel Spoerri a Seggiano.

Gli "Spazi d'Arte" di Celle, inaugurati nel 1982 nei pressi di Pistoia, costituiscono una collezione di alto valore internazionale. La Fattoria di Celle ospita il più importante insieme di "site-specific art" d'Italia, che Giuliano Gori e la sua famiglia hanno incentivato e realizzato nei notevoli spazi esterni del parco romantico, nella fattoria così come nella villa storica e nei vari edifici del complesso rurale, attraverso un'accurata selezione e un lavoro di dialogo tra gli artisti invitati e il committente "meccenate". Qui sono stati invitati a lavorare -



In questa pagina

- “Giardino dei Tarocchi”, di Niki de Saint Phalle, a Garavicchio:
  - Interni della carta “dell’imperatrice” con salone, un bagno e una piccola stanza da letto, in cui ha vissuto e lavorato Niki de Saint Phalle



senza interferire con il pubblico – artisti selezionati, di fama internazionale, come: M. Abakanowicz, A. Aycok, R. Barni, I. Bukichi, F. Breidenbruch & A.R.Penck, A.Burri, E. Castellani, F. Corneli, S. Cox, J. Eielson, I. Hamilton Finlayn, M. Gerard, M. Kadishman, D. Karavan, J. Kosuth, O. Lanu, S. Le Witt, R. Long, Fa. Melotti, A. Miyawaki, R. Morris, H. Nagasawa, M. Neuhaus, D. Oppenheim, M. Pan, B. Pepper, J. Plensa, P. & A. Poirer, U. Ruckriem, R. Serra, M. Staccioli, A. Sofist, S. Solano, G. Spagnulo, G. Trakas. L’iniziativa più importante della Collezione Gori è stata di fondare un laboratorio creativo che produce continuamente e sperimenta nuovi vocabolari di un’arte contemporanea che accetta di mettersi in campo nel difficile dialogo tra artificio e natura, in relazione ad un luogo specifico. Esempio straordinario di parco romantico, di circa 25 ettari, progettato nell’Ottocento da Giovanni Gambini, la tenuta include un numero di follies dell’Ottocento come la voliera, la Casa del Te, il Monumento Egizio, i due laghi con i loro ponti, roccaglie e cascate. Oggi queste costruzioni diventano spesso elementi lessicali dei nuovi interventi, prestando la loro forma e i loro spazi a nuove opere.

L’idea della “site-specificity” è fondamentale per tutti i progetti portati avanti a Celle. L’artista, una volta invitato, sceglie il posto dove svilupperà il suo progetto, specificamente per le caratteristiche del sito, analizza attentamente tutti gli elementi che possono condizionare il luogo (clima, luce, vegetazione, la topografia, ecc). Così dietro ad ogni progetto c’è una puntuale indagine sul sito che fa sì che ogni lavoro sia inamo-

visibile: i progetti nascono a Celle per Celle. Installazioni in bronzo, vetroresina, pietra, marmo, cemento, ferro, vetro si stagliano enormi fra alberi secolari e prati verdi in uno spettacolo sorprendente, oppure si insinuano tra le pareti di un fienile, si incuneano sotto un campo, scivolano leggere su un placido stagno: tutte reagiscono con i dati del luogo e sollecitano un’emozione, una riflessione, un’idea. La struttura narrativa del parco romantico si arricchisce per il visitatore di oggi di una successione di sorprese, spunti, suggestioni, che talvolta sottolineano un dato del contesto, altre volte lo assumono a metafora di qualche altra cosa, altre ancora invitano il filo dei pensieri verso mondi metafisici.

Accediamo alla tenuta passando accanto “il Grande Ferro Celle” di Alberto Burri (1986), una grande scultura metallica verniciata di rosso, divenuto anche il simbolo degli Spazi d’Arte. Entrati, è uno dei protagonisti della vicenda delle opere nel parco che ci accompagna per mano alla scoperta di un mondo di meraviglie, spiegandoci, raccontandoci la storia di ogni opera, soffermandosi con gentilezza ad osservare, a volte, le nostre reazioni.

Il “*Labirinto*” (1984-1993) di Robert Morris, distorce e disassa un importante tema formale e simbolico ricorrente negli impianti di parchi e giardini cinque-seicenteschi, ci comprime dentro uno spazio della perdita dell’orientamento ed espressivamente ci fa desiderare di ricongiungerci alla certezza visiva della natura e degli alberi. Lo “*Spazio Teatro Celle*” dell’artista americana Beverly Pepper (1992), un omaggio a Pietro Porcinai, è al contempo un’opera di Land Art, che modella e plasma una depressione naturale del terreno utilizzando solo il ferro corten, che come lama solca la concavità del suolo e contiene i rilevati inerbiti in forma di due piramidi rovesciate del terreno che diventano scena del teatro. Alla fessura che si apre al centro fanno riscontro due colonne di ghisa poste sulla cima del pendio di fronte, di cui ripropone la sagoma in negativo.

“*Iperurario*” (1996), di Idetoshi Nagasawa, cita due figure del giardino storico italiano, il gioco d’acqua e l’*hortus conclusus*, e rimanda alla cultura zen, a visioni di giardini orientali: è un recinto solido in marmo delle Alpi Apuane che racchiude una stanza a cielo aperto, dal pavimento





scivoloso, che stimola evocazioni e viaggi della fantasia.

L'emozione diventa poesia vibrante quando spiamo l'opera "*Melanconia II*" (2002) di Robert Morris e Claudio Parmiggiani, su un pendio in mezzo alle canne di bambù sono stati lasciati cinque grandi oggetti: un'imponente sfera di marmo di Alicarnasso, una Colonna in marmo cipollino, una Ruota, una Campana di bronzo, un poliedro di marmo bianco di Carrara. Il peso e la forma arcaica e metafisica di questi oggetti si oppongono alla verdastra leggerezza del bambù fruscante.

La *scultura flottante* di Marta Pan (1990) – di cui ne esiste una analoga, del 1961, nello straordinario Parco Museo Kroller-Muller di Otterlo in Olanda, eccellente predecessore dell'esperienza di Gori – si muove liberamente nelle acque del grande lago, in cui si immette il vigore del suo arancione vibrante, disinvoltamente artificiale.

Incontrando l'opera di Bukichi Inoue "*Il mio buco nel cielo*" (1985-89), siamo indotti ad addentrarci dentro il terreno attraverso un cunicolo di pietra che ci conduce ad un prisma di cristallo, la nostra via d'uscita

nel mezzo di un uliveto, un percorso dal buio alla luce, dal terreno al cielo.

Lasciando il parco siamo irretiti dall'atmosfera, dalle tante piccole e grandi meraviglie di cui ci siamo sentiti partecipi per qualche ora. Le opere sono molte e ogni volta si rinnova un nuovo interesse, si vive un'emozione, si coglie un'idea. La Fattoria di Celle è anche un polo culturale ed un centro espositivo di rilevanza internazionale in cui vengono allestite periodicamente mostre temporanee, spettacoli, workshop, eventi.

Il **Giardino dei Tarocchi a Garavicchio**, opera originale e fantastica di Niki de Saint Phalle, rappresenta i 22 Arcani Maggiori dei Tarocchi realizzati con fantastiche sculture di cemento armato e poliestere, ricoperte con mosaico di ceramica, vetri e specchi, disposti liberamente nel bosco. Il richiamo al bosco sacro di Bomarzo è immediato, salvo trasporsi in un linguaggio giocoso, in un insieme festoso di colori e materiali scintillanti che rimbalzano, riflettono, sovrappongono, meravigliano la mente e incantano i sensi. Le geome-

Dall'alto:

- "Giardino dei Tarocchi", di Niki de Saint Phalle, a Garavicchio: la carta "della Sacerdotessa"
- Giardino di Daniel Spoerri", a Seggiano: J.R. Soto, Penetrabile sonoro, 1997

Pagina a fianco, dall'alto e da sinistra:

- "Giardino di Daniel Spoerri", a Seggiano:
  - Daniel Spoerri, Chambre No 13 dell'Hotel Carcassonne, Paris 1959-1965, 1998
  - Olivier Estoppey, Dies Irae (Jour de colère), 160 oche, 2001
  - Roberto Barni, Continuo, 1995/2000

trie, fluide e organiche, dialogano con la natura del luogo e vi si iscrivono torreggiando per dimensione e forza espressiva, risultato del lavoro di una vita della scultrice e di una sperimentazione in loco tutta nuova dei materiali, in collaborazione con le maestranze.

Facendo seguito alla suggestione esercitata 24 anni prima dal meraviglioso parco Guell di Gaudí a Barcellona, Niki de Saint Phalle inizia i primi lavori del Giardino dei Tarocchi nel 1979, costruendo a sue spese e con la collaborazione del marito Jean Tinguely. Il giardino, opera interamente autofinanziata, è costruito nelle meravigliose colline toscane, nella tenuta di Garavicchio (Capalbio) i cui proprietari sono i Caracciolo, artefici, anch'essi, della realizzazione di questo "sogno".

Nel giardino sono rappresentate le 22 carte dei Tarocchi in ciclopiche sculture, alte circa 12/15 metri, ricoperte di mosaici in specchio, vetro di Murano e ceramiche. Durante la visita incontriamo: "il mago" con la sua mano ricoperta di piccole tessere di specchi, sotto "la sacerdotessa" con una bocca da cui fuoriesce una piccola cascata di acqua che scivola su dei gradini ricoperti di sfoglie di ceramica, finendo in una fontana dove al centro si muove la ruota della fortuna con i suoi getti d'acqua. Vicino troviamo la carta della forza, rappresentata da una figura femminile che, con un guinzaglio invisibile, predomina la forza brutale di un drago ricoperto di un manto di specchio verde splendente, "il sole" a forma di uccello posato su un arco, "la morte", che cavalca un cavallo con una falce nella mano, il diavolo, "il mondo", "il folle", "il papa".





La carta dell'impiccato è posta all'interno dell'albero della vita rivestito di frammenti di specchio, più avanti c'è "la giustizia", una figura femminile con all'interno una macchina che rappresenta l'ingiustizia, bloccata da un cancello con un grosso lucchetto; "gli innamorati" rappresentata da Adamo ed Eva in un simpatico pic-nic. "L'eremita", "la torre", "l'imperatore" che è rappresentato da un castello sorretto all'interno da colonne rivestite con mosaici diversi in specchio e ceramiche. La carta "dell'imperatrice" è a forma di sfinge, dove all'interno c'è un gran salone, un bagno e una piccola stanza da letto; in questo luogo ha vissuto e lavorato per diverso tempo l'ideatrice del progetto. Infine "la luna" e "la temperanza", quest'ultima posta sopra una chiesina internamente rivestita di specchio e un altarino con sopra una Madonna negra in ceramica. Il Giardino dei Tarocchi oggi costituisce uno spazio museale stabile sostenuto da una Fondazione privata dedicata a Niki de Saint Phalle. La scultrice è scomparsa da pochi anni, ma chiunque accede al suo mondo fantastico, condensato nel Giardino dei Tarocchi, sente di immergersi in un universo in cui mistero e meraviglia, infondono la leggerezza del pensiero e il senso festoso dell'arte nel giardino.

Giungiamo al **Giardino di Daniel Spoerri**, vicino a Seggiano alle pendici del Monte Amiata, al tramonto, e subito siamo ammantati dal senso di contemplazione di un luogo dalla natura straordinario, per lo spettacolo offerto dal panorama della campagna Toscana, dove Daniel Spoerri, artista di fama internazionale e figura

eccentrica nel panorama artistico contemporaneo dagli anni '60 ad oggi, ha scelto di vivere e portare avanti la sua ricerca artistica.

In 15 ettari di terreno dolcemente ondulato l'artista dispone con grande sensibilità paesistica e con pochi gesti minimali le sculture in bronzo, per un totale di 79 opere di 40 artisti diversi.

Un percorso di sola erba falciata ci conduce a sculture che si fanno giocare e sorridere, come il gregge di oche in cemento (Olivier Estoppey, 2001), o che ci inquietano come la stanza abbandonata in bronzo (Chambre No 13 de l'Hotel Carcasonne, Rue Mouffetard 24, D. Spoerri). Le opere possono farci risuonare qualcosa nell'anima o suonare esse stesse, come l'enorme xilofono tridimensionale in cui si può entrare per diffondere con il movimento del proprio corpo il suono per tutta la vallata.

A volte le opere si confondono nello spazio naturale o si celano nel rigoglio vegetale in un altalenare di sensazioni fra la sorpresa e l'incantamento, altre volte evocano gesti primordiali di colonizzazioni e

tracciamento dello spazio terrestre (Sentiero murato labirintiforme, "petroglifo precolombiano", D. Spoerri, 1996/98). Espongono a "Il Giardino" con Daniel Spoerri: E. Aeppli, E. Dietmann, K. Duxen, A. Huppi, B. Luginbuhl, P. Schmidt, E. Seidel e P. Steiner, J.R.Soto, J. Tinguely, R. Topor.

Il viaggio che abbiamo cercato di raccontare riconduce all'idea del giardino come specchio materiale di sogni e aspirazioni universali, per il diletto e la meraviglia del corpo e dello spirito. Abbiamo sperimentato come l'arte possa essere un modo di interpretare lo spazio della natura e di fornirne letture varie.

Una sola osservazione a margine: tutte e tre le esperienze citate fanno capo ad iniziative individuali di personaggi e famiglie legate al mondo della cultura e dell'arte, e tutte sono private.

Forse dobbiamo ancora attendere, in un'Italia sempre interessata a promuovere e tutelare l'arte antica e la storia, perché l'arte contemporanea trovi spazi di diffusione e rappresentazione più ampi.



# Festival dei Giardini di Chaumont



Capostipite di una generazione di manifestazioni volte ad esplorare le modalità e le potenzialità della progettazione del verde e dei temi ad essa affini, il Festival è un'esperienza complessa, dove insegnamento, formazione, consulenza, si intersecano dando luogo ad un sistema culturale ed economico di grande interesse. I progetti di quest'anno hanno sviluppato in modo molto vario il tema del concorso: *Caos nell'ordine e regole del caos*.

**Ilaria Rossi-Doria**



## **C**aos: ordine e disordine nel giardino

L'estetica e la complessità dei fenomeni della natura e dei loro dinamismi, anche caotici; l'imprevedibilità degli eventi e il fluire delle linee geometriche; la precarietà della vita esemplificata in crolli, rovine e incendi e il miracolo della vegetazione che riconquista gli spazi donando nuovo ordine e bellezza; ma anche l'attimo della creazione e dell'origine del mondo, momento di incertezza e di libertà totale a cui segue lo sviluppo imprevedibile e affascinante della vita; geometrie chiare e semplici che con minime variazioni, anche punti di vista, rivelano tutt'altra natura; il gioco tra opposti concetti: la forza e la complessità del mondo naturale che rompe la rigida geometria e razionalità voluta dall'uomo e al

Dal'alto:

- Kaléidoskope
- DèS/ordonnance

Pagina a fianco, dall'alto:

- Foto aerea dell'area espositiva
- Progetto di Charles Jenks



contrario il segno dell'uomo, la cosiddetta 'civiltà' che infrange l'equilibrio ecologico spontaneo; giochi, interazioni, l'esplorazione di concetti matematici come l'attrattore di Lorenz, l'effetto farfalla, la regola della serie di Fibonacci in tutta la sua mirabile complessità, i frattali come elementi ispiratori del giardino.

Queste alcune delle suggestioni proposte nell'ambito del "Festival International des Jardins" di Chaumont-sur Loire per rispondere al tema, ambivalente e attuale, di quest'anno (maggio/ ottobre 2004): *Chaos nell'ordine e regole del caos.*

### L'iniziativa

Il Festival Internazionale dei Giardini di Chaumont ha compiuto il suo tredicesimo anno. L'iniziativa è nata da un'idea di Jean-Paul Pigeat, tutt'ora direttore del *Conservatoire des Parcs et des Jardins et du Paysage*. Essa vanta fin dalle origini molteplici *partners* (i principali sono varie istituzioni pubbliche tra cui il Ministero della Cultura e della Comunicazione, la Regione Centro, la Valle della Loira - Patrimonio Mondiale) che sostengono economicamente parte dell'iniziativa, seppure ormai l'istituzione si autofinanzi per più del 75% del totale.

Si tratta della prestigiosa capostipite di una generazione di manifestazioni che si è andata sviluppando e affermando negli anni Novanta in tutta Europa e poi nel mondo, volta ad esplorare le modalità e le potenzialità della progettazione del verde e dei temi ad essa affini. Il tema è ogni anno diverso e stimola i progettisti ad esprimere idee sempre nuove, non scontate, preferibilmente provocatorie. Da anni qui si spe-

rimentano accostamenti inusuali tra i materiali più diversi e piante, modalità innovative di gestione e manutenzione del verde, messaggi e concetti che coniugano la tradizionale arte dei giardini con le esigenze del mondo contemporaneo.

A questo proposito Chaumont favorisce l'interdisciplinarietà, intesa come coinvolgimento di diversi campi della creatività, al fine di esplorare il più possibile nuovi percorsi della progettazione del paesaggio. E lo stesso sito del Festival e del *Conservatoire* è il risultato di anni di contributi e esperimenti condotti da artigiani, botanici, artisti, amici e simpatizzanti dell'iniziativa, che hanno dato origine ad un luogo riconosciuto da anni come punto di riferimento per esperti e meno esperti del campo. A Chaumont infatti non si va solo per visitare i giardini dell'edizione in corso, motivo della sua fama internazionale, e quindi eventualmente partecipare alla costruzione dei giardini come volontario e conoscere i progettisti di turno. Chaumont è, in realtà, un'esperienza complessa dove insegnamento, formazione, consulenza, si intersecano dando luogo ad un sistema culturale ed economico di grande interesse. La continua creazione di nuovi giardini ha tra l'altro l'obiettivo di stimolare e diffondere nuove idee a cui ispirare progetti per la città e per i giardini privati.

Il tema del concorso varia ogni anno mentre sono stabiliti una serie di vincoli con i quali i progettisti concorrenti devono confrontarsi:

- un *budget* massimo di 12.000 euro, per la realizzazione del giardino, da intendere come premio, per i progetti selezionati. Si

tratta, in sostanza, di cimentarsi con un'idea, ma soprattutto con la fattibilità di questa, cosa che per dei progettisti giovani si rivela di estremo interesse;

- la forma e la dimensione dei lotti che presentano una caratteristica pianta a scudetto, variabile tra i 200 e i 300 mq, recintata, e protetta alla vista, con siepi di olmo o faggio, variamente orientata e situata rispetto alla naturale morfologia del terreno, lotti che vengono assegnati anche in funzione delle esigenze e delle caratteristiche dei progetti selezionati;

- la durata e l'esigenza di garantire l'interesse del giardino per tutto il periodo del Festival, da metà maggio a metà ottobre. Il numero dei giardini selezionati varia quindi ogni anno a seconda delle esigenze del *Conservatoire* (ma non mancano giardini che per qualità, caratteristiche co-





struttive particolarmente laboriose o costose, vengono mantenuti più anni);  
- la auspicata partecipazione alla costruzione del giardino, in modo che a tutti i progettisti selezionati è offerta la preziosa opportunità di partecipare attivamente alla fase operativa e costruttiva del proprio progetto secondo le personali capacità e disponibilità.

La struttura del *Conservatoire*, situata nella ex fattoria del castello, opportunamente ristrutturata a foresteria, consente, tra l'altro, l'ospitalità dei progettisti sul campo, e quindi la loro presenza a contatto con la squadra di tecnici residenti (giardinieri, falegnami, elettricisti, fabbri, muratori che stagionalmente vengono integrati con operai specializzati e una moltitudine di volontari, tra cui anche studenti di scuole di 'Paesaggismo' locali), oltre al proficuo incontro tra di loro, provenienti da vari paesi, esperienze e generazioni. Da sottolineare, inoltre, è lo spazio lasciato ai giovani progettisti e agli studenti.

La proprietà è vasta e articolata:

- l'area espositiva ne occupa gran parte, a sua volta disegnata dal belga Jaques Wirtz, si compone di 30 lotti, una serie di percorsi che li raccorda e degli ampi spazi tra un lotto e l'altro, anch'essi trattati a giardino dalla squadra di giardinieri del *Conservatoire*;

- alcuni terreni limitrofi sono 'giardini' permanenti e sperimentali;

- aree marginali, per posizione ma non per ruolo, sono destinate a vivaio e deposito di materiali di recupero che i progettisti sono invitati a riutilizzare (un mondo di suggestioni: ghiaie multicolori di vario

genere, frammenti o biglie di vetro di varie dimensioni, plastica, corteccia, ferro arrugginito, cartapesta, legno, ceramica, sabbie, laterizio, cemento, materiali di recupero, trattati nei modi più diversi).

Il concorso vanta una forte partecipazione internazionale, non solo europea, che quest'anno ha visto la partecipazione di canadesi, australiani e giapponesi. Su più di 400 partecipanti, progettisti singoli o in gruppo e scuole di Paesaggismo, ogni anno vengono selezionati tra i 20 e i 30 gruppi a seconda dell'interesse delle proposte. Un contributo notevole, ai fini di esplorare il tema proposto, lo forniscono alcune 'star' del paesaggismo internazionale invitate a partecipare al Festival (ospiti dell'edizione di quest'anno: West-8, Atelier Dreiseitl, Charles Jenks, Taylor Cullity Lethlean).

### L'interpretazione del concetto

I progetti di quest'anno hanno sviluppato in modo molto vario il tema proposto. Secondo la tradizione del Festival, spesso più installazioni che giardini nel senso tradizionale, hanno fatto leva sull'aspetto giocoso e interattivo dell'esperienza, sullo stupore e sulla scoperta. Aspetto questo tra i più popolari in assoluto tra i visitatori, ha giocato sulla variazione dei punti di vista, spesso stimolando anche il senso dell'udito con soluzioni cinetiche e materiali di calpestio particolari. D'altra parte, da un punto di vista professionale, l'aspetto più interessante si rivela, ogni anno, la verifica dell'abilità dei progettisti di rendere i concetti a cui ci si ispira veri e propri giardini o piccoli paesaggi.

Tema frequente, attuale quanto poetico, è, non a caso, quello dell'ecologia, che ca-

ratterizza alcuni tra i giardini più belli e scenografici dell'ultima edizione: 'Fire stories' è il racconto suggestivo, narrato in uno spazio definito da altissimi pali di legno bruciato disposti in circolo su terra rossa, a simboleggiare le foreste australiane, che periodicamente vengono incendiate al fine di rinnovare le piante, favorendo il fenomeno di schiusura dei semi grazie al fumo e al calore sprigionato dal fuoco, semi di tutte le fogge e colori mostrati in piccole teche che affiorano tra i pali (Australia); 'Tohuwabohu' è una voragine artificiale da scoprire attraverso un ambiente scuro e artificiale, suoni di fenomeni naturali ancestrali e fotografie suggestive, che si apre su nuvole di acqua vaporizzata, che evoca, nella sua mirabile essenzialità, l'origine del mondo, dove semi di piante si depositano e si insinuano tra le fessure innescando processi vitali, affascinanti, imprevedibili e lentissimi (Germania); 'Dés/ordres' rappresenta la magia dei dinamismi della vegetazione spontanea su uno spazio strutturato da una serie di gabbioni di pietra impilati in colonne che, con l'inoltrarsi del visitatore e il degradare del terreno verso il basso, si destruttura con crolli graduali fino a perdere completamente nozione dell'ordine iniziale e vedere la crescita della vegetazione spontanea, dalle prime, elementari, forme di vita, alla totale riconquista della vegetazione (Francia); in 'Termitaria' è il segno dell'uomo e della 'civiltà', simboleggiato da una strada, che rappresenta il Caos impresso all'equilibrio naturale di un suggestivo paesaggio desertico australiano ricostruito con pochi e semplici elementi dal forte carattere plastico (Australia).



Al Caos inteso come casualità che genera un nuovo ordine e che attinge al contributo della componente giocosa e all'interazione dei visitatori, si ispirano: **'Dés/ordonnance'**, geniale pedana caratterizzata da riquadri di metallo basculanti e grandi vasi bianchi contenenti bossi e cipressi, piante 'geometriche' e tradizionali, che l'intervento dei visitatori contribuisce ad 'attivare' dando luogo al sovvertimento dell'ordine rigoroso dove i vasi si ritrovano inclinati (Canada); **'Kaléidoscope'**, che propone di guardare al giardino con occhi nuovi: lo spazio è ripartito in strisce colorate e ondulate, dipinte o piantate con fiori dai colori intensi e l'obiettivo è quello della diffrazione e della scomposizione dell'immagine secondo la logica frattale attraverso la variazione continua di posizione del punto di vista, suggerita anche con sedie posizionate in fondo al giardino e accentuando l'effetto attraverso piccoli caleidoscopi colorati posizionati ad arte (F. Pizzoni, Italia); **'Cercle d'or'** consiste in una catasta disordinata di legno, parzialmente dipinto con pennellate dorate, al centro del giardino, in modo da poterci girare attorno e gradualmente scoprire, con sorpresa, l'unico punto prospettico che ricomponi il disordine tridimensionale in un cerchio d'oro dipinto sui tronchi bidimensionale perfetto, (Francia); **'Mikado'**, enorme shanghai che proietta a terra una trama lineare motivo portante di un giardino ad una dimensione (Belgio).

Sull'aspetto dell'interazione si incentra anche **'la maledizione di Tantalò'**, spazio costruito da una serie di porte colorate, che non sempre si aprono, dando luogo a

straniamento e confusione, sentimenti che si rafforzano nel momento in cui si riesce ad entrare e intravedere, agognato e irraggiungibile, un giardino (UK).

Stessa accezione, ma sottolineata da un'idea più forte di Caos come catastrofe e sovvertimento dell'ordine convenzionale, è l'accezione a cui sono ispirati **'Green carpet'** (Germania) e **'à tous ceux qui rêvent encore'** (Francia), entrambi rappresentanti immagini di rovina, simbolo della precarietà della vita e della morte sempre in agguato, che fanno leva sulla destabilizzazione del visitatore: una voragine in un prato che risucchia un tranquillo ed essenziale paesaggio, composto di albero e panchina, il primo, e un paesaggio caratterizzato da una casa crollata e un giardino, riconquistati dal vigore della vegetazione spontanea, l'altro. La provocazione è quella di proporre questi paesaggi come ordini diversi, da guardare attraverso prospettive e riferimenti rinnovati, da godere anche seduti su una sdraio all'ombra.

Infine ulteriore interpretazione del Caos, che ha caratterizzato, in particolare, la maggioranza dei 5 gruppi italiani selezionati, oltre a quello spagnolo di origine italiana, è quella legata a concetti matematici: la **'logique du tournesol'**, una serie di grandi semi di tondini di ferro e iuta, ricoperti di piante colorate, posti secondo la regola di Fibonacci, serie di numeri apparentemente senza logica, vuole rappresentare il percorso rinascimentale dall'ignoranza alla conoscenza (Spagna); **'Babel'**, dal forte accento architettonico, una torre di Babele strutturata su una pianta costituita da una duplice spirale che si at-

Da sinistra:

• Babel • Mikado • Dés/ordres • Tournesol

In basso:

• Green carpet

torciglia su se stessa nello spazio, dando luogo a due rampe in senso inverso, ritmando l'ordine e il disordine influenzando, secondo questa regola, anche i materiali del giardino (C. Buccelli); **'Métaphores'** pone anch'esso l'accento sul contrasto concettuale tra rigore-'ordine', simbolizzato dal giardino ideale, rappresentato da una grande sfera-nastro di acciaio sospesa, e spontaneità-'disordine' attraverso un gigantesco albero dalle enormi radici attorcigliate, simbolo della complessità e del vigore della natura che sconfinava con forza al disopra e al disotto della rigida 'gabbia' che lo contiene (Ist. Quasar).

N:B.: Per motivi di spazio si fa riferimento al Paese di origine dei progettisti per i progetti internazionali e al nome del capogruppo per i progetti italiani.

Per informazioni più dettagliate:

[www.chaumont-jardins.com](http://www.chaumont-jardins.com)



# Il giardino farfalla



**'B**utterfly' il giardino di tre architetture romane: Chiara Principe e Ilaria Rossi-Doria, che lavorano a Roma, e Eleonora Zilianti, da qualche anno a New York come Landscape Designer (con la collaborazione di Giorgia Biasini, storica dell'arte e Simon Willerton, matematico), come altri progetti, ha attinto ai concetti del Caos matematico, prendendo il diagramma dell'attrattore di Lorenz come geometria ordinatrice dello spazio proposto.

Il diagramma dell'attrattore di Lorenz, è una tipica figura, sorta di doppia spirale in tre dimensioni, magica immagine che assomiglia alla maschera del barbagianni o alle ali di una farfalla, e rappresenta l'emblema dei primi esploratori del Caos. Si tratta della graficizzazione di concetti matematici che sono influenzati dalle nuove scoperte scientifiche che, come afferma B.Mandelbrot (The frac-

tal geometry of nature, 1985), vanno definendo una visione della natura e della geometria in cui si *'... riflette un universo irregolare, scabro, una geometria del buche-rellato, rotto, butterato, intrecciato e aggro-vigliato che non è affatto accidentale...'* E il diagramma nasce proprio dall'esigenza di rappresentare la struttura fine celata in un corso solo apparentemente disordinato di dati, *'... una sorta di infinita complessità, laddove il movimento rimane sempre entro certi limiti..., ma neppure diventando ripetitivo, rappresentando un puro disordine dal momento che nessun punto o sistema di punti si ripete mai, ... segnalando una sorta di nuovo ordine'* (J. Gleick, Chaos, 1985). L'obiettivo è stato allora, in sostanza, di mostrare, da un punto di vista matematico e grafico/geometrico i rapporti mutevoli tra tre variabili, cosa che richiedeva il superamento della tecnica tradizionale della serie temporale, in modo che le tre variabili,

al mutare del sistema, fissassero la posizione di un punto in movimento nello spazio. Si è osservato che il sistema è complesso e genera una traiettoria che non interseca mai se stessa. Il fenomeno è anche detto *'effetto farfalla'* o *'dipendenza sensibile dalle condizioni iniziali'*. Dove piccoli mutamenti iniziali, *'come un battito d'ali di farfalla da una parte del pianeta'*, danno luogo a grandi rivolgimenti finali, *'dalla parte opposta del globo'*.

L'idea di farfalla, nel progetto, è sviluppata su un duplice piano: formale/geometrico e concettuale, derivato dalla definizione matematica di *'effetto farfalla'*.

Questo tipico comportamento, irregolare e imprevedibile, e quindi caotico, è sperimentabile attivando il dispositivo del *'doppio pendolo'*. In particolare, si è scelto di inserire nel giardino un doppio pendolo in tandem, in modo da rendere più immediata la comprensione della forte imprevedibilità del moto attraverso l'apprezzamento della divergenza dei due dispositivi fatti partire alle stesse condizioni iniziali, seppure mai esattamente coincidenti, lontano dallo stato di equilibrio. Risulta così più intuitivo il concetto che piccole differenze iniziali danno luogo a comportamenti molto diversi.

Lo spazio del giardino è quindi generato a partire da una geometria evocativa e sinuosa che ne diviene il sistema ordinatore. Lo spazio e gli elementi del giardino, sono articolati e definiti su una moltitudine di piani diversi, definiti da sezioni di una traiettoria, sviluppata sul piano e nello spazio, che non ricalca mai se stessa e che cresce ampliandosi, con periodi caratterizzati da minime variazioni. Ne deriva



## ARBUSTI

*Buddleia alternifolia* 'Argentea' e *Davidii*

## PERENNI

*Santolina chamaecyparissus*, *Sedum* 'Autumn joy', *Liriope spicata*, *Lavandula*

## RAMPICANTI

*Ipomea purpurea*, *Passiflora caerulea*, *Passiflora vitifolia*

## ERBACEE ORNAMENTALI

*Carex comans* 'Bronze', *Carex comans* 'Green', *Carex evergold*, *Deschampsia cespitosa*, *Festuca glauca*, *Imperata cylindrica* 'Red baron', *Koeleria glauca*, *Miscanthus purpureus*

una sensazione cinetica che irradia dal giardino, e in particolare dal lotto circondato da siepi: fin dall'esterno, due elementi metallici, evocanti le ali della farfalla, fanno capolino al di sopra delle siepi e delle sezioni di fasce sconfinano al di sotto della siepe che definisce il lotto a disposizione, rompendone la geometria.

Il disegno interno consiste di diversi elementi:

- una collina e un piccolo lago, entrambi generati da fasce curve concentriche o sezioni di strisce di diversi materiali (diverse piante, per la collina, fasce di frammenti di vetro blu, in sfumature sempre più scure, al fine di suggerire il senso della profondità, per il 'lago');

- un percorso in legno dall'andamento sinuoso;

- due elementi in ferro curvo, sovrastanti il giardino, con forte carattere scultoreo, che ricordano un paio di ali di farfalla, generate dal ribaltamento in verticale della geometria principale del giardino che determinano, tra l'altro, ulteriori curve grazie alla loro stessa ombra;

- altri elementi che riportano alla geometria 'di base' (quella dell'attrattore) come: due panche in legno curve, che ricalcano parte di una traiettoria; piante con atteggiamento spiraliforme, come alcune specie rampicanti o erbacee; il sistema di irrigazione ottenuto a partire da un tubo sinuoso che ricalca una delle traiettorie;

- alcuni altri elementi, legati ai concetti della teoria del Caos e al mondo naturale, come le farfalle (richiamate dalla presenza della *Buddleia spp.*, il cosiddetto *Butterfly bush*, letteralmente tradotto in cespuglio delle farfalle) e un doppio pendolo con il



quale poter apprezzare il moto caotico suggerito, come elementi di interesse nel giardino, caratterizzano un angolo del giardino.

Elemento di forza del giardino sono le piante, non ha caso essenzialmente specie perenni, soprattutto graminacee ornamentali, che, grazie al loro carattere di estrema varietà, naturalistico e ondeggiante, giocano un ruolo da protagonisti, contribuendo a creare fasce omogenee di colore e di grana molto suggestive; un solo arbusto, costituito da piante di *Buddleia alternifolia* e *Davidii*, caratterizza un angolo del giardino.

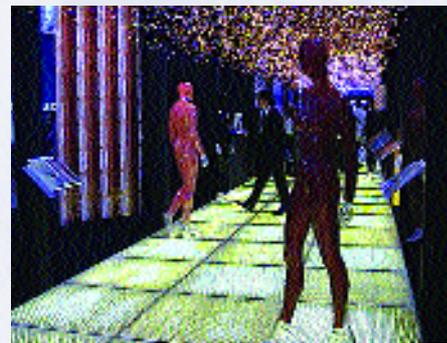
La scelta di piante perenni e graminacee, caratterizzate da varietà di forme e colori delle foglie, garantisce la vivacità del giardino e l'interesse lungo tutto il periodo di apertura del Festival: la maggior parte delle graminacee genera delle piccole spighe

in primavera estate e alcune foglie virano al rosso verso l'autunno; la lavanda e la santolina fioriscono in primavera-estate; il *Sedum 'Autumn joy'* fa fiori che in autunno diventano rossi e poi marroni.

Il tipo di piante impiegate, ha, tra l'altro, come obiettivo anche quello di contenere il più possibile la manutenzione e quindi i costi di gestione, caratteristica, a parere delle progettiste, auspicabile in ogni giardino contemporaneo. Tali piante richiedono, infatti, di essere innaffiate frequentemente, soprattutto a partire dalla messa a dimora, senza richiedere alcuna successiva manutenzione, facendo del libero sviluppo della loro tipica forma l'elemento di forza del giardino. Non a caso, come si è accennato, si tratta di piante dal portamento naturale, flessuose e 'scapigliate', che bene rappresentano il dinamismo, il vigore e la "casualità" della natura.

# Italian tiles

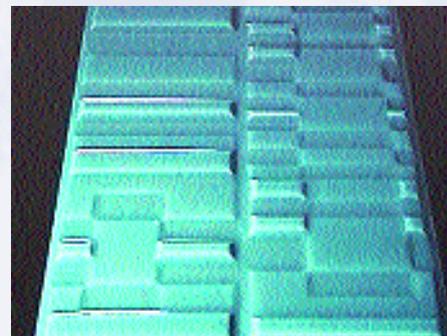
*Bologna, nell'annuale incontro del mondo della ceramica, offre una panoramica completa delle linee di tendenza del settore in cui l'Italia ha e deve consolidare una posizione di primo piano. **Paolo Martegani***



Molti degli allestimenti trasmettono una coinvolgente suggestione emotiva grazie alla presentazione dei prodotti in modo inusuale ed alla integrazione con la luce.



Il vetromosaico, grazie alle dimensioni estremamente contenute delle tessere, consente elaborate composizioni. Si amplia il repertorio espressivo per l'articolazione più libera dei piani di posa del rivestimento.



Potere alla superficie, quasi uno slogan che esprime la tensione creativa, lo studio, la ricerca, l'impegno industriale e in sintesi il grande lavoro che c'è dietro.



**L**a costante preoccupazione per la concorrenza cinese o della modesta innovazione che in questi anni caratterizzerebbe il prodotto italiano, se è vera in altri ambiti, in questo vivace comparto industriale viene smentita.

Sembra anzi visitando i luminosi spazi dell'esposizione bolognese che sia partita una agguerrita controffensiva. Un rilancio che vede la sinergia tra le varie entità: dall'Assopiastrelle, alla Fiera di Bologna, dalle Università alla Domus Academy. Queste collaborazioni pur non costituendo una novità rappresentano, per l'energia e la determinazione con cui ora vengono proposte, un valido elemento di pro-

I prodotti oltre a possedere qualità tecniche e formali di elevato livello sono proposti e presentati in uno scenario di estrema eleganza che prelude il futuro.

mozione per l'evoluzione qualitativa e lo sviluppo della diffusione.

In tanti settori si assiste all'esodo di competenze verso l'estero con il fenomeno tristemente definito con la locuzione "fuga di cervelli". Ma nel settore della ceramica al contrario, grazie alle numerose iniziative, si registra un forte appeal del nostro Paese nei confronti di giovani e promet-



La rassegna mette a disposizione materiale informativo di qualità elevata. Pregevoli per cura grafica e facilità di consultazione i CD.

tenti designers che in Italia trovano un terreno di cultura particolarmente fertile. La panoramica sui prodotti, sempre più maturi e talvolta innovativi, è molto variegata: alla quantità ed alla qualità si aggiunge la maniera tutta italiana di presentarli. Una tendenza che è presente già da qualche anno e va consolidandosi. La cornice in cui i prodotti vengono esposti, le modalità di presentazione e l'allestimento degli stand costituiscono un valore aggiunto. È palese come ogni singolo passaggio del design, dall'ideazione al consumo, sia oggetto di uno studio approfondito e sapiente.

Una tendenza molto riconoscibile è nell'integrazione. Questa avviene su diversi livelli. C'è uno studio di possibili connubi tra forme fisiche diverse, con la ricerca di intarsi geometrici. Ma anche la sperimentazione dell'abbinamento di ingredienti differenti che vengono mescolati in fase produttiva nella continua indagine su effetti tattili o visivi di nuova concezione. Ma c'è anche l'accostamento in fase di posa di vari materiali, magari in forma di profili o tasselli, che dialogano con le *tiles* di più tradizionale concezione.

All'integrazione tra diversi materiali si affianca una relazione articolata e complessa con elementi naturali trasparenti come l'acqua, viventi come le essenze vegetali o immateriali come la luce artificiale. Que-

Il Master in Design 2004 della Domus Academy, Ceramic Tiles of Italy - Exercise in Architecture, costituisce uno strumento per convogliare l'attenzione della creatività internazionale sul prodotto italiano.

sta viene proposta in modalità differenziate sia per tipo di sorgenti, di apparecchi e di apparati illuminanti, sia per caratteristiche quali il colore, l'intensità o ancora la vibrazione dell'emissione.

Il passo successivo sia dell'integrazione che dell'evoluzione della ricerca in questo ambito è sicuramente nel digitale. In quell'insieme di apparati, sensori e circuiti che, praticamente in tutti i settori dell'habitat, stanno introducendo il requisito dell'intelligenza. Questa è intesa come capacità di reagire automaticamente a stimoli esterni, interagire con l'utenza e, nei casi più evoluti, di mantenere la memoria delle richieste personali del singolo utilizzatore. Il requisito dell'intelligenza è attribuibile agli apparecchi presenti: sanitari, cabina doccia, vasca idromassaggio, lampade, radiatori e condizionatori, componenti di controllo e monitoraggio, fino ad arrivare ad una partecipazione dell'intero ambiente con le proprie superfici e con l'atmosfera fisica che all'interno ad esso si determina con importanti e positive conseguenze sugli aspetti psicologici.

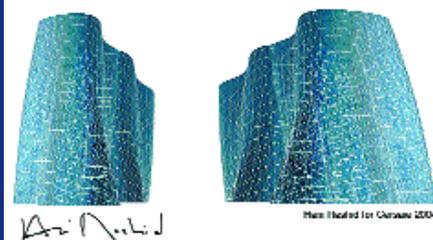


# Cersaie 2004

## Progetti e iniziative per un rinnovamento del mondo della ceramica.

Mauro Corsetti

La manifestazione fieristica "Cersaie 2004", che si è svolta a Bologna dal 28 settembre al 3 ottobre, ha costituito un'esaustiva occasione di verifica dello stato dell'arte e delle ultime novità provenienti dal mondo della ceramica. Interessanti proposte sull'evoluzione del prodotto ceramico, dei suoi utilizzi più innovativi e di audaci accostamenti hanno fornito spunti stimolanti per l'evoluzione di un settore fondamentale per il



Ar. Rashid

Hani Rashid for Cersaie 2004

SALONE INTERNAZIONALE DELLA CERAMICA PER EDILIZIA E DELL'ARREDOBAGNO

Il logo di Cersaie 2004, tradizionalmente progettato da grandi architetti e designers, quest'anno è stato affidato ad Hani Rashid, co-fondatore di Asymptote Architecture.

nostro Paese che, oggi più che mai, sente la concorrenza dei mercati asiatici; proprio a causa della pressione proveniente dall'est, le aziende italiane sempre più tendono a qualificarsi per l'alto livello della ricerca, ricercando sinergie nel mondo accademico e con le entità preposte alla formazione ed allo sviluppo. L'evento collaterale presentato al Centro Servizi della Fiera "Ceramic Tiles of Italy", promosso da Assopiastrelle - Associazione nazionale dei produttori di piastrelle di ceramica e di materiali refrattari - ben si inseriva in questo qua-



Lo stand Ceramic Tiles of Italy, presso il centro servizi della Fiera di Bologna al Cersaie 2004.



La copertina di PiX – numero zero, rivista nata dalla sinergia tra l'azienda di ceramica Etruria Design ed il gruppo Design&Sinergie del DiPSA dell'Università degli Studi Roma Tre.

dro strategico, proponendo ai visitatori alcuni dei progetti più interessanti realizzati in forma di prototipo dagli studenti della Domus Academy in cui, a partire dalle premesse del cambiamento degli spazi urbani e dei ritmi di vita e con attenzione ai temi della ecosostenibilità e dell'innovazione tecnologica, sono state elaborate proposte progettuali che stravolgono il tradizionale concetto di "piastrella". Tra le molteplici iniziative messe in essere dalle diverse aziende espositrici, il Cersaie 2004 è stato occasione per la presentazione del numero zero di "PiX – Interiors & Components", rivista semestrale promossa dall'azienda modenese Etruria Design e redatta in collaborazione con il gruppo Design&Sinergie del Dipartimento di

Progettazione e Studio dell'Architettura dell'Università degli Studi Roma Tre.

La rivista nasce dall'esigenza di Etruria Design di disporre di uno strumento comunicativo accessorio alla documentazione tradizionale – cataloghi, listini, campioni – capace di informare professionisti, rete di vendita e utilizzatori finali sul proprio prodotto e sulle sue possibilità di utilizzo, ma allo stesso tempo di fornire spunti di approfondimento sulle tematiche dell'architettura e del design, in qualche modo connessi al mondo della ceramica. In aggiunta PiX si propone di offrire ai propri lettori alcune strumentazioni di tipo pratico e manualistico, al fine di incoraggiare una progettazione evoluta, anche in un settore generalmente legato alla tradizione.

A partire dal numero zero, PiX è stato strutturato in quattro rubriche:

- il "Monitor" propone ai lettori una panoramica generale sulla ceramica, in rapporto a temi più generali legati all'architettura e al design e caratterizzati da elementi di novità e dall'uso di tecnologie avanzate. Sul numero zero, in questa sezione vengono trattati i temi del rapporto tra produzione e ricerca, delle ibridazioni tra i materiali da rivestimento e viene pro-

Dettaglio dello stand di Etruria Design al Cersaie 2004. L'azienda, pur provenendo dalla tradizione classica della ceramica, reinterpreta il materiale in maniera innovativa.



Un "Progetto Top" recensito su PiX: un veicolo speciale per il trasporto di cavalli da corsa.

posta l'esperienza di una tesi di laurea sull'esposizione dei manufatti ceramici;

- la rubrica "Progetti Top" offre una selezione di realizzazioni in cui il prodotto ceramico di "Etruria Design" sia stato reinterpretato in chiave innovativa e con carattere sperimentale;

- le "Schede Progetti" sono una rassegna di realizzazioni in cui sia stata utilizzata la ceramica e che possano essere utilizzate da abaco e spunto per altre composizioni;

- "Know-how" è la sezione dedicata all'approfondimento manualistico e si propone progressivamente di fornire strumenti utili alla progettazione, attraverso schede tecniche, informazioni pratiche, dati dimensionali e prescrizioni normative.

A queste rubriche viene affiancata una brevissima appendice di "News", utile ad indicare alcuni rimandi su eventi, notizie e novità provenienti dall'azienda e dal mondo della ceramica in generale.

Nel periodo attuale, in cui la competizione diventa globale, la strategia suggerita anche dalle più alte cariche dello Stato è quella di "fare sistema": pertanto iniziative che prevedano sinergie tra il mondo accademico e le realtà industriali del nostro Paese, devono essere sostenute e incoraggiate.



# Verde, acqua e ceramica

Trasparenze, riflessi e flora domestica per il benessere

Francesca Forastieri

L'uso delle piante come elemento di arredo è sempre stato diffuso nelle città come nelle case, per giardini privati, parchi pubblici, allestimenti di interni, uffici ed abitazioni. Da una statistica fatta riguardo alla presenza di piante nei vari ambienti della casa, ed in particolare in quelle stanze in cui le superfici ceramiche sono maggiormente presenti, risulta che solo il 12% delle persone tiene piante nel bagno, mentre il 51% di essi ama le piante in cucina. Poche altre zone della casa come il bagno e la cucina hanno bisogno della morbidezza; il verde di una pianta è elemento idoneo a ridurre la durezza delle superfici, queste, una volta divenute substrato delle stesse piante, si trasformano in qualcosa di sensibile.

È strano che così pochi bagni contengano piante quando proprio qui si crea un microclima particolare che permette alle varietà tropicali di crescere nel modo migliore. Un bagno tiepido con una grande finestra di vetro opaco, forse è la stanza migliore della casa per accogliere bellissime varietà che provengono da ambienti umidi. Anche se non sempre esiste spazio disponibile in terra, sarà facile ed originale trovare postazioni di-



Allestimento dello stand Teuco, scorcio dei giochi d'acqua e di luce.

verse; usando le piante non solo come elemento decorativo, ma rendendole in tutto e per tutto un elemento di arredo, che risulterà così maggiormente integrato con l'ambiente circostante. Esistono soluzioni elementari come mettere le piante su una mensola, sul davanzale, in un portavaso appeso al muro oppure in un vaso appeso al soffitto. Esistono o sono allo studio tuttavia anche soluzioni più innovative.

Molto interessanti sono le sperimentazioni della Domus Academy che svolge una intensa e produttiva attività in quest'ambito; le proposte mettono in risalto alcuni begli esempi di integrazione degli elementi ceramici con il verde. Realizzazioni



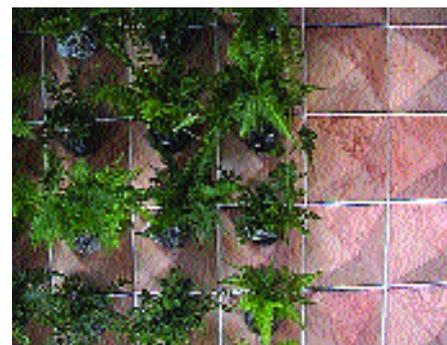
3D Connections: queste piastrelle possono essere collocate all'esterno dell'edificio o in uno spazio interno di piccole dimensioni, senza limiti e restrizioni d'uso. La possibilità di creare in numero e in dimensione variabile, è illimitata.

L'andamento curvilineo luminoso si contrappone alla geometria regolare della vasca di raccolta dell'acqua nella cornice del calpestio nero.

adatte sia per arricchire l'interno di ambienti domestici e non, sia l'esterno.

In alternativa alle piante nei tradizionali contenitori si può anche creare un terrario oppure un giardino indoor dove posizionare *Asparagus*, edere, *Heptapleurum*, *Syngonium*, felci, ecc.

È noto che la presenza del verde valorizza gli spazi interni, tuttavia è sorprendente



Growing Tile: una piastrella da cui la vita può crescere, trasformando la superficie verticale all'interno e all'esterno in un vero e proprio giardino: con erbe e muschi coltivati su una delle facce porose. In questo modo, l'intero muro può trasformarsi in una superficie naturale con la possibilità di creare forme di arte grafica.

come nello stand della Teuco, probabilmente il migliore di questa edizione del Cersaie, le piante giocano un ruolo importante. In questa occasione ogni singola presenza si integra con le altre. Il risultato è suggestivo e funzionale: mentre si valorizzano i prodotti dell'azienda, contemporaneamente si crea uno spazio ricco di trasparenze, di giochi d'acqua, di vapore, effetti di luce e riflessi. L'insieme realizza calpestii a diversi livelli e talvolta sospesi su vasche, pareti e divisori al cui interno con-



In un ambiente predisposto per presenze "umide", il relax e il comfort derivano dalla coinvolgente presenza del verde che invade l'intera parete.



Teche naturali. Un terrario viene inserito come elemento integrato nella struttura della parete.



Parete viva nello stand della Teuco: un diaframma trasparente in cui piante, luce ed acqua creano un particolare microambiente.

tenitori con vegetali sono sospesi a cavi d'acciaio muniti di tensori. Una singolare e ben riuscita composizione di prodotti industriali ed elementi naturali, vivi. Entrando più nello specifico si può stendere un primo elenco delle essenze vegetali idonee per questi impieghi. Nell'ambiente bagno possono ben ambientarsi il *Philodendron scandens*, una pianta resistente con belle foglie lucide nota negli Stati Uniti come 'bathroom plant', il *Cissus antartica* oppure lo *Scindapsus aureus*, vari tipi di palme, di felci come la *Nephrolepis exaltata* 'Bostoniensis', il *Ficus benjamina*, presenze che possono trasformare la stanza. Un bagno grande, spazioso, luminoso e ben riscaldato è indicato soprattutto per le varietà tropicali. Qui è possibile coltivare *Anthurium*, *Calathea*, *Caladium*, *Ma-*

*ranta*, *Cymbidium*, le bromeliadi e dove piante che amano l'umidità e che fioriscono con facilità. Se la stanza viene usata con regolarità, non sarà necessario innaffiare le piante troppo spesso, ma sarà però necessario pulire spesso le foglie dal momento che talco, lacca ed aerosol in genere portano alla chiusura dei pori delle foglie. La cura del verde è azione rilassante e gratificante sotto il profilo psicologico e quindi un consigliabile esercizio personale. Tuttavia quando questo fosse, anche per un periodo, impossibile, possono subentrare apparati di tipo digitale, che rientrano nella categoria dell'*intelligenza domestica*, capaci di garantire luce anche artificiale, irrigazione e nutrimento in quantità ideale costituendo l'habitat idoneo al benessere di queste presenze viventi.

## Piante che purificano l'aria

Esiste un particolare gruppo di piante testato dalla NASA nell'ambito di studi sulla purificazione dell'aria nelle basi lunari. Le case in cui viviamo spesso esalano inquinanti pericolosi come formaldeide, ammoniaca, benzene, che provengono da vernici, detersivi, fumi, pareti, materiali plastici ecc. La formaldeide, ad esempio, è prodotta dal fumo di sigaretta, dal gas dei fornelli, dai sacchetti di plastica, dagli abiti di tintoria, da smalti e vernici, stoffe, tendaggi. Xilene e toluene invece nascono da schermi di computer, fotocopiatrici, adesivi. Il benzene, infine, ancora dal fumo di sigaretta e dalla benzina verde. Ammoniaca in eccesso può poi provenire da bagni e detersivi.

*Chamaedorea elegans* (Camadorea): da tenere in bagno per chi fa uso esagerato di detersivi.

*Chlorophytum comosum* "vittatum" (Falangio variegato): questa liliacea si impose all'attenzione del mondo nel 1984 quando la NASA pubblicò i primi risultati dei suoi studi, per la sua grande capacità indifferenziata di assorbimento di inquinanti ambientali negli ambienti chiusi.

*Sansevieria trifasciata* (Sanseveria): è dotata di una caratteristica anomala: al contrario della maggior parte delle piante, anche durante la notte continua a svolgere una leggera attività di sintesi, producendo quindi ossigeno e assorbendo anidride carbonica. Adattissima per stanze affollate o spesso chiuse.

*Aglaonema crispum* (Agloema): una pianta con la speciale caratteristica di incrementare nel tempo la sua capacità di assorbimento di tossine se esposta per tempi lunghi ad ambienti inquinati.

*Hedera Canariensis* (Edera variegata): può stare in una ciotola accanto al computer, assorbendone la formaldeide.

*Anthurium andreaeanum* (Anturio): leader nella purificazione da ammoniaca. Pianta dal fogliame lucido e dai brillanti fiori rossi cerati, ha una buona attività su xilene e toluene.

*Nephrolepis exaltata bostoniensis* (Felce di Boston): in assoluto la pianta in grado di rimuovere più di qualunque altra la formaldeide dall'ambiente.

*Spathiphyllum* sp. (Spatifillo): pianta dai bei fiori bianchi e dalle notevoli esigenze idriche (qualcuno la usa anche negli acquari), che ha capacità di depurazione ambientale notevolissime.

*Dracaena marginata* (Dracaena): tronchetto molto elegante che ha ottime capacità di depurazione. Rimuove xilene, toluene, formaldeide e altri inquinanti minori.

*Ficus benjamina* (Ficus): la più conosciuta tra le piante d'appartamento, buona consumatrice di formaldeide.

# La Regione Lazio sulla sicurezza degli immobili

**Daniela Marzano**

*Incontro-confronto presso l'Assessorato regionale alle infrastrutture di Ordini, Collegi, Associazioni e Confedilizia sull'attuazione del Fascicolo del fabbricato.*

Il giorno 3 novembre 2004, Ordini, Collegi ed Associazioni, si sono confrontati sulla proposta del regolamento di attuazione del Fascicolo del Fabbriato, presso l'Assessorato alle infrastrutture e trasporti della Regione Lazio (l'ultimo incontro si era svolto il 3 luglio 2003).

In questa riunione presso la Regione, ho constatato con piacere la presenza di Confedilizia che, inizialmente in forte opposizione con le amministrazioni, le organizzazioni, le associazioni ed i professionisti impegnati per il Fascicolo del Fabbriato, non prendeva parte agli incontri.

Questa maggiore sensibilità al problema della riduzione del livello di rischio del patrimonio edilizio, nata dopo aver presentato il 23.03.04 una propria procedura di accertamento, la "Build Cert", (non riconosciuta dalla Pubblica Amministrazione, con alti costi e che non usufruirà di agevolazioni fiscali), dimostra un riconoscimento della necessità di condurre delle verifiche dello stato di conservazione degli immobili su tutto il territorio nazionale.

Altre Associazioni ed Enti, invece da sempre convinti della Legge Regionale n. 31 del 12



settembre 2002, hanno sollecitato la Regione ad approvare il regolamento, che nell'ultima bozza presenta:

- lo schema per la redazione del F.F. e le procedure per la compilazione;
- le scadenze e le modalità di aggiornamento;
- le caratteristiche dell'anagrafe degli immobili, le modalità ed i principi delle convenzioni stipulate con gli Ordini e Collegi professionali;
- le modalità di individuazione delle zone a rischio;
- la scheda con le caratteristiche minime del fascicolo sia per gli edifici esistenti sia per i nuovi;
- i parametri per l'erogazione dei contributi ai Comuni.

Le procedure risultano snellite, in quanto il Fascicolo da presentare al Comune non dovrà contenere allegata documentazione o elaborati già in possesso delle pubbliche amministrazioni, mentre diventerà obbligatorio trasmettere informaticamente alla banca dati della Regione le informazioni di sintesi.



## I "50 anni di professione" e i padri del P.R.G.

*Riceviamo e volentieri pubblichiamo la nota dell'arch. Alberto Gatti sul volume "50 anni di professione" edito da Prospettive per il Ce.S.Arch.*

Ottima la iniziativa dell'Ordine degli Architetti di Roma di offrire alla conoscenza degli iscritti e del pubblico una nuova ampia panoramica dei risultati dell'impegno progettuale di un gruppo di architetti romani, quelli che hanno ora compiuto "50 anni di professione". Grazie dunque ad Amedeo Schiattarella, presidente dell'Ordine, e grazie al Centro Studi e al suo presidente Enrico Milone.

Ottimo anche il saggio di Alessandra Muntoni, che approfondisce con intelligente interpretazione il ruolo di ciascuno e di tutti, svolgendo un interessante e vivace racconto di una fetta di storia di architettura romana. Ma ogni racconto di tal genere, per il rispetto che alla verità storica è dovuto, richiede di essere emendato di eventuali inesattezze, che, per le più varie ragioni, possano comunque comparire nella sua stesura o almeno richiede che esse siano notificate.

Effettivamente in una inesattezza, mi è capitato di imbattermi, dovuta non già alla brava autrice, bensì ad una informazione a lei fornita, che non precisamente sembra corrispondere al vero. L'ho incontrata alla pagina 126 e si riferisce al P.R.G. ed in particolare ad un sedicente "Comitato dei cinque padri",

denominazione, questa, che non avevo mai sentito, pur avendo vissuto le vicende del Piano, fin dall'inizio e che inoltre suona alquanto strana alla luce di una successione di date certe.

Nell'anno 1962, l'Ufficio Speciale stava concludendo la nuova edizione del P.R.G. – definita anche in base al voto del C.S. del Min. LL.PP. del 23.11.61 – in tempo utile rispetto alla scadenza del triennio di salvaguardia, del 9.6.62 ed anche per consentire alla Litografia Artistica Cartografica di Firenze, di ciò incaricata, di restituircela tempestivamente, peraltro in una riproduzione di raro livello qualitativo.

I colleghi del suddetto comitato furono nominati dallo stesso Min. il 28.3.62; in circa due mesi, comprensivi degli indispensabili e complessi preliminari conoscitivi, non è molto probabile che abbiano potuto, in modo effettivo ed efficace, partecipare alla elaborazione di quella stesura del P.R.G. Essi, è da ritenere, hanno avuto soltanto il tempo di prenderne visione sommaria ed esprimere qualche estemporaneo suggerimento; del resto non si è vista alcuna relazione, né alcuna planimetria da loro elaborata e consegnata.

Comunque, poi venne l'estate. Il Commissario al Comune rifiutò di firmare il Piano. Ne nacque una crisi. Fortunatamente si riuscì a tamponarla con un intervento legislativo. E così ce ne andammo tutti al mare. Al ritorno riprendemmo il lavoro e fu redatta una nuova edizione del Piano, quella portata all'approvazione del Consiglio Comunale alla scadenza, rinviata, del 16.12.62. In essa è finalmente presente il contributo del Comitato dei cinque. Però non è facile individuarlo e riscontrare quindi le differenze tra tali due successive edizioni; esse tuttavia sono presenti e se

non sono molto apparenti è perché non toccano assolutamente la struttura del Sistema, ma cambiano soltanto alcuni perimetri di insediamenti, qualche colore, qualche dettaglio. In particolare: la rappresentazione della via Appia (ma non per l'incremento del Parco, che fu poi introdotto dal Decreto Presidenziale di approvazione); delle aree industriali nel Sud del territorio comunale (dovute però al nuovo Consorzio Cas Mez); della via Aurelia, con l'arco Ovest del G.R.A., variati nella loro evidenza (che fu un po' ridotta), ma non già nel loro destino, come oggi ben vediamo.

Con l'approvazione, dicembre 1962, del P.R.G. la collaborazione tra l'Ufficio Speciale e il Comitato dei cinque si è conclusa e non è documentata una successiva presenza di quest'ultimo nella sede del P.R.G.. Le vicende del Piano continuano e si perviene infine alla Variante adottata il 17.12.67. Se si confrontano tali due planimetrie, che qui riportiamo, le diversità sono, ancora una volta, di non immediata individuazione, avendo la struttura del Piano del 9.6.62 superato indenne tante minacciose avventure (ma purtroppo non è stato così per la Città). Debbo quindi considerare le parole che Alessandra Muntoni ha scritto sul Piano alla pagina 21, come lusinghiero giudizio rivolto in realtà proprio alla edizione datata 9.6.62, cui però è abbastanza estraneo il collega al quale lei, invece, le aveva dedicate.

Se si deve proprio ricercare una paternità del P.R.G., non vi è il minimo dubbio che – sebbene nella definizione di esso siano confluiti importanti contributi – il "padre" del P.R.G. – coadiuvato dall'U.S., per così dire "la madre" – si chiama Ignazio

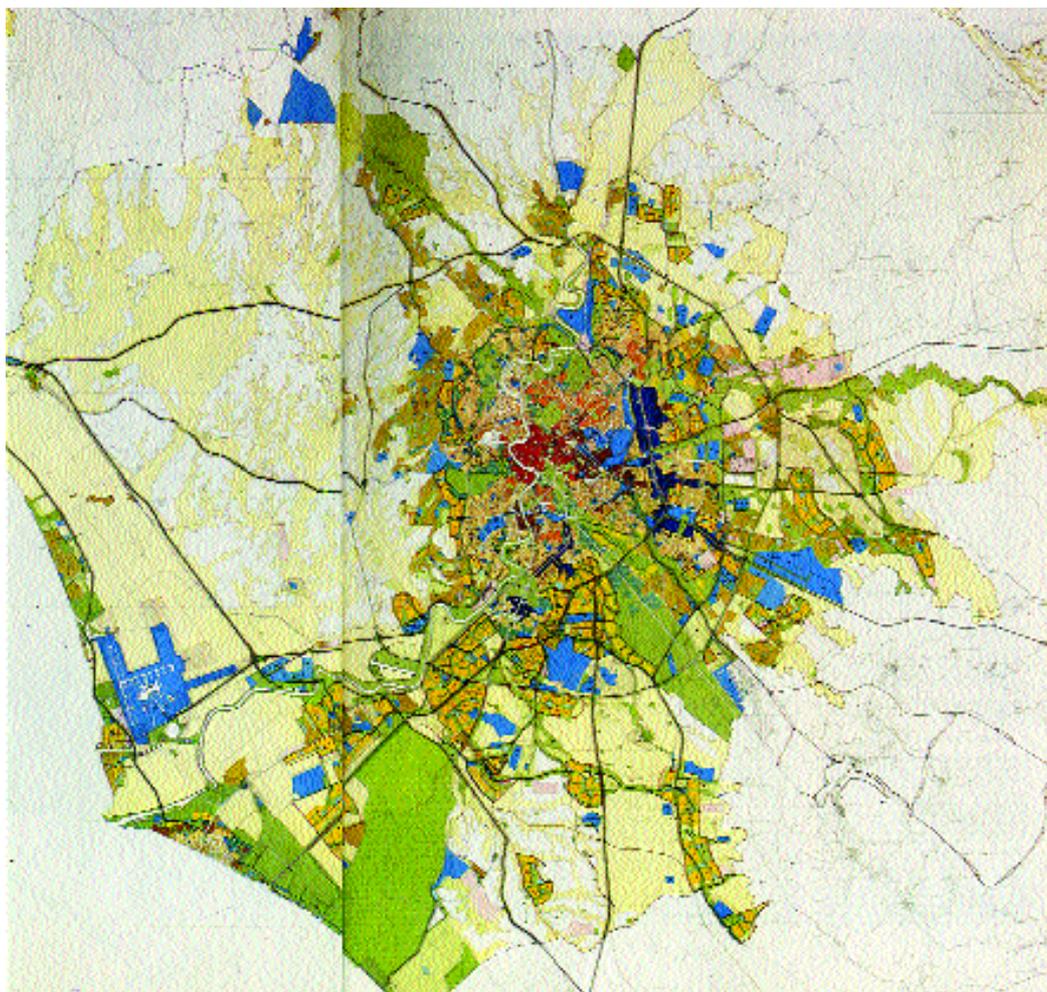
Guidi. Egli – oltre a coinvolgere tutti noi urbanisti e collaboratori dell'U.S., nella diuturna fatica della ricerca, del progetto e della sua rappresentazione, e ad affrontare le aspre polemiche, che si sono svolte attorno alla formazione del Piano – ha disegnato, di sua mano, con i pastelli colorati, serie in evoluzione di bellissime piccole planimetrie generali, ed anche progetti urbani, quali per es. il sottovia Croce Rossa-Muro Torto, del 1960, intervento fondamentale per la città; egli inoltre aveva riversato nel P.I.C., disegnato integralmente dall'U.S., i risultati degli studi di contesto del P.R.G., che erano stati iniziati nel 1954.

Vorrei dire a conclusione, che il compito dei cinque, a mio parere, era un altro: nelle alte sfere si è ritenuto opportuno – e fu certamente una scelta giusta, analoga del resto a tante precedenti e seguenti – che il P.R.G. fosse accompagnato alle varie sue presentazioni da comitati, per così dire, di intermediazione. Così nella fattispecie, fu deciso che il Piano – all'atto della ricostituzione del Consiglio Comunale, terminata con le elezioni la fase di Commissariamento – fosse presentato alle forze politiche, con la partecipazione di un comitato di consulenti, quelli appunto di cui parliamo, costituito con equilibrata nomina partitica e quindi con preciso e funzionale riferimento ai gruppi consiliari; inoltre con tempi che non consentissero il rischio di ricominciare da capo.

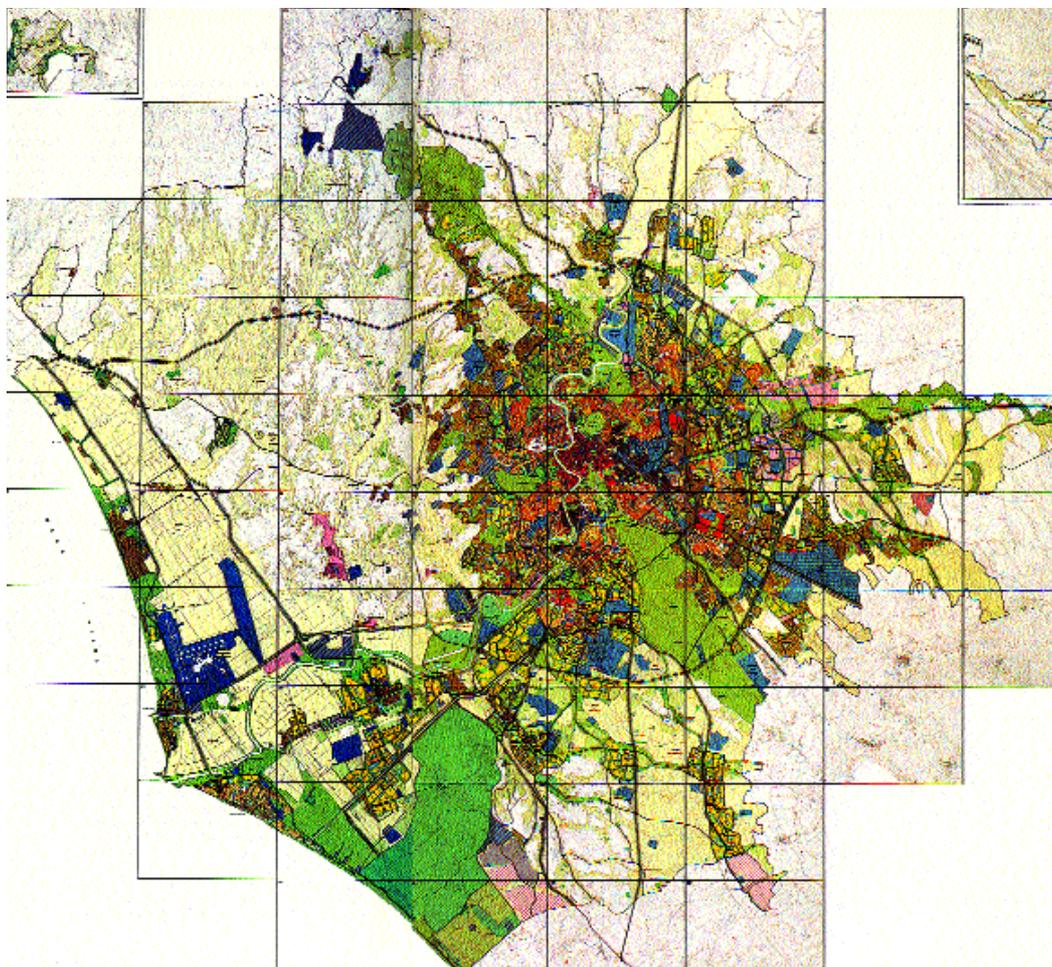
Tutto ciò ho considerato doveroso ricordare e ringrazio infine A.R. per lo spazio assegnato a questa precisazione di fatti, che sono ormai remoti, ma, nel ricordo ancora attuali.

**Alberto Gatti**

Piano Regolatore generale  
edizione giugno 1962



Piano Regolatore generale  
dopo la variante generale del 1967



## Innovazioni in campo legislativo e gestionale

**Programma di sviluppo e valorizzazione della Direzione Regionale per i Beni culturali e paesaggistici del Lazio.**

**Luciano Marchetti\***

Il decreto legislativo 8 gennaio 2004, n. 3, recante Riorganizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha conferito alle Direzioni regionali per i beni culturali e paesaggistici nuove e più articolate competenze rispetto al ruolo di interlocutore con le amministrazioni locali e di coordinamento degli Istituti periferici del Ministero nel Lazio che era proprio delle Soprintendenze regionali per i beni e le attività culturali. Sono, infatti, diventati compiti precipi delle Direzioni regionali – in quanto articolazioni territoriali a livello dirigenziale generale del Dipartimento per i Beni Culturali e Paesaggistici, come enunciato nel sopra citato decreto - anche tutti quegli adempimenti necessari per garantire la conoscenza, la conservazione e la tutela dei beni culturali nell'ambito del territorio di competenza e, nello specifico, l'affidamento degli appalti di restauri di opere pubbliche, il controllo e la vigilanza degli interventi su beni culturali di proprietà privata e, infine, le attività di studio, ricerca e catalogazione. È indubbio che l'emanazione del decreto legislativo 31 marzo 1998 n. 112 sul conferimento di funzioni agli enti locali e, in particolare, la definizione di bene culturale enunciata all'art. 148, insieme alla riforma del

Titolo V della Costituzione, avevano evidenziato la necessità nel territorio di un unico referente che, in seno all'Amministrazione statale, fosse riconosciuto quale diretto ed immediato interlocutore, a fronte delle sempre più complesse e molteplici funzioni attribuite in materia alle amministrazioni locali. Nell'ambito di questo sistema, obiettivi e strategie della Direzione regionale del Lazio non possono prescindere dalla mediazione con gli obiettivi e le strategie per lo sviluppo del territorio programmati dalle altre amministrazioni. La valorizzazione dei beni culturali da parte degli enti locali è considerata una garanzia di sviluppo economico dell'intero indotto, qualora inserita nell'ambito di una programmazione di interventi a più ampio raggio; di conseguenza, l'inserimento dei beni culturali in piani e programmi specificatamente economici rende molto delicato il ruolo della Direzione regionale di garante della tutela attraverso l'insieme di provvedimenti finalizzati alla salvaguardia, alla conservazione e alla protezione di tutti quei beni di interesse storico, artistico, archeologico ed etnoantropologico. Infatti, tutela e conservazione non sempre facilmente si rapportano con le moderne esigenze del profitto che vedono il bene culturale trasformato in bene economico; considerare i beni culturali risorse economiche comporta che siano soddisfatte molteplici condizioni rendendo ancor più manifesta l'esigenza di conciliare lo sviluppo economico con la limitatezza delle risorse culturali, che per loro stessa natura sono esauribili, affinché il perseguimento di obiettivi socio-economici propri dei programmi di intervento a scala territoriale, sia pianificato in funzione della salvaguardia del patrimonio culturale.

Affermare che gli interventi sui beni culturali costituiscano i principali effetti propulsivi sui flussi economici comporta la necessità di tenere in debita considerazione le esigenze proprie di un prodotto turistico che, in quanto tale, dovrebbe garantire alta fruibilità, e notevole sfruttamento per ottenere profitto, il tutto a scapito dell'integrità del patrimonio. Tra gli obiettivi primari, quindi, della Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici del Lazio è l'attuazione di una puntuale politica di tutela, nella più ampia connotazione del termine, soprattutto mirata a quei beni la cui integrità risulta potenzialmente a rischio di compromissione, garantendone in primo luogo una specifica conoscenza, in quanto essenziale fondamento per una mirata salvaguardia. Infatti, se è vero che il rispetto per la storia non può comportare l'adorazione fine a se stessa delle cose, è anche vero che soltanto una mirata ricerca può condurre ad una soluzione che sia equilibrata fra l'assoluta intoccabilità della testimonianza e una moderna utilizzazione. Le valutazioni di tipo economico, infatti, se entrano a far parte dei fattori che influenzano le scelte dell'intero processo non devono, al contempo, assolutamente costituire l'unico parametro di riferimento per stabilire le finalità e i contenuti di un intervento di restauro. Tali principi risultano ancor più calzanti se si considera che sono di competenza del Ministero per i Beni e le Attività Culturali immobili sorti per rispondere a precise esigenze funzionali, quali ad esempio, caserme e aree industriali dimesse. Garantire la salvaguardia di tali immobili comporta, di conseguenza, la ricerca di un giusto compromesso fra la pratica della conservazione, che ne implica l'integrazione nella vita sociale e

le prescrizioni proprie del restauro, considerando le effettive potenzialità di utilizzo. Infatti, questi edifici, testimoni della storia del Paese, sono esemplari tipologici ricchi di soluzioni architettoniche, strutturali e tecnologiche ormai desuete e necessitano, oltre che di interventi di restauro, anche e soprattutto di un programma di riutilizzo assolutamente compatibile anche con le particolari condizioni delle zone urbane in cui si trovano, che spesso erano parti di città periferiche cresciute disordinatamente intorno a tali complessi. L'intervento diretto del Ministero e, quindi, della Direzione regionale, deve mirare all'assoluto rispetto dell'identità storico-culturale di tali testimonianze con la consapevolezza che se un corretto e costruttivo progetto di sviluppo non può assolutamente prescindere dalla valorizzazione del patrimonio culturale, è anche vero che nella maggior parte dei casi la salvaguardia di un bene culturale è garantita solo se lo si inserisce in un più ampio programma territoriale.

\* *Ingegnere, Direttore Regionale*

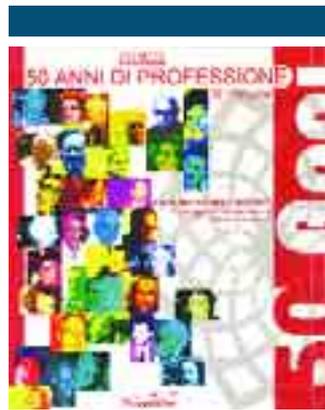
Vanni Bulgarelli (a cura di)  
**Città e ambiente  
tra storia e progetto**  
Franco Angeli editore, 2004

Il libro contiene il secondo stato di avanzamento del lavoro coordinato da Catia Mazzeri per l'Ufficio Ricerche e documentazione sulla Storia Urbana del Comune di Modena (il primo era stato il volume curato dalla stessa Mazzeri *Le città sostenibili, storia, natura e ambiente*, Franco Angeli 2003); un lavoro che fa parte del più generale progetto "Città sostenibili, storia natura e ambiente" ideato e sostenuto dal Comune di Modena affiancato dal coordinamento Agende 21 locali e che, oltre ai due convegni di Modena che hanno dato origine ai due volumi, si è sviluppato attraverso seminari e workshop e si sta per concludere con un'ultima iniziativa, sempre curata dal Comune di Modena.

Nel volume sono presenti esperienze assai diverse raccontate dai protagonisti, relative a casi di grande interesse (il piano territoriale per il Salento, i nuovi piani di Roma e Todi), approfondimenti di pianificazione ambientale e di ecologia applicata (Modena, Atripalda, Faenza, Pomigliano d'Arco) e sperimentazioni di nuovi strumenti (la Valsat nel piano provinciale di Bologna), precedute dalle riflessioni più generali di Bernardo Secchi, Enrico Guidoni e dalle informazioni sul quadro normativo della pianificazione ambientale, sulla partecipazione dei cittadini nei percorsi di Agenda 21 locale, sulla ricerca storico-ambientale in Emilia Romagna, sull'esperienza dell'ARPA nella stessa Regione. Esperienze, punti di vista e riflessioni che tuttavia hanno una matrice comune, come emerge chiaramente dal saggio introduttivo di Bulgarelli, e cioè l'integrazione tra la pianificazione della città e del territorio e le

pratiche di tutela, conservazione ma anche di ricostituzione, delle risorse ambientali fondamentali: insomma quella che viene normalmente definita *pianificazione sostenibile*. Una definizione alquanto abusata, che invece ritrova nei testi del libro la sua originaria carica innovativa, quella resa esplicita all'inizio degli anni Novanta proprio in Emilia Romagna, quando presero corpo le prime esperienze di integrazione tra urbanistica ed ecologia che mettevano innanzitutto in discussione gli strumenti operativi delle due discipline, oltre che i loro contenuti tradizionali. Un'innovazione che non si è mai fermata, ma che non è però neppure cresciuta in modo adeguato alle questioni in gioco, che sono, e non in modo metaforico, assolutamente vitali. Dai diversi punti di vista emerge infatti una visione comune della "Città sostenibile", basata sulla storia della città e sulla sua conoscenza, sulla conservazione e sulla valorizzazione di quanto proprio la storia ci ha tramandato anche dai tempi più lontani (assai importante è, da questo punto di vista, il ruolo dell'archeologia), sulla tutela delle risorse ambientali non riproducibili e sulla rigenerazione di quelle riproducibili. Senza escludere un ruolo importante, anzi fondamentale per il progetto, cioè la visione al futuro della città, che poi è il motivo più importante per cui esistono il piano e l'urbanistica. Insomma, la trasformazione urbana come strumento irrinunciabile per il miglioramento della qualità profonda dell'ambiente urbano: un approccio giustamente evidenziato in alcuni saggi e valorizzato da Bulgarelli, che fa giustizia di pregiudizi, luoghi comuni e corporativismi culturali, che l'iniziativa promossa dal Comune di Modena contribuisce a superare.

**Federico Oliva**



**50 anni di professione**  
III volume - Prospettive Edizioni  
(in vendita presso la libreria  
della Casa dell'Architettura)  
[info@edpr.it](mailto:info@edpr.it)

Dopo i primi due volumi della collana dell'Ordine – pubblicati rispettivamente nel 1983 e nel 1992 – questa edizione, a cura di Maria Letizia Mancuso con la collaborazione del gruppo di ricerca del Ce.S.Arch. formato da Chiara Laurenti, Diego Sabatino e Sandro Sancineto, è introdotta da Pio Baldi e presentata da Alessandra Muntoni.

Come nelle precedenti edizioni alla base del volume vi è l'intento dell'Ordine degli Architetti di far conoscere le radici della cultura architettonica della nostra città, attraverso la documentazione della produzione architettonica romana. In particolare in questo caso il lavoro di un gruppo di 36 architetti che hanno operato negli anni dal 1950 al 2000. Nel periodo della ricostruzione postbellica, quindi, delle infrastrutture sportive e viabilistiche delle Olimpiadi e dei grandi falansteri residenziali pubblici. Questa sintetica ma significativa raccolta di testimonianze e di materiali progettuali delle opere di architettura del Novecento intende anche porsi come un contributo al lavoro di censimento portato avanti dalla Soprintendenza Archivistica per il Lazio nella realizzazione degli Archivi degli architetti romani. Con l'aspettativa che tali materiali contribuiscano non solo alla valorizzazione delle

opere realizzate, ma che possano diventare strumenti di divulgazione dell'architettura per il miglioramento della qualità della progettazione e della costruzione della nostra città.



Maurizio Imperio, Tonino Perna,  
Piero Polimeni, Manlio Vendittelli  
**Ecolandia: gioco e complessità**  
a cura di Manlio Vendittelli  
Franco Angeli  
pp. 175, Collana OASI

Il settore dei Parchi tematici, complessivamente inteso, è da tempo oggetto di grande attenzione da parte delle amministrazioni locali che vedono in questi interventi una idonea risposta alla diffusa e crescente domanda di attività per il tempo libero, nonché una forma di valorizzazione economica del proprio territorio. Conseguentemente il settore raccoglie anche l'interesse degli investitori e imprenditori che lo considerano portatore di buone potenzialità di ritorno economico degli investimenti. A ben guardare però, il settore risulta caratterizzato all'interno da un'ampia casistica di specializzazioni tematiche che raccolgono in maniera diversa l'interesse degli operatori. In particolare tale interesse si concentra principalmente sull'area tematica di tipo ludico-ricreativo, variamente articolata nei sottotemi

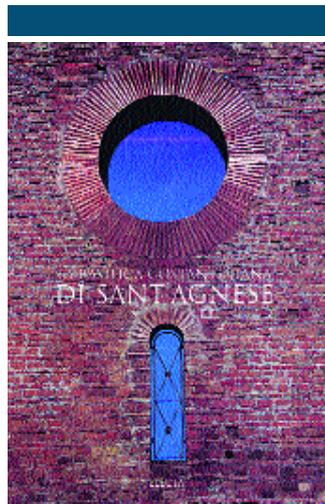
e storicamente discendente dalla direttrice iniziata da Disneyland negli anni '50, il cui attuale sviluppo realizzativo porta fino a vere e proprie specializzazioni territoriali quale quella del cosiddetto "Distretto del piacere" dell'area veneto-romagnola. Accanto a questa sembra crescere in maniera più lenta, non solo per il numero esiguo degli interventi finora realizzati ma anche per la ridotta attenzione delle amministrazioni locali e degli operatori, anche l'altra area tematica fondata su finalità di tipo educativo-scientifico. Tali due polarità tematiche, caratterizzate da un'ampia gamma di coniugazioni interne, portano a connotare il settore di una evidente ambiguità culturale, quasi fosse frutto di un moderno manicheismo del tempo libero, di inconciliabilità tra la futile filosofia del luna park e la severa ideologia dell'istituto educativo, tra abbandono alla mercificazione del relax e rigida ricerca dell'impegno pedagogico a tutti i costi. Il progetto realizzato del Parco di Ecolandia, descritto in questo secondo volume della collana OASI, intende imboccare decisamente la strada didattico-scientifica, abbandonando però ogni intenzione di stretta ortodossia formativa e proponendo bensì un tentativo di coniugazione delle due grandi tematiche, sotto l'egida dell'apprendere giocando e/o del divertirsi imparando. Seguendo in ciò l'indirizzo di esperienze già realizzate nel Nord Europa. Proponimento distintivo e peculiare del progetto è la ricerca del profondo radicamento dell'intervento nel contesto, sia in termini fisico-spaziali (per l'insieme e le parti che lo compongono in rapporto all'intorno territoriale), sia in termini culturali (per i messaggi che trasmette attinti dalla storia e tradizione locali), sia in termini economico-funzionali (per la scelta di promuovere attività legate al quadro produttivo del

luogo). Scelte di cui il libro rende conto oltre che nelle motivazioni anche in termini di utili dettagli progettuali dell'insieme e dei componenti di questo. L'intervento si pone infatti l'obiettivo di integrarsi con il contesto territoriale senza provocare grandi impatti sull'ambiente naturale e storico preesistente, e parimenti di valorizzare e qualificare un sito geografico unico, situato ai margini della periferia urbana degradata di Reggio Calabria, di eccezionale valore storico-paesaggistico e di ineguagliabile suggestività, quale è quello della collina di Arghillà sovrastante lo Stretto di Messina. Sito cui purtroppo non danno merito le foto riportate nel libro. La fruizione del parco proposta si svolge tra percorsi e soste, attività pratiche e meditazione, interiorità e socializzazione, coniugando la trattazione di temi legati ai miti e leggende locali a sperimentazioni e dimostrazioni di nuove tecnologie a carattere ecologico. Tra queste particolare attenzione assumono le nuove e vecchie tecnologie per l'uso razionale dell'energia e delle fonti rinnovabili calate nella realtà locale. Il terzo proposito di integrazione riguarda la determinazione di impiantare con il parco una serie di attività produttive legate ai temi del parco stesso e collegate alle capacità esistenti, in grado di far raggiungere l'autonomia economica alle strutture coinvolte e contribuire quindi allo sviluppo dell'area. Questo obiettivo appare decisamente quello più importante per il futuro dell'iniziativa che evidentemente in termini di impatto non intende basarsi solo sull'economia derivante dagli introiti dei biglietti d'ingresso, ma si estrinseca in un'ipotesi affascinante quanto complessa, come quella di produrre sviluppo economico a partire da iniziative produttive locali a carattere

ecologico ed educativo nella situazione di grande difficoltà operativa del profondo sud italiano.

In questo senso appare sicuramente apprezzabile lo sforzo coraggioso intrapreso dai promotori e dall'Amministrazione nell'iniziativa che si rivela attualmente unica nel suo genere, in tale contesto e con tali finalità. Iniziativa che risulterebbe utile poter osservare con continuità, eventualmente attraverso un apposito sito costantemente aggiornato, nell'impatto con il funzionamento a regime e nell'evolversi nel tempo, in maniera tale da poter verificare la percorribilità delle ipotesi suddette, conoscere eventuali aggiustamenti e cambiamenti di rotta, acquisire informazioni preziose per eventuali repliche o interventi analoghi.

**Paolo De Pascali**



Marina Magnani Cianetti e Carlo Pavolini (a cura di)  
**La Basilica Costantiniana di Sant'Agnese. Lavori archeologici e di restauro**  
Ed. Electa - Collana della Soprintendenza Archeologica di Roma, 2004

Le scoperte, gli studi e i restauri che si sono susseguiti negli ultimi anni attorno alla basilica costantiniana di Sant'Agnese fuori

le mura sono presentate in questo interessante volume nel quale, accanto ai diversi aspetti degli studi che sono stati resi possibili in gran parte dai finanziamenti erogati per il Giubileo del 2000, sono presi anche in considerazione alcuni specifici aspetti del contesto topografico. In particolare il risanamento e il restauro globale del monumento, che versava in uno stato di grave degrado, affrontato dalla Soprintendenza archeologica di Roma, è stato l'occasione per rileggere la storia, l'archeologia e l'iconografia del complesso, che ha visto peraltro, nel tempo, numerosi altri interventi e progetti. E sui progetti ricostruttivi infatti che, a cominciare dal Valadier, sono stati proposti fin dal primo Ottocento, viene fatta una disamina (attraverso i diversi, stimolanti studi del presente testo), che mette in luce come fossero spesso anche piuttosto invasivi. Il volume quindi presenta la situazione attuale del monumento, al termine dei lavori, ma al tempo stesso propone lo "stato di fatto" quale "punto di partenza" per nuove indagini archeologiche e soprattutto per una costante manutenzione architettonica della struttura, sia ai fini di una corretta conservazione, che al fine della rimozione degli usi impropri che tentano da più parti di sconvolgere l'assetto del complesso tardo-antico sia di Sant'Agnese che di Santa Costanza. Vengono illustrati in particolare gli interventi attuati sulla basilica "funeraria" del IV secolo con alcune digressioni sulle novità emerse relativamente a Santa Costanza e un approfondimento sulle origini e sulla storia medievale del convento. Significativi soprattutto i risultati dello scavo a ridosso dell'abside, che hanno confermato definitivamente quanto si

supponeva, ossia che il sottosuolo dell'edificio fosse intensamente utilizzato per scopi funerari, come quello di tutte le altre coeve basiliche circiformi di Roma. Ma è soprattutto di notevole interesse la descrizione fatta nel testo della innovativa sperimentazione di alcune tecniche di indagine non distruttive di scavo e di restauro, quali il Georadar, le cui acquisizioni potrebbero anche fornire le linee-guida di una auspicabile estensione dello scavo archeologico all'intera area della chiesa.

**Luisa Chiumentì**

**Matteo Pericoli**  
**Il cuore di Manhattan**  
Bompiani Editore

La "Circle Line" a Manhattan è un "giro in barca" che parte dal fiume Hudson all'altezza della 42ma Strada e, in tre ore, circumnaviga l'intera isola, che si sviluppa per una lunghezza di ben venti chilometri, dall'estremità nord di fronte al Bronx, a quella sud, a Battery Park.

Ed è stata proprio la "Circle Line", che effettua quell'incantevole percorso in barca, con cui i turisti a New York possono prendere consapevolezza di tutto il fascino che presenta "L'isola di Manhattan", che ha ispirato il lavoro dell'architetto Matteo Pericoli che in unico disegno fa apprezzare l'intera isola. Con questo libro l'autore racconta infatti come decise un pomeriggio di maggio 1998, di salire sulla "Circle Line", soltanto



curioso di vedere meglio, la zona in cui viveva, nell'Upper West Side, vicino al fiume Hudson, qualche isolato a sud della Columbia University. Fu una rivelazione, che condusse l'architetto al desiderio di "disegnare" il "cuore di Manhattan" per comunicare ad tutti le vivissime, piacevoli impressioni legate a quelle viste così particolari, come quella per cui "dall'acqua" ad esempio "i palazzi sembrano le mura di una città fortificata".

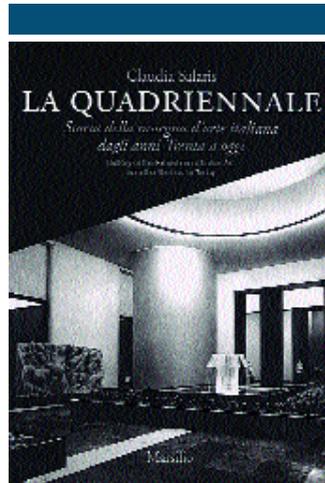
L'architetto ricorda così come "La storia della nascita di Central Park" rappresenti "la cronologia di un desiderio di creare una via d'uscita da chi si sente assediato dall'acqua. Già dai primi dell'Ottocento, e al momento della progettazione della famosa griglia stradale che occuperà poi tutta l'isola, ci si preoccupava del fatto che il caos in città stesse per diventare insopportabile e che la massa di attività e servizi portuali e commerciali ai margini finisse per soffocare chi visse all'interno. C'era bisogno di pensare ad una via di fuga, a un luogo di svago dove la natura fosse presente come lo è nei dintorni di altre città non circondate dall'acqua.

Così era nata l'idea, nel 1853, di ritagliare un enorme rettangolo di 338 ettari dalla griglia stradale impostata nel 1811 che avrebbe completamente tappezzato Manhattan con lotti edificabili. Fatto il taglio, Manhattan continuò nella sua inarrestabile crescita architettonica alla conquista del resto dell'isola evitando il rettangolo di Central Park. Al suo centro rimasero quindi le colline, i boschi, i torrenti e i prati pensati a metà Ottocento dove, ancor oggi, ci si può rifugiare per sfuggire il caos ed uscire dalla città.

Ecco, il cuore di Manhattan non è altro che un luogo privilegiato dal quale assistere alla crescita di una città, dal quale poterne osservare (o disegnare) la seconda faccia, ovvero il suo skyline più vero e più

intimo. "Lo possiamo guardare senza sentirci sopraffatti, come guardando una città vista dall'esterno: quell'esterno che a Manhattan, si trova nascosto all'interno".

**L. C.**



**Claudia Salaris**  
**La Quadriennale.**  
**Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi**  
Editore Marsilio, 2004

Il volume è stato recentemente presentato, nella nuova sede della Fondazione Quadriennale di Roma che ripercorre la storia della Quadriennale. Quattordici sono state le edizioni della rassegna, a cominciare da quella del 1931 fino alle mostre organizzate nell'ambito della XIV edizione 2003-2005, oltre alle cento esposizioni storiche in Italia e all'estero organizzate in collaborazione con altri enti culturali e il Ministero degli Affari Esteri.

I maggiori protagonisti della storia dell'arte del Novecento hanno fatto sì che ogni esposizione fosse un grande evento artistico: da Medardo Rosso ad Arturo Martini, da Boccioni a Balla, da Prampolini a Scipione e Afro, da De Chirico a Savinio e a Morandi, da Carrà a Severini, da Magnelli ai pittori astrattisti del "Milione", da

Manzù a Fazzini e a Melotti, da Mastroianni a Consagra e a Greco, da Burri a Fontana, da Dorazio, Accardi e Perilli a Vedova, da Manzoni a Schifano e De Maria, fino alle ultime generazioni di Stefano Arienti, Studio Azzurro, Vanessa Beecroft e Maurizio Cattelan.

Nata come esposizione periodica nel 1927, solo nel '31, con sede al Palazzo delle Esposizioni di Roma, la "Esposizione Quadriennale d'Arte Nazionale" (così come allora veniva chiamata) vide programmate le sue prime quattro edizioni anteguerra ('31, '35, '39 e '43) organizzate dal Segretario Generale, Cipriano Efisio Oppo, artista, scrittore, deputato al Parlamento del Regno e dirigente del Sindacato artistico. Settantasette anni di storia sono descritti da un gran numero di fotografie straordinarie e da un testo piano e accattivante che ricrea le atmosfere dei momenti salienti della Istituzione, passata dalla iniziale "rassegna", ad Ente Autonomo. Vi è descritto il periodo della guerra, la Quadriennale del 1948, il risorgere negli anni '50, e poi ancora, il periodo del boom, le controproposte, il crepuscolo dell'avanguardia, il periodo di fine secolo, le proiezioni e il passaggio da Ente, a Fondazione per l'Arte, attraverso tutti i fondamentali movimenti artistici, che contrassegnarono quegli anni.

Di grande interesse sono alcune Rassegne "in forma diacronica", con taglio tematico, nel periodo fra il 1972 e il 1977. Così ad esempio la seconda (del 1973), ideata da una commissione coordinata da M. Valsecchi e composta da grossi nomi della critica, come Lorenza Trucchi, presenta anche una rassegna storica: "Linee della ricerca non figurativa in Italia dal 1930 al 1965", curata da Nello Ponente, Corpora, Perilli, Trucchi e Vivaldi.

**L.C.**

E V E N T I

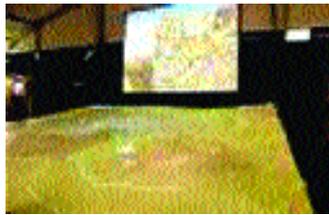
## Plastico Virtuale del Nuovo PRG

Il Sindaco di Roma Walter Veltroni e l'Assessore alle Politiche della Programmazione e Pianificazione del Territorio Roberto Morassut hanno presentato, presso il Visitor Center di Via dei Fori Imperiali, il Plastico Virtuale del Nuovo Piano Regolatore di Roma.

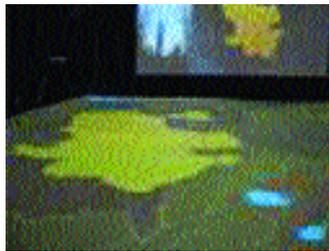
Promosso dall'Assessorato alle Politiche della Programmazione e Pianificazione del Territorio, col concorso della Camera di Commercio, per un costo di 200 mila euro, il plastico vuole rappresentare la realtà cittadina con maggior efficacia e completezza, superando le difficoltà, presentate da ogni plastico tradizionale, di non potere aggiornare (come sarebbe opportuno) la situazione del territorio ed il progredire della programmazione.

Il plastico, che era stato già presentato ai visitatori del MIPIM 2004 di Cannes e a quelli della Triennale di Milano nell'ambito dell'evento "Roma incontra Milano", fornisce un utilissimo strumento flessibile e interattivo che, tramite una consolle, si propone di rispondere alle curiosità di oggi e a quelle legate allo sviluppo della città di domani.

Com'è noto, il Comune di Roma, estendendosi per 129 mila ettari di territorio (uno dei più vasti fra tutte le capitali d'Europa), non avrebbe potuto essere bene rappresentato attraverso un plastico tradizionale e la nuova idea è consistita nel fatto che il rilievo satellitare del territorio è stato trasformato in "file tridimensionali". Quindi, mentre una macchina scolpisce con monti e valli la base di poliuretano espanso ad alta densità (con un



metodo simile a quello usato per la chiglia delle barche), la base orizzontale rappresenta il territorio metropolitano con tutti i suoi elementi naturali, dal Tevere, ai Castelli, ai Monti Prenestini al mare ed al Lago di Bracciano. E inoltre: mentre sul piano si proiettano le carte, le piante e le



delimitazioni dei vari quadranti urbani, sullo schermo scorrono le immagini, le tabelle e tutte le informazioni relative all'area presa in esame. Ossia: la base orizzontale del plastico ha lo scopo di rappresentare la morfologia del territorio e di tutti i suoi elementi naturali, raffigurando il territorio vergine su cui si è storicamente sviluppata la città di Roma.

Ma il sistema, oltre a dare oggi una grande visibilità alla situazione attuale ed agli interventi in atto, offre evidentemente grandi prospettive per il futuro e si sta già pensando alla redazione di altri plastici simili, relativi ad aree più limitate e rivolte anche a tematiche specifiche quali: economia, storia e ambiente.

Il plastico si presenta come una sorta di "palcoscenico" su cui saranno allestiti, mediante proiezioni multimediali, i diversi scenari del nuovo Piano Regolatore. La lettura delle previsioni di piano sarà possibile a più livelli: da quello più generale (relativo a tutto il territorio comunale, con la

proiezione delle tavole di sintesi dei principali interventi) a quello di dettaglio riferibile ad un tema specifico (come il centro storico, il verde, le municipalità, etc.).

L'approfondimento dei temi sarà possibile mediante la proiezione sul grande schermo verticale (8 x 4,5 m) di tutte le informazioni relative all'area di interesse che sarà evidenziata, di volta in volta, sul plastico.

Secondo il tema prescelto, il plastico risulterà pertanto oscurato nelle parti non interessate, mentre contemporaneamente, sullo schermo posto alle spalle del plastico a circa un metro da terra, verranno illustrate le previsioni urbanistiche di dettaglio, aggiornabili durante le fasi di attuazione del piano.

Sulla base orografica neutra, grazie a proiettori posti a otto



metri circa da terra, si evidenzieranno gli elementi fondamentali del nuovo piano regolatore.

La lettura del Piano viene quindi "guidata" attraverso quelli che sono stati i principi ispiratori che vanno dalla "dimensione metropolitana, al principio della sostenibilità, alla cosiddetta "cura del ferro", alla qualificazione delle periferie ed alla "priorità della Storia".

La città del Nuovo Piano Regolatore si presenta così nella sua struttura urbana policentrica, con una forte maglia di ferrovie e strade "a garantire facili spostamenti, immersa in una ruota verde, i cui raggi - i grandi parchi - penetrano fin nelle parti più interne. Una città aperta al suo spazio metropolitano,

accessibile e fruibile, ricca di tanti importanti "centri" distribuiti in tutte le sue parti, compatta nella configurazione fisica dei suoi bordi".

La consultazione viene proposta indicando quali siano state le scelte strategiche del Piano, con elaborati di vario tipo: "descrittivo, prescrittivo e gestionale", e le modalità operative basate sulla processualità, la perequazione, la copianificazione e la partecipazione. Inoltre, mentre la Relazione di Piano, le Norme Tecniche di Attuazione e la Relazione Geologica risultano accompagnate da 223 tavole che illustrano graficamente i contenuti, sono state redatte anche tre Guide e tre schermi di riferimento, con la possibilità di una interessante consultazione per suddivisione territoriale, per ognuno dei XX Municipi (con una selezione degli elaborati, consultabile in un CD e la totalità degli elaborati stessi sempre consultabile sul sito generale del Piano:

[www.urbanistica.comune.roma.it](http://www.urbanistica.comune.roma.it).

In tal caso, oltre alla tavola relativa a quel determinato Municipio, è utile vedere l'interessante connotazione, dal titolo: "Dal Centro Storico alla Città Storica 1:50.000", in cui si riscontra come la tutela del patrimonio storico si estenda all'intero territorio comunale e ad ogni periodo storico, fino al moderno e al contemporaneo. "La Storia diventa" pertanto "la componente fondamentale per il progetto delle nuove periferie: dal Colosseo al Palazzo della Civiltà del Lavoro all'EUR; da piazza S. Pietro alla Città Giardino di Montesacro, da Piazza del Popolo alle Palazzine Liberty di Ostia, considerando come, "alla tutela dell'antica città romana, rinascimentale e barocca", si aggiunga ora "quella della città dell'800 e del '900".

Ricordando come l'organizzazione generale sia stata curata da "Comunicare Organizzando" di Alessandro

Nicosia, segnaliamo anche come, nel corso della presentazione del plastico, sia stata inaugurata l'esposizione "Tra passato e futuro. La Roma di oggi" a cura della Soprintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma.

L.C.

Per informazioni:

[www.urbanistica.comune.roma.it](http://www.urbanistica.comune.roma.it)

[www.sistemaroma.it](http://www.sistemaroma.it)

## Il "Fontanone" del Gianicolo

Si è concluso il restauro della Mostra dell'Acqua Paola al Gianicolo, (il "Fontanone" per i Romani), illuminato per la Notte Bianca, dopo due anni di lavori ed un impegno economico di 1.084.559 euro a cui ha contribuito, insieme con il Comune di Roma (con 877.000 Euro), la Fondazione BNC (cui si devono anche i lavori di scavo della Meta Sudans, i cui resti furono distrutti nel '36). Costruito nel Seicento, il "Fontanone" andò ad utilizzare colonne, trabeazioni e marmi antichi provenienti dal Foro Romano e dal Tempio di Minerva nel Foro di Nerva, (il restauro infatti ha messo in evidenza ad esempio che le due figure alate che sorreggono lo stemma papale con drago e aquila furono

ricavate da due cornici in marmo di Carrara dei Fori, mentre le colonne in granito facevano parte dell'antica basilica costantiniana di San Pietro allora in corso di demolizione per far posto all'attuale).

Particolare della figura alata di sinistra prima e dopo il restauro



La Mostra dell'Acqua Paola fu realizzata fra il 1610 e il 1614 da Giovanni Fontana e Flaminio Ponzio, per celebrare l'opera del pontefice Paolo V Borghese, che aveva riportato a Roma l'antica acqua Traiana, proveniente dal Lago di Bracciano (e non Alsietina come è scritto erroneamente nell'epigrafe). Fu poi soltanto alla fine del secolo che, ad opera di Carlo Fontana, venne aggiunto, a completamento della mostra, il grande bacino antistante. La costruzione dell'acquedotto Paolo, che sovrappassa la via Aurelia Antica con un ampio arco, era stata programmata per



rifornire d'acqua i quartieri in riva destra del Tevere e l'area occupata dalle vie Giulia e Arenula, il Ghetto, e le fontane di piazza San Pietro.

La dott.ssa Luisa Cardilli, responsabile del procedimento per il Comune, ha sottolineato il fatto che per la prima volta, con il presente restauro, è stato finalmente realizzato un intervento globale, che ha interessato anche tutti gli impianti. Molti infatti sono stati i problemi che il "Fontanone" ha presentato e fra essi, come hanno segnalato il direttore dei lavori Anna Maria Cusanno e la dott.ssa Anna Maria Cerioni che ha guidato l'équipe scientifica, sono stati quelli dovuti al fatto che la grande potenza del getto d'acqua portava, come conseguenza diretta, l'erosione dei marmi, fatto che si aggiungeva ai danni prodotti dallo smog, dal traffico e dal calcare.

Gravissimi anche i danni rappresentati dalla grande quantità di guano accumulata in modo particolare sulla sommità, in corrispondenza anche del fatto che "dietro le due figure alate un nido di piccioni aveva lasciato addirittura un metro e mezzo di guano!". A questo proposito, nell'ambito dell'intervento è stato previsto un apposito impianto elettrostatico che dovrebbe riuscire a costituire un definitivo elemento "dissuasore" per i piccioni. Ma si è dovuto provvedere anche alla eliminazione di un nido di gabbiani ed all'espianto di un fico.

Durante le varie fasi di pulitura e di rimozione delle vecchie stuccature, si sono rinvenuti alcuni frammenti architettonici anche decorati, così come nelle due figure alate del gruppo sommitale che sorregge lo stemma papale. Opera dello scultore lombardo Ippolito Buzio (1562 - 1634), esse sono risultate ricavate da due blocchi di cornice in marmo bianco di Carrara alti quasi tre metri e presentano ancora intatte sul retro le modanature decorate della cornice originaria, rilevate e documentate per la prima volta nel corso dei lavori.

Si è quindi provveduto a consolidare la parete di destra che presentava alcuni rigonfiamenti, a ricollegare fra loro i blocchi scollegati e pericolanti (come ad esempio un'ala della "Fama" di destra che si stava ormai staccando) e a



Particolare della copertura del timpano con vegetazione infestante

rifare il tetto in piombo. E così finalmente, come ha ricordato il Sovrintendente Eugenio La Rocca risplendono di nuovo nell'originario loro colore, il marmo Pentelico, il Pavonazzo, il marmo di Luni, di Carrara e Pario, restituendo alla città il rigoglio barocco della scenografica fontana. Durante la presentazione del restauro è stata anche annunciata l'intenzione dell'Amministrazione Comunale, di provvedere anche alla ripulitura delle fontane delle Tartarughe, del Prigione e del Nicchione e inoltre, a Piazza della Pilotta si sta studiando l'ipotesi di costruire una nuova fontana.

L.C.

Tommaso Maselli, Fontana dell'Acqua Paola, 1770



## L'Archivio Aldo Rossi al MAXXI

Sono stati esposti al MAXXI i materiali, in gran parte inediti, dell'archivio personale di Aldo Rossi, una delle prime acquisizioni del MAXXI architettura.

Curata da Alberto Ferlenga, grande conoscitore dell'architetto, ed allestita da Fernanda De Maio, per il



Piazza del Municipio e monumento alla Resistenza a Segrate (Milano), 1965, progetto realizzato

coordinamento scientifico di Margherita Guccione, la mostra è riuscita splendidamente nell'intento di "aprire le stanze dell'architetto", facendone comprendere l'atmosfera e al tempo stesso stimolando il visitatore ad apprezzare la qualità dell'ingegno, attraverso i disegni, le incisioni, i taccuini, le fotografie che sono stati quindi proposti agli studiosi per ogni approfondimento che possa essere svolto, con la guida attenta dei conservatori dell'archivio.

Con la mostra ha visto l'uscita anche l'inventario a stampa dell'Archivio personale, curato da Eriide Terenzoni e la banca dati di testi e immagini, accessibile in rete al sito: <http://www.darc.beniculturali.it>. Di grande suggestione è stato anche poter dare uno sguardo alla corrispondenza che Aldo Rossi ebbe con i principali protagonisti della cultura architettonica di quegli anni: da Tafuri ad Aymonino, da



Palazzo d'uffici "Casa Aurora", nuova sede GFT a Torino, 1985-87

Eisenman a Heyduck, da Ungers a Stirling, osservando le sue diverse posizioni culturali e professionali, attraverso gli articoli, i convegni e gli incontri di cui fu protagonista, costituenti il quadro significativo e completo della personalità forte dell'architetto.

In un "progetto di vita e di lavoro che spiega anche l'opera e l'apporto alla storia dell'architettura e della cultura contemporanea dato da questo architetto in fondo anomalo" (cfr. Alberto Ferlenga: "Frammenti di un'epoca di passaggio", in "Aldo Rossi. L'Archivio Personale. Disegni e progetti delle collezioni del MAXXI architettura - Mi BAC 2004), la mostra si è presentata come un

Progetto per una casa dello studente a Chieti, 1977



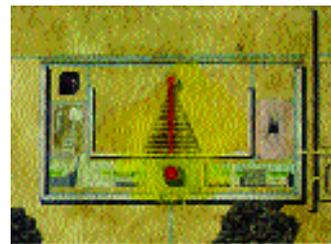
percorso affascinante attraverso le varie fasi della vita di un uomo sensibile e di un professionista affermato, a cominciare da quando era studente preparato e attento all'arte e alla cultura, e poi giovane redattore di *Casabella* e a mano a mano, partecipe di un successo, che lo porterà ad accedere ad incarichi progettuali e didattici sempre più interessanti e prestigiosi e ad acquisire premi del livello del Premio Pritzker.

È scaturito così effettivamente, dalla lettura del suo archivio, come ha sottolineato Margherita



Fantasia architettonica

Guccione (ivi): "il mondo poetico, il modo di lavorare, il pensiero architettonico di una personalità di spicco della cultura italiana e internazionale del secondo Novecento". Conservati dal figlio Fausto nell'archivio privato, dopo l'acquisizione per le collezioni del Museo nazionale di architettura (MAXXI architettura) avvenuta nel 2001, sono divenuti quindi accessibili grazie all'inventario e alla riproduzione digitale dei documenti grafici e dei modelli (ivi), anche questo "segmento più privato dell'archivio di Aldo Rossi", che permette di consultare anche il lato più tecnico e professionale rintracciando i numerosi disegni



Cimitero di San Cataldo a Modena, 1971-76, progetto realizzato

da lui stesso ceduti a diverse istituzioni museali nel mondo. Si ricorda infatti che il "Getty Institute" di Los Angeles ha acquisito un notevole corpus di documenti e i famosi Quaderni azzurri (1968-1992); altri documenti sono conservati nelle collezioni del Centre Pompidou di Parigi e nel Museo di architettura di Francoforte ed il Museo di Maastricht conserva il progetto dell'edificio del Museo. L'archivio tecnico professionale è invece conservato a New York presso lo studio del socio americano Morris Adjimi" (cfr. M. Guccione, "L'archivio personale di Aldo Rossi nelle collezioni del MAXXI"). Rinviando il lettore, per ogni approfondimento anche al catalogo della Mostra, vogliamo ricordare come appunto dal 2001 la DARC (Ministero per i beni e le attività culturali - Direzione generale per l'Architettura e l'arte Contemporanea), abbia iniziato a costituire la collezione di architettura del MAXXI, acquisendo gli archivi personali di Carlo Scarpa, Aldo Rossi, Enrico del Debbio e di seguito, attraverso donazioni, gli archivi di Vittorio De Feo e Sergio Musumeci, mentre è in corso l'acquisizione della sezione romana dell'archivio Pier Luigi Nervi.

L.C.

**Informazioni:**  
MAXXI - Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo  
Via Guido Reni, 2 - Roma  
Tel. 06 3202438  
Fax 06 3202931

## Oriente e Occidente si incontrano a Castelbasso

Le manifestazioni d'arte che da anni vengono accolte nei fondaci del centro storico di Castelbasso si sono volte quest'anno verso la realizzazione di un dialogo molto stimolante tra le espressività artistiche sottese da due artisti di grande livello, in un intenso scambio di mezzi espressivi fra Oriente e Occidente. Così sono stati invitati due personaggi di grande spicco nel panorama culturale tra Italia e Giappone: due artisti giapponesi,



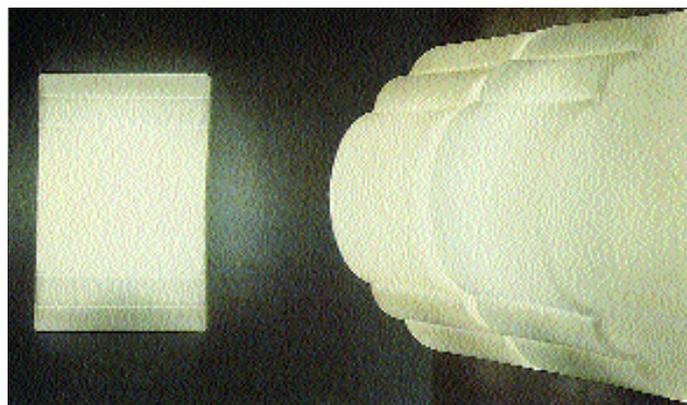
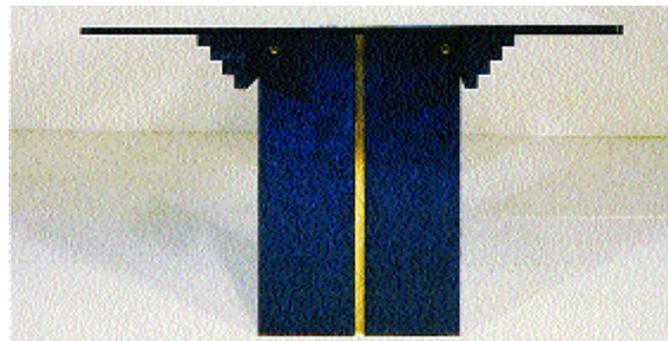
Kaazhuide Takahama, oggetto da tavolo Vikingo, 1984

lo scultore Azuma, legato a Marino Marini e il designer Takahama, legato a Dino Gavina, la cui opera è stata criticamente presentata nell'esposizione di Castelbasso, a cura di Silvia Pegoraro, che ha peraltro segnalato quanto sia stata sentita la grande partecipazione da parte dell'Amministrazione comunale e degli stessi cittadini. Docente universitario negli anni '50, Takahama venuto giovanissimo in Italia, già nel '57 ricevette l'incarico di allestire il Padiglione giapponese alla Triennale di Milano. Tra architettura e design, è proprio in quell'occasione che il giovane architetto giapponese incontra Dino Gavina, imprenditore che aveva profondi interessi intellettuali e si circondava di personaggi di grande prestigio culturale, come Duchamp o Marcel Breuer, con cui

realizzava intrecci tematici e culturali molto produttivi. Architetto e designer, Takahama, è molto interessato da questa vena occidentale legata a figure di grande rilievo, elemento catalizzatore che porta ad uno straordinario carattere espressivo e stilistico.

Se vengono percepiti elementi della cultura giapponese nel suo lavoro è anche chiaro che essi non vi sono presenti soltanto per "esorcizzare" in qualche modo il Giappone stesso, ma ciò è dovuto al suo stesso sangue, in quanto ognuno di noi porta dentro di sé e fa penetrare nel proprio modo di essere ciò che ha assorbito anche inconsapevolmente nei suoi primi anni di vita e l'architetto aveva in effetti percepito i dati del linguaggio modernista, nei contatti, ad esempio, con Marcel Breuer. E ciò egli dimostra in alcuni degli oggetti d'arredo più noti ed interessanti, che fanno parte del grande design italiano, pur mostrando uno spirito profondamente giapponese in quella sorta di rarefazione dei materiali, che punta sui principi della leggerezza e della luce, in cui si coglie la ricerca e si evidenziano i vari stimoli desunti dai movimenti con cui l'A. era venuto a mano a mano ad incontrarsi e che rifonde nel suo lavoro. Ed è così che un certo parallelismo con Mondrian si nota nel lavoro di design di Takahama sempre immerso in una ricerca artistica di fondo (specie nelle lampade del '73, alcune delle quali chiaramente ispirate ai famosi "tagli" di Fontana), davvero

Kaazhuide Takahama, tavolo Micene, 1990



Kaazhuide Takahama, lampada yuki, 1985

personalissima. Due le tradizioni che influiscono sulla sua formazione (orientale e occidentale) fuse e ritrasmesse in sintesi originale e inconfondibile. Anche lo scultore Azuma ebbe in Italia un grande Maestro: si tratta di Marino Marini, che tuttavia lo ha sempre incoraggiato (come sostiene lo stesso Azuma), alla totale autonomia espressiva. E infatti, dopo una ricerca sofferta, Azuma, ha trovato la "sua" scultura, con una sua "cifra" personalissima. In mostra a Castelbasso è stato possibile anche vedere un Azuma pittore: sono stati infatti presentati dipinti inediti, per la prima volta pubblicati poi nel Catalogo della mostra, con una cifra pittorica, che si basa su una dialettica squisitamente "zen" ed è sempre viva nella sua espressione creativa la matrice data dai contrasti: caldo-freddo; soleggiato-ombreggiato; negativo-positivo; pieno-vuoto. Ma quest'ultimo contrasto (pieno-vuoto), è inteso in modo diverso dalla filosofia

occidentale, in quanto in Oriente esso rappresenta la potenzialità e la possibilità che tutto avvenga, possa formarsi e realizzarsi, captando le cose in movimento e nella loro reale possibilità di futuro accadimento.

Si intravede un rapporto evidente con l'antica cerimonia del tè, che riporta alla imperfezione delle cose per cui ogni oggetto è diverso da un altro e la materia stessa ha imperfezioni che la rendono affascinante.

Azuma lavora il bronzo, un materiale ricco al quale l'Artista trasmette tutta l'espressione delle imperfezioni presenti nella materia stessa e nella Vita.

Come ha ricordato il presidente dell'Associazione Amici di Castelbasso, Osvaldo Menegaz, il settore spettacoli della manifestazione ha determinato anch'esso un incontro fra le due culture: formazioni artistiche giapponesi si sono alternate ed incontrate con quelle italiane e sono state contattate alcune tra le migliori formazioni artistiche del Giappone. Come ha sottolineato il Sindaco "Castelbasso progetto Cultura 2004" ha avuto un grande supporto da parte di cittadini, che vi hanno saputo vedere una evocazione della propria storia, insieme con una storia moderna di ampio respiro. Accanto ai due grandi artisti Azuma e Takahama, Renato Minore ha presentato Tarano, il più grande poeta giapponese vivente e, oltre agli spettacoli di cui si è detto, Carlo

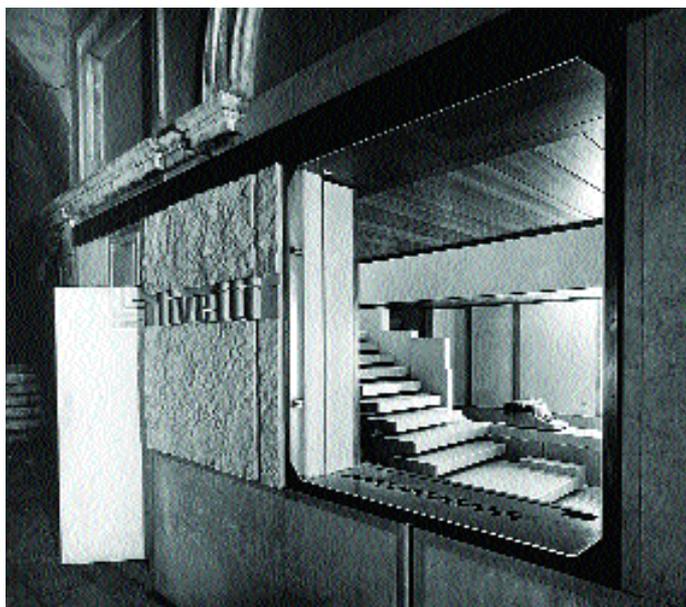
Cambi e Laura Aprati hanno dato vita ad una particolarissima sezione di cultura gastronomica, studiata anche sul piano estetico e sociale.

Come ha ricordato l'Assessore alla Cultura, professoressa Di Liberatore, in una simbiosi molto affascinante si sono incontrati a Castebasso, in un programma urbanistico di conservazione e recupero di cui si è già aperto un primo cantiere: passato e presente, conscio ed inconscio, tradizione e modernità.

L.C.

Per informazioni:

Relazioni Pubbliche Laura Aprati:  
333 298071 - 329 6182632



Carlo Scarpa, Negozio Olivetti, 1957-58 (Foto Giacomelli)

## Carlo Scarpa e la fotografia

La mostra "Carlo Scarpa e la fotografia. Racconti di architetture 1950-2004", curata da Guido Beltramini e Italo Zannier ed allestita da Umberto Riva (uno dei più sensibili fra gli eredi ideali dell'opera di Carlo Scarpa), con la collaborazione di Mario Bastianelli e Annalisa de Curtis, presenta l'opera di Carlo Scarpa (1906 - 1978) attraverso lo sguardo dei diversi fotografi europei che ne hanno in qualche modo, interpretato in modo personale le sue architetture, dagli anni Cinquanta sino ad oggi.

Inoltre la mostra ha fatto percepire la grande suggestione dei disegni dell'architetto, perché in realtà, siamo di fronte, con Scarpa, ad un architetto (forse l'ultimo) che ha creduto nella potenza espressiva del disegno, elemento base, a mio avviso, per ogni vero sviluppo di progettazione. Egli era infatti convinto che la "comunicazione della propria opera potesse essere affidata fundamentalmente alla matita e ai colori".

È significativo osservare che, mentre l'architettura di Scarpa è stata oggetto d'interesse profondo per i più grandi fotografi del secolo XX, affascinati dal particolare uso e dalla scelta che

egli faceva di materiali particolari, accostati fra loro secondo un modo essenziale guidato dai colori e dal sapiente controllo della luce, l'architetto invece non aveva in realtà molta fiducia nella possibilità che la tecnica fotografica fosse in grado di rendere in modo efficace la spazialità dell'architettura.

Le opere presentate in mostra (spesso inedite), portano la firma di grandissimi interpreti dell'arte fotografica moderna e contemporanea, da Gianni Berengo Gardin, Aldo Ballo, Gabriele Basilico, a Daniel Boudinet, Stefan Buzas, Guido Guidi, Luigi Ghirri, Pino Guidolotti, Ferruccio Leiss, Paolo Monti, Fulvio Roiter.

Queste "letture d'autore" sviluppano un percorso visivo intorno ad alcune realizzazioni chiave di Carlo Scarpa, ponendo a confronto vari punti di vista, realizzati in tempi diversi da oltre trenta differenti fotografi: da vere e proprie icone come la Tomba Brion a S. Vito d'Altivole o la Gipsoteca Canoviana a Possagno, ad opere dimenticate come le case veneziane degli anni Quaranta.

È stata presentata in mostra anche la multivisione con sonoro "spazio, tempo, luce" incentrata sul Museo

di Castelvecchio, realizzata dal progettista-fotografo olandese Arno Hammacher tra il 1981-1982 su incarico di Licisco Magagnato e oggi "tradotta" dall'autore stesso nelle nuove tecnologie digitali.

Ma ritorniamo alla grande forza del disegno, veri e propri "occhi" con cui Carlo Scarpa realizzava i suoi bellissimi disegni, esposti alla mostra vicentina, come gli schizzi prospettici che egli tracciava a margine dei fogli di lavoro e con i quali era solito fornire forse anche a se stesso, con la matita, la vista più efficace possibile, di quanto egli già vedeva nella interezza dell'idea progettuale.

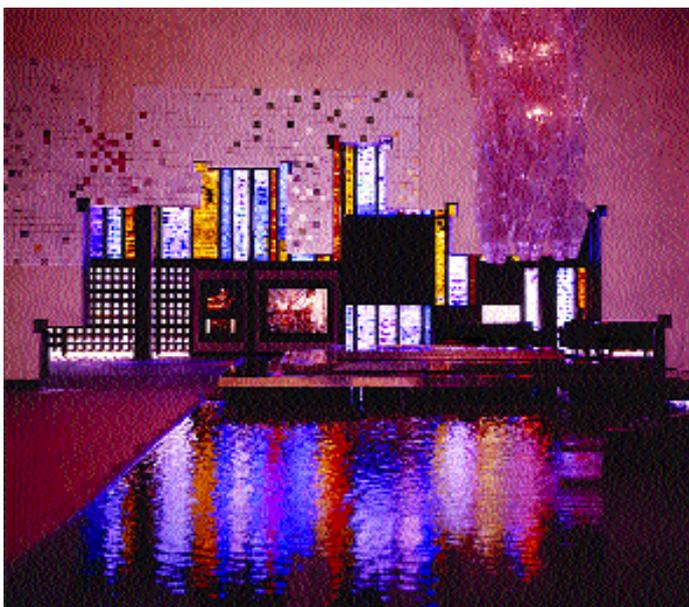
La mostra di Vicenza si presenta quale evento iniziale di quelli che la "Fototeca Carlo Scarpa", ha in animo di sviluppare nell'ambito del progetto promosso dalla Regione del Veneto, per le iniziative del Comitato Paritetico Stato-Regione avente come obiettivo specifico la valorizzazione dell'opera di Carlo Scarpa. Realizzata dal C.I.S.A. Andrea Palladio, la mostra ha voluto altresì dare l'avvio ad un sistema conoscitivo iconografico per la ricerca conservazione e valorizzazione dell'opera del grande architetto.

La Fototeca raccoglie infatti, e renderà disponibile su WEB, tutta la documentazione fotografica su Carlo Scarpa, sia quella storica che quella frutto della nuova campagna fotografica sistematica delle opere realizzate, attualmente in corso.

Italo Zannier, uno dei due curatori della mostra, è fra i maggiori esperti di fotografia a livello internazionale, ed è titolare della cattedra di storia della fotografia all'Università di Venezia. Ebbe una lunga consuetudine con Carlo Scarpa, e di lui documentò alcune realizzazioni negli anni in cui era fotografo di professione, prima di divenire anch'egli docente all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Membro della Société Européenne

Casa Gallo a Vicenza, 2004 (Foto di Václav Sedý)





Carlo Scarpa, Padiglione del Veneto "Il senso del colore e il dominio delle acque" all'esposizione ITALIA '61 di Torino, 1961 (Foto di Stefan Buzas)

d'Histoire de la Photographie, ha curato molte rassegne internazionali di fotografia, è autore di numerose pubblicazioni e curatore scientifico della collana "Fotologia" e della rivista "Fotostorica".

Guido Beltramini, com'è noto, è il direttore del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, ed ha curato nel 2000 con Paola Marini e Kurt Forster le mostre Carlo Scarpa. Mostre e Musei (1944-1976) (Verona, Museo di Castelvecchio) e Carlo Scarpa. Case e paesaggi (1972-1978) (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto).

La mostra si è avvalsa inoltre di

un prezioso Catalogo curato da Guido Beltramini e Italo Zannier (editore Marsilio e Regione Veneto).

In sinergia con la mostra è stata anche organizzata la quarta edizione del corso sull'architettura scarpiana "Carlo Scarpa e la fotografia", durante la quale agli iscritti è stata offerta la rara occasione di potere assistere a lezioni di fotografi e studiosi di storia della fotografia di livello internazionale e al tempo stesso di poter analizzare personalmente - in una serie di seminari in mostra - fotografie originali dei più importanti fotografi del dopoguerra, anche

guidati dagli stessi autori, fra i quali Fulvio Roiter, Gianni Berengo Gardin e Guido Guidi. La concomitanza di lezioni teoriche ed esperienza concreta della fotografia (inclusa una prova pratica di riprese con la guida di Italo Zannier) ha dato un carattere particolarmente nuovo ed originale al corso, che ha fra l'altro affrontato l'importante tema del rapporto tra fotografia e architettura.

L.C.

Informazioni:

C.I.S.A. Andrea Palladio  
[www.cisapalladio.org](http://www.cisapalladio.org)

## IN CIMA. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti



Giuseppe Terragni, monumento a Roberto Sarfatti

Nel primo centenario della nascita di Giuseppe Terragni, si è tenuta a Vicenza, presso il Museo Palladio, Palazzo Barbaran da Porto, la mostra "IN CIMA - Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti. Architetture della memoria nel Novecento". La mostra, promossa dal Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio e dal Centro Studi Giuseppe

Terragni di Como, per l'allestimento di Elisabetta Terragni è stata curata da Jeffrey T. Schnapp (direttore dello Stanford Humanities Laboratory di Stanford University (California, USA), curatore degli scritti teatrali di Filippo Tommaso Marinetti e autore dei volumi *Crash*, sulla storia della velocità, e *Songs of Matter*, sulla cultura di materiali moderni come acciaio, alluminio, vetro temperato e plastica.

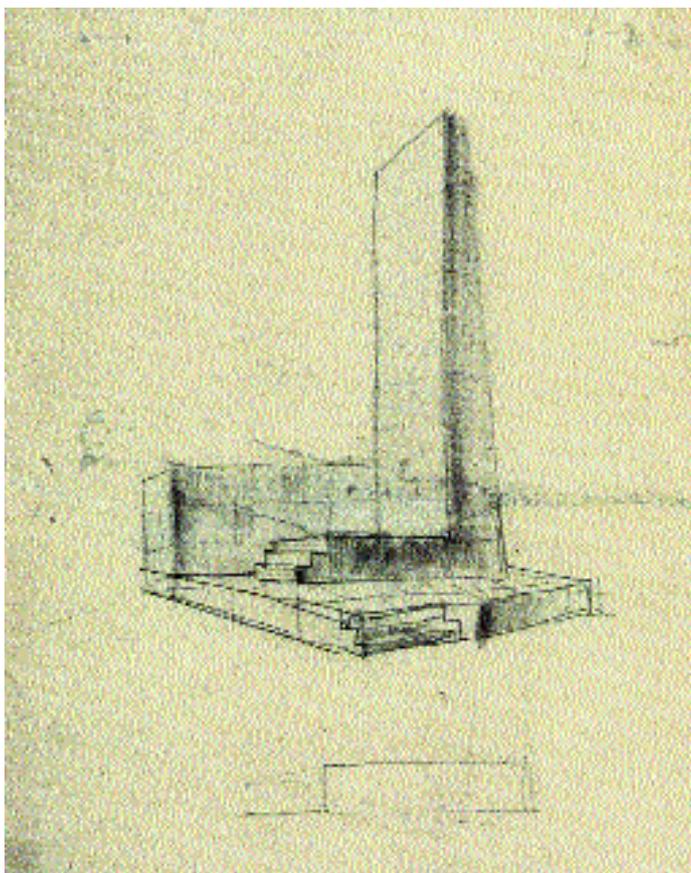
Siamo nel 1934: Giuseppe Terragni riceve l'incarico di erigere un monumento che possa ricordare il sacrificio del giovanissimo Roberto Sarfatti (il primogenito della famosa Margherita) al fronte, durante la prima guerra mondiale. Il suo corpo era stato trovato sui prati dell'altipiano di Asiago ed è là, sul Col d'Echele, che Terragni realizzerà un memoriale che dimostra una sua modernità "ante litteram",

monumentale nel suo insieme, ma libero da qualsiasi identificazione con particolari correnti stilistiche, pur evidenziando chiari riferimenti, nell'uso del marmo e della pietra, ad un significato "simbolico" della monumentalità stessa e delle "forme primigenie dell'architettura".

È molto interessante ripercorrere, attraverso la sequenza dei disegni, le varie fasi degli studi

Carlo Scarpa, Negozio Olivetti a Venezia, 1997 (Foto di Fulvio Roiter)





Giuseppe Terragni, Composizione con monoliti sovrapposti su base a gradoni

per il progetto del monumento (alcuni dei quali anche non realizzati), a cominciare dalla prima idea elaborata da Terragni, quando ancora non era stato ritrovato il corpo, né era stato definito il luogo per il monumento. Il disegno (che fa parte di uno dei tre disegni di Terragni donati alla Biblioteca Comunale di Como da Aldo Galli, nel 1963), mostra una composizione molto aperta e di matrice neoplastica e si basa su un complesso di setti, affiancati da una stele alta sottile. Mentre stava nascendo il Movimento Moderno, con figure del calibro di Le Corbusier o di Gropius, ecco che in Italia personalità come Margherita Sarfatti, in primo piano nel dibattito artistico e architettonico degli anni Venti e primi anni Trenta, cercava di contrastare ogni forma di monumentalismo e di architettura commemorativa

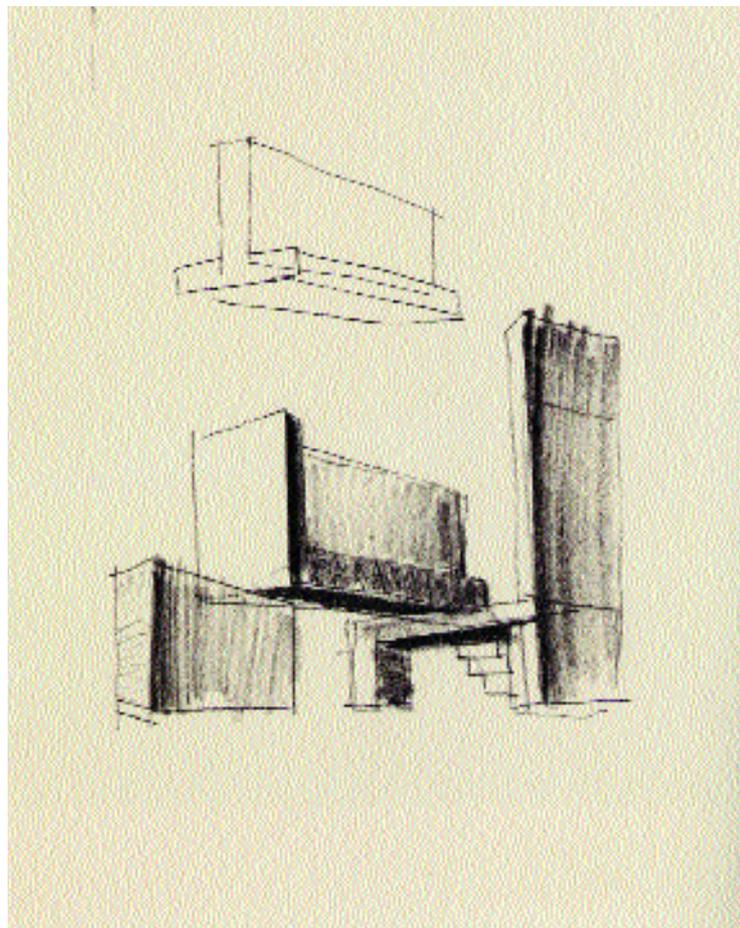
basata su materiali tradizionali e sull'imitazione degli stili storici. La figura di Margherita Sarfatti come esponente chiave del Movimento Moderno in architettura, è stata presentata in mostra, con opere che documentano i suoi legami con i futuristi comaschi (come un disegno di Sant'Elia, raramente presentato al pubblico, e uno splendido ritratto di sua figlia Fiammetta di Umberto Boccioni). Vi risalta inoltre il taglio significativo dei dipinti di artisti del gruppo Novecento quali Mario Sironi, Achille Funi e lo stesso Terragni e di materiali d'archivio riguardanti le attività della Sarfatti, quale promotrice del Razionalismo architettonico, per culminare infine con l'incarico per il monumento al figlio Roberto. Si tratta di disegni originali, schizzi e plastici che illustrano i monumenti che Terragni

progettò nell'arco della sua carriera, insieme agli aspetti "immateriali" e "materiali" della nuova sua concezione di monumentalità. Le forme archetipiche del monumento Sarfatti e degli altri monumenti – cubo, monolite, scala, croce – sono state esaminate in rapporto ai loro riferimenti all'intera architettura dello stesso Terragni e ad una più ampia costellazione di monumenti moderni di architetti da Loos a Gropius, da Lingeri a Mies, da Aldo Rossi a Carlo Scarpa. I monumenti e memoriali "anti-monumentali" attingono ad un vocabolario primordiale di monoliti, cubi e scalinate, e sono fra i capolavori della architettura del Novecento: dal monumento ai Caduti a Erba (1926) al monumento futurista-razionalista Sant'Elia a Como (1930), fino al

progetto del monumento alla Divina Commedia, il Danteum, realizzato con Pietro Lingeri (1938), ma la nuova concezione di monumentalità pervade anche edifici come il Novocomum (1928) e la Casa del Fascio di Como (1934)" (cfr. il Catalogo, edito da Marsilio, che presenta contributi di Ilaria Abbondandolo, Kurt W. Forster, Massimo Martignoni, Sergio Poretti, Marina Sommella, Elisabetta Terragni). A partire dal progetto di Terragni per il monumento Sarfatti (unica opera che l'architetto realizzò fuori della Lombardia), in mostra anche circa 100 opere originali, fra modelli, quadri, sculture, disegni, stampe e libri, provenienti da collezioni pubbliche e private.

L. C.

Giuseppe Terragni, Composizione articolata di setti: studio prospettico



# ARTIGIANATO DI QUALITÀ

a cura di *Valentina Piscitelli*

In questo spazio sono segnalati, su indicazione dei colleghi, gli artigiani di Roma e Provincia che si sono distinti per aver realizzato prodotti innovativi attraverso tecnologie più o meno avanzate, o semplicemente per aver confezionato oggetti di fattura pregevole.

Il materiale potrà essere inviato a:

**Redazione di AR**  
**Rubrica Artigianato di qualità**  
**Ordine degli architetti di Roma**  
**Piazza Manfredo Fanti 47**  
**00185 Roma**  
**architettiroma@archiworld.it**

A breve la rubrica sarà consultabile anche attraverso il servizio telematico dell'Ordine degli Architetti di Roma e Provincia all'indirizzo:

[www.architettiroma.it/quaderni/artigiani](http://www.architettiroma.it/quaderni/artigiani)

## TIPOLOGIE

### LABORATORI

- Apparecchi illuminanti
- Arazzerie/tappezzerie
- Cartotecnica carta/cartone
- Ceramiche/vasi/terracotta
- Cererie
- Corniciai/doratori
- Decoratori/trompe l'oeil
- Ebanisteria/falegnameria
- Fusione in bronzo/altri metalli
- Galvanica
- Gessisti/stuccatori
- Gomma /resine naturali
- Imbottiti /tappezzieri
- Impagliatori (giunco, midollino, paglia di Vienna)
- Infissi (legno, ferro, acciaio, P.V.C)
- Laccatura/lucidatura
- Lavorazione cuoio e pelle
- Marmisti
- Marmi e pietre
- Metalli vari/Metallari
- Metalli preziosi/oreficeria/avorio/pietre dure
- Mosaicisti
- Resine sintetiche
- Restauratori/varie categorie
- Tappeti e moquettes
- VARIE

### LAVORAZIONI IN OPERA (posatori)

- Carpenteria in legno/ferro
- Decoratori
- Doratori
- Gessisti
- Manifattura tessuti/pittura/decorazione
- Mosaicisti
- Parati
- Posatori di rivestimenti a parete/pavimento
- Posatori di moquette
- Posatori/realizzatori di cemento gettato, mosaici, piastrelle
- Vetriere/lavorazioni artistiche del vetro
- VARIE

## Scheda da compilare per l'artigiano

Tipologia Di laboratorio o di lavorazione in opera	Città / Provincia / Area geografica di appartenenza	Riferimenti (nome e cognome del titolare o della ditta, indirizzo, telefono, fax, e-mail)	Riconoscimenti (Premi, menzioni, pubblicazioni)	Numero di persone che lavorano + il titolare/i	Anno di inizio dell'attività

# PIGRECO: IL VETRO SPOSA LA CREATIVITÀ

“la base del nostro lavoro è il vetro, la sua trasparenza e riflessione”

Donata Longo e Lucia Fresia dopo percorsi individuali di formazione decidono nel 2001 di aprire a Roma, insieme, un negozio-laboratorio di vetrate artistiche. Nasce così Pigreco in un luogo scelto, non a caso, tra la Via Casilina e la Via Prenestina, ovvero nel quartiere Pigneto un'area prossima ai quartieri S. Giovanni e S. Lorenzo, dunque abbastanza centrale ed allo stesso tempo lontana dal caos e dal traffico cittadino. In questo quartiere popolare di inizio secolo si trovano atelier di artisti ed artigiani, librerie, enoteche ed altri luoghi di incontro nati di recente molti dei quali Pigreco, con la propria attività, ha contribuito a personalizzare con insegne a mosaico e vetrate legate a piombo. Fin dagli inizi della loro attività Donata e Lucia hanno voluto instaurare un rapporto di collaborazione con gli artisti e gli artigiani del quartiere che si occupano delle più diverse attività perché considerano di estrema importanza lo scambio delle conoscenze e del sapere e sono convinte che le collaborazioni non possono che arricchire e completare le loro opere.



Oggetti in vetrofusione con decorazione in stile arabo

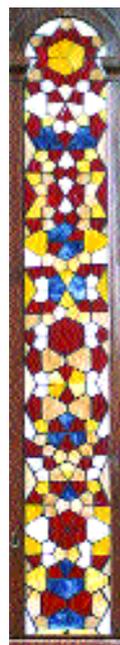
La loro attività parte da tecniche tradizionali come i vetri legati a piombo con interventi a grisaglia - la pittura a gran fuoco -, le vetrate con vetri stampati incolori, la fusione e l'incisione con acidi e sabbature, ma anche i mosaici in vetro che possono essere montati su pannelli in legno per recuperare ad esempio vecchi mobili. Tra le realizzazioni, anche su disegno altrui, lumi ed oggetti in vetrofusione con decorazioni. Il laboratorio è aperto alla conoscenza di materiali nuovi ed alle sperimentazioni, tra queste, l'inserimento di vetro modellato in forno in piccole sculture di bronzo trasformate in punti luce.

Per meglio comprendere la filosofia di Pigreco ripercorriamo l'esperienza di Donata e Lucia.

Donata Longo inizia la sua attività nel 1975 fondando a Roma nel rione Monti, insieme ad altri giovani amanti dell'arte e dell'artigianato, un laboratorio di vetrate artistiche. Questo laboratorio è uno dei primi a nascere con un nuovo modo di intendere la bottega artigiana, non più come luogo chiuso in cui l'artigiano, geloso del suo lavoro e delle sue conoscenze, vive la sua arte dialogando al più con il proprio apprendista. Nel loro laboratorio si predilige il lavoro di gruppo, dove tutti portano un contributo di idee, senza gerarchie e non è imposta una divisione del lavoro e delle conoscenze, tutti i partecipanti possono sperimentare e provare nuove tecniche, mai tralasciando lo studio della tecnica tradizionale, per non disperdere il patrimonio di conoscenze acquisito nei secoli. Parallelamente all'esperienza di Roma nel



Lampada semicilindrica da pavimento a soffitto



Mosaico con motivo arabeggiante su sportello su legno

1985 Donata apre un laboratorio ad Atene, ancora attivo. In Grecia Donata arricchisce i suoi lavori con motivi e decorazioni greche, bizantine ed arabe adattando le sue opere ai gusti del luogo. Realizza lavori importanti in luoghi pubblici, banche, cliniche, alberghi, ed intraprende collaborazioni durature nel tempo con artisti e decoratori greci partecipando anche a mostre ed esposizioni. Molti suoi lavori, in particolare i pannelli in vetro, vengono pubblicati su riviste di arredamento



Grande vetrata sovrastante l'ingresso di una villa

d'interni. La collaborazione tra Lucia e Donata è attiva dal 1988, anno in cui Lucia, all'età di venti anni, attirata da un'attività creativa e originale, comincia a lavorare come apprendista nel laboratorio di Roma. Da qui si sposterà periodicamente nel laboratorio di Atene in modo da ampliare le sue conoscenze ed arricchirsi nelle tecniche lavorative del materiale vetro. Questa esperienza continua fino al 2001 anno in cui Donata e Lucia, forti della loro esperienza e consapevoli delle loro conoscenze, aprono il laboratorio Pigreco.

Sul sito web, [www.ludoglass.com](http://www.ludoglass.com) si possono vedere alcuni dei lavori del laboratorio che costitui-

scono un riferimento dell'attività. Ogni lavoro viene conformato allo stile dell'ambiente e ai gusti del cliente, ed è quindi un pezzo unico.

Le tecniche usate nel laboratorio Pigreco sono molte: la più antica si serve di trafilati di piombo, per legare tra loro le parti di vetro colorato, il piombo è resistente, duttile e malleabile e si adatta ai contorni più aspri. Un'altra applicazione che ricorda in parte l'antica arte del mosaico, utilizza invece le forme di vetro come tessere di mosaico incollandole su qualsiasi supporto rigido (muri, superfici in legno, metalli), e riempiendo gli interstizi con stucco colorato. In tal modo si perde la trasparenza, ma si sfruttano gli effetti di riflessione del vetro e le sue innumerevoli colorazioni. Una recente tecnica per creare vetrate artistiche è quella del collage, in cui i vetri colorati vengono, con uno speciale procedimento, applicati su un letto di colla stesso su una lastra di vetro trasparente. Si ottengono così pannelli molto resistenti con un effetto di leggerezza dovuto all'assenza della linea di piombo. Incisioni con sabbature e acidi permettono di fare disegni opachi e lucidi interni ad un'unica lastra di vetro.

L'uso del forno (simile al forno per ceramica), permette la pittura a gran fuoco (o grisaille), che è una delle tecniche più antiche e affascinanti dell'arte vetraria, ma si presta efficacemente anche ad applicazioni nel design moderno. Il laboratorio Pigreco spesso arricchisce le sue vetrate con elementi pittorici che donano effetti di ombra e danno altre tonalità cromatiche al disegno. Con il forno per vetro si può inoltre utilizzare la tecnica della fusione, cioè parti di vetro colorate fuse tra loro per produrre oggetti o elementi di vetrata. Questa è una tecnica che può dare risultati ed effetti particolarmente interessanti. Un uso misto delle tecniche appena descritte permette di adattare il materiale vetro ad abitazioni, edifici civili come religiosi, ai diversi stili architettonici, offrendo spesso soluzioni a difficili problemi di rapporto tra l'interno dell'edificio e la luce esterna o ai problemi di arredamento.

Donata e Lucia lavorano collaborando volentieri con gli architetti, sviluppando insieme nuove idee per realizzare vetrate divisorie, porte, finestre, ma anche punti luce e lampade, soffitti e specchi, lucernai, decorazioni a muro e mosaici su superfici di legno, mirando ad adattare il vetro alle diverse esigenze architettoniche e decorative.

Recentemente stanno dedicando molto tempo allo studio e alla produzione di oggetti in vetrofusione realizzando ciotole, piatti tondi ed ovali o interi servizi con decorazioni e colori particolari, ispirati al gusto etnico, ad artisti moderni, all'arte araba, anche su ordinazione e eventualmente in esclusiva.

Inoltre il laboratorio Pigreco, grazie alla lunga esperienza, si sta organizzando per istituire corsi rivolti a tutti coloro che sono interessati ad apprendere le tecniche dell'arte vetraria.

## PIGRECO

### Vetrate artistiche e complementi d'arredo

Via del Pigneto 64 - 00176 Roma

Tel/fax 06 7029337

Oikonomou 29 - 10683 Atene

Tel/fax 003018836565

info@ludoglass.com [www.ludoglass.com](http://www.ludoglass.com)