

Consiglio dell'Ordine degli
Architetti di Roma e Provincia
(in carica per il biennio 2001/2003)

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:**

Luisa Chiumenti, Massimo Locci,
Paolo Martegani, Giorgio Peguiron,
Alessandro Pergoli Campanelli,
Valentina Piscitelli,
Barbara Pizzo

**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:
Nuova Biblioteca Bassani
a Ferrara

Tiratura: 13.000 copie
Chiuso in tipografia il 30 marzo 2005

ANNO XL
GENNAIO-FEBBRAIO 2005

57/05

BIMESTRALE DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI DI ROMA E PROVINCIA



ARCHITETTURA

a cura di Massimo Locci - **PROGETTI**

**Cultura per la gente e fra la gente:
Biblioteca "Bassani" a Ferrara** 3
Massimo Locci



ANALISI

Roma. Follie, deliri e contaminazioni 9
Gabriele De Giorgi



EVENTI

Mario Ridolfi architetto, 1904-1984 14
Massimo Locci



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

La progettazione della trasparenza 22
Elena Boaga



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

San Carlo al Corso 27
Cinzia Sebastiani Zoli



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

**I paesaggi di Marrakech
e Le Majorelle: il giardino blu** 33
Monica Sgandurra



40



**Tokyo Designer's
Week 2004**
Paolo Martegani

CITTÀ IN CONTROLUCE

46



**La rinascita
di San Pietroburgo**
Carmelo G. Severino

RUBRICHE

50 **LIBRI**

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

EVENTI

AsoloArt Film Festival.

Palazzo Zuckermann: nuovo complesso museale a Padova.

MOSTRE

Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna.

Bice Lazzari e l'architettura.

Le "città" di Pedro Cano.

Silvana De Stefano: sculture a Palazzo Venezia.

"Ottagoni", artigianato e industria nella ricerca della qualità.

Cultura per la gente e fra la gente



La nuova biblioteca "Bassani", di Fumagalli e Melograni, attraverso l'architettura fornisce il senso di un mutamento complessivo dell'immagine del quartiere Barco di Ferrara. Il nuovo organismo, elemento di straordinaria efficacia per la riqualificazione dell'area, esprime una capacità di accogliere iniziative nei contesti specifici e la contemporanea possibilità di farli espandere al di là dei propri confini fisici.

Massimo Locci

La biblioteca Giorgio Bassani, progettata da Giovanni Fumagalli e Carlo Melograni, si inserisce in un innovativo programma di riqualificazione del degradato quartiere Barco di Ferrara, costruito negli anni Quaranta in prossimità dell'area industriale. L'ipotesi di recupero urbano, predisposto dall'ACER, prevedeva la demolizione e ricostruzione di alcuni edifici residenziali, inadeguati allo standard prestazionale attuale, e la creazione di un nuovo ambito per servizi. La nuova struttura, oltre che attrezzatura pubblica di rilievo comprensoriale, per volontà dei progettisti svolge un ruolo di centro civico e di luogo di aggregazione sociale. In tal senso il loro progetto, redatto nel 1998, determina il presupposto per la riqualificazione dell'intero ambito territoriale.





Fumagalli e Melograni sono stati chiamati non solo a inventare un nuovo disegno urbano (attuato anche attraverso l'utilizzo di una tipologia residenziale più densa, studiata a lungo per fornire un "effetto città"), ma anche a dare il senso di un mutamento complessivo dell'immagine del quartiere, pur intervenendo solo in una parte di esso. I nuovi interventi, come presupposto, dovevano contenere una forte caratterizzazione, comunque senza compiacimenti formalistici come nello stile di Melograni, in modo da costituire un riferimento qualitativo e una sineddoche linguistica. Una modalità di intervento strutturante sia l'organizzazione funzionale, sia l'immagine architettonica del complesso.





“A distanza di poco più di due anni dalla sua inaugurazione – scrivono gli autori del progetto – la nuova biblioteca si è dimostrata un elemento di straordinaria efficacia per la riqualificazione del quartiere. La crescita dei prestiti, i rapporti intensificati con le scuole, la varietà di iniziative e manifestazioni, l’apertura a istituzioni e organizzazioni esterne attraggono verso la Bassani non solo gli abitanti della zona ma anche molti che risiedono altrove e che al Barco non erano mai arrivati. Era un luogo emarginato, decisamente separato dal centro di Ferrara, ma ora la sua relazione con la città sta profondamente cambiando”.

La *ratio*, alle varie scale, si esplicita in una

marcata definizione morfologica, che determina precise figure e regole, e in un’organizzazione per ambiti specialistici, interconnessi tra loro e con il sistema distributivo generale. La biblioteca, in particolare, si segnala per la relazione con il tessuto dei percorsi pedonali pubblici, che attraversano l’edificio nei due sensi, e per l’individuazione di una *facies* espressivamente efficace, elegante ed essenziale nonché capace di rappresentare la dimensione urbana con la sua varietà e complessità.

L’azione compositiva si struttura attraverso proporzionate stratificazioni di volumi, diversificati nello spessore tra spazi serviti e spazi serventi, e nell’altezza, ad un piano o a doppio livello in relazione alla

funzioni interne. L’uso di ampie superfici murarie prevalentemente chiuse, in quanto il manufatto è tipologicamente introverso, conferiscono all’edificio un valore di scala (un voluto e necessario effetto gerarchico) che fa emergere l’edificio pubblico rispetto al contesto. L’aggregazione risulta emblemizzata ma non monumentale; recupera la *misura d’uomo* all’interno, grazie alla presenza dell’atrio integrato con l’ambito centrale aperto, che si scopre immediatamente penetrando nell’edificio. L’ampio patio, cui si relazionano tutte le attività presenti nel plesso edilizio, è il cuore della biblioteca e, configurandosi come una piccola piazza, simbolicamente anche cuore del quartiere.





La soluzione a patio consente di far iniziare il processo di fruizione dell'architettura, e quindi della comunicazione, dal cuore del manufatto, sovvertendo l'abituale modo di vivere gli ambienti non soltanto per la capacità di instaurare una diversa articolazione degli spazi e dei percorsi (continuità-discontinuità), ma anche per la capacità di determinare un meccanismo di percezione alternativo (chiuso-aperto, compresso-dilatato). Questa tipologia si lega alla tradizione residenziale

mediterranea e risulta sempre compositivamente stimolante, soprattutto per una struttura con destinazione pubblica a carattere culturale, in cui si ipotizza di accogliere il cittadino, di farlo sentire a proprio agio. Un approccio che ha un fondamento etico, in quanto specularlo al rifiuto della sacralità e della retorica istituzionale e, viceversa, corrisponde alla moderna sensibilità tendente all'allargamento della fruizione dell'esperienza letteraria, teatrale ed artistica. Una idea della cultura

non elitaria e/o riservata ad un pubblico di iniziati che, da sempre, rappresenta la filosofia d'intervento del gruppo e di Melograni in particolare.

Individuare un ambito baricentrico, per cogliere simultaneamente la compresenza delle parti, consente di far interagire le diverse attività specialistiche, ognuna all'interno del proprio ambito spaziale. È una risorsa da sviluppare accettando, come in un brano urbano, la commistione di immagini e funzioni. Il nuovo organismo





esprime una capacità di accogliere iniziative nei contesti specifici e la contemporanea possibilità di farli espandere al di là dei propri confini fisici, per consentire azioni “per la gente e fra la gente”.

All'esterno l'edificio, con corpi ben equilibrati e misurato linguaggio espressivo, propone una rilettura di alcune correnti del Movimento Moderno, con riferimenti sia alla tradizione razionalista italiana sia allo sperimentalismo nordico. Una narrazione piana che trova i suoi punti di

forza proprio nel rifuggire il grande gestorizzatore: semplici le forme e gli accostamenti, tradizionali le soluzioni tecnologiche. La modernità è tutta legata alla essenzialità dal trattamento e al dettaglio minimalista. Per certi versi questa architettura è lievemente austera, scelta che deve intendersi come auto-limitazione rispetto alla disseminazione e proliferazione semantica, come decantazione morfologica e come misura costruttiva.

L'obiettivo esplicito, come già evidenzia-

to, è definire un principio di identità partendo dal valore etico dell'architettura.

Le linee guida della composizione, espresse attraverso geometrie primarie, più che puntare al *pathos* espressionista sono l'esito di una metodologia che mira all'essenzialità e che non ama gli sprechi, sia nel linguaggio sia nei materiali. Emerge una filosofia d'intervento che è figlia di una visione politica (culturale) più che di una tensione interna all'architettura; una logica meno autorale rispetto a molte ricerche





BIBLIOTECA "BASSANI" A FERRARA

Progetto architettonico

Giovanni Fumagalli, Carlo Melograni

Collaboratori

Paolo De Vito

Coordinamento generale e direzione lavori

Daniele Malucelli

Progetto strutturale

Andrea Benedetti

Progetto impianti

Giorgio Novi

Direzione del cantiere

Franco Scapoli

Impresa costruttrice

Edilstrade di Marco Crocicchia

Arredamento

Gonzagarredi s.c.r.l.

Foto

Manfredi Patitucci

Località

Quartiere Barco a Ferrara

Committente

Istituto Autonomo Case Popolari di Ferrara
(oggi Azienda Casa Emilia Romagna)

Superficie complessiva

(compresi il patio e il giardino dei ragazzi)

1.650 mq

Volume

7.650 mc

Capienza volumi

40.000 circa

Costo

euro 2.350.000,00

Calendario

progetto: 1998

realizzazione: 1999-2001

allestimento: 2001-2002

inaugurazione: maggio 2002

contemporanee e più ricca di relazioni con altre discipline, ad esempio l'universo parallelo della pedagogia. La poetica di Melograni e Fumagalli, densa di riferimenti alla cultura funzionalista (Arne Jacobsen in particolare), evita ogni virtuosismo plastico o gratuita sperimentazione tecnologica, persegue l'essenzialità a tutti i livelli pur nella complessità aggregativa. Una visione comunque di forte impronta sperimentale, da intendersi, utilizzando l'interpretazione di Manfredo Tafuri, come esito di una metodologia duttile e alternativa a quella "assolutista e totalitaria" dell'Avanguardia. Si possono individuare due strumenti procedurali: l'utilizzo di modelli personalizzati (intesi come un proprio archivio dinamico di immagini da cui attingere, creando commistioni e innovando), e la verifica di sistema, il filtro interpretativo e linguistico che ordina l'integrazione morfologica.

Nella nuova biblioteca di Ferrara risulta particolarmente espressivo lo spazio interno modellato dalla luce, ora morbida e schermata, per valorizzare l'unità dell'involucro, ora intensa e tagliente, per valorizzare i volumi, ora diafana per creare un dialogo tra interno ed esterno.

La luce è una materia aggiunta, preminente sulle altre, che appaiono program-

maticamente non caratterizzate e selezionate per esaltare la neutralità e la continuità di superficie (blocchi di cls pigmentato, intonaco). Accentuazioni chiaroscurali sono presenti solo nel patio, ove un gioco di trame geometriche e di telai strutturali si pone in dialogo con il ritmo, ora seriale ora libero, delle bucatore e con i brise-soleil metallici.

Il patio della "Bassani" – si legge nella relazione – è uno spazio moderno, schermato da griglie frangisole e delimitato su due lati contrapposti da pareti completamente vetrate che mettono in reciproca comunicazione visiva l'atrio e la sala lettura. È un ambiente all'aperto protetto, dove ci si può fermare a leggere, ma è soprattutto l'elemento che determina il carattere di tutto lo spazio interno. Si vede cambiare la luce, una luce che viene dal centro dell'edificio e non dall'esterno come avviene di solito. Si vedono trascorrere le ore del giorno e passare le stagioni. Vi si ferma la nebbia delle sere d'autunno e si illumina con il sole quando arriva la primavera, a dire il vero anche troppo per essere una biblioteca. È un elemento che contribuisce con forza a rendere vivo lo spazio interno, progettato per essere non solo sede di studio e solitaria consultazione ma luogo attraente, allegro, aperto a usi vari e creativi.

Roma. Follie, deliri e contaminazioni

Percorsi tra le metamorfosi romane per rileggere l'esistente e comprendere meglio i processi di trasformazione. Un passo avanti nell'interpretazione della città che cambia.

Gabriele De Giorgi

Con il libro *"Roma. Follie, deliri e contaminazioni"* ho voluto dare una descrizione coinvolgente delle trasformazioni urbane, percorrendo per tre anni itinerari mentali e architettonici nei più vari luoghi della città, munito di taccuino e macchina fotografica, di riferimenti bibliografici e collocazioni d'archivio.

Mentre la ricerca avanzava (alcune architetture sono veri capolavori della trasformazione e si dovrebbero valorizzare alla pari dei tanti celebri monumenti) mi accorgevo che il millenario passato e la complessità attuale rendevano ancora più palpitante e impegnativo il senso dell'indagine.

A Roma, come in nessun'altra città, le te-



stimonianze storiche non più incontaminate e la metropoli convivono le une nell'altra in una dimensione comprensiva di luci e ombre che a volte confina con l'ineestetico, con il disordine, con l'ibrido, con le disarmonie e i conflitti.

Questi rapporti mi hanno indotto a cam-

Dall'alto:

- Roma di Giovanni Battista Falda: il Vaticano
- Pannelli pubblicitari a Fontana di Trevi e a piazza Navona



va di tali categorie, che però non riescono a misurarsi con la città reale. A rifiutare per contro le letture improntate a geremiadi catastrofiche e apocalittiche, di pura denuncia, che vedono solo e sempre i mali della città ma non indicano vie d'uscita, né tentano di proporre.

Sembrava opportuno invece rileggere l'esistente con l'occhio e la mente sgombrati da preconcetti per comprendere meglio *i processi di trasformazione*.

Un passaggio importante è stato quello di chiedermi che statuto dare al sapere di queste trasformazioni, cioè all'insieme delle conoscenze che prende in esame la città che cambia. Il quesito partiva dalla constatazione che il XX secolo non ha trasmesso in materia quasi nessun dato, nessuna indicazione. Questo tipo di lettura non esisteva. Il campo epistemologico era scoperto. Nessuna disciplina se ne è occupata forse perché non era ancora esplosa la crisi della città.

Eppure l'avanzata del sapere dell'architettura

ci impone oggi di rinnovarne i principi in relazione alle trasformazioni, assunte come oggetto di nuove conoscenze. Proprio una città come Roma, destinata nei prossimi anni a modificare un esistente vasto e complesso, rende più urgente lo studio di questo problema in senso propositivo e costruttivo.

Tale indagine, operando ai confini di tutte le conoscenze urbane, può costituire non solo un corpo inesauribile di dati, di esperienze, di concetti, ma anche un continuo principio di instabilità, di problematicità, di critica e di contestazione di ciò che poteva sembrare acquisito. Quindi, un passo avanti nell'interpretazione della città che cambia.

Questa lettura fornisce nuovi elementi di valutazione. Basti pensare che nelle architetture della trasformazione è quasi impossibile parlare in termini di prospetti, piante, sezioni, spazio lineare; sostituiti da intersezioni e combinazioni, conflitti e trasmissioni di figure non canoniche.

biare l'ottica d'osservazione, a compiere una virata di rotta rispetto alle letture per stereotipi, ad escludere ad esempio quella della continua riproposta di Roma Universale ed Eterna, fonte d'ispirazione e di connotazioni identitarie più volte ricorrenti in tanta letteratura, in celebrazioni e mostre. Ad accantonare i codici ispirati all'ordine, alla continuità e alla purezza che intendono leggere la città in modo finalizzato poi ad una progettazione compres-



Dall'alto e da sinistra:

- La Torre del Grillo vista dalla Torre delle Milizie
- Resti delle Terme di Agrippa incorporati in via Arco della Ciambella
- Resti dell'acquedotto di Nerone incorporati nell'edilizia a piazza San Giovanni

Pagina a fianco, dall'alto e da sinistra:

- Il tempio di Venere e Roma, la Meta Sudans e la chiesa di S. Maria Nova
- Chiesa di San Lorenzo in Miranda
- Chiesa di San Nicola in Carcere
- Gli ultimi scavi in via dei Fori Imperiali ripresi dalla Torre delle Milizie



La rilevazione stessa di questi fenomeni vi si identifica, ne acquisisce alcune possibili categorie e le trasmette come tali al sapere che si va a delinearne.

È evidente anche che rileggere il presente comporta il rinominare il passato, dal momento che parti storiche della città e delle sue architetture non rispondono più al ruolo per cui erano state ideate. E che, scomparse le motivazioni, i contesti, i significati di un tempo, esse vivono un'altra condizione. Per comprenderla dobbiamo utilizzare le più aggiornate griglie conoscitive.

Sono quelle messe a punto alla fine del '900 tendenti a scartare le chiavi deterministiche, funzionalistiche, ideologiche, storicistiche, non più sufficienti a spiegare gli eventi di una realtà urbana molto più complessa rispetto alle lineari procedure delle sue tecniche interpretative, a favore, invece, di analisi più penetranti mirate alla contingente localizzazione dei mutamenti, interessate alle energie reali che hanno prodotto le contaminazioni, al fissaggio del

processo di trasformazione in spazi, in volumi, in strati, in partiti decorativi.

Là dove il processo mutante si è manifestato con la massima intensità, là dove ha lasciato le tracce più consistenti; là è opportuno soffermarsi per individuare e ridisegnare le mappe della città, per riconoscere le componenti obliate, trascurate, e riportarle in primo piano, rinominandole in chiave contemporanea. Le analisi urbane di natura tipo-morfologica non sono assolutamente soddisfacenti per questo tipo di approccio.

Ovvio che va vista con occhi nuovi anche l'architettura della città antica coinvolta nelle trasformazioni, guardata senza veli nella sua totalità, bella e brutta, come parte di un processo costruttivo che ha plasmato Roma secondo linee apparentemente confuse, deformate, lacerate, distorte. Ma solo apparentemente.

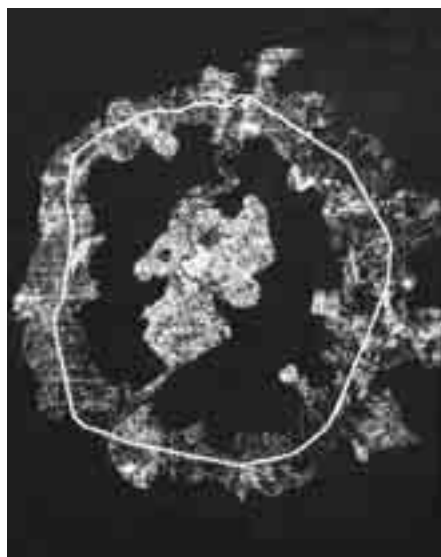
Va da sé che la ricostruzione delle unità infrante, interessata solo alla ricomposizione delle forme originarie, in quest'otti-

ca non è produttiva. Non saranno più le compiutezze e le delimitazioni, dunque, le armonie e le continuità, l'organicità e l'unità a guidare le nostre ricerche, ma, al contrario, saranno gli ossimori, i riadattamenti, le sconessioni.

Conferire una traccia concettuale alle categorie della modificazione è allora possibile. Dare coerenza a questi episodi significa accoglierli come il prodotto di un pensiero e di una prassi intrecciati: quello dello stratificare, del modificare, la cui ragion d'essere è stata così naturale che, per essere realizzata, non è mai stata scritta o motivata o teorizzata esplicitamente.

Le architetture della trasformazione dunque, sebbene rimosse dalle professioni del XX secolo e dalle culture ufficiali ispirate ad altri valori (radicamento, ordine, rigore, unità, gerarchie), vanno rivalutate perché architetture nate ed alimentate dalla condizione transeunte della vita della città, con sempre più sorprendenti capacità di esprimere, ricostituendosi in mutate





Dall'alto e da sinistra:

- Mura Aureliane: il nodo di Porta San Paolo
- Schema delle aree del Gra e del centro di Roma
- Il gazometro circondato dai rifiuti
- Porta San Giovanni
- Vetrina cinese a piazza Vittorio



caos, regola e deregulation, piano e assenza del piano, progetto e non progetto.

Nella città storica si riferiscono a complessi processi mutanti che vanno dalle planimetrie stratificate ai ribaltamenti degli assetti storici; si dispiegano dalle nuove focalità ridisegnanti il volto della città, dal prelievo e dalla libera ricomposizione in testi differenti; dagli innesti per antinomie sulle preesistenze, dagli inglobamenti di architetture antiche, di colonnati incorporati fino al non-finito di ritorno come dissolvimento delle forme originarie; comprendono le arcate, i portici murati, le bucatore slittate, gli avanzi incastonati, straniati come relitti. Dai grandi monumenti trasmutanti giungono ai residui erranti sotto rinnovate spoglie, dalle torri superstiti rimodellate agli sfondamenti e décollages delle mura.



sembranze, la vita degli uomini. “Roma da Roma”, come lettura della trasformazione, può divenire dunque progetto. Nelle aree del Gra, negli ambiti dismessi semicentrali, nel centro storico, le più forti trasformazioni hanno una firma ambiguamente intrigante e propositiva: sono le *Follie*, i *deliri*, le *contaminazioni*. Appartengono al ceppo delle configurazioni problematiche della contemporaneità. Sono generate dallo scontro tra i processi omologanti e le forme della tradizione. Nascono dall’impatto esplosivo tra i fenomeni contemporanei e l’universo delle realtà residuali della civiltà del passato tra ordine e



Dall'alto e da sinistra:

- Sul Gra, settore sud-est, tratto Prenestina-Appia
- Foto aerea dello scalo ferroviario di San Lorenzo
- Sul Gra, settore sud-est, tratto Prenestina-Appia
- Sul Gra, settore nord-est, tratto Flaminia-Tiburtina
- Foto aerea del Gra con lo svincolo della Tiburtina



Follie, deliri e contaminazioni sono così connaturati a Roma da costituire le inconfondibili avvincenti risultanti delle sue complesse vicende urbane, sociali, culturali. Formano il patrimonio identitario della storia di Roma, un nuovo punto di partenza per un momento storico come quello attuale in cui non è più l'ulteriore espansione a guidare la strategia urbana di Roma, ma è la trasformazione dell'esistente.

Noi architetti contemporanei osserviamo questi scenari con grande interesse perché proprio questo carattere indica oggi come positivamente percorribile la via della comunicazione delle differenze, della possibilità di accogliere contrasti e tensioni, introiettandoli ed elaborandoli come proposte urbane per una città più vivibile, specialmente nei contesti più poveri centrali e periferici.



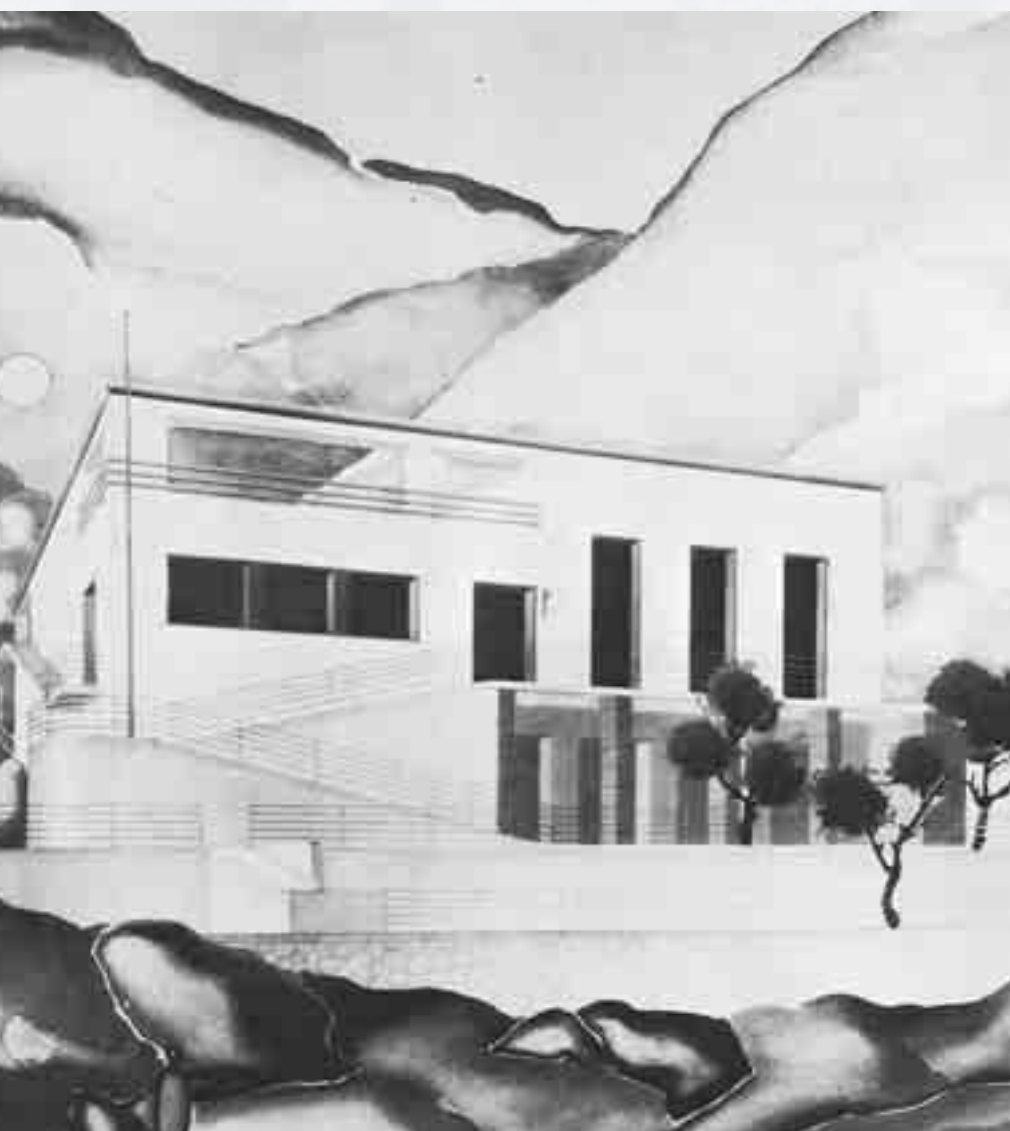
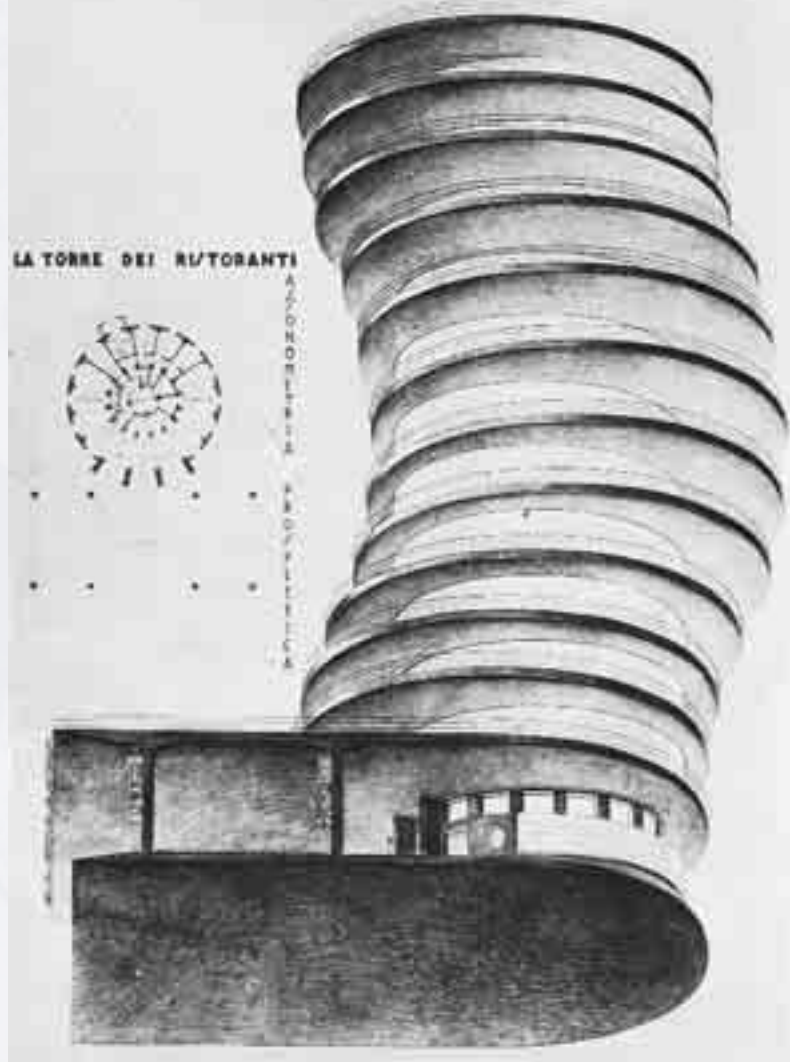
Ripartire da Roma è un affascinante percorso progettuale attento a questo ossimorico patrimonio di strani bellezze, in grado di produrre, con altrettanta immaginazione, riqualificazioni fondate non sull'armonia classica ma sull'armonia delle interferenze e delle stratificazioni.

La città sta cambiando verso assetti poco conosciuti. Nel futuro assumerà forme inedite per effetto di trasformazioni che già oggi vengono annunciate nei nuovi progetti. Saperne catturare l'energia significa raccogliere la sfida della contemporaneità per una città migliore, alimentata dalla sua stessa cultura.



Mario Ridolfi architetto 1904-1984

A cento anni dalla nascita un convegno internazionale ha fornito l'occasione per riflettere sul suo contributo all'architettura e all'urbanistica del Novecento.



Massimo Locci

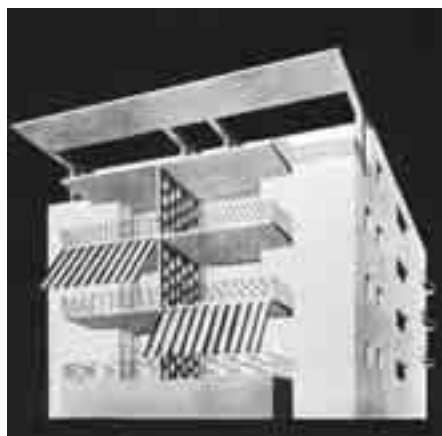
A cento anni dalla nascita e a venti dalla tragica scomparsa il convegno internazionale "Mario Ridolfi architetto 1904-1984" ha fornito l'occasione per riflettere sul complesso e, per alcuni versi, contraddittorio suo contributo all'architettura e all'urbanistica del Novecento. Le vicende della sua attività sono strettamente legate a quelle della vita, il dato biografico, su cui si sono soffermati vari relatori (Conforti, Melis, Palmieri, Dullio) è centrale anche per Ridolfi stesso, come risulta dalla sua lettera inviata a Ponti e pubblicata su *Stile* nel '43. Ultimo di dieci figli di una famiglia modesta, dopo aver frequentato le scuole serali (seguendo l'insegnamento di Fasolo, De Vico e Vagnetti), nel '24 si iscrive alla Scuola Superiore di Architettura stabilendo uno stretto rapporto con Adalberto Libera, appena giunto a Roma, e con Mario Fagiolo. Con entrambi partecipa a numerosi concorsi

Pagina a fianco, dall'alto:

- La Torre dei Ristoranti
- Asilo all'Isola del Giglio

In questa pagina, dall'alto e da sinistra:

- Villino ad Ostia
- Palazzina per 24 appartamenti
- Concorso per chiese a Messina
- Poste di piazza Bologna a Roma, interno



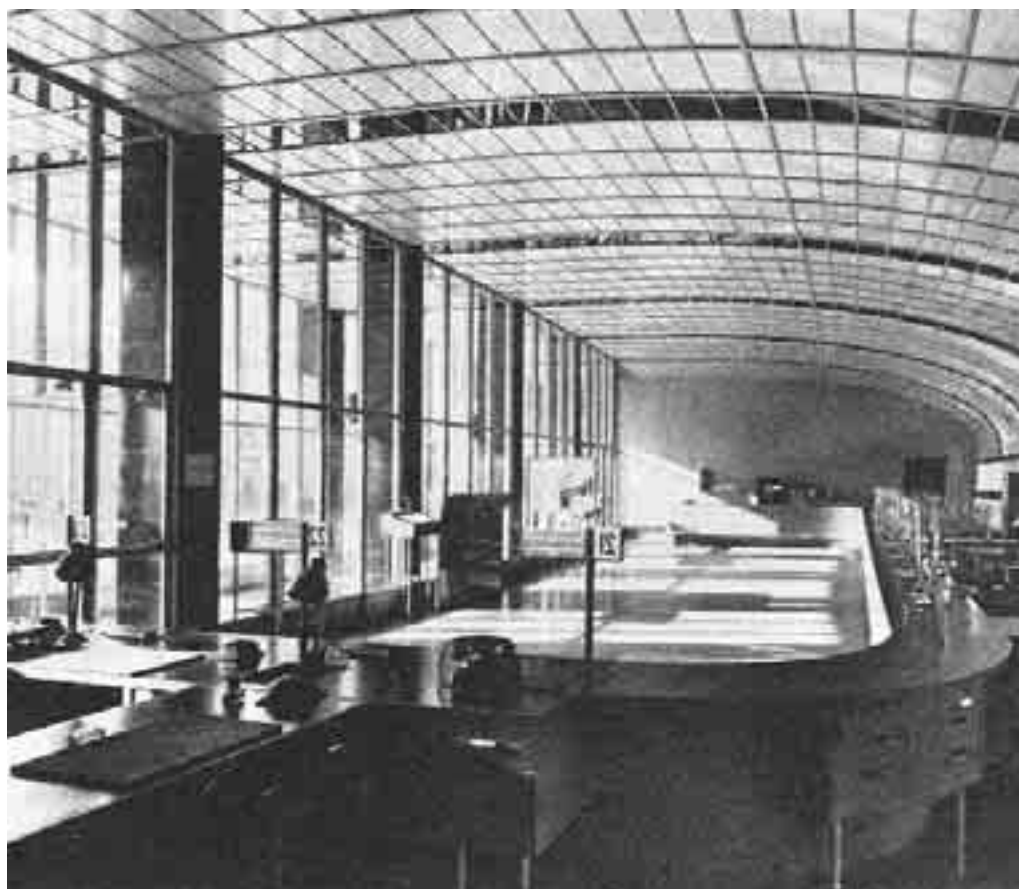
nella relazione con il contesto archeologico e con i tracciati viari, è la prima proposta per il palazzo del Littorio (1934), un lungo serpente edilizio con ascendenze espressioniste che anticipa i dormitori del MIT di Aalto (1947). Esemplari, per la valenza metodologica ed espressiva, sono sia i progetti per l'edilizia residenziale romana (REA in via di villa Massimo e Colombo in via San Valentino), sia quelli per le infrastrutture cittadine, segnatamente l'ipotesi per il nuovo ponte sul Tevere al Foro Mussolini e l'Istituto Tecnico a Pavia.

(palazzata di Messina, casette a Tor di Quinto, villini di Ostia, casa del Balilla a Potenza, ufficio postale di piazza Bologna a Roma. Questi ultimi due vinti e realizzati negli anni successivi). Ancora studente, nel 1928, partecipa alla I mostra del MIAR con l'espressionistica *torre dei ristoranti*. Un bellissimo volume tortile, al limite della stabilità, che è stato definito "uno dei più ermetici e singolari monumenti della ricerca architettonica italiana contemporanea" (A.Muntoni).

Negli anni immediatamente successivi conosce Wachsmann e Wolfgang Frankl con cui inizia un lungo sodalizio professionale durato cinquant'anni.

È questa la fase razionalista delle sue ricerche in cui i temi del progetto di architettura, intesi come sintesi minimalista di linguaggio espressivo e tecnologia costruttiva, sono strettamente connessi con quelli del disegno urbano. Emblematico in tal senso è il ruolo svolto dalla facciata concavo-convessa del palazzo delle poste a piazza Bologna del 1933-35.

Altrettanto significativa ed innovativa,



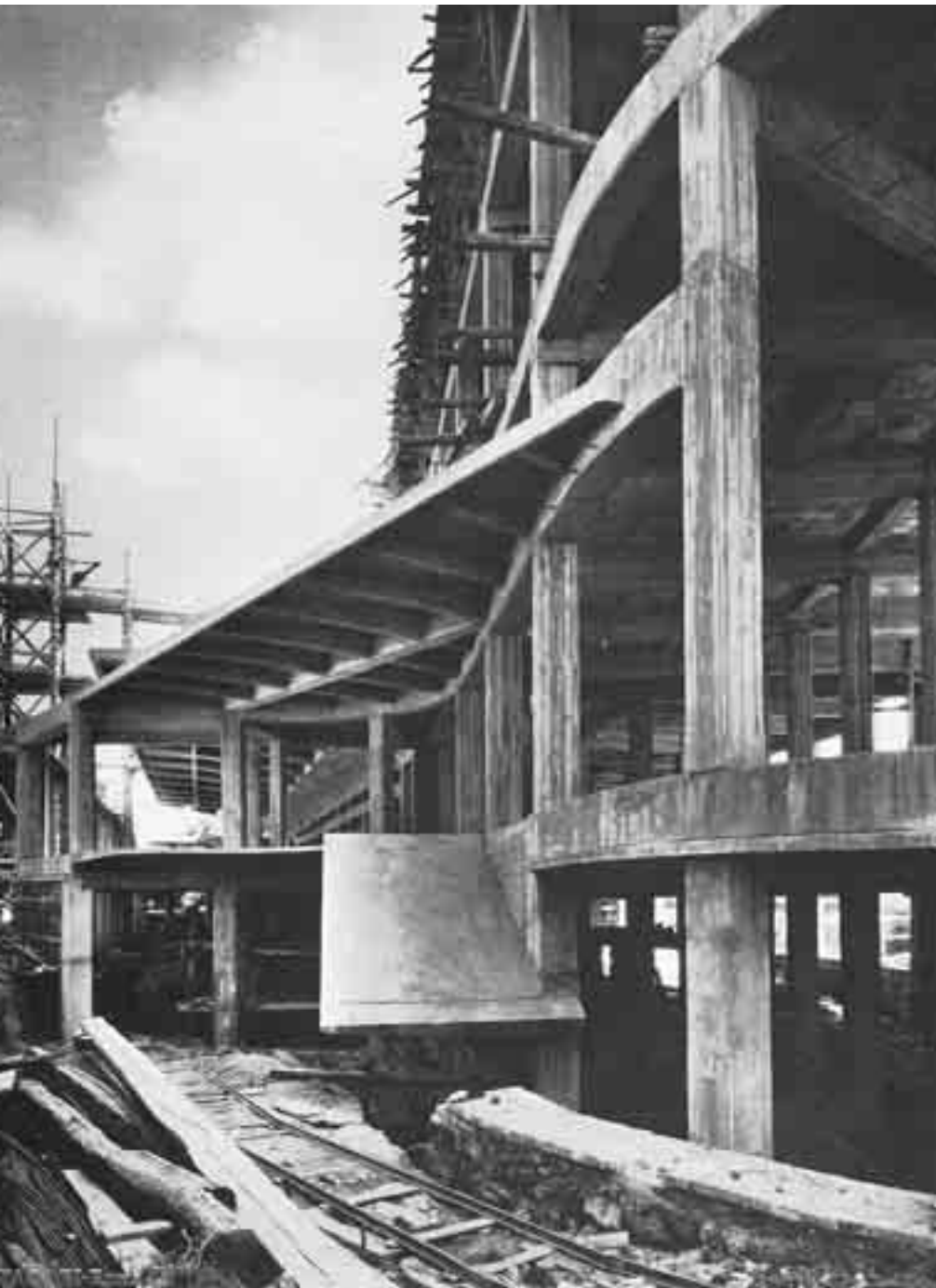


In questa pagina, dall'alto:

- Poste di piazza Bologna a Roma
- Poste di piazza Bologna a Roma, cantiere

Pagina a fianco, dall'alto e da sinistra:

- Palazzina Rea in via di Villa Massimo a Roma
- Sopraelevazione in via Paisiello a Roma
- Concorso per il Palazzo del Littorio
- Stazione Termini a Roma, plastico della copertura
- Casa Chitarrini in corso Tacito a Terni
- Quartiere Italia a Terni



È tra i maggiori architetti operanti a Roma, eppure, tranne le poste di piazza Bologna non ha incarichi pubblici di rilievo; Ridolfi era “l'unico veramente coinvolto, sotto il duplice punto di vista umano e culturale, nei fermenti e nelle speranze di quel drammatico periodo. Forse Adalberto Libera era più bravo di lui, ma non aveva capito niente dello sfascio etico-politico provocato dalla dittatura. Ridolfi invece aveva sofferto, in prima persona, il totalitarismo, gli eventi bellici, la povertà e la fame anche nell'ambito della famiglia, ed era entrato, per impulso romantico, in un partito di sinistra” (B.Zevi). L'impegno etico e politico lo porterà a diventare consigliere comunale a Roma, impegnandosi per la redazione del nuovo PRG ed opponendosi decisamente ad alcune scelte urbanistiche sbagliate, come la localizzazione dell'Hotel Hilton a Monte Mario. L'approccio organico, significativo del periodo più prolifico e di cui poco si è discusso nel convegno, è inteso da Ridolfi come un sistema duttile di regole che guidano l'intero iter progettuale, dall'idea di città al dettaglio costruttivo. Il metodo si chiarifica nella fase della ricostruzione sia a livello teorico (la redazione del manuale dell'Architetto USIS-CNR) sia a livello attuativo (i quartieri per l'edilizia residenziale). Sono gli anni del cinema e della letteratura “neorealista” di cui l'opera di Ridolfi rappresenta l'omologo in architettura.

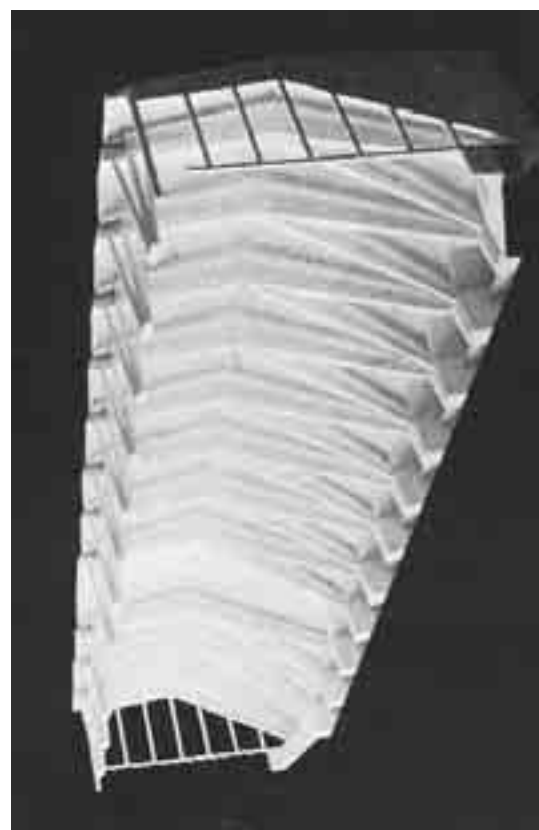
Nel dopoguerra con Quaroni, Piccinato e Zevi condivide anche l'esperienza di Metron, dell'APAO e della “Scuola di Architettura Organica”, l'*università alternativa di Palazzo del Drago*. Li accomuna inoltre l'interesse per l'urbanistica nordica con-



temporanea (Neighbourhood Unit) che vedono paragonabile alla configurazione dei centri medioevali, funzionalista e antimonumentale, ma soprattutto insieme sostengono la propositività del “Piano-Progetto”, per un assetto più razionale e umano del territorio.

Nella “Dichiarazione di principi” dell’A-PAO, che li ha visti protagonisti, si leggeva tra l’altro: “La genesi dell’architettura contemporanea si trova essenzialmente nel funzionalismo. Qualunque sia oggi l’evoluzione dell’architettura funzionale nell’architettura organica, siamo convinti che nel funzionalismo è la radice dell’architettura moderna, e non nelle correnti di stilizzazione neoclassica, non nel provincialismo degli stili minori ^(*) L’architettura or-

ganica è un’attività sociale, tecnica e artistica allo stesso tempo, diretta a creare l’ambiente per una nuova civiltà democratica”. A molti questo drastico cambiamento appare come un ribaltamento di interessi. In verità Ridolfi, che dell’esperienza razionalista ha sempre esaltato la valenza funzionalista, in questa nuova fase introduce una componente psicologica e la valorizzazione della tradizione costruttiva italiana. Una metodologia basata sulla qualità tecnologica dell’intero sistema edilizio, impostando criteri di standardizzazione e uniformazione delle componenti edilizie, tenendo sotto un unico registro l’innovazione tecnologica, il linguaggio, l’uso dei materiali. Il periodo della ricostruzione (relazioni di Ciucci e Nicolini) è caratterizzato dagli



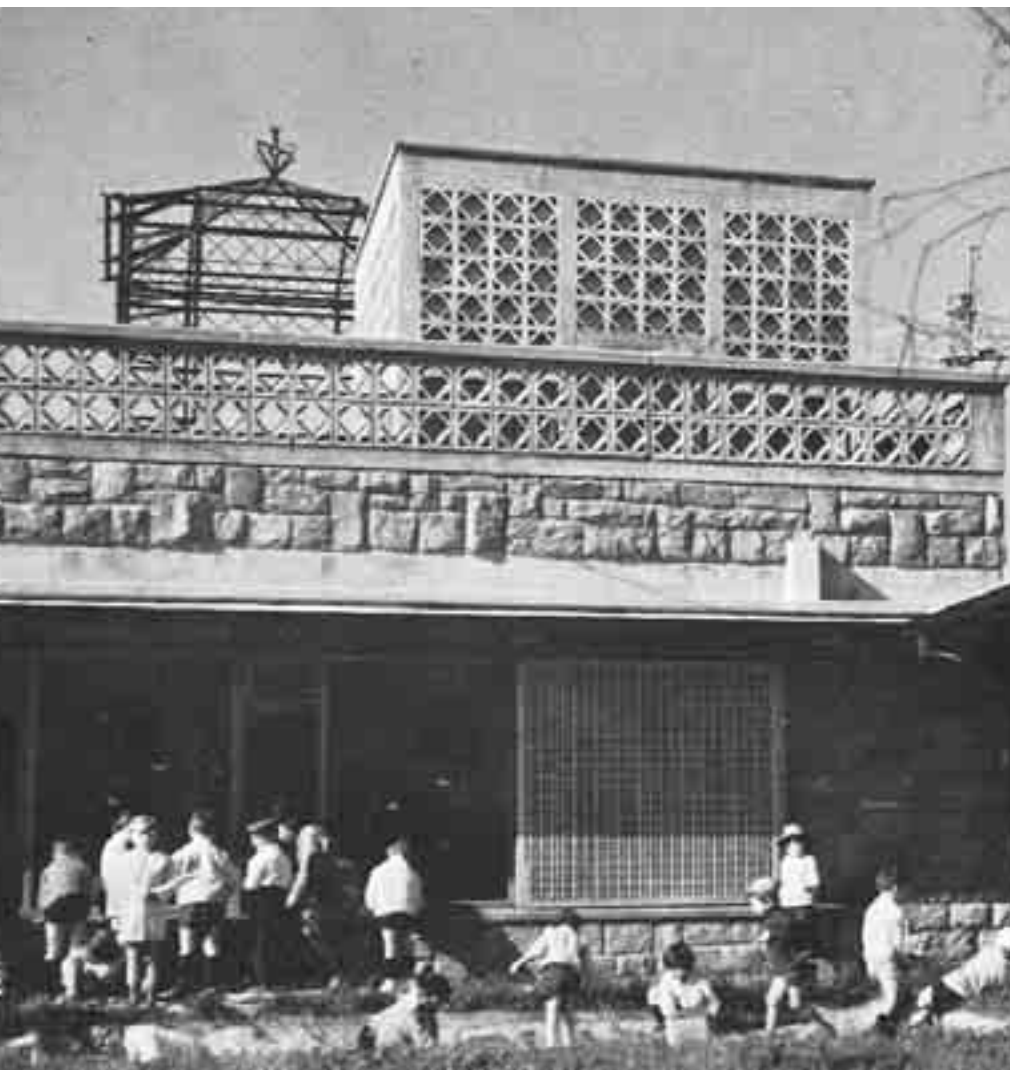


studi per le tipologie UNRRA CASAS e poi dall'esperienza INA-CASA per la quale costruisce i quartieri di Cerignola, Livorno e Treviso e quello del Tiburtino a Roma. In contemporanea realizza il complesso di viale Etiopia e molte palazzine residenziali che hanno segnato fortemente l'immagine di Roma.

Non è un caso che nel primo numero della nuova Casabella diretta da Ernesto Rogers (n.199 del dicembre 1953 - gennaio 1954), tra i pochi edifici presentati (gli altri riguardavano opere di Gropius, Gardella e Prouvè) ci siano i suoi edifici di viale Etiopia a Roma. De Carlo definisce l'opera per un verso "barbarica, robusta e abbandonata all'impeto dei sentimenti" e per un altro caratterizzata da "una base funzionalista (...) e da un impegno antiformale che oltrepassa le soluzioni di gusto". Questo termine "antiformale" ha un preciso significato per la rivista, tanto che il direttore nel suo editoriale pone la lotta al formalismo come obiettivo primario di quella fase dell'architettura.

Il progetto più importante di Ridolfi negli anni del dopoguerra, ma anche quello che gli crea maggiori dispiaceri, è la soluzione di testata della Stazione Termini, che arriva terza al concorso (1947), ma l'idea di una piazza urbana coperta in funzione di filtro tra la città e l'infrastruttura territoriale, nonché alcuni aspetti formali e funzionali della sua proposta sono ben evidenti nel progetto realizzato.

A metà degli anni '50 Adriano Olivetti, che ne aveva apprezzato le capacità propositive all'interno dell'INU, gli affida l'incarico per la realizzazione dell'asilo nido a Canton Vesco-Ivrea, che rappresenta una



Pagina a fianco, dall'alto e da sinistra:

- Torri di viale Etiopia a Roma
- Quartiere INA casa a Cerignola
- Asilo Olivetti a Canton Vesco (Ivrea)

In questa pagina, dall'alto:

- Case dei "44 appartamenti" a Terni
- Asilo Olivetti a Canton Vesco (Ivrea)

sintesi di tutti gli interessi precedenti ed un'anticipazione di quanto Ridolfi svilupperà negli anni seguenti: progetti di piccola scala, tecnologie povere, dettagli costruttivi essenziali e materiali tradizionali. In questa opera inoltre, come nel carcere di Nuoro, attraverso una serie di corpi a pianta poligonale, variati nell'altezza ed articolati nello spazio, affronta il tema del rapporto paesaggistico. Di queste due opere, purtroppo, non si è parlato al convegno. Negli ultimi vent'anni concretizza un rapporto esclusivo con la città di Terni per cui redige il Piano di Ricostruzione, poi il PRG ed i vari piani particolareggiati. Significativo quello per il centro storico, di cui inoltre segue la progettazione edilizia e l'esecuzione. Un impegno totalizzante che gli consente di creare un vero e proprio linguaggio unitario, una regola formale e tecnologica comune a tutti gli interventi che ha pochi precedenti nel contemporaneo, forse solo nella ricostruzione di Le Havre di Perret. Un'esperienza e un processo consapevole anche dei rischi di allontanamento dalla "modernità", di cui si è a lungo parlato, esaltando la fattura artigianale o la ricchezza dei dettagli costruttivi. Negli ultimi anni, lavorando in completo isolamento (il cosiddetto "ciclo delle Marmore") pone al centro della propria ricerca l'abitazione unifamiliare e lo sviluppo di organismi a pianta centrale. Sono di questi anni due splendidi progetti, uno per gli uffici del comune di Terni (che verrà presto realizzato) e una torre albergo per l'Agip (1968), su cui si è incentrata la relazione di Claudio D'Amato, che reinterpreta la torre dei ristoranti, il suo miglior progetto giovanile.



MARIO RIDOLFI

CRONACA DEL CONVEGNO

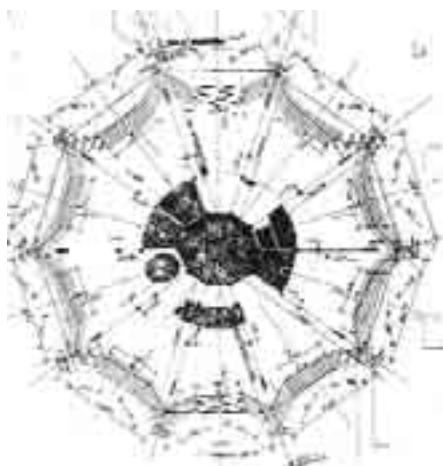
Luca Reale

Il 9 e il 10 dicembre 2004 si è svolto a Roma e Terni un convegno internazionale dedicato alla figura di Ridolfi, curato da Renato Nicolini e promosso dall'Accademia di San Luca, dalla Direzione Generale per l'Arte e l'Architettura Contemporanee e dall'Istituto Nazionale per la Grafica.

Nella mattinata del primo giorno, nella Sala Pietro da Cortona in Campidoglio, Paolo Portoghesi ha costruito nel suo intervento un importante confronto tra Mario Ridolfi e Roberto Rossellini, tracciando il profilo di un Ridolfi molto umano ma anche cercando di ristabilirne un ruolo e uno spessore internazionali (*"Ridolfi è una figura che va accostata ad Aalto, Asplund, Oud"*). Come il film neorealista è un'esperienza corale, così lo è l'architettura e la progettazione del quartiere Tiburtino è stata emblematica in questo senso. Il tema della residenza è il più importante e non può essere affrontato con la prefabbricazione industriale, come se si trattasse di un parcheggio: *"la casa è come un abito su misura"*. Anche Carlo Aymonino e Carlo Melograni hanno ricordato la loro conoscenza da giovanissimi con Ridolfi nell'esperienza del Tiburtino, la sua capacità di intrattenersi per ore e ore illustrando i suoi progetti e il materiale che andava raccogliendo per il manuale dell'architetto. Ma anche il loro stupore di studenti appena iscritti alla Facoltà di fronte alle palazzine razionaliste di via di villa Massimo (1936) e via San Valentino (1938).

Marisa Cinciari ha portato come contributo una memoria personale della sua conoscenza con Ridolfi ricordando l'at-

EVENTI



tività dell'architetto nel Consiglio Comunale di Roma tra il '46 e il '52, il suo impegno e le sue proposte per un nuovo P.R.G. e per nuove tipologie abitative di edilizia economica e popolare. Guido Cannella ha tracciato un paragone tra Ridolfi e Terragni (nato sempre nel 1904) ricordando la contemporanea pubblicazione su Casabella n.1/54 delle torri di viale Etiopia e dell'asilo di Ivrea.

Enrico Crispolti ha approfondito i rapporti con gli artisti e le arti figurative ripercorrendo le vicende dell'ancora oggi sorprendente fontana di piazza Tacito a Terni.

La sessione pomeridiana all'Accademia di San Luca, ha permesso di ricostruire la figura di Ridolfi architetto razionalista, prima di quella svolta che Portoghesi ha chiamato *conversione al realismo*, individuando il 1940 come l'anno spartiacque ed in particolare il suo progetto per un'azienda agricola ad Atina del '41.

Claudia Conforti e Federico Bellini hanno rievocato le vicende dell'architettura



in Italia negli anni Trenta, gli anni della formazione e il sodalizio umano e in parte professionale con Adalberto Libera (argomento poi approfondito nella sua relazione da Paolo Melis). In tutti gli interventi è comunque emersa la peculiarità del lavoro dei progettisti di quella generazione e la loro costante tensione ad una via tutta italiana all'architettura razionale, senza dimenticare il disagio verso l'architettura littoria negli anni '40, ma anche la stagione dei concorsi (le Poste, il palazzo del Littorio, le case modello all'E42) e il fondamentale viaggio in Germania del 1934, in cui Ridolfi stabilì contatti con diversi architetti tedeschi e iniziò l'importante collaborazione con Wolfgang Frankl.

Negli interventi di Roberto Dulio e Valerio Palmieri si è posto l'accento anche sui continui sforzi di normalizzazione e unificazione degli strumenti che Ridolfi compì negli anni della guerra, con il Manuale, ma anche con l'adesione all'APAO e la collaborazione a "Metron", tutte attività che condivise con Bruno Zevi.

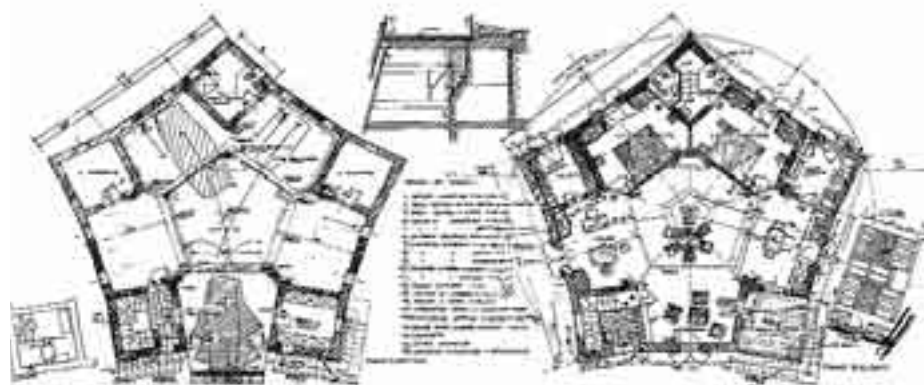
Nella giornata ternana si è entrati nel vivo dell'architettura di Mario Ridolfi, di alcuni progetti e del suo metodo costruttivo così legato al disegno. Dopo l'introduzione di Nicolini sull'importanza del rapporto architettura-politica inteso come relazione non gerarchica ma di reciproca autonomia e anche di interdipendenza, Francesco Cellini ha riportato degli esempi di un suo accurato studio su alcuni disegni di Ridolfi. In queste rappresentazioni, diverse soluzioni a scale metriche anche molto differenti si sovrappongono in un unico foglio. Tuttavia il rigore della

Pagina a fianco, dall'alto:

- Concorso per un Motel Agip, plastico e planimetria

In questa pagina, dall'alto:

- Casa Lina, Marmore, planimetria e veduta dell'opera realizzata



rappresentazione (“sono quasi sempre piante prospetti e sezioni, raramente si addentra nelle prospettive”) e l’ossessione per la quotatura di tutti gli elementi dimostrano che questi disegni, anche se non destinati al cantiere erano assolutamente funzionali alla comprensione di alcuni problemi specifici del progetto e che persino “la scelta di Ridolfi per la mano libera è una scelta di efficienza e non di virtuosismo”. Il paradosso che individua Cellini è che tutti i calcoli e la “follia numerica” di Ridolfi sono applicati a materiali poveri e assolutamente imprecisi (il mattone di tufo, la pietra sponga, i giunti di malta!) e che questo è in fondo un atteggiamento di grande astrazione ma anche di estremo fascino per chi si imbatte oggi nello studio dell’opera di questo architetto.

Giorgio Ciucci e Vanna Fraticelli hanno ricordato alcune fasi del coinvolgimento di Ridolfi nel piano INA casa e della sua continua sperimentazione nella progettazione del quartiere e della residenza, da Cerignola al Tiburtino, dalle torri di viale Etiopia al piano di ricostruzione di Terni. Giorgio Muratore ha mostrato le ultime opere romane, in particolare le sopraelevazioni del villino Alatri, di casa Astaldi e i progetti per l’Eur; Franco Purini ha chiuso la mattinata con un intervento sul *realismo* di Ridolfi e sul suo rapporto quasi impossibile con la modernità. Nella lettura zeiana Ridolfi non sarebbe infatti da considerare moderno perché non c’è mai un riferimento stilistico o linguistico al Moderno: non a Le Corbusier, non al De Stijl. “Ridolfi non fa una scelta di sobrietà per motivi morali, ma per motivi strettamente com-

positivi”. L’architettura deve usare materiali che abbiano *visivamente* una coerenza costruttiva, in questo consiste il *realismo*: è un’ approssimazione, una metafora della realtà e l’architettura gioca proprio su questo *surplus* tra la realtà e la prefigurazione della realtà resa possibile dal progetto.

La visita alle opere di Ridolfi nel centro cittadino si è rivelata esplicativa di questa tesi; ed è stato un utile prelude alle relazioni pomeridiane di Carmen Andriani, Alessandro Anselmi e Paolo Zermani, nelle quali la figura di Ridolfi è stata descritta dal punto di vista di tre progettisti italiani di oggi. Aldo Tarquini ci ha guidato per le vie di Terni lungo un itinerario che ha toccato le opere più importanti della produzione ridolfiana: dal palazzo Montani, alle case Pallotta e Franconi, da casa Chitarrini fino alla scuola L. da Vinci, forse l’opera più rilevante; ma quello che più sorprende è l’impianto della città frutto in buona parte dell’attività di urbanista di Ridolfi che partecipò al piano di ricostruzione del dopoguerra, al PRG del 1956-59 e a vari piani attuativi negli anni ‘60-‘70.

Ridolfi è riuscito nell’utilizzo del tessuto bombardato durante la guerra per creare una nuova città in cui si sconfessa la strada-corridoio ottocentesca ma anche il tessuto viabilistico indipendente di segno modernista: la strada diventa uno spazio che si allarga e si stringe e “mette in mostra” in modo sempre antiretorico, di scorcio, l’edificio pubblico o privato, che è sempre un organismo in sé concluso e che riafferma la propria saldezza e unitarietà. Se Purini sosteneva nella sua relazione che



“in Ridolfi lo spazio interno quasi non esiste, esiste solo lo spazio urbano”, certo è che la ricchezza di questo spazio pubblico fatto di vuoti interconnessi e comunicanti, rende Terni un caso quasi unico in Italia, in cui un solo architetto contribuisce alla modernizzazione di una città sia sul piano urbanistico che su quello architettonico. Non meno interessante è infatti l’apporto di Ridolfi sul piano dello stile architettonico. La città è disseminata di interventi *alla maniera di, ridolfismi* a volte grossolani, a volte anche raffinati: dalle soluzioni di dettaglio (cornici, sottofinestra, balaustre) al trattamento delle strutture (messa in evidenza del telaio, svasatura verso l’alto dei pilastri, inclinazione della sezione delle travi), all’utilizzo dei materiali (tufo, laterizi, ceramica). Il rischio intravisto da Tafuri cui la ricerca di Ridolfi si espone (“i suoi strumenti espressivi divengono facilmente commestibili”) a volte trova conferma ma in altri casi può mutarsi in una serena tensione verso quella nozione di “qualità diffusa” di quaroniana memoria.

La progettazione della trasparenza



Il sempre maggior impiego del vetro ha introdotto i modelli di progettazione automatica con l'obiettivo di garantire livelli accettabili di qualità d'uso. Arricchendo così i software tecnici di una componente progettuale a-tecnica, ad oggi circoscritta al tutto-vetro, ma ampliabile agli altri materiali edilizi.

Elena Boaga

Le motivazioni che sono all'origine dell'evoluzione del costruito *tutto-vetro* solo in parte sono di natura tecnica ma, più spesso, si basano su un interesse più generale verso il tema della *trasparenza*.

La totale trasparenza del vetro presenta, infatti, indubbi vantaggi per l'ambiente costruito: privilegia la comunicazione visiva tra interno ed esterno, tende ad instaurare un dialogo tra architettura e contesto, trasmette una sensazione di leggerezza e smaterializzazione del limite costruito, consente lo sfruttamento dell'energia solare per gli ambienti interni. D'altra parte oggi, attraverso la tecnica, sono superati specifici problemi di comfort e benessere ambientale che la trasparenza comporta, per cui si possono realizzare pannelli vetrati a trasparenza variabile e ottenere grandi pareti vetrate in grado di svolgere la funzione di filtro dei fattori climatici.

Sul piano costruttivo, poi, la tecnica consente la realizzazione di facciate trasparenti di dimensioni elevate con un certo gra-

do di autonomia strutturale, il che permette di eliminare la tradizionale intelaiatura riducendo le parti opache e le zone d'ombra indesiderate.

Questo stato delle cose ha determinato maggiori occasioni d'impiego del vetro anche in situazioni e contesti ambientali e climatici molto diversi tra loro.

Da qui la necessità di interrogarsi su ciò che produce sul piano architettonico "l'introduzione, nel campo dei materiali, di nuove tecnologie che incidono profondamente nella produzione e nella connotazione della dimensione artificiale" e che porta oggi "a un riesame del valore culturale del materiale e dei suoi significati simbolici e quindi a una più attenta analisi del ruolo legittimante che il materiale può avere nel progetto contemporaneo."¹

Una delle procedure operative per delineare modalità di azione progettuale che tendano a rilevare e risolvere le relazioni tra atti tecnici e atti formali è quella che si basa su una metodologia metaprogettuale, di supporto teorico e tecnico alla pro-

gettazione preliminare, che individui livelli e criteri di trasparenza ottenibili con soluzioni diverse sul piano costruttivo, prendendo in esame le *tecniche di assemblaggio* dei sistemi vetrati per compararle agli aspetti più strettamente prestazionali del materiale vetro.

Infatti, il concetto generale di *trasparenza* nasce dal rapporto tra *trasparenza fisica* (il vedere attraverso) e *trasparenza percettiva* (il vedere il corpo trasparente) e nei sistemi vetrati è intesa come il risultato visivo della sovrapposizione di corpi trasparenti e corpi opachi. In questo senso la trasparenza si articola in livelli, graduandosi in funzione della configurazione assunta sul piano costruttivo:

- *percezione prevalente del materiale*, laddove gli elementi in vetro danno una completa immagine di sé essendo percepiti come *solidi* tridimensionali attraverso le proprie caratteristiche materiche e geometriche;

- *percezione prevalente della linea di contorno*, laddove gli elementi in vetro danno



Fig. 1 – Nell'archivio progetti contenuto nel software sono riportate schede tecniche relative ad ogni esempio

ancora una immagine di sé, non tridimensionale, ma come superficie che racchiude un volume architettonico; - percezione prevalente dell'immagine retrostante, laddove gli elementi in vetro non danno più un'immagine di sé, ma consentono il totale impatto visivo con l'immagine retrostante.

A queste tre configurazioni si possono attribuire vari piani di lettura.

In un primo caso (percezione prevalente del materiale) il vetro assume il ruolo di protagonista principale della scena, fino al punto di appropriarsi dell'immagine retrostante, attraverso effetti di riflessione e trasmissione luminosa e ottica del visibile. L'ottimizzazione di tale effetto si ha in contesti spaziali di dimensioni ridotte o per punti di vista vicini all'oggetto, dove le soluzioni di dettaglio assumono una

importanza rilevante. Nel secondo caso (percezione prevalente della linea di contorno) il vetro appare svuotato e smaterializzato e la trasparenza si esprime attraverso il disegno lineare del volume racchiuso, e di cui si vede l'interno, ma separato dallo spettatore esterno. Un effetto prospettico come nelle architetture rinascimentali, o di purezza formale come in quelle moderne. Dall'interno, invece, si ha un rapporto visivo molto forte con l'esterno che esalta la presenza e il peso degli ele-

menti di fabbrica opachi, che assumono un ruolo espressivo determinante. Nel terzo caso (percezione prevalente dell'immagine retrostante) la vetrata rappresenta il confine, il limite tra dentro e fuori. Vista dall'interno la vetrata definisce la trama di ciò che sta al di là, e il rapporto tra elementi trasparenti e opachi assume un ruolo decorativo determinante.

Le configurazioni della trasparenza così espresse e interpretate possono essere misurate valutando l'invasività visiva dei si-

Tab. 1 – Effetti di invasività visiva prodotti da diversi sistemi di assemblaggio

PERCEZIONE DEL MATERIALE OPACO		TECNICA DI ASSEMBLAGGIO
scarsamente visibile	percezione praticamente nulla	incollaggio
visibile come elemento separato	percezione tanto maggiore quanto più l'elemento si trova in primo piano rispetto all'osservatore	puntuali, a graffe
visibile come elemento integrativo	percezione equivalente a quella del vetro, essendo i due materiali complanari	a mensola, a piastra e contropiastra, a scarpa, a telaio piano



2

stemi costruttivi adottati, cioè del materiale opaco con cui si attuano le tecniche di assemblaggio. La presenza del materiale opaco infatti, se da un lato riduce la purezza visiva della trasparenza del vetro, dall'altra fornisce elementi di arricchimento visivo e di varietà formale nella risposta architettonica, e si può percepire

diversamente a seconda di come viene tecnicamente realizzato: (tab. 1)

- scarsamente visibile
- visibile come elemento separato
- visibile come elemento integrativo

Infine, fissati così i termini del problema valutativo e i conseguenti fattori discriminanti, essi possono essere utilizzati meta-

Fig. 2 - Per ogni esempio viene data una valutazione della configurazione della trasparenza

Fig. 3 - La valutazione della trasparenza per ogni esempio seguendo un percorso fissato dal programma che mette in luce le relazioni tra scelte tecniche e risultati architettonici attesi

3



Tab. 2 – Sintesi e messa in relazione dei collegamenti che si vengono a stabilire tra sistemi costruttivi / tecniche di assemblaggio / invasività visiva del materiale opaco. Essa è stata assunta come base per la formazione del software applicativo predisposto per l'occasione a titolo dimostrativo.

SISTEMA COSTRUTTIVO	invasività visiva del tipo di assemblaggio	TECNICA DI ASSEMBLAGGIO	invasività visiva del mat. opaco rispetto al mat. trasparente
VETRO PORTANTE (vetro-vetro)	scarsamente visibile	INCOLLAGGIO	scarsamente visibile
	per punti	PUNTUALE	visibile come elemento separato
	per superfici	PIASTRA E CONTROP.	visibile come elemento integrativo
	per volumi	A SCARPA	
VETRO PORTANTE (vetro-mat.opaco)	per punti	PUNTUALE	visibile come elemento separato
	per superfici	PIASTRA E CONTROP.	visibile come elemento integrativo
	per linee	A GRAFFE	visibile come elemento separato
VETRO CON TELAIO SOTTILE NASCOSTO	scarsamente visibile	INCOLLAGGIO	scarsamente visibile
VEA	per punti	PUNTUALE	visibile come elemento separato
	per superfici	PIASTRA E CONTROP.	visibile come elemento integrativo
	per volumi	A MENSOLA	
VEC	scarsamente visibile	INCOLLAGGIO	scarsamente visibile
FACCIATA CONTINUA	per linee	INFISSO	visibile come elemento integrativo

Fig. 4 – Tabella tipo per l'inserimento dei dati relativi alla descrizione del problema edilizio da risolvere

progettualmente considerando da una dualità di punti di vista la valutazione della trasparenza di un involucro in vetro:

- 1) la *capacità espressiva intrinseca dell'oggetto in vetro*;
- 2) la *capacità espressiva dell'oggetto in vetro rispetto ad un osservatore*.

Nell'idea di *metaprogetto*, peraltro, è im-

placita la volontà di superare quella modalità di lavoro di tipo deterministico che prevede la semplice applicazione delle conoscenze come conseguente risposta a soli input funzionali o formali, mancante cioè di una visione complessiva delle rispondenze tra l'uno e l'altro aspetto. Per questo motivo tale procedura tradotta in

4



Fig. 5 - Solaio calpestabile e travi di vetro, per il Laboratorio di Ricerca dei Musei di Francia Grand Louvre, Parigi 1992 - Brunet & Saunier.

"... si sa che camminare su un solaio trasparente dà emozione. L'emozione è forte perché culturalmente il vetro è un materiale molto fragile. Il gioco è quello di renderlo resistente" (Da una intervista a Saunier nel maggio del 2003, presso lo studio Brunet & Saunier a Parigi)



5
6



Fig. 6 - Pilastrini di vetro a sostegno di una copertura in vetro e travi di acciaio, per il Centro Amministrativo di Saint-Germain-en-Laye, Yvelines (Parigi), 1994 - Brunet & Saunier.

- L'idea di "... mettere in gioco l'ambiguità di un materiale fragile e tenace, è ancora più evidente in questa opera, la cui trasparenza totale degli elementi portanti verticali suggerisce un'effetto di leggerezza visiva che contrasta percettivamente con la funzione e il ruolo strutturale effettivamente ricoperti" (Da una intervista a Saunier nel maggio del 2003, presso lo studio Brunet & Saunier a Parigi). La trasparenza è la maggiore o minore percezione del vetro.

programma di elaborazione informatica (tab.2) (figg.1,2,3), è associabile operativamente a software tecnici, come per esempio quelli della linea *MaPrEd* (Modelli Automatici di Progettazione Edilizia)² applicabile, con i relativi riferimenti necessari, come supporto alle elaborazioni progettuali preliminari. Questa linea, infatti, suggerisce, caso per caso, soluzioni costruttive tecnicamente corrette, dettagli costruttivi, materiali/prodotti da impiegare e le corrispondenti modalità esecutive, con l'obiettivo di garantire, a opera finita, livelli accettabili di qualità d'uso in termini di comfort, sicurezza e durata seguendo un *percorso guidato*, articolato sostanzialmente in due fasi successive e interconnesse:

- la *descrizione del problema edilizio da risolvere*, che l'operatore fornisce al programma sotto forma di dati relativi all'edificio (*ubicazione e categoria edilizia*), al contesto in cui questo si colloca (*specifiche geo-climatiche e ambientali locali*) e alla tipologia statico-costruttiva che interessa esaminare; (fig. 4)

- la *risposta suggerita dal programma*, che comprende la descrizione delle *soluzioni costruttive alternative* compatibili con i dati forniti, ed eventuali *disegni tecnici di dettaglio* corrispondenti a ciascuna di esse e i *materiali / prodotti / modalità esecutive* da adottare caso per caso.

Per la sua conformazione e contenuti questo software, nato come strumento professionale, potrebbe essere un valido strumento anche di ausilio didattico essendo strutturato come un insieme di testi interattivi, destinati a stimolare il dialogo con il progettista informandolo sulle opera-

- Negli ultimi venti anni si sono prospettate le condizioni per una ulteriore spinta verso la ricerca di una nuova e originale configurazione della trasparenza tendente ad assecondare quell'atteggiamento espressivo che si riconosce in un'applicazione quasi esasperata della trasparenza del materiale. Oggi, quindi, la trasparenza non si limita banalmente nel poter vedere attraverso: "La trasparenza è piuttosto un fenomeno che autorizza (...) letture in profondità (...). Il vetro, la luce, la trasparenza permettono di giocare in modo sensoriale e scenografico con espressioni tecniche e culturali inedite, di riversare nella sfera dell'architettura il substrato che ci pervade". (Jean Nouvel, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 276, settembre 1991)

zioni da compiere ed esplicitando i criteri di scelta volta a volta adottati.

Con la messa a punto di metodologie come quella descritta i software tecnici possono arricchirsi di una componente progettuale *a-technica* non marginale, ad oggi circoscritta al costruito *tutto-vetro*, ma in prospettiva ampliabile agli altri materiali edilizi principali. In questo senso l'oggetto architettonico inteso come il risultato sinergico delle singole forze in gioco, si riappropria della sua dimensione più completa e complessa di atto culturale e tecnico insieme.

Soprattutto nel campo *dei materiali e tecniche innovativi*, la trasposizione di esperienze architettoniche significative provenienti da luoghi e situazioni diversi da quello in cui si va ad intervenire, deve inevitabilmente tenere conto che al variare delle condizioni al contesto è possibile che cambi il risultato finale svolgendo un ruolo legittimante in relazione al tutto.

Il progetto di architettura, infatti, non si limita alla riproposizione di modelli costruttivi e soluzioni tecnologiche applicabili in qualunque luogo e situazione, usi abitativi e tradizioni del costruire, ma si intende come il luogo dello spazio ideativo e del confronto con la tradizione, laboratorio di idee e sperimentazioni e, nello stesso tempo, punto di partenza per l'individuazione di nuovi problemi e possibili soluzioni (figg. 5 e 6).

¹ Guido Nardi, "Gli elementi costitutivi del progetto: genealogia degli archetipi del costruire", in Guido Nardi, Andrea Campioli, Anna Mangiarotti (a cura di), *Frammenti di coscienza tecnica*, Franco Angeli ed., Milano, 1991

² *MaPrEd* (Modelli Automatici di Progettazione Edilizia), ConProSIT (www.conprosit.com)



San Carlo al Corso

Il restauro, decisamente conservativo, ha interessato la facciata, la cupola, le strutture portanti della basilica e la parte decorativa interna.

Una vera innovazione è stata la sostituzione della bussola di legno della porta principale con materiali trasparenti che danno la possibilità di ammirare il complesso artistico percorrendo via del Corso.

Cinzia Sebastiani Zoli

Percorsi non più di trecento metri da piazza del Popolo di Roma, via del Corso presenta un piccolo slargo su cui si innalza la facciata di una grande chiesa barocca: la Basilica dei SS. Ambrogio e Carlo al Corso. Ben nota è la storia delle vicende che portarono alla sua costruzione, storia che si rifà agli anni fra tardo '400 e primo '500 quando Roma, per l'impulso dei Papi che si alternarono in quel periodo, visse una stagione di grandi opere monumentali che richiamarono nella città tanti grandi artisti, operai specializzati, muratori, scarpellini, piccoli e medi artigiani. Fra questi si era formato un numeroso gruppo di lombardi che, seguendo un po' quanto avevano già fatto altre comunità, costituirono una Confraternita per assistere e accogliere i nuovi venuti che, via via, arrivavano alla città eterna.

Papa Sisto IV con una bolla del 1471 riconobbe e benedisse l'iniziativa concedendo alla Confraternita una chiesetta che stava nei pressi di Campo Marzio, eretta due o tre secoli prima con il titolo





- San Carlo al Corso:
la navata centrale

Pagina precedente:

- La nuova bussola
della porta principale

di San Nicola de Toffo con orto e annessi, ma legando il dono all'obbligo di costruire un ospedale-ospizio per gli anziani e malati lombardi già presenti a Roma e per dare assistenza ai tanti pellegrini che dalla Lombardia giungevano a Roma. Sopra la chiesetta la Confraternita costruì delle stanze per l'ospedale avviando la sua attività di assistenza, finché nel 1513 le fu possibile acquistare dei terreni circostanti e iniziare la costruzione, sulle rovine della piccola chiesa di San Nicola, di una nuova chiesa e di locali più ampi per l'ospedale. La costruzione terminò verso gli anni 1550 e, dai disegni che appaiono nelle piante del Tempesta del 1592, la chiesa appare con un ampio tetto a capanna e con dietro il campanile. Si suppone che fosse una semplice aula senza transetto, ma con cappelle laterali, che fosse dedicata naturalmente a Sant'Ambrogio e che la prima

cappella a destra fosse affrescata da Baldassare Peruzzi e il presbiterio da Perin del Vaga e Taddeo Zuccai, per cui grande fu lo sconforto dei romani quando fu abbattuta e andarono perse queste preziose testimonianze di tre grandi artisti dell'epoca.

Il primo giorno di novembre del 1610 Papa Paolo V proclamò santo il Cardinale e Vescovo di Milano Carlo Borromeo ed anche a Roma esplose una grande venerazione per questo nuovo santo. Nessuna meraviglia quindi se, nello stesso anno, la Confraternita dei Lombardi sentì la necessità di erigere una nuova chiesa in onore di San Carlo, una grande chiesa che doveva ben competere con le monumentali chiese di Roma. Così il 29 gennaio 1612 fu posta la prima pietra di questa nuova chiesa che si elevava a fianco della "vecchia" chiesa di Sant'Ambrogio ridotta ora ad Oratorio.

Il progetto e la direzione dei lavori furono

affidati a Onorio Longhi, anche lui lombardo, che progettò una pianta a tre navate senza transetto e, cosa insolita per le chiese di Roma, un deambulatorio nella zona absidale, intorno all'altare maggiore. La facciata doveva essere inquadrata fra due torri laterali, come Trinità dei Monti. I lavori andarono un po' a rilento anche perché, nel frattempo, Onorio Longhi muore e il figlio Martino prende il suo posto nella direzione dei lavori. Nel 1625 la chiesa era abbastanza delineata, tanto da essere già officiata per ospitare la cerimonia del trasferimento del cuore del santo da Milano a Roma, ma i lavori erano sospesi e mancavano ancora tante parti importanti come il transetto, la tribuna, la cupola e la facciata.

Passarono più di quaranta anni prima che si riprendessero i lavori. Nel 1651 fu realizzato l'altare maggiore e nel '53 fu steso il nuovo pavimento in marmo e, finalmente, nel 1665 Papa Alessandro VII autorizzò l'esproprio dei terreni e fabbricati adiacenti per costruire la grande tribuna e, sempre nello stesso anno, si cominciò a discutere sulla costruzione della cupola. Si metteva in discussione la capacità dei due pilastri centrali di sostenere il peso della cupola, dato che ambedue erano vuoti avendo nell'interno delle scale a chiocciola e tanto fu acceso il dibattito che si sentì la necessità di sentire il parere di due grandi architetti: Borromini e Pietro da Cortona. È stato detto che proprio quest'ultimo contrastò vivamente il progetto del Longhi, in realtà il suo parere fu che "*i due pilastri con le scalette erano più massicci nel corpo degli altri due*" e quindi adatti a sostenere il peso della cupola. E fu proprio

• San Carlo al Corso:
la navata centrale, particolare

Pietro da Cortona a disegnare e dirigere i lavori dell'imponente cupola, la più grande cupola di Roma dopo quella di San Pietro. Nonostante avesse espresso parere favorevole ai due pilastri progettati da Longhi, il grande architetto fece rafforzare le fondazioni sotto l'altare maggiore e riempire i due pilastri oggetto di tanti dubbi. Costruita la grande cupola e la tribuna semicircolare con cinque grandi finestre, rimaneva ora da costruire la facciata e la sacrestia e completare il campanile e la decorazione interna. Nel 1670 cominciarono anche i lavori di abbellimento degli interni e nel 1685 fu finalmente completata la facciata e i due palazzi laterali che la inquadravano. Per questi lavori fu definitivamente abbattuta la chiesa di Sant' Ambrogio che ancora esisteva a fianco della nuova costruzione. Solo nel 1884 si decise la costruzione del nuovo campanile eretto sul cortile di palazzo Vitelli che affiancava il lato destro della facciata. Grazie a tutta una serie di decorazioni ad affreschi, stucchi, dorature e bassorilievi, l'interno della chiesa presentava un effetto visivo di particolare bellezza. A questi lavori, durati per vari anni dal 1670 al 1682, hanno partecipato grandi artisti, da Giacinto Brandi al Maratta (suo è l'affresco posto sopra l'altare maggiore). Giacinto Brandi lavorò nella cupola sotto la direzione di Pietro da Cortona e continuò poi negli affreschi. Negli stucchi, nelle dorature e nei bassorilievi si alternarono artisti come Vincenzo Corallo e Cosimo Fancelli. Nelle navate lavorarono altri artisti, Paolo Brozzi, Ludovico Brignani, Francesco Rosa, Pio Paolini ed altri ancora.

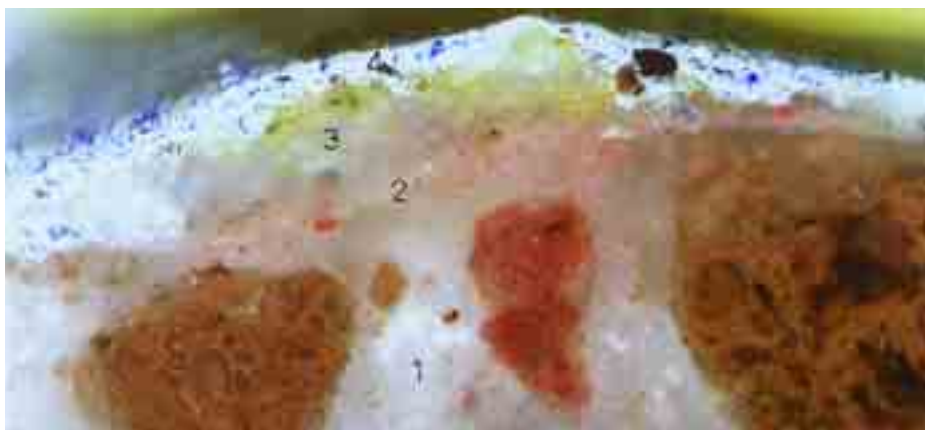
Rimaneva la facciata alla quale sono state



date diverse attribuzioni. Dal Borromini allo stesso Pietro da Cortona. In realtà fu progettata dal cardinal Luigi Omodei e realizzata da fra Mario da Canapina e Giovan Battista Menicucci. Il prospetto venne diviso da lesene e grandi colonne con capitelli corinzi che sopportano trabeazione e frontone caratterizzati da una eccessiva monumentalità che conferisce al tutto un accentuato aspetto "barocco" romano.

Il passare degli anni porta inevitabilmente al deterioramento di strutture, statue e, in particolare, affreschi e pitture. Dopo oltre 350 anni di vita la basilica di San Carlo aveva bisogno di un restauro esteso a tutto il complesso. Nel 1966 era stata addirittura inserita in un elenco di 100 monumenti bisognosi di urgenti restauri. L'Arciconfraternita dei Lombardi, ancora proprietaria del complesso monumentale, si rese conto dell'improrogabile necessità di re-

cuperare al meglio tutti i capolavori inseriti nella basilica. Addossandosi gran parte delle spese, con il contributo della Soprintendenza ai Monumenti di Roma e di alcune sponsorizzazioni, nel 1987 l'Arciconfraternita dette via ai lavori di restauro. Sembra utile, per una maggior comprensione del lavoro realizzato, fare una piccola premessa su alcune riflessioni condotte prima di preparare il progetto di lavoro ed evidenziare alcuni criteri seguiti. In primo luogo lavorare con un atteggiamento decisamente conservativo, evitando di alterare l'opera dei tanti artisti che avevano lavorato per creare quell'armoniosa bellezza. Conseguentemente, proprio per salvare l'integrità artistica originale, era necessario limitare all'indispensabile l'intervento di restauro stando anche attenti all'uso dei materiali e dei prodotti impiegati affinché non causassero, nel tempo, al-



Dall'alto:

- Campione n. 3: stratigrafia d'insieme con, a partire dal basso: 1) intonaco a base di calcio e pozzolana di colore bruno marrone; 2) esile strato di colore rosa; 3) strato di colore bianco grigiastro (rasatura a base di calce, calcitepatica - 'polvere di marmo' - gesso e, forse, sostanze organiche); 4) strato di colore blu a base di moderni pigmenti di sintesi
- Parte della navata centrale dopo l'intervento di restauro



terazioni vistose all'opera restaurata. Ricercare quindi, caso per caso, la soluzione più appropriata alle esigenze di quel particolare monumento. Si sono sempre mantenuti stretti contatti, durante tutta la fase dei lavori, con i responsabili della Soprintendenza, l'architetto Raffaele Viola e la dottoressa Simona Antellini attuando una sorta di lavoro di gruppo ricco di competenze ed esperienze.

Nel corso dei secoli, erano già stati eseguiti alcuni modesti interventi tesi, più che altro, alla manutenzione del monumento. È noto che G. Valadier, sia stato chiamato, ed abbia notato sul pavimento della navata centrale dei "pezzi di calcina", segnalando la pericolosità della copertura della basilica. Negli anni 1933-34 fu effettuato un consolidamento strutturale nella volta centrale del deambulatorio. Da allora e fino al 1987 non sono stati fatti altri interventi. In quell'anno iniziarono i lavori per un restauro programmato del complesso basilicale, lavori che si possono dividere in due fasi: dal 1987 al 1996 e dal 1997 al 2004. Nella prima fase il la-

voro si è concentrato sul restauro della facciata, sul consolidamento e restauro del corpo della cupola e su altri interventi in ambienti che fanno parte del complesso basilicale. Nella seconda fase i lavori, sono stati diretti dalla scrivente con la stretta collaborazione della Soprintendenza ai Monumenti di Roma, ed è di questi interventi che si parlerà più estesamente.

A livello strettamente strutturale il primo impegno è stato per il rifacimento dei tetti perché il loro cattivo stato di conservazione aveva favorito cicliche infiltrazioni di acqua causando vuoti strutturali e fessurazioni di varie entità soprattutto nella volta della navata centrale. L'intradosso della volta dell'intera basilica, infatti, si presentava con un quadro fessurativo stabilizzato ma complesso, con lesioni profonde in chiave, dovute alle forti sollecitazioni meccaniche per il gravare delle masse soprastanti ai movimenti del terreno verso Tevere ed alla vetustà. Da qui la necessità di procedere ad una verifica delle strutture portanti della basilica. L'altezza consistente dei pilastri della navata cen-

trale e i sovraccarichi delle volte hanno reso necessaria un'accurata valutazione statica effettuata dallo studio del professor Giorgio Croci. Sono state così predisposte indagini geognostiche mediante l'esecuzione di diversi fori praticati nei pavimenti della navata centrale e della cripta, fori nei quali sono state introdotte minitelecamere che hanno consentito una esplorazione visiva dei terreni sottostanti e delle fondazioni, trovate fortunatamente ancora in buono stato. Si è tuttavia predisposto un rafforzamento delle murature portanti, eseguito con una tecnica nuova importata dal Giappone e sperimentata anche nella basilica di San Francesco ad Assisi. Ogni singolo pilastro è stato perforato in più parti mediante un trapano con punta a corona diamantata dallo spessore di 2,5 centimetri per una lunghezza di 3-4 metri. Nei fori sono state applicate delle barre speciali in fibra aramidica (otto volte più robusta di una equivalente barra di acciaio) sperimentate per una trazione fino a 5 tonnellate, barre poi saldate alla struttura di mattoni con iniezioni di malta idraulica e di resina epossidica ad alta viscosità. Dalle strutture si è poi passati al restauro di tutta la parte decorativa interna, molto impegnativo per la ricchezza dell'apparato pittorico, degli stucchi e delle dorature che hanno richiesto una preliminare indagine conoscitiva circa lo stato di degrado eseguita con tecniche endoscopiche, microstratigrafiche, chimiche e soniche. Queste ultime usate soprattutto per verificare il grado di distacco e di pericolosità degli stucchi e degli intonaci che molto preoccupava per il ripetersi di cadute di frammenti e calcinacci. Si è mirato a rile-



vare la presenza di vuoti sotto gli intonaci e quindi ad intervenire con opportuni rafforzamenti. Per raggiungere ogni parete a volta della basilica si è costruito uno speciale camminamento in legno per tutta la lunghezza della chiesa su cui si muoveva un elevatore meccanico capace di raggiungere l'altezza massima della navata centrale; nelle parti pericolanti sono stati predisposti appropriati consolidamenti. Nelle parti decorate pittoricamente era diffusa la caduta di intonaco lungo i lembi delle lesioni con perdita di parte del tessuto figurativo. La superficie pittorica era ricca di efflorescenze saline e, in prossimità delle ampie finestre e dei lanternini, anche a causa di fessure o dei vetri rotti, le pareti risultavano dilavate, gli affreschi lacunosi e le superfici screpolate. È stata confermata dalle indagini stratigrafiche la presenza di uno spesso strato di grasso e polvere che appesantiva le pareti, le pitture monocrome del Paolo Brozzi e le sottostanti superfici di tutte le paraste, le quali presentavano anche un soprastante strato di gommalacca che alterava la cromia ori-

ginale dell'insieme. I precedenti restauri erano stati puntuali ma invasivi, per la messa in opera di varie stuccature in gesso o cemento e di chiodi.

“La caduta degli angeli ribelli” di Giacinto Brandi è un grande affresco che decora gran parte della volta della navata centrale. Prima del restauro si trovava in uno stato di conservazione pessimo, per i numerosi interventi con rinzaffi di gesso eseguiti per risarcire alcune lesioni strutturali in chiave di volta e per i grossolani ritocchi di colore che avevano alterato l'unità e l'estetica dell'opera. I restauratori della Ditta Mondello hanno prelevato, nelle zone ammalorate, alcuni campioni per studiarli mediante stereomicroscopio e individuare la morfologia e la stratigrafia della malta, oltre alla consistenza dei pigmenti utilizzati per ottenere, durante l'esecuzione dell'affresco, le sfumature di colore. Dopo la rimozione a secco dei depositi superficiali è stata eseguita la riadesione delle parti cadute o pericolanti con un pre-consolidamento e il fissaggio della pellicola pittorica tramite la riadesione delle scaglie.

Dall'alto:

- Particolare dell'affresco centrale della navata laterale destra prima e dopo un intervento di pulitura
- Braccio dell'angelo della navata centrale prima e durante l'intervento di restauro

A questa fase sono seguiti il consolidamento in profondità, la pulitura della superficie e le stuccature con malta di pozzolana, sabbia e calce idrata. La reintegrazione pittorica, con la scala di cromia adeguata, è stata eseguita a “tratteggio verticale” e velata con acquarello. In caso di assenza della pellicola pittorica la reintegrazione è avvenuta con il metodo del “ritocco”. Le lacune medie e grandi erano presenti sulla Madonna a sinistra del Creatore e sul braccio di un personaggio nella parte centrale dell'affresco. Le sei cappelle laterali di destra e le sei di sinistra della navata centrale si trovavano in uno stato di conservazione mediocre. Più grave, tra queste, era la situazione nella cappella di S. Barbara con uno stato di degrado complessivamente molto più avanzato perché la parete di fondo della cappella mostrava con un quadro fessura-



tivo complesso, umidità di risalita dalla parte bassa della parete, e una superficie ampiamente manomessa e ridipinta. Nel 1933-34, per scongiurare il crollo della volta del deambulatorio, era stato eseguito, come si è detto, un lavoro di consolidamento sostituendo la volta strutturale con due solai più leggeri. Tutto questo aveva richiesto, prima dell'opera di consolidamento, il distacco dell'affresco di Luigi Garzi "La Gloria degli Angeli" con un intervento laborioso di tre intelaggi e la suddivisione in 29 parti dell'affresco. Successivamente, con maestria, era stato ripristinato lo stato dei luoghi, ma il deambulatorio è la parte della basilica più soggetta ai traumi causati dall'assestamento del terreno più prossimo al Tevere, tanto che tutto il deambulatorio è stato consolidato con una cerchiatura esterna fissata alla quota della gronda per evitare ulteriori slittamenti del fabbricato. La superficie pittorica dell'affresco, negli ultimi anni, aveva subito diverse fessurazioni e lo stesso supporto di tela si era in più parti distaccato. Anche qui si è reso quindi necessario un delicato intervento di restauro per una generale ripulitura, un rafforzamento del fis-

saggio della tela, la stuccatura e la reintegrazione pittorica delle parti più danneggiate. Quest'ultima parte è stata molto complessa in quanto si sono dovute ricordare, con velature di acquarello, tutte le 29 parti che erano state distaccate ricreando una unità di lettura dell'affresco un po' compromessa dai precedenti restauri.

Lo spazio interno della basilica è scandito da numerose edicole in travertino stuccate e decorate a finto marmo bardiglio di Carrara; esse presentavano numerosi problemi, a cominciare dallo strato di preparazione della decorazione che era completamente disidratato e ridotto a scaglie distaccate dal supporto. La struttura in travertino mostrava lacune ed erano presenti diverse fessurazioni. Il tutto era ricoperto da uno strato di polvere e sporco di grasso. Meno grave la situazione nelle nicchie in muratura dove, tuttavia, gli intonaci presentavano vari distacchi dalla muratura ed erano presenti fessure e lacune di diversa entità.

Una vera innovazione è stata la sostituzione della bussola di legno della porta principale. Oggi chi transita per il Corso e passa davanti alla chiesa di San Carlo ha la possibilità d'intravedere, senza entrare

• Statua con nicchia di S. Marcellina prima e dopo l'intervento di restauro

nella basilica, lo splendore delle sue dorate decorazioni, la bellezza dei grandi affreschi e l'imponenza delle sue strutture. La nuova bussola è stata progettata con materiali moderni, totalmente trasparenti che, pur separando la riservata quiete della chiesa dal traffico esterno, offrono la possibilità di ammirare il grande complesso artistico percorrendo via del Corso. Lo scorcio e la bellezza di quanto si vede può stimolare il passante ad entrare per ammirare meglio quelle meraviglie. È un'idea nuova per Roma, un'ardita ma riuscita combinazione di una struttura moderna con una forte preesistenza classicistica.

Si è qui fatto cenno ad una parte degli imponenti lavori di restauro, certamente ai più interessanti, che hanno riguardato tutto il complesso monumentale, costituito principalmente dalla basilica ma il restauro è stato esteso anche agli altri corpi di fabbrica connessi alla chiesa. I lavori sono durati diciassette anni e questo tempo già da solo fornisce la misura della complessità dei lavori eseguiti.

I paesaggi di Marrakech

Nel workshop internazionale di progettazione sul paesaggio della Palmeraie, una estesa area coltivata a palma da dattero, l'analisi delle cause che stanno riportando l'oasi agricola al deserto. Prima fra tutte la globalizzazione turistica.

Monica Sgandurra



UN WORKSHOP SUL PAESAGGIO A MARRAKECH DELLA CATTEDRA UNESCO

Per dieci giorni, dal 25 novembre al 4 dicembre 2004, si è svolto presso l'Università Cadi Ayyad di Marrakech un workshop, tra studenti provenienti dalle scuole di paesaggio e di architettura di molti Paesi, sul tema del recupero della Palmeraie, la più grande e importante oasi del Marocco sita ai margini della parte nord della catena dell'Alto Atlante e alla periferia della città.

La scelta del tema è scaturita dalla necessità di sensibilizzare l'opinione politica locale e nazionale sul problema della Palmeraie, in avanzata fase di degrado sotto la spinta del turismo e della speculazione fondiaria. La creazione, negli ultimi quindici anni, di moltissimi alberghi, campi da golf, strutture turistiche rappresenta ogni giorno di più una pesante minaccia al territorio agricolo per questi motivi:

- abbandono delle attività agricole tradizionali, non più remunerative rispetto alla più facile plusvalenza fondiaria e conseguente abbandono del sistema di irrigazione tradizionale (*khettara*);
- trasformazione irreversibile degli ecosistemi naturali;
- abbandono delle strutture dell'habitat tradizionale (*douar*);
- privatizzazione di un paesaggio d'interesse comune con conseguente perdita di identità locale;
- incapacità di inserimento armonioso dei progetti su un ambiente particolare.

In un luogo, noto storicamente per la sua capacità di approvvigionamento idrico dalle nevi perenni dell'Atlante – tale da rendere Marrakech famosa per la sua oasi, le sue ricche colture agricole e per i suoi giardini urbani ed extraurbani – caratterizzato da un profondo e storico rapporto fisico e culturale della popolazione con l'acqua si è arrivati in pochi anni, a causa dei forti consumi idrici alberghieri, a una tale difficoltà di approvvigionamento da dover chiudere anche tutte le fontane, cambiando sensibilmente l'immagine urbana.

Su questo tema, dunque, si sono cimentati 45 studenti del Marocco, del Canada, d'Italia e del Libano con l'appoggio dei rispettivi docenti e di alcuni esperti e i risultati sono stati oggetto di valutazione da parte di una giuria internazionale composta da pubblici amministratori, da diplomatici e da funzionari dell'UNESCO.

Un'oasi, una città del deserto e una catena montuosa. Tre entità, tre paesaggi legati indissolubilmente l'uno all'altro da mille legami materiali ed immateriali, riprodotti da migliaia di cartoline postali e foto scattate dai turisti. Paesaggi entrati in un immaginario collettivo che velocemente metabolizza tutto, consuma con gli occhi senza comprendere la faticosa costruzione e si ferma brevemente per catturare fugacemente visioni di indimenticabile bellezza. La bellezza. È presente ovunque. È quella dei colori vivaci dei fiori disseminati nei tanti giardini, è quella delle mura di terra rossa che cingono la città, è quella delle

Foto centrale:

- Veduta delle Palmeraie (foto di Marco Cundari)

In basso, da sinistra:

- Gli studenti partecipanti al workshop
- Il gruppo vincitore del primo premio
- Il club dell'Università Cadi Ayyad dove si è svolto il workshop

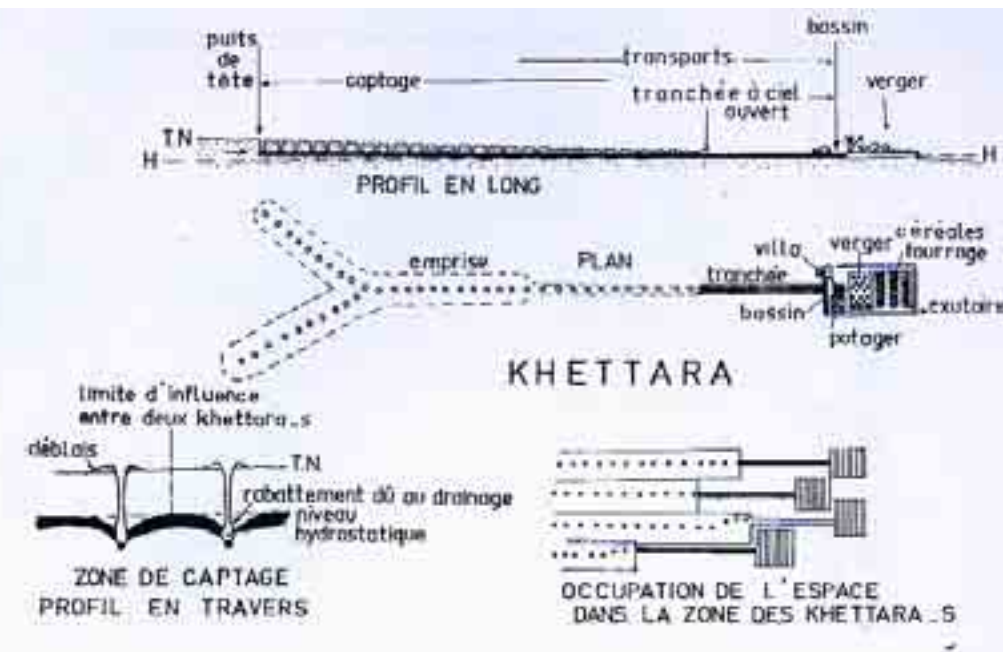


In questa pagina, dall'alto:

- Le catene di khattara nel territorio di Marrakech (da C. Braun, Teheran, Marrakech und Madrid, Ihre Wasserversorgung, Bonn 1974)
- Il sistema delle khattara (da P. Pascon, Le Haouz de Marrakech, 1963)
- Progetto vincitore del 1° premio: particolare della planimetria

Pagina a fianco, dall'alto e da sinistra:

- L'abbandono del sistema delle khattara
- Campi agricoli in abbandono
- Palmeraie Golf Palace, campo da golf (foto di M. Cundari)
- La periferia di Marrakech



palme che si stagliano nel cielo limpido, o quella delle tante facce dei mercanti che abitano i suq, è quella del rumore, continuo, incessante fatto di tante voci proprio come quelle descritte da Elias Canetti. È la bellezza delle vastità degli spazi aperti e degli stretti vicoli della medina, è un sentimento che a Marrakech si nutre di contrasti forti, netti, tale da rimanere affascinati o profondamente turbati da tanta forza. L'occasione di un workshop internazionale di progettazione sul tema del paesaggio della Palmeraie di Marrakech ci ha portato dentro questi territori in modo repentino, dentro un flusso che anticamente era quello delle carovane, delle merci che transitavano in questa pianura ed oggi è quello dei turisti, spesso del fine settimana, un flusso in forte incremento che sta costruendo un quarto paesaggio in questa realtà.

Fondata nel 1070 dall'emiro almoravida Ab_Bakr ibn 'Umar, Marrakech o Marrake (in arabo "affretta il cammino" in quanto zona di brigantaggio), si trova geograficamente nella vasta depressione dell'Haouz, tra il sistema delle colline di Jbilet a nord e la catena dell'Alto Atlante a Sud. Il paesaggio di fondazione era quello del deserto arido, non quello delle dune di sabbia a cui istantaneamente facciamo riferimento quando si immagina il deserto, ma quello di una distesa di sassi che dalla base della catena montuosa dell'Alto Atlante perennemente innevata, si distendeva fino al limite fisico del fiume Tensif. Questa zona era, ed è tuttora, l'area dove gravitavano tutte le piste carovaniere che da Sud, dal Sahara, attraverso l'Atlante,





dalla costa occidentale dell'Atlantico, dal Maghreb orientale, qui trovano, oggi come un tempo, il punto di incontro, un'intera civiltà nomade che nel suo apparente vagare si incontra, scambia merci, suoni, racconti e che in alcuni casi, come a Marrakech, si ferma, diventa stanziale, urbana, costruisce il proprio luogo, organizzando lo spazio con pochi elementi essenziali: un recinto chiuso, un castello, una moschea, un palazzo, un tessuto di suq, e, più esternamente, accanto agli ingressi della città una piazza, uno spazio irregolare che accoglie diverse funzioni, da quella commerciale a quella militare e ricreativa, il primo luogo di incontro e scambio tra le genti nomadi e la popolazione urbana.

Ma la città ha bisogno del territorio che la circonda per vivere, deve creare un altro supporto vivo, produttivo, diverso da lei, un altro recinto che esclude la natura ostile del vuoto, del deserto, dove l'uomo, creando le condizioni ambientali necessarie si trasforma in contadino e muta il paesaggio ancora una volta. È la *Palmeraie*, una estesa area coltivata a palma da dattero (oggi occupa circa seimila ettari) a cambiare i rapporti con il contesto. La vasta superficie si ricopre di vegetazione, una capillare rete di canali porta l'acqua alle diverse colture, la struttura del paesaggio ha un altro livello: tra il cielo, l'Atlante innevato e le mura della città si inseriscono le chiome surreali delle *Phoenix*, il primo albero da frutta piantato e coltivato dall'uomo oltre 7000 anni fa, albero della vita per i Sumeri e alimento base di straordinario valore energetico.

L'agricoltura nel deserto non può nutrirsi





che di acque invisibili e qui, nel bacino idrografico dell'Haouz, il geografo arabo al-Idrisi racconta che sotto la direzione di un ingegnere idraulico Obeïdallah Ibn Younes, furono sfruttati i caratteri morfologici dell'altopiano. Utilizzando una tecnica di probabile origine mineraria, che consiste nello sfruttamento delle acque profonde attraverso gallerie drenanti sotterranee, chiamate in Marocco *khettara* o *khottara*, l'acqua viene trasportata dal piede dell'Atlante alla piana, alimentando la città e il palmeto.

Il primo pozzo che viene scavato è quello acquifero, ai piedi dei rilievi, dove le precipitazioni piovose sono massime o lungo i coni di deiezione alimentati dal ruscellamento dei versanti. Successivamente viene scavata una catena di pozzi secondari di aerazione, a distanza regolare (15-20 metri) per mantenere sempre la pressione dell'aria costante e uguale a quella esterna all'interno dei canali sotterranee. Questi pozzi oltre a servire per portare via i detriti durante la costruzione delle piccole gallerie sotterranee (1 metro di diametro) sono necessari per la loro manutenzione continua in quanto devono essere regolarmente ripuliti da pietre e materiali che se-

dimentandosi sul fondo potrebbero ostacolare il regolare deflusso delle acque.

I canali sotterranei hanno inoltre una modesta inclinazione per far sì che l'acqua affluisca lentamente senza asportare materiale dal fondo e quindi per gravità l'acqua giunge nella piana dove viene accumulata in bacini o fatta scorrere in una rete di canali di irrigazione, le *sequia*, nel palmeto e lungo i campi. Questa tecnica di ingegneria idraulica fu impiegata in un'area molto vasta che va dalla Persia alla Cina, alla Spagna, nella piana palermitana fino in Perù e in Messico dove sono stati ritrovati impianti analoghi. È una tecnica strettamente legata all'ambiente arido in quanto elimina i fenomeni di evaporazione durante il trasporto dell'acqua, non necessita di energia in quanto l'acqua raggiunge per gravità i campi da irrigare, le gallerie scavate parallelamente al terreno non toccano la falda freatica, ma oltre a utilizzare l'acqua trasportata dalla base dei rilievi, capta i microflussi che si infiltrano tra le rocce drenando inoltre il flusso superiore della falda stessa che si disperde nel volume sovrastante.

L'estensione del terreno coltivabile che si riesce ad ottenere dipende quindi dalla capacità di captazione delle acque e il pal-

meto, irrigato da un sistema quasi arterioso di piccoli canali superficiali, diventa una struttura più complessa, in quanto proprio grazie all'ombra generata dalle chiome delle palme è possibile la coltivazione arborea e irrigua, si possono coltivare cereali e legumi, aranci, olivi, mandorli, melograni, alberi di fico e limoni.

Il sistema delle *khettara* e delle *sequia* nel territorio di Marrakech ha fatto sì che questo territorio, prima arido, si organizzasse in una trama precisa dove le attività agro-pastorali si localizzassero secondo gradi diversi di irrigazione, definendo un paesaggio rurale.

La stessa città storica ha al suo interno diversi bacini dove l'acqua viene raccolta e intorno ai quali si distendono superfici coltivate ad olivo, aranci, melograni, fichi, limoni. Sono i giardini reali dell'Agdal, un vasto parco, lungo 3500 metri e largo 1500, ad impianto simmetrico con un viale centrale dal quale dipartono i numerosi viali trasversali, due bacini d'acqua quadrati, (il più grande, *Es Sahla* misura 200 metri per lato, risale all'epoca almorhade) alimentato da due *sequia* che trasportano l'acqua dalla valle dell'Ourika. O quello del Menara, un parco coltivato





ad olivi dove anche qui ritroviamo un vasto bacino, sempre costruito in epoca almohade (XII secolo), alimentato direttamente dal sistema delle *khattara*, su cui si affaccia un padiglione che il sultano Sidi Mohammed fece erigere nella metà dell'Ottocento. In questi giardini si possono comporre paesaggi fantastici, e il termine fantastico non è mai stato tanto appropriato quanto in questi luoghi: enormi specchi d'acqua che riflettono architetture, montagne innevate e aranceti in un combinazione di elementi che raccontano habitat differenti.

Oggi i problemi di questo territorio sono molteplici e gli squilibri ambientali, sociali, economici non si possono ricondurre a poche cause.

Il sistema tradizionale di captazione è in stato di abbandono in quanto la manutenzione costante non viene più effettuata, gli uomini non si calano più nei pozzi per pulire i canali sotterranei e le *khattara* quindi, riempiendosi di terra, si autodistruggono. L'acqua oggi viene prelevata direttamente dalla falda attraverso i pozzi, il cui impianto è costoso e quindi non accessibile a tutti. La falda subisce per i troppi prelievi un abbassamento che negli ul-

timi tempi è diventato consistente e il bilancio idrico complessivo è maggiormente aggravato dai lunghi periodi di siccità dovuti ai cambiamenti climatici globali.

È sempre più difficile coltivare l'oasi in queste condizioni e anche se dal 1929 il governo ha riconosciuto l'importanza di questo habitat facendola diventare in parte una riserva protetta, a causa dei complessi rapporti tra Stato e organismi religiosi (a Marrakech, città dei sette santi, ci sono sparsi nel suo territorio circa 200 santuari proprietari di appezzamenti di terreno soprattutto all'interno della *Palmeraie*), di un regime dei suoli non chiaro e della crescente pressione turistica, si è prodotto in questi territori un progressivo abbandono, in particolare laddove manca l'acqua e non è possibile costruire villaggi turistici, residenze private o campi da golf.

La città si sta espandendo velocemente, i contadini si sono trasformati in giardinieri, autisti, camerieri, in un esercito di personale alberghiero che oggi accudisce circa due milioni di turisti, che si prevede divengano dieci fra cinque anni. I capitali investiti sono stranieri e la ricchezza ottenuta in buona parte non rimane nel territorio. Qui rimangono solo le alte costru-

Pagina precedente, dall'alto:

- Marrakech, la città moderna (foto di M. Cundari)
- Il paesaggio contemporaneo delle parabole televisive
- I giardini dell'Agdal, la *seguia*, canale di irrigazione e, a fianco, l'aranceto

In questa pagina, dall'alto:

- Piazza Jemaa el Fna, patrimonio Unesco
- I giardini del Menara, il bacino d'acqua

zioni degli hotel che, anche se di colore rosato come le antiche mura, hanno cambiato lo *skyline* della città. Non si vedono solo i minareti delle moschee ma anche i volumi massicci dei complessi alberghieri, nuove fortezze contemporanee e in tutta la città, dalla medina ai quartieri periferici del Gueliz, si notano ossessivamente le antenne paraboliche posizionate ovunque, simbolo di una ricchezza fugace e spesso non veritiera.

La *Palmeraie*, questa oasi agricola, sta ritornando paradossalmente al deserto, un deserto "altro" disseminato di tante piccole oasi chiuse, non aperte a tutti i viandanti, ma solo ad alcuni nomadi della contemporaneità che oggi atterrano a Marrakech, domani forse li ritroviamo alle Maldive o a Saint-Moritz.





Il processo di globalizzazione turistica non è in questo caso sostenibile, il territorio non vive in armonia con questo processo e a sua volta questo modo di fare turismo non riesce a costruire un paesaggio equilibrato: oltre i muri dei complessi turistici c'è la desolazione, la povertà, il decadimento di un territorio che ha perso equilibrio, c'è il deserto, ma non quello ascetico, infinito, il deserto dove misurare *il senso della propria vulnerabilità, quel sentirsi sperduti, esposti al disagio, al malore, alla morte*, e dove allora *diventa piacere per un amore di conoscenza, che ci fa mettere a dura prova il nostro senso vitale; e ci spinge verso l'ignoto della natura, verso il pericolo di sofferenza e di morte che la natura, nella propria immensità, tiene celato.*¹

Il deserto oggi oltre questi muri è quello dei nostri rifiuti, è un'immagine diventata anch'essa globale, che ritroviamo nelle nostre periferie e si nutre degli stessi medesimi elementi culturali, economici, di una modernità tutta occidentale che poco ha a che fare con questi paesaggi, la cui storia, ha contribuito a fondare anche la nostra civiltà.

Tutte le immagini sono dell'autrice tranne quelle specificatamente indicate.

¹ Tratto da: Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli, 1973, pag. 339.

In riferimento all'articolo "Ortus Artis alla Certosa di Padula" a firma di Valeria Caramagno, pubblicato sul n. 55/04 a pag. 35, nella presentazione del progetto "compost" è stato erroneamente citato, tra i vincitori, il nome di Ueli Ruefli al posto di quello di Monica Ravazzolo. Ce ne scusiamo con gli interessati e con i lettori.

LE MAJORELLE IL GIARDINO BLU

Chiamata la città dei cento giardini, Marrakech contende a Fès, altra città imperiale marocchina, questo appellativo.

In effetti la città è un continuo susseguirsi di spazi verdi di ogni epoca, entità e carattere; a volte piccoli, chiusi in corti ombrose, a volte estesi (qui il termine giardino è attribuito anche ai frutteti e agli uliveti), in un turbinio di colori, soprattutto quelli accesi delle rose, che grazie al clima mite e temperato sono in fiore anche nelle stagioni più fredde.

Le Majorelle, un piccolo giardino collezione nato all'inizio del Novecento ad opera dell'artista Jacques Majorelle, da tempo è entrato a far parte del patrimonio dei giardini storici della città insieme ad altri giardini non istituzionali come quelli di alcuni importanti alberghi e dimore private ed è, per chi progetta giardini, un'importante opera moderna a cui fare riferimento e meta di "pellegrinaggio".

Il pittore e decoratore francese Jacques Majorelle, (1886-1962) si stabilì a Marrakech nel 1919 per curarsi dalla tubercolosi e acquistò, cinque anni dopo, un



terreno poco fuori le mura fortificate della città nel settore Nord dove fece erigere, in uno stile moresco-decò, villa Oasis, quella che sarebbe stata la sua residenza privata ad immagine dei palazzi cittadini (oggi è proprietà privata e dimora di Yves Saint Laurent e Pierre Bergé).

Successivamente, nel 1926 a poca distanza dalla sua abitazione Majorelle ebbe l'idea di far costruire un nuovo edificio, il suo *atelier*, ma questa volta in uno stile diverso dal precedente, il cui linguaggio di riferimento sarebbe stato quello contemporaneo.

Fu solo nel 1931 che Majorelle chiamando l'architetto Paul Sinoir realizzò il suo *atelier*, un edificio di stile razionalista con il piano terreno destinato a studio, ambiente in cui il pittore passerà la maggior parte del suo tempo dipingendo e studiando. Oggi l'*atelier* è sede del Museo di Arte Islamica e raccoglie la collezione personale di oggetti ed opere d'arte provenienti dal Maghreb di Saint Laurent e Bergé.

Nel 1937 l'*atelier* subì una singolare trasformazione: Majorelle fece dipingere l'intero edificio di un singolare colore blu bril-





lante (chiamato Blu Majorelle e oggi colore depositato) con il quale dipinse, come fosse un quadro pergole, fontane, giare e i padiglioni del giardino, che nel frattempo era stato costruito intorno allo studio.

Il giardino, completamente cintato, è un'altra delle creazioni di Majorelle, il risultato della sua passione per la botanica e i viaggi, un giardino collezione dalla forte immagine esotica con piante provenienti dai cinque continenti: cactus, dracene, bouganville, yucche, graminacee, bamboo, gelsomini, banani, palme si mescolano in una struttura quasi labirintica, costituita da una serie di piccoli percorsi che si incrociano e si allontanano senza un ordine apparente, una gerarchia di percorrenze che, con il loro andamento raddomantico, ci porta a scoprire scorci particolari, fontane e bacini con ninfee e canali d'acqua, padiglioni e gazebi, piccoli boschetti impenetrabili, luoghi aridi e soleggiati ed ambienti ombrosi.

Ma questo giardino, più che una raccolta ragionata di specie rare, è una vera e propria opera tridimensionale vivente, in quanto Majorelle vi applicò alcuni principi del *Fauvisme*, con l'uso del timbro puro, netto, del colore che si liberava in pennellate sciolte, che costruiscono lo spazio in una "condensazione" di sensazioni che non conoscono chiaroscuro. Tutto il giardino vive di contrasti accesi, di colori decisi, puri, come le decorazioni che ritroviamo negli intarsi delle grate o nelle ceramiche che rivestono le piccole fontane moresche, che vivono un rapporto con il colore non di antitesi ma di perfetta armonia, insieme al colore del cielo e alla luce vivida di questa città.

Il giardino fu aperto al pubblico nel 1947 e dopo la morte del pittore, avvenuta in Francia nel 1962, conobbe un lungo periodo di abbandono che perdurò fino al 1980, quando l'intera proprietà fu acquistata da Yves Saint Laurent e Pierre Bergé. Già da tempo il fascino di Marrakech e dei suoi paesaggi avevano catturato europei e facoltosi americani (Winston Churchill vi soggiornò regolarmente negli anni '40) tanto che, progressivamente, una silenziosa "invasione" di personaggi "intellettuali-mondani" negli anni '70 occupò la città, come anticipazione di quella che sarà l'aggressione più massiccia del turismo contemporaneo.

I due nuovi proprietari di Majorelle non trasformarono il complesso in un albergo, ma lo restaurarono e la struttura è sotto la tutela dal 2001 dell'*Association pour la Sauvegarde et le Rayonnement du Jardin Majorelle*, associazione senza fini di lucro che si propone di favorire e sviluppare iniziative per diffondere la conoscenza dell'arte dei giardini e la salvaguardia del patrimonio paesaggistico di Marrakech. L'associazione organizza inoltre manife-

stazioni culturali e scientifiche sui temi del giardino, programma *stages e ateliers* per la formazione alla progettazione, tutto questo grazie a rapporti di cooperazione con la collettività, le fondazioni e le associazioni che perseguono i medesimi obiettivi sul piano locale, nazionale ed internazionale.

Il giardino è stato recentemente restaurato e i lavori, durati nove mesi, hanno riportato la struttura ai suoi antichi splendori introducendo nella collezione nuove specie rare (da 135 specie nel 1999 a circa 300 oggi), non tradendo lo spirito di Majorelle; ma è stata soprattutto l'installazione del nuovo impianto di irrigazione automatico che ha permesso una rigenerazione uniforme e capillare del giardino, consentendo una maggiore efficacia dell'impianto differenziando attentamente l'irrigazione per capacità, tipologia di irrigatori e tempo i settori per i bisogni specifici delle diverse specie e consentendo una riduzione di circa il 40% della dispersione d'acqua rispetto all'impianto precedente.

M. S.

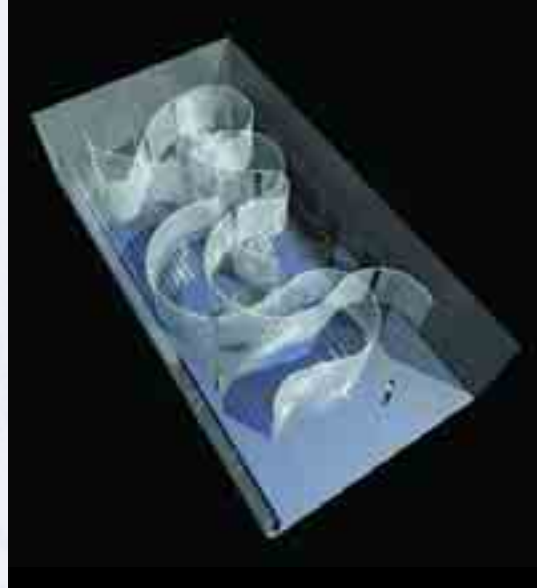
Tutte le foto sono di Monica Sgandurra



Tokyo Designer's Week 2004

Nell'importante manifestazione internazionale, l'ICE con "Italia - Life in I style", ha portato a Tokyo le tendenze del design italiano nell'interpretazione dell'area living.

**Paolo
Martegani**



OPEN LIVING è stata organizzata dall'ICE in collaborazione con associazioni di settore. È stata curata dall'arch. Denis Santachiara. Il progetto di allestimento e la grafica sono dell'arch. Davide Sani; la costruzione di Nomura Co.,Ltd -Tokyo



Ita^lia - Life in I style, definibile come il passaporto per il made in Italy, è un progetto pluriennale organizzato dall'ICE in collaborazione con le associazioni di categoria e promosso dal Ministero delle Attività Produttive, finalizzato al sostegno nei mercati stranieri, in particolare Giappone, Stati Uniti, Unione Europea e, dal 2003, Cina e Russia, del valore, della qualità, dello stile e dell'unicità dei prodotti italiani.

Coinvolge i tre sistemi industriali dell'Abitare, della Moda e del Multimediale-Filmare per i quali organizza altrettanti progetti articolati in un intenso programma di iniziative. Queste, alcune settoriali ed altre intersettoriali, sono finalizzate a celebrare non solo il made in Italy in termini di "ap-

"IL SALOTTO SI ANIMA" è l'argomento sviluppato da Santachiara, con un excursus panoramico che spazia dall'Ottocento fino ai tempi contemporanei; toccando i temi del consumismo, del neomadismo e della nuova ritualità, del design disincantato



peal” ma a potenziare, in termini di distribuzione e flussi di interscambio commerciale, la presenza nei mercati ritenuti strategici dei prodotti collegati ai tre comparti. L’organizzazione di questi eventi prevede infatti operazioni congiunte in un’ottica di sviluppo di alleanze sinergiche.

La strategia e le azioni promozionali del progetto *Italia-Life in I style* sono studiate nel corso di periodiche riunioni dei Tavoli “Moda”, “Abitare” e “Multimediale-Filmare”. Le Associazioni che partecipano al “Tavolo Abitare” a cui fa capo anche l’iniziativa IMade sono: Anima/AVR, Assomarmi, Assopiastrelle, Associazione Tessile Italiana, Federargentieri, Federlegno Arredo. La presenza italiana si è articolata in due eventi.

Il primo la mostra “Open living”, curata da Denis Santachiara con il progetto di allestimento di Davide Sani, esposizione, organizzata in collaborazione con le associazioni di categoria, che è stata ospitata nella Spiral hall.

Il secondo costituito dal Premio Nazionale on-line “Open Living in Container”, realizzato insieme a www.newitalianblood.com, che ha contato su un alto numero di partecipanti e i cui esiti sono stati esposti all’interno della “Container Ground Exhibition”.

www.newitalianblood.com nasce nel gennaio 2001 come primo network interattivo di architettura ed arti visive *brevettato per la gestione integrale on line di concorsi e premi d’architettura ed arti visive*. Permette l’auto-pubblicazione in tempo reale di concorsi, progetti, realizzazioni, idee, articoli e notizie. Partecipazione, co-

municazione ed accesso sono incoraggiati ed illimitati. Grazie ad una semplice interfaccia è possibile auto-pubblicare, in pochi secondi, immagini e testi partecipando ad un’esposizione aperta e sempre in evoluzione. I gruppi premiati in concorsi hanno a disposizione una home page aggiornabile, link personali e particolare visibilità.

Sistemi di ricerca avanzata consentono di selezionare progetti e progettisti secondo caratteristiche specifiche, classi di età (studenti, under 36 e open) e premi ricevuti. Una galleria riunisce i progetti ed i testi più visitati dagli utenti, in questo modo la qualità emerge naturalmente grazie alle scelte delle giurie e del pubblico. Ogni mese sono presentati i progetti di ricerca e le realizzazioni italiane di special guest internazionali insieme ai risultati dei concorsi più interessanti.

Nei primi tre anni di vita i partecipanti hanno contribuito auto-pubblicando più di 1700 progetti dei quali oltre 700 premiati. Newitalianblood.com è diventato un punto di riferimento per i giovani progettisti internazionali, con accessi da oltre 65 paesi e recensioni da parte dei principali media di architettura, design, moda e costume. Una newsletter mensile, inviata ad oltre 25.000 progettisti nazionali ed internazionali, divulga le attività e le novità del sito.

“Open living” esplora i vari modi di rileggere il tema dello spazio di relazione da parte dei designer italiani contemporanei e tenta di descrivere una nuova antropologia dell’abitare italiano.

Le ultime proposte di design trasformano il salotto in uno spazio aperto, un conti-

Nell’allestimento della mostra, Sani punta ad organizzare uno spazio fluido e permeabile, un sistema di ambienti sospesi tra reale e virtuale, separati da membrane trasparenti costituite da tende a strisce di pvc. All’interno di questi ambienti il visitatore ricostruisce un proprio percorso, stabilisce delle gerarchie, opera delle scelte sia nel modo di rileggere lo spazio, che nel modo di avvicinarsi agli oggetti esposti. Sulle membrane sono proiettate, in sovrapposizione, immagini di tendaggi in movimento. A terra, un pavimento in pvc semirigido, su cui si innesta un sistema di rigature in fasce adesive retro-riflettenti della 3M, attraversa e collega tutti gli ambienti.

num rispetto ad altri ambienti della casa, che dichiara un nuovo stile di vita e nuove modalità di concepire e vivere gli spazi domestici. Dal nomadismo che porta le famiglie a cambiare casa sempre più spesso e che caratterizza non solo gli Usa ma anche l’Europa; alla nuova ritualità che ha creato rapporti inediti tra l’interno domestico e l’esterno urbano con eventi privati in luoghi pubblici ed eventi pubblici in luoghi privati. O ancora al design disincentato fatto di un eclettismo di stili spesso contaminati e ibridi, che accosta la poltrona della nonna con il minimalismo, il neobarocco con l’hi-tech, oggetti scultura con oggetti trasformabili.

L’allestimento è di grande impatto: in uno spazio fluido, caratterizzato dalla presenza di membrane semitrasparenti intrecciate tra loro, sono dislocati gli oggetti esposti, con l’intento di descrivere un’idea allargata del tema, travalicando i confini meramente fisici dell’ambiente che viene così concepito come zona ibrida e aperta per eccellenza, luogo di incrocio e contaminazione tra diversi e non convergenti modi di vivere e abitare la casa.



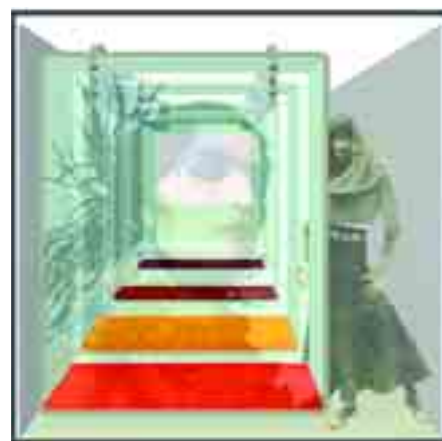
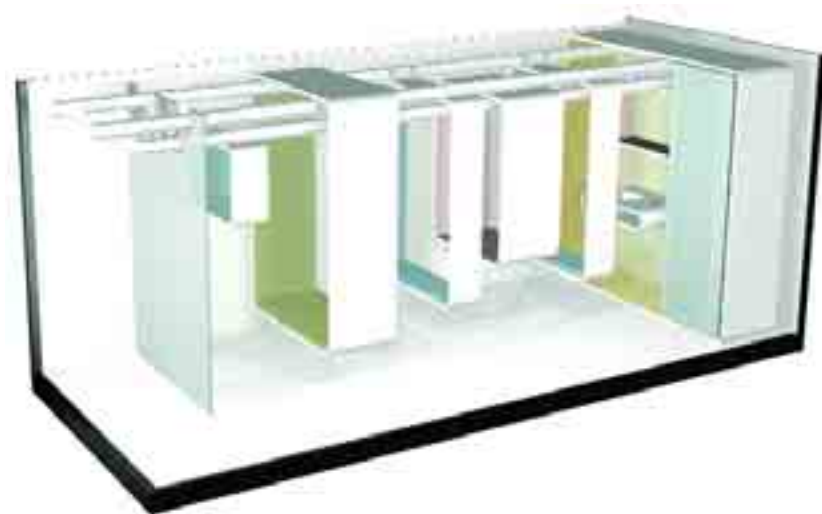
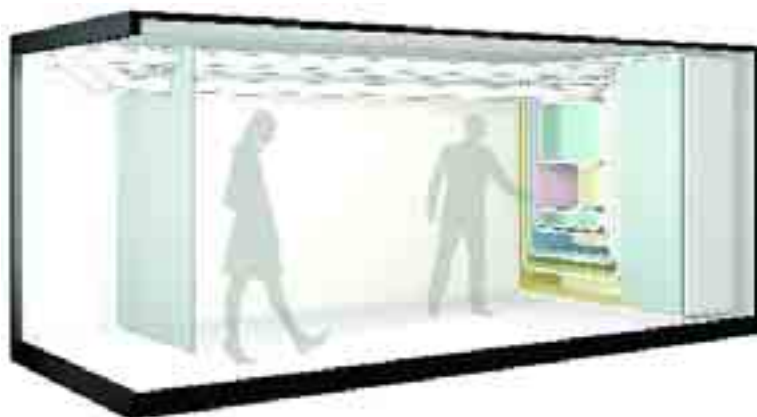
CIRCUIT BOX

progetto: Studio X Design Group

promotore: ICE - Istituto Nazionale per il Commercio Estero

coordinatore: www.newitalianblood.com

contractor: Nomura Co. Ltd



Le cornici mobili di misura decrescente, che costituiscono l'intero arredo, assumono posizioni differenti nello spazio dotandolo e caratterizzandolo

“Open Living in Container”: con l'altro evento che si è svolto parallelamente, l'Istituto ha svolto un importante ruolo di sostegno alla immaginazione, elaborazione e confronto di nuove proposte. Infatti per valorizzare il talento e la creatività dei giovani italiani nei settori dell'architettura, del design e delle arti, ha bandito con il contributo tecnico di newitalianblood.com una consultazione-premio con procedura online per l'ideazione di una installazione che ha come tema l'evoluzione del “Living Italiano” nell'immaginario delle nuove generazioni.

Il concorso di progettazione è stato inteso e colto come un'opportunità per rileggere questa parte della casa come spazio ibrido per eccellenza, luogo della contaminazione linguistica e funzionale, territorio di coabitazione di molteplici interpretazioni

sul tema dell'abitare. I progetti presentati sono stati compartecipi di un suggestivo evento espositivo che ha avuto luogo all'interno di uno spazio denominato Container Ground Exhibition, situato sull'isola artificiale di Odaiba a Tokyo. Una città provvisoria, interamente realizzata con vecchi container, dove a designer, scuole, enti e istituzioni sono stati assegnati container vuoti da allestire per indagare in maniera libera e informale, attraverso installazioni, i nuovi scenari della creatività riferiti al mondo del design.

All'interno di uno di questi elementi è stato anche realizzato il progetto vincitore di cui si da documentazione insieme agli altri nelle pagine seguenti; mentre tutti i progetti che hanno partecipato al premio sono pubblicati alla pagina:

www.newitalianblood.com/ice2004/

RISULTATI DEL CONCORSO

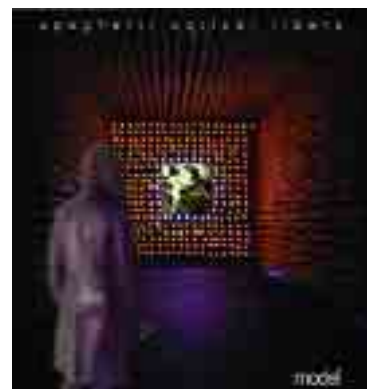
PRIMO PREMIO - Lo Studio X Design Group www.stxdesign.com, fondato nel 2000 da Lara Rettondini e Oscar Brito, si aggiudica il Primo Premio con **Circuit Box**. Il progetto punta sulla flessibilità dello spazio interno caratteristica essenziale quando le dimensioni sono esigue.

I progettisti lo propongono in questo modo: “La continua riduzione dell'unità abitativa ed una sempre più libera concezione dell'ambito domestico hanno portato ad una progressiva integrazione spaziale e ad una crescente domanda di flessibilità. Questo nuovo scenario ha condizionato direttamente il concetto di Living, che non è più solo una stanza della casa ma è diventato la casa stessa incorporando in sé varie funzioni. Un unico spazio, adatto ad



SPAGHETTI SPACE
La metafora della fibra ottica è rappresentata da spaghetti inseriti in fori presenti su lastre, posizionate al di sopra di lampade a basso consumo

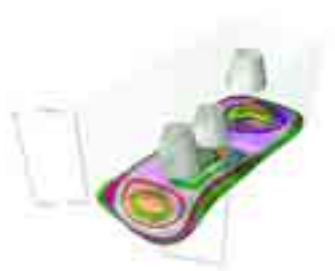
Sullo schermo inserito nella parete di fondo del container vengono proiettate immagini con dichiarati collegamenti all'Italia; nell'illustrazione: Mattoli M. Miseria e nobiltà, 1954, con Totò, Antonio De Curtis



un life style senza barriere, richiede una versatilità tale da consentire un mix di usi ed attività che comportano più volte al giorno la trasformazione di uno stesso ambiente da pubblico a privato e viceversa. Seguendo questa tendenza ed immaginando un futuro non troppo lontano abbiamo studiato un sistema di arredo multifunzionale che abbiamo denominato Circuit Box. Si tratta di un'unità compatta che contiene tutti gli elementi necessari per vivere in un ambiente minimo e che può essere collegata ad esso come un circuito elettrico".
Circuit Box è composto da una serie di anelli di misura decrescente, inseriti uno dentro l'altro seguendo uno schema a matrisca. L'anello più grande, che viene ancorato ad una parete, oltre a fungere da contenitore degli altri anelli, comprende

in sé servizi fissi quali la cucina ed il bagno. Gli altri anelli, attrezzati con una serie di accessori a seconda delle esigenze sono mobili e sono agganciati ad un sistema di guide lungo le quali scorrono passando uno attraverso l'altro. Essi si combinano e si aggregano permettendo una situazione estremamente adattabile e dinamica, lasciando la massima libertà di scelta tra i molteplici abbinamenti possibili. Le caratteristiche flessibili di Circuit Box permettono di adattare lo spazio a diverse attività: estraendo, collocando e combinando opportunamente gli anelli l'ambiente può trasformarsi di volta in volta in sala da pranzo, ufficio, camera da letto o quant'altro rispondendo in qualsiasi momento alle necessità dell'abitare di un futuro già presente.

SECONDO PREMIO - Il secondo premio è stato attribuito allo Studio Comoglio Architetti + PG archh. Giorgio Comoglio (capogruppo), Pierluigi Gianfreda, Laura Audisio per **Spaghetti Space**. Una ironica rappresentazione delle presenze contemporanee che condizionano la nostra quotidianità, poste in simbiosi con il cibo, nel suo archetipo tutto italiano. Gli autori così descrivono il proprio lavoro. "Siamo sempre più immersi in sistemi di connessioni e interazioni virtuali (reti virtuali, fibre ottiche, reti wireless, gps, etc.) che occupano e modificano i nostri spazi e i nostri modi di abitare. L'installazione che proponiamo mostra metaforicamente uno spazio in cui la dimensione è determinata esclusivamente dalle connessioni esterne che vengono realizzate simbolicamente da spaghetti.



LIVING BLOOM

una fantasiosa proposta progettuale, ricca di colore e luce, animata dalla presenza degli occupanti, risulta di facile realizzazione



L'ambiente che si determina è di dislocazione ottico-spaziale; il nostro corpo avvolto claustrofobicamente da questi fili commestibili attraversati da luci colorate avrà come unico punto di riferimento lo schermo che proietterà immagini cinematografiche sui luoghi comuni dell'Italia. Ad esempio (Mattoli M. *Miseria e nobiltà*, 1954, con Totò, Antonio De Curtis).

L'installazione ha un'obsolescenza programmata coerente con l'uso previsto ed è totalmente riciclabile o reimpiegabile (alla fine della mostra è possibile una maxi spaghetтата!).

TERZO PREMIO - Living Bloom è il progetto di zpstudio, Matteo Zetti ed Eva Parigi con la collaborazione di Giovanni Todesca, che si aggiudica il terzo premio.

La proposta, si legge nella relazione, mette in scena nell'angusto spazio del container un paesaggio simbolico, un "esterno" che si tramuta in interno domestico. Non ci sono mobili, ma un ambiente interpretabile che cambia ogni volta che i suoi fruitori lo abitano e ne modificano i contorni con i loro movimenti. Il "paesaggio" è messo in stretta relazione con i tre elementi illuminanti, che rappresentano gli elementi di arredo e identificano lo spazio

come interno e domestico; i diffusori proiettano sulle pareti del container una texture che richiama il motivo dell'ermisino, tecnica rinascimentale di tessitura delle seta; al di sotto di questa luce calda e soffusa altrettanti vassoi espongono composizioni di frutta e primizie tipicamente italiane. Questo rappresenta anche un implicito omaggio al Giappone, nel segno di un'apertura e di un'offerta. Il valore dell'ambiente è così accresciuto, grazie ad un gesto simbolico e ricco di senso.

Il concetto forte intorno a cui ruota il progetto è quello di una moderna convivialità, descritta in modo contemporaneo ed essenziale, al di là di categorie, mode, o generalizzazioni e vista come motore intorno a cui ruota il nuovo mood dell'abitare.

L'installazione è di facile realizzazione, grazie all'utilizzo di fogli in EVA dello spessore di ca. 12mm che verranno opportunamente sagomati sulla base di spline preformate. Le sagome così ottenute saranno sovrapposte l'una sull'altra, e semplicemente fissate con biadesivo. Le pareti laterali del container sono verniciate in grigio chiaro, il cielino è una struttura delle esatte dimensioni del container realizzata in cotone bianco tesato su una struttura in legno. Tale struttura sarà appesa a 3 bastoni a pressione telescopici, gli stessi che sostengono i tre apparecchi illuminanti. Questi sono costituiti da una semplice struttura tronco conica in filo metallico con diffusore in pvc a stampa grafica. I vassoi sono costituiti da una stecca in legno di faggio, curvata a spline e fissata sulla sommità dei rilievi.

MEOSI [SPIN+] /
MARIOTTO

"do U?... domestic Urbanity". Il concetto di convivialità è peculiare del living italiano, si crea empatia tra le persone mediante momenti di vita comune; la familiarità domestica è il risultato della interazione tra persone



RESET - "Life living" Claudio Ronconi, living, visto come caverna dove l'uomo si ripara dalle assurdità che succedono nel mondo esterno. Libertà, intimità e divertimento debbono combattere la noia di tutti i giorni e migliorare la qualità di vita dell'essere umano

Container Ground
Exhibition, spazio
espositivo situato
sull'isola artificiale di
Odaiba a Tokyo

LIVING à LIFE
Arch. Daniele Arcomano: il
"living" contemporaneo è
sovraffollato di oggetti
inutili. Nella natura siamo
di fronte a paesaggi
mentali alternativi che
richiedono una riflessione
sugli oggetti di cui ci
circondiamo.
Dal "LIVING" alla "LIFE"



ELENCO FINALISTI CONSULTAZIONE-PREMIO ICE

1. STUDIO X DESIGN GROUP
"Circuit box"
2. PG+SCA
"Spaghetti Space"
3. ZP STUDIO
"Living Bloom"
4. MEOSI [SPIN+] / MARIOTTO
"do U?... domestic Urbanity"
5. MANTELLA MARINA
"Embracing Landscapes"
6. ALVISI KIRIMOTO DESIGN
"Stealing views - Shakkei"
7. IACCHETTI-NICHETTO-RAGNI
"Il corredo di mamma"
8. GEMINIANI
"Gynaecologic - Chaise longue"
9. ENRICO NIERI STUDIO
"Grapes 33"
10. MKP DESIGN
"Turning tables downside up"
11. RESET
"Life living"
12. CARLO MARIA CIAMPOLI
"it_red"
13. DESIGNMOTION
"The new mediterranean landscape"
14. MIGLIORE ALESSANDRO
"ubic@"
15. BENATTI-PASTORINI
"Common places"
16. HYPER_DESIGN
"Bombonnière"
17. ARCOMANO DANIELE
"Living ' life linving ' life linving ' Life"
18. CACURIO ANTONIO
"The uncle's hole"
19. LITTLE SPOON DESIGN
"Don't count the time, change it!"

Per vedere tutti i 50 progetti ed i risultati:
www.newitalianblood.com/ice2004/result

La rinascita di San Pietroburgo

Carmelo G. Severino

La città è la "folle utopia di un autocrate", Pietro il Grande, divenuta miracolosamente una realtà. Oggi vive un periodo di eccezionale vitalità nel campo della moda, del design e dell'architettura. Centinaia i progetti in cantiere, edilizi ed urbanistici. Tra tutti il più importante è l'ampliamento del Teatro Marinsky, che costituisce uno dei simboli culturali della Russia, per il quale è stato indetto un concorso internazionale vinto da Dominique Perrault.



Nel 1991, la città di Leningrado, dopo la fine del regime sovietico ed a seguito di un controverso e sofferto referendum popolare, ha cambiato nome riprendendo il vecchio *Sankt Peterburg - San Pietroburgo* delle origini, senza rinnegare però Lenin, di cui, contrariamente a quanto è avvenuto a Mosca, non è stata abbattuta alcuna statua, conservandone comunque, se non il mito, la memoria di padre della *Rivoluzione d'Ottobre*. Ancora una volta, quindi, la città, che aveva già modificato il suo nome, troppo tedesco, in Pietrogrado, nel 1915, e Leningrado, nel 1924, cambia nome recuperando quello voluto da Pietro il Grande suo fondatore, nome che era stato suo per tutta la fase di costruzione del suo nucleo originario, dai tempi di Pietro il Grande sino ai primi anni del ventesimo secolo, durante i quali la sua identità urbana si era definitivamente conformata. Il 27 maggio 2003 la città ha solennemente festeggiato i suoi 300 anni di vita, e per l'occasione, si è completamente rinnovata, ristrutturandosi e rifacendosi il look gravemente compromesso da decenni di abbandono e di degrado, grazie anche ad un finanziamento governativo di 1,7 miliardi di dollari, ed al mercato finanziario occidentale che sta investendo ingenti risorse nel rilancio economico di quella che, per oltre due secoli, fu la grande capitale nordica zarista, la finestra aperta sull'Europa dell'impero degli zar.



Dall'alto:

- San Pietroburgo, l'area centrale oggi e nel 1753
- La Federazione Russa

Posta all'estremità orientale del golfo di Finlandia, nel mar Baltico, alla stessa latitudine dell'Alaska meridionale, San Pietroburgo sorge sulla foce del fiume Neva, sulle diverse decine di isole e isolotti naturali, originati dalle numerose ramificazioni del delta del fiume che nasce come emissario del grande lago Ladoga ad oltre 70 chilometri di distanza in direzione nord-est, occupando territorialmente una superficie di quasi 86 mila kmq che amministrativamente costituisce la sua provincia, con quasi 7 milioni di abitanti. La città vera e propria, con una popolazione di quasi 5 milioni di abitanti, è costituita da tre grandi zone: un nucleo centrale, compatto e formalmente omogeneo, di trentasei kmq di superficie, che costituisce il suo nucleo storico originario, un'ampia cintura industriale esterna ed una terza grande zona nuova, di città-dormitorio, costruita a partire dalla metà del secolo scorso, negli anni del dopoguerra quando fu rilanciato lo sviluppo, dopo la fase di ricostruzione post-bellica, utilizzando il piano regolatore del 1936 che decretava lo sviluppo della città verso sud, in direzione di Mosca.

Il centro storico, i cui edifici erano stati nazionalizzati dopo la Rivoluzione d'Ottobre, è stato a lungo trascurato dalle autorità sovietiche, anche se, riconoscendone il valore architetto-





nico, esso è sempre stato tutelato da una speciale Commissione per la sua conservazione, espressamente costituita. Nel frattempo però, quasi tutti i palazzi dell'aristocrazia, le ricche dimore nobiliari, riccamente decorate, con soffitti alti, pavimenti di lusso e sontuosi scaloni di rappresentanza, negli anni che seguirono la presa del *Palazzo d'inverno*, furono sottoposti ad espropri, e suddivisi in alloggi comuni, i "kommunalka", appartamenti plurifamiliari con una famiglia alloggiata per stanza, in un solo ambiente, quindi, ed i servizi in comune tra tutti i nuclei abitativi.

E questa scelta, assunta per ospitare le famiglie proletarie dei senza casa, protrattasi nel tempo, ha finito inevitabilmente con il determinare situazioni di alterazioni e degrado.

Nel 1983 si è verificata la grande svolta che ha visto un'attenzione particolare rivolta verso il centro storico ed il problema della sua riqualificazione: dopo uno studio approfondito, nel 1986 viene approvato un piano urbanistico che destina tutta l'area centrale della città a conservazione integrale. Dopo il 1989, con l'implosione dello stato sovietico e l'avvio della privatizzazione del patrimonio demaniale – si divide tutto in *proprietà federali*, gestite dallo stato, *proprietà urbane*, gestite dal governatore, *proprietà municipali*, gestite dai singoli rioni ed ogni famiglia è resa proprietaria della stanza in cui vive – si inizia quel processo di accorpamento e di recupero delle originarie unità immobiliari, teso a riportare agli antichi splendori la maggior parte dei palazzi della città. È una sfida storica, difficile da perseguire, perché al di là degli edifici pubblici e di alcuni palazzi aristocratici recuperati dai discendenti delle antiche casate nobiliari economicamente in grado di provvedere – è il caso della baronessa Hélène de Ludinghausen, della dinastia degli Streganoff, che ha restaurato il palazzo di famiglia – la città sconta il fatto di non aver vissuto quel naturale processo di ricambio che altrove ha sostituito gradualmente, nel corso del tempo, borghesia vecchia e nuova ad aristocrazia decaduta, trovandosi quindi in una situazione che vede "antichi edifici costruiti per

dar forma alla follia dei nobili", abitati da una moltitudine di piccolissimi proprietari, economicamente non motivati o impossibilitati, in un contesto in cui è ancora un caso sporadico quello dello scultore e designer inglese Mike Rundell, che è riuscito a ricostruire l'unitarietà di un appartamento posto in area centrale, dando in cambio ai proprietari delle altre otto stanze, equivalenti monolocali in periferia.

San Pietroburgo è una città unica che ha rappresentato una sfida dell'uomo alle leggi della natura, ed è nata in un luogo paludoso, freddo ed inospitale. La città infatti è "la folle utopia di un autocrate", Pietro il Grande, divenuta miracolosamente una realtà. È però anche espressione di un potere assoluto, per la spietata durezza con cui venne promossa la sua edificazione, su un terreno melmoso ed impossibile, grazie al lavoro forzato di migliaia di operai, molti dei quali uccisi dalla fatica e dal clima marcio delle paludi baltiche, che nasce inizialmente per motivi di ordine commerciale e militare e per il desiderio dello zar di avere non soltanto uno sbocco al mare, contrastando il potere navale svedese, ma un punto di contatto con l'Europa occidentale, con la sua cultura e la sua storia. E così, dalla palude, in pochi anni, a costi esorbitanti in vite umane e risorse materiali, è sorta una città che da subito viene adornata, ed in maniera sicuramente eccessiva, di monumenti ed opere d'arte. Imponen-

Dall'alto e da sinistra:

- Il Palazzo dell'Ammiraglio, polo del tridente
- Piazza Dvortsovaya, la piazza del Palazzo
- L'Ermitage, sulla Neva

do, poi, alla nobiltà la residenza in città, già a partire dal 1708, e facendo della città la sede della corte imperiale - nel 1712 San Pietroburgo viene dichiarata capitale dell'impero russo - ed il centro delle attività burocratico-amministrative del paese, lo zar Pietro I ottiene in breve tempo il popolamento della capitale che, alla sua morte, raggiunge 70 mila abitanti.

Pietro il Grande, prima, e poi le zarine Anna, Elisabetta e la grande Caterina II, straordinaria continuatrice delle fantasie pietrine, costruiscono a ritmi serrati insieme architettonici, sontuosi palazzi, ampie piazze, strade armoniose, bonificando un ambiente malsano e facendo dell'acquitrino di partenza una capitale di straordinaria bellezza, rendendo l'artificialità della sua esistenza, e della sua collocazione geografica, "che viene imposta alla nazione piegandone le arretrate strutture feudali ad un processo accelerato di svecchiamento e di europeizzazione", una contraddizione permanente che segna in profondità l'organismo urbano e la comunità di uomini che vi vivono.

La città di Pietro I non nasce con un organico piano di sviluppo urbano ma viene impostata secondo alcuni poli importanti, tra cui l'Ammi-





Da sinistra:

- Edifici lungo il Fontanki Canal

Pagina a fianco, da sinistra:

- Il Marinsky Theater
- Il progetto di Dominique Perrault per l'ampliamento del Marinsky Theater

ragliato, destinato ad essere l'elemento fondativo della città, fulcro generatore della sua struttura evolutiva, nel cui quartiere si stanziava la maggior parte della popolazione, e si sviluppa nella sua naturale espansione verso sud-est, lungo l'asse che poi diventerà la Prospekt Nevsky, sicché è durante il regno della zarina Anna, che succede nel 1730 a Pietro, che si realizza la definitiva sistemazione urbana delle tre arterie che saranno inserite nel tridente confluyente nella guglia dorata dell'Ammiragliato: ad ovest, la via dell'Ascensione, al centro la via dell'Ammiragliato, ad est la Prospettiva Nevsky.

Pietro il Grande voleva una città di canali e ponti, una città lacustre come le città d'Olanda, con vie d'acqua, parallele e concentriche, e per questo gli edifici da lui fatti realizzare non vengono concentrati nell'area centrale ma distribuiti sulle diverse sponde dei due rami della Neva. È Domenico Trezzini, l'architetto ticinese già attivo alla corte danese, che viene cooptato dallo zar per realizzare i primi edifici che costituiscono i punti di riferimento e di sviluppo della nuova città. Nel 1716 anche Bartolomeo Rastrelli, con il padre, si trasferisce a San Pietroburgo, iniziandovi un'intensa attività progettuale al servizio della zarina Anna, creando uno stile inconfondibile grazie alla sua capacità di armonizzare gli elementi dell'architettura rinascimentale e del manierismo con le tipologie locali russe ed utilizzando la policromia per riequilibrare l'enorme scala degli edifici. La zarina Elisabetta, al potere dal 1741, riesce a imporre un reale controllo allo sviluppo di San Pietroburgo che nonostante l'impegno generale rischia di crescere disordinatamente. In tale periodo, infatti, si entra nella fase aristocratica ed aulica del barocco settecentesco, grazie all'attività dell'architetto francese Vallin de la Mothe, che porta un linguaggio innovativo capace di orientare la transizione verso il classicismo, innestando sull'impianto barocco elementi di architettura palladiana.

La nuova zarina Caterina II, mette le basi per una trasformazione della città ispirata ai principi della regolarità neoclassica, avvalendosi di Antonio Rinaldi che, pur mantenendo forti caratteri barocchi, bene esprime la nuova tendenza verso il neoclassicismo, e soprattutto di Giacomo Quarenghi che, attivo alla sua corte sino al 1810, introduce una sua interpretazione palladiana del neoclassicismo, assemblando gli elementi simbolici dell'architettura classica

con superfici interrotte da aperture senza cornici. Il suo lavoro rappresenta il rinnovamento neoclassico dopo il rococò severo e classicheggiante di Rastrelli e di Rinaldi. Agli inizi del diciannovesimo secolo la città ha già acquisito la sua caratteristica fisionomia, segnata da una tradizione architettonica ancora sostanzialmente barocca, fatta di grandi palazzi dalle facciate bicolori e di canali che attraversano il centro urbano e ha definitivamente impostato la sua articolazione strutturale basata sui cardini monumentali posti lungo la Neva e sull'impianto triradiale dell'Ammiragliato. Carlo Rossi, infine, che interpreta in maniera sublime la fase conclusiva delle trasformazioni neoclassiche di San Pietroburgo, non definendo un nuovo stile architettonico, ma riorganizzando in sistemi coerenti e qualificati alcuni dei settori più rappresentativi della città, come l'immenso emiciclo dello Stato Maggiore, con cui ridisegna la fisionomia della piazza del Palazzo ed imposta anche il nuovo accesso dalla Prospekt Nevsky, o la sistemazione della via Teatrale, oggi in suo onore *ulica Rossi*, che diventa la più armoniosa via della città, magnifica nella perfezione delle sue proporzioni.

Nel 1834, con la costruzione dell'obelisco di granito rosa di Alessandro, eretto per commemorare la vittoria su Napoleone, la città conclude la sua fase neoclassica – con la Cattedrale di Sant'Isacco, l'ultima grande realizzazione imperiale, completata nel 1858 – si è già in pieno decorativismo eclettico.

In poco più di un secolo, San Pietroburgo è diventata una città splendida, che sbalordisce di meravigliato stupore generazioni di viaggiatori attratti ed incantati dalla Venezia del nord che, come sospesa tra terra e mare, sembra sorgere dalla Neva, con la sua gigantesca scenografia di pietra, metallo ed acqua, che ritrova *“il periodo più magico”*, soprattutto durante le notti bianche, *“quando i palazzi, spogliati dalle loro ombre e con i tetti orlati di oro, prendono l'aspetto di un delicato servizio di porcellana”*.

La città, definito il suo aspetto fisico esteriore, è ormai pronta anche a dar vita, tra colonnati, prospekt, canali e piazze, al suo più profondo sentimento romantico, originando una delle più alte e meravigliose letterature europee, con Aleksander Puskin, Nikolaj Gogol e Fedor Dostoevskij, ed una notevole sensibilità musicale sia con il Gruppo dei Cinque, della Scuola nazionale di Pietroburgo, Mussorgskij,

Rimskij-Korsokov, Kjuj, Balakirev, Borodin, i musicisti tradizionalisti che elaborano il nuovo linguaggio ispirato ai principi armonici del folklore russo, sia con il grande Ciajkoskij, che innova anche il balletto romantico russo grazie all'apporto della sua grande musica. E tra la fine dell'800 e gli inizi del 900, la città diviene il centro intellettuale, scientifico e creativo più importante del paese, dando vita ad una stagione culturale d'eccellenza, per il fiorire delle arti e la nascita di una borghesia che costruisce palazzi, compra libri e quadri, frequenta teatri. Malgrado questa sua grande capacità creativa, però, oppressa da una struttura sociale autocratica, con una aristocrazia cristallizzata nei suoi 14 livelli di nobiltà ed un apparato statale burocratico-militare, non si accorge di essere sull'orlo del baratro, sull'abisso che separa l'assolutismo zarista della corte imperiale dal paese reale disperatamente povero e paurosamente arretrato, non avvertendo i presagi di morte ed il grande disagio vissuto da masse imponenti di uomini, nonostante la rivoluzione del 1905 e la disfatta nella guerra con il Giappone, finché l'inverno del 1916-1917, quel *“vortice funesto e terribile”* che segnerà la fine dello zarismo, non s'abbatte sulla città: è la rivoluzione bolscevica che si annuncia, sono i dieci giorni che sconvolgeranno il mondo che prendono l'avvio. Per San Pietroburgo, dopo, sarà il *silenzio*, prima per la furia iconoclasta con cui la Rivoluzione d'Ottobre cerca di eliminare ogni atteggiamento nobiliare e borghese, poi, perso lo status di capitale nel 1918, per una lunga fase di immobilismo imposto da un regime politico che non riesce a perdonare alla città la sua origine aristocratica e di classe, e sarà necessario l'eroismo dei suoi abitanti, nei lunghi giorni di assedio nazista, durante la seconda guerra mondiale, per scardinare, finalmente, questo antico pregiudizio.

Oggi San Pietroburgo, finalmente liberata dalle pastoie di un sistema di potere politico che non aveva mai veramente accettato il suo peccato originale dell'essere la città degli zar di Russia, costituzionalmente filo-occidentale, contaminata da troppo cosmopolitismo, vive un periodo di eccezionale vitalità – pur tra le ombre di una pericolosa malavita, con i suoi delitti brutali ed eccellenti, il controllo della prostituzione, il traffico di droga – animata da una grande energia che la porta ad essere non più la fredda ed austera città-museo, cristallizzata nel suo passato splendore neoclassico, ma città



trendy, che sfida Mosca all'ultima tendenza, riempiendosi di vigore intellettuale ed idee nuove, caratterizzata dal mai sopito gusto per il classico, contaminato ed arricchito, però, da uno spirito eclettico contemporaneo, più critico ed aperto alle sperimentazioni ed innovazioni, che si dibatte tra volontà di autoconservazione e moti di ammodernamento, aperture internazionali e chiusure scioviniste, che sta generando un interessante fenomeno, definito "avanguardia classica", in cui creativi della moda, del design e dell'architettura cercano forme nuove in accostamenti inediti tra antico e post-moderno. La città è interessata da centinaia di progetti, edilizi ed urbanistici, sostenuti dal governo centrale – il presidente Putin è *petersky*, pietroburghese, di nascita e di formazione – e dai grandi istituti bancari internazionali, progetti che interessano infrastrutture della mobilità, come le nuove linee metropolitane, il grande raccordo anulare ed il nuovo lungofiume, ma anche servizi e attività terziarie innovative come la grande area commerciale vicino all'aeroporto internazionale. Meta di turisti che sempre più numerosi vi giungono – 3 milioni di visitatori, nel 2002, molti di più nel 2003, in occasione dei 300 anni della fondazione – si vanno realizzando nuovi alberghi, si ristrutturano quelli prestigiosi degli inizi del Novecento, si restaurano musei e teatri, si programmano nuove sedi per convegni internazionali, si mette in cantiere il restauro della Prospettiva Nevsky, che *"nessuno dei suoi pallidi (...) abitanti scambierebbe con tutto l'oro del mondo"* e che, con i suoi 4,5 chilometri di sviluppo, continua ad essere il cuore pulsante di questa *"inventata, fantastica e terribile città"*.

L'intervento più importante che San Pietroburgo ha messo in cantiere, però, è l'ampliamento del Teatro Marinsky, che costituisce uno dei simboli culturali della Russia, scelto per rappresentare il rilancio mondiale della città russa, e per il quale è stato fatto, nel 2002, un finanziamento di oltre cento milioni di dollari, e si è dato il via ad un progetto in tre fasi, prevedendo la ristrutturazione del teatro esistente costruito nel 1860, la costruzione di un nuovo organismo con un palcoscenico quattro volte più grande, e la creazione del *Centro teatrale e culturale di Russia*, un complesso per spettacoli e concerti, spazi espositivi e biblioteca, albergo e ristoranti come il Lincoln Center di New York e il Kennedy Center di Washington.

Un primo progetto, relativo all'ampliamento del Marinsky, elaborato da Eric Owen Moss, *"una struttura in vetro ondulato e granito blu"* accostato all'edificio ottocentesco, viene definito dalla stampa *"un sacco di spazzatura"*. Viene, quindi, indetto un concorso internazionale – fatto eccezionale per la Russia che non s'apre al confronto internazionale dal 1931, quando per il Palazzo dei Soviet di Mosca, vengono invitati Gropius, Le Corbusier e Mendelsohn, – cui partecipano, su invito, oltre allo stesso Eric Owen Moss, Arata Isozaki, Dominique Perrault, Mario Botta, Hans Hollein ed Erick van Egeraat, oltre a cinque gruppi di progettazione di Mosca e di San Pietroburgo (Bokov e Romaniv, Zemtson e Kondiain, Kisselev, Reinberg e Sharov, e Skokan). La Giuria, composta da membri di alto spessore tecnico-culturale, sceglie il progetto di Dominique Perrault – non devono essere mancate, comunque, considerazioni di natura politico-diplomatica, per le comuni posizioni russo-francesi sul conflitto iracheno – che prevede un grande involucro poliedrico trasparente, dalle nuance dorate, che come una crisalide inviluppa i volumi edificati, una grande sala per 2 mila spettatori, per l'opera, i balletti ed i concerti di musica sinfonica, oltre ad una piccola sala per 350 posti, un grande foyer, logge, spazi di esposizione e ateliers e studi per gli artisti, ed i servizi per il pubblico, ristoranti e boutique. Il collegamento con la vecchia sede del Marinsky Theater viene previsto mediante un ponte telescopico che scavalca il canale Krynkov che scorre dietro la facciata principale. I lavori, che dureranno tre anni, dovranno iniziare entro il 2006.

San Pietroburgo vive attualmente un periodo di transizione verso una economia di mercato più matura, ed in tale contesto si è aperta al confronto con le altre realtà metropolitane mondiali, ingaggiando una sorta di competizione globale, in funzione della sua capacità di attrarre investimenti, attivare risorse, ottenere funzioni privilegiate.

Nella società contemporanea le moderne funzioni centrali richiedono spazi di elevato standard che si ritrovano soltanto nel cuore delle metropoli. E poiché l'innovazione nasce dalle tecnologie digitali e telematiche dell'informazione, che esaltano il ruolo di incubatore che appartiene storicamente al fenomeno urbano, San Pietroburgo, denominata la Silicon Valley



russa per la sua alta produzione di computers, come tutte le altre grandi metropoli mondiali, affronta il problema delle dismissioni industriali e dei tessuti residenziali degradati, avviando la riqualificazione e la modernizzazione del suo centro storico, riportandovi funzioni terziarie avanzate nei punti nodali della sua maglia urbana, che diventano altrettante occasioni di sviluppo, incentivi per modificarsi in funzione dei grandi cambiamenti sociali, economici, tecnologici e culturali in atto. Nella contemporanea società globalizzata, più cresce la competizione tra città, a livello europeo e mondiale, per catturare le funzioni di eccellenza nei diversi campi – del management, della finanza, dell'alta tecnologia, della ricerca, della cultura, del turismo, delle comunicazioni e dei servizi complessi – e più crescono le possibilità di sviluppo; ed in tale contesto San Pietroburgo sembra voler assumere un rinnovato ruolo, ritornando ad essere protagonista di uno sviluppo capace di attirare flussi grazie alla posizione occupata nei nodi strategici delle armature nazionali ed internazionali. E San Pietroburgo, il cui centro storico è inserito dal 1990 nella lista del *Patrimonio mondiale dell'Umanità* dell'Unesco, che possiede un museo come l'Ermitage, uno dei più grandi del mondo, per vastità delle sale espositive e per raccolte di opere d'arte, che ha investito 100 milioni di dollari nel rilancio del suo Marinsky Theater, scegliendo di investire nell'immagine culturale della città, accetta la sfida per incrementare il suo rango di appartenenza, esaltando il suo genio creativo ancora vitale, come conferma anche il successo del *Festival delle Notti bianche*, nato con poche risorse nel 1992, per iniziativa del direttore artistico del Marinsky, e che oggi, nell'edizione 2004, conta ben 20 sponsor internazionali e 50 spettacoli in programma.



Isabella Di Patti
Criticità ambientale e rischio tecnologico
Dal risanamento alla riqualificazione dei sistemi territoriali industriali
 Alinea Editrice
 pp.123 e pp.70 di appendice

Il termine rischio evoca eventi calamitosi, dagli effetti distruttivi, anche irreversibili, e alimenta paure e preoccupazioni, domande e attese di sicurezza.

L'espressione "rischio di incidente rilevante" è stata coniata per indicare i rischi industriali dovuti a eventi gravi incidentali simili a quello di Seveso del 10 luglio 1976.

Da allora, si è fatta sempre più pressante l'esigenza di ridurre il rischio entro limiti "accettabili", nella consapevolezza di non poterlo azzerare del tutto e di limitarne quindi almeno le conseguenze.

La compatibilità ambientale degli insediamenti industriali, e quindi il rischio tecnologico, è di enorme attualità ed è all'esame dell'Unione Europea che ha sottoposto a revisione le relative norme. Il nostro Paese è seriamente interessato: 100 province su 103 ospitano impianti a rischio d'incidente rilevante; tuttavia, persistono numerose difficoltà operative connesse al governo delle trasformazioni ambientali. Molti nodi sono tuttora irrisolti e si fatica a individuare con precisione e puntualità utenti ed obiettivi. Le maggiori difficoltà derivano, in particolare, dai sistemi, dai processi e dagli strumenti di settore spesso scongiurati.

Dottore di ricerca in Progettazione Ambientale, Isabella Di Patti si interessa di rischio d'incidente rilevante e compatibilità ambientale e si rivolge a politici, amministratori, tecnici e urbanisti con l'obiettivo di fornire un contributo per chiarire le basi sulle quali si fonda l'attuale approccio metodologico e l'uso degli strumenti disponibili in materia, indagando la possibilità di modificarne la pratica. L'autrice presenta un metodo di progetto che propone un approccio integrato e sistemico delle problematiche territoriali delle aree (sicurezza, prevenzione, risanamento e riqualificazione) in un'ottica di prevenzione, finalizzando l'analisi a un determinato contesto e quindi all'individuazione di una serie di condizioni per la valutazione del rischio e la conseguente compatibilità dell'attività con il sito circostante e proponendo un primo passo per una revisione ecologica della strumentazione tecnica per la localizzazione, il dimensionamento e l'organizzazione degli insediamenti e il rispettivo adeguamento dei piani urbanistici, territoriali e settoriali in chiave ecosistemica.

Lo schema di indagine proposto permette di valutare al dettaglio il problema del potenziale rischio d'incidente nelle aree a vocazione industriale e di individuare le ipotesi d'intervento necessarie per intervenire in un'ottica di prevenzione.

Giorgio Peguiron

Cecilia Cecchini
Plastiche: i materiali del possibile. Polimeri e compositi tra design e architettura
 Alinea Editrice, 2004

A centotrenta anni dall'invenzione della celluloida, madre di tutti i polimeri, la plastica nelle sue sconfiniate declinazioni è diventata la protagonista principale della nostra epoca.

Parlare, dunque, di plastica non significa solo parlare di un materiale tra i tanti, con le sue caratteristiche fisiche e

meccaniche, con le sue specificità produttive, con le sue potenzialità funzionali. Ma significa soprattutto dare conto di un elemento che è stato e continua ad essere essenza ed emblema dell'evoluzione tecnologica e culturale delle società mature.

È questo che Cecilia Cecchini nel suo ultimo libro offre al lettore: una suggestiva visione di come questo materiale faccia parte della nostra immaginazione e della nostra vita quotidiana, ma anche di quei progressi tecnologici e di quell'inventiva progettuale che hanno contribuito a rendere i polimeri il vero luogo dell'innovazione nell'ultimo secolo. E se, come ci ricorda E. Landowski (2002), ogni tipo di materiale rappresenta di per sé una forma semiotica, le prospettive che la dimensione infinita della plastica apre in termini di fantasia e ricerca, di immaginazione e di tecnologia sono un campo di riflessione tra i più interessanti. Questo lavoro, riflettendo sulla capacità che gli oggetti hanno di instaurare rapporti intersoggettivi anche e soprattutto attraverso i materiali, non si limita ad essere un'analisi storico-tecnica sulla plastica, ma indaga i possibili risvolti semantici e progettuali che possono scaturire dal suo utilizzo nella produzione industriale sia degli oggetti d'uso sia dei componenti per l'architettura.

Il testo è suddiviso in due parti, una prima – dall'emblematico titolo *Pensare sintetico* – offre una necessaria riflessione, di carattere strutturale, sulle problematiche poste dal rapporto plurimo tra progetto, materiale e innovazione per poi presentare un'esaustiva casistica delle tecnologie produttive e delle prestazioni funzionali delle diverse famiglie di polimeri nei loro più svariati campi di applicazione; questa parte si conclude con una doverosa digressione sul più che mai attuale tema della sostenibilità ambientale della produzione e dell'uso di questo materiale, oramai impensabilmente eliminabile dal nostro corredo materico.

La seconda parte – esplicita nel suo stesso titolo *Plastiche e progetto nelle parole dei protagonisti* – è il resoconto di una

serie di dialoghi tra l'autrice ed alcuni autori, nel campo del design e dell'architettura, il cui lavoro può, ad oggi, essere considerato tra i più interessanti per l'uso innovativo e originale dei polimeri: Ettore Sottsass, Alessandro Mendini, Gaetano Pesce, Massimiliano Fuksas, Paolo Lomazzi, Marc Sadler. Il libro è corredato da un interessante materiale iconografico e offre una bibliografia accurata ed una serie di riferimenti a siti internet di particolare interesse rispetto alle tematiche trattate.

Loredana Di Lucchio



Romano Jodice
L'Architettura del Novecento. Storia e Percezione
 Edizioni Kappa, Roma 2004
 pagine 480, illustrazioni 860

Sia gli innegabili successi dell'architettura contemporanea che le sue cadute di tensione nel disegno dell'espansione urbana hanno per Romano Jodice, docente di "Storia dell'architettura contemporanea" presso la Prima Facoltà di Architettura "Ludovico Quaroni" dell'Università La Sapienza di Roma, radici profonde nelle vicende artistiche, politiche, sociali ed economiche del Novecento, un secolo la cui decifrazione resta quindi il punto di partenza obbligato per qualsivoglia tentativo di rifondazione dell'"arte del costruire".

È però sua profonda convinzione che per non ricadere in sterili circuiti estetizzanti o meramente filologici la storia dell'architettura

del Novecento vada rivisitata in modo innovativo, rivolgendosi non più soltanto all'architettura costruita ma sincreticamente anche a quella vissuta.

È questo che egli tenta, per la prima volta, di fare commentando in questo suo ultimo libro l'architettura contemporanea mondiale con due testi paralleli a fronte, di diverso carattere, dedicati l'uno all'esegesi storica dell'architettura del XX secolo e l'altro alla sua percezione, con un'attenzione particolare anche alla vicenda romana, qui illustrata con ricchezza di immagini significanti.



Gabriele De Giorgi
**Roma. Follie, deliri
e contaminazioni**
Edizioni Kappa, Roma 2004

Imparare dall'esistente è un modo per un architetto di essere rivoluzionario: Gabriele De Giorgi, allievo di Bruno Zevi e socio fondatore del gruppo Metamorph, dedica il suo nuovo libro alle perenni trasformazioni della metropoli tra città imperiale e *generic city*, dove raccoglie, in un caleidoscopico scenario, le sue riflessioni su Roma metropoli in perenne 'trasformazione'. Nelle pagine scorre una grana ricchissima di racconti, visioni, aneddoti, incubi, disegni, ordinati entro una struttura organizzata in tre sezioni: la prima «Rinominare l'esistente per riprogettare la città», la seconda «Trasformazioni e figure della città contemporanea» e la terza «Le metamorfosi della città storica».

Dribbando tra i generi letterari, dal trattato all'autobiografia al diario di viaggio, il libro di Gabriele De Giorgi è un richiamo all'insostituibile potenza evocativa della scrittura nei riguardi della città e dell'architettura. Se infatti il progetto grafico, realizzato dallo studio romano di 2A+P, per quanto seducente, prosegue nel solco di una tradizione di grafica e tipografica contemporanea, sono le variazioni tonali del testo e le bellissime foto scattate dall'autore tra il 2001 e il 2003 a rendere il libro un lavoro di particolare interesse. Un ritmo che scandisce l'atto di lettura senza impedire di muoversi a zig zag o per incursioni tra i materiali del libro, accostati come fossero segmenti di esperienze sensoriali dello spazio contemporaneo. Il suo paesaggio contemporaneo è il risultato di una stratificazione millenaria dalle origini alla fine del mondo antico: ma è anche la registrazione di quell'interminabile continuità di cambiamenti che le campagne di scavo, i programmi di restauro e di conservazione, gli interventi di riuso non hanno mai smesso di configurare come un elastico campo di gravitazione urbana.

Roma è per tutti noi un palinsesto di epoche innumerevoli. Nella struttura del libro, temi, luoghi, vicende rivivono, con l'allusione anche alle dinamiche fluttuanti del pensiero inventivo: residui erranti di Roma antica, templi, fori, terme, santuari, palazzi, domus. Nelle piazze, nelle strade, tra le cortine degli edifici sono disseminati innumerevoli oggetti del passato, rimossi dal luogo di appartenenza e collocati in nuove sistemazioni. Durante la lettura, ci accompagna come un pensiero fisso, un brusio sommerso delle architetture di spoglio, avanzi incastonati, straniati che emergono come relitti, come fossili in rocce sedimentarie, incastrati sia in edifici ordinari, sia in reperti importanti e famosi. Residui di sventramenti e demolizioni si trovano addossati ai palazzi del centro. Il Colosseo, mito dell'antica arena, viene raccontato nella mole infranta, nei sofferiti lacerti, nelle sottrazioni di materiali e dettagli, le spoliazioni, i

crolli degli anelli esterni, l'asportazione di sue parti durante il medioevo per nuove costruzioni. La radicale modifica del Tempio di Agrippa per opera dell'imperatore Adriano: il Pantheon, meraviglia di tutti i tempi, è teorema del vuoto, cavità dove fluiscono le correnti immateriali della metropoli, i sentimenti, le informazioni, i gruppi. E per rammentarci l'eterno ritorno di alcuni luoghi abitudinari e simbolici delle nostre peripezie urbane, anche le riflessioni sulla grande dimensione aspirano nel testo a riconoscere soprattutto le tecniche per plasmare gli intervalli e le sospensioni nella città contemporanea. Ma De Giorgi della Roma, anacronisticamente asserragliata attorno al nucleo storico, scorge la *waste land*, zone particolarmente dense: i nodi autostradali, la tangenziale est e le stazioni, i centri commerciali che si alternano ad altre zone assolutamente vuote e banali, le aree dismesse o inutilizzabili. La folle realtà dell'urbanistica romana, è espressa nel vano susseguirsi dei piani regolatori, fino a zoommare sulla rovente questione di via dei Fori imperiali, sulla trasformabilità e sul destino di un'area centrale, emblematicamente irrisolta, sulla nuova ambientazione di Castel sant'Angelo, tomba, fortezza, prigionia, caserma, museo, sottratto al traffico del Lungo Tevere in occasione del Giubileo del 2000, ora imbalsamato nello scialbo disegno dei nuovi giardini. Il testo incorpora e metabolizza modelli, assorbe fenomeni diversi, culture globalizzate e antiglobali, incamera schegge di più universi contrapposti che mutano i contesti e si sovrappongono ad interi quartieri, spazi, edifici. L'Esquilino, l'Ostiense, le fasce esterne. Quartieri che vivono una vita anomala, non solo per gli evidenti contrasti e opposizioni rispetto alla realtà che serbano al loro interno dove scorgiamo della vita. Ciascuna città sovrappone elementi di una scala soprannazionale a quelli a scala locale: questo causa una violenta giustapposizione di uso e di dimensioni, rivelando la delicata e

complessa connessione tra spazio pubblico e privato a Roma. La biografia dei luoghi serve a De Giorgi per testare la potenza delle forze che plasmano la città e a concentrarsi sul valore dello spazio pubblico, degli spazi urbani tradizionali, sulla dimensione pedonale e sulla mescolanza, caratteristiche della piazza italiana. L'immagine della striscia commerciale è il caos. L'ordine in questo paesaggio non è ovvio. Ma vogliono la loro parte, nella *poster-city* di Gabriele De Giorgi, anche i McDonald's, la Coca e Pepsi Cola, la pubblicità, i mimi, i giocolieri, gli ambulanti, i tavolini selvaggi.

Ambizioso e ironico, il libro di Gabriele De Giorgi è insomma un'elegia sulla contemporaneità ed insieme sublimazione della metropoli. Oggi siamo di fronte ad una proliferazione di situazioni senza forma. Un territorio, una traiettoria che può partire come una rete, ruotare orizzontalmente senza preavviso, intersecarsi, scendere di livello, trovarsi improvvisante di fronte a un immenso abisso..., trasformarsi brutalmente in una prospettiva apparentemente bloccata, per scaricarvi infine davanti la scalinata in granito. Ora le città sono investite di un processo di estetizzazione diffusa, sono spettacolo e meta turistica. Se tutta la città diventa estetica, credo, come afferma Germano Celant, che il modo migliore per descrivere l'arte nella metropoli sia allora quella di coglierla come evento, e la possibilità dell'evento è necessariamente legata alla rottura dei codici, alla meraviglia. Ma cosa si nasconde dietro il realismo seppur contaminato dalle visioni *pop* di De Giorgi? L'esigenza di interiorizzare la trasformazione. Di orientare la progettazione verso le categorie dei processi mutanti: quei ribaltamenti, innesti, stratificazioni, slittamenti, traslazioni che concorrono alla definizione di un nuovo scenario, destinato a ricomporre Roma a partire dalla sua stessa identità. "E accanto al 'rumore' della metropoli, a preservare la dimensione, a volte silenziosa, della ricerca poetica".

Antonio Romano

E V E N T I

Asolo ArtFilmFestival

L'AsoloArtFilmFestival, organizzato dall'Associazione culturale Asolo International Art Festival, presieduta dal prof. Lionello Puppi, ha organizzato, nell'ottobre scorso, il nuovo appuntamento internazionale dedicato alle arti visive e alla musica, ospitando artisti provenienti da tutto il mondo, con 673 opere provenienti da 54 nazioni, articolate in quattro sezioni: film sull'arte, biografie d'artista, Video e Computer Art, Produzioni realizzate da Scuole di Cinema riconosciute, Istituti Superiori Specializzati e Università.

È il Castello di Asolo che ha accolto la nuova edizione dell'Asolo Film Festival, nello stesso spazio teatrale (recentemente costruito ex-novo), in cui era stato costruito nel '700 quel Teatro che poi, curiosamente venduto nelle sue parti, si trova ora in America, a Sarasota, una città in Florida, dove è stato completamente ricostruito!

Ma al di là della suggestione di tale circostanza, il castello, le mura e il bel centro storico di Asolo hanno fatto da cornice ad una successione di filmati di alto valore artistico su tematiche culturali che, dalla musica (come il bellissimo filmato su Francesco Malipiero, realizzato da Di Giacomo) all'attualità, alla difesa dei beni culturali sia in tempo di pace che in aree di guerra, hanno saputo dare viva voce anche ai grandi protagonisti dell'architettura contemporanea.

Ed è a Sarasota, una importante città della Florida, che fin nel 1920 John Ringling, ricchissimo "re del Circo" e sua moglie Mable, avevano deciso di creare un Centro Culturale e dal '27 avevano iniziato a costruire (sui 37 acri di loro proprietà) numerosi edifici comprendenti un Museo d'Arte e la Ringling Residence, eretta sulla tradizione



Amniotic City, Alexandro Ladaga & Silvia Manteiga, 2003, Italia



Il tempo di Dario Varotari, 2004, Italia

della residenza veneta (che chiamarono appunto "Ca' d'Zan"). E fu nel 1948 che lo Stato di Florida, ereditando il patrimonio Ringling, vi fece costruire il Museo del Circo. Il legame con il Teatro del Castello di Asolo, si instaura negli anni '50, allorché l'allora direttore del Ringling Museum, A. Everett Austin Jr., appassionato d'arte del sec. XVIII e proprietario di un teatro estivo nel New England, desideroso di creare un auditorium per il suo museo, convinse lo Stato di Florida ad acquistare le parti del settecentesco Teatro di Asolo (l'arco del proscenio, i muri curvi con i medaglioni, gli ornamenti del soffitto, le mantovane al di sopra di ciascun palco e altri elementi decorativi minori), che erano state messe in vendita. Nell'estate del 1950 iniziò il "viaggio" del teatro: prima via

mare fino al porto di New Orleans, poi a Tampa e poi, con un camion, fino a Sarasota. Dopo un periodo in cui il teatro fu parzialmente rimontato in una sala per conferenze, tra il 1955 e il 1957, il complesso asolano fu definitivamente ricomposto all'interno di un edificio costruito appositamente ex-novo, che venne inaugurato il 10 gennaio 1958, con "Il ratto del serraglio" di Mozart, evento così importante da occupare una intera pagina a colori della rivista "Life". Fu così che il rimpianto di aver perso il Teatro Cornaro ha tuttavia compensato la città di Asolo, con la consapevolezza che esso è servito a consolidare un interessante scambio culturale fra Asolo e Sarasota, il Veneto e la Florida, e quindi fra le due culture italiana ed americana. E il Festival attuale ha sottolineato molto bene quanto

proficuo e stimolante sia appunto il confronto fra culture, tendenze e produzioni artistiche dei vari Paesi.

Non è possibile in questa sede fermarci su tutta la vastissima produzione che ha arricchito il Festival, ma vogliamo segnalare l'alto valore di alcune delle produzioni che si sono occupate di architettura e di paesaggio. Vediamo quindi il filmato che ha illustrato l'opera di Moneo, l'architetto che illustra a mano a mano lo sviluppo della sua opera, concludendo la sua narrazione con una frase che forse sintetizza, a mio avviso, con piena efficacia, quanto ogni architetto sente di aver almeno una volta pensato: "...Grazie all'architettura per avermi fatto vedere il mondo con i suoi occhi!".

"Io sono convinto" - asserisce Moneo - che l'architettura può servirsi di strumenti dell'età moderna, senza abbandonare il rispetto per il passato, ma anzi, continuando a mantenere con esso un colloquio profondo. La storia è infatti il mezzo fondamentale per comprendere l'architettura e per determinarne i fondamentali principi teorici".

Raphael Moneo che è l'unico Premio Pritzker nato in Spagna, personaggio di spicco e guida ideale per più di una generazione di architetti in Spagna e in tutta Europa, ha introdotto lo spettatore in una descrizione delle sue maggiori realizzazioni quali il Kursaal di San Sebastiano e il Museo d'Arte Romana di Merida, ed è soprattutto quest'ultimo che ha realizzato appieno il giusto collegamento con il passato. E se esso continua a suscitare tanto interesse, la ragione è forse nel fatto che quel complesso architettonico riesce a realizzare un rapporto ininterrotto fra passato e presente, attraverso l'architettura.

È Moneo stesso che ricorda di aver dedicato il Museo a suo padre, che l'aveva sempre seguito nella carriera e che era morto proprio mentre il Museo stesso si stava costruendo, e



The Projectorist, 2003, Australia

l'architetto lo vide come un modo di continuare a farlo vivere nel mondo reale, attraverso il suo stesso sguardo. Ed è anche per questo che Raphael Moneo ha sempre considerato quest'opera come un punto fermo della sua vita di progettista.

Egli infatti aveva subito capito che, proprio in quel luogo in cui gli archeologi avevano operato i loro scavi e le loro ricerche, doveva sorgere il Museo che egli avrebbe costruito con i soli materiali presenti nel sito stesso, sottolineando in tal modo quanto quella regione avesse rappresentato per 2000 anni! Il filmato, a colori, della durata di 33' 30", è stato sceneggiato e diretto dal regista Juan Manuel Martin De Blas.

Una tematica simile, ma presentata su due canali paralleli di presente e passato, è apparsa invece nel filmato "Romevideo" che, agganciandosi alle "Saturae Menippeae" di Marco

Terenzio Varrone (107 a.C.-27 a.C.) in cui l'A. immagina di addormentarsi fanciullo e risvegliarsi all'età di sessant'anni, tenta di disporre su "un unico asse spazio-temporale"... "evoluzione e modernità"... ma "senza prescindere dalla storia e dal passato". E così monumenti assai noti (dal Colosseo, alla Colonna Traiana, etc.) vengono attraversati da cortei di protesta, divenendo testimoni attuali di una storia futura! Il video è stato realizzato da Cesar Meneghetti ed Elisabetta Pandimiglio. "Amniotic City", è invece un video di Elastic Group of Artistic Research (Alexandro Ladaga & Silvia Manteiga), un "progetto in progress" in cui la città appare come un "flusso di layers, una successione di frammenti"... "simulacro spaziale della moderna condizione urbana..."

Per esigenze di spazio,

dobbiamo fermarci a questi pochi accenni dello sviluppo di un Festival di grandissimo interesse e quindi rinviare al sito www.asolofilmfestival.it, per ogni approfondimento e per consultare l'elenco dei lavori premiati dalla Giuria composta da Luciano Emmer, Emmanuelle Ferrari, Maria Masau Dan, Virgilio Boccardi e Graziano Arici.

L.C.

Per informazioni:
ASOLOARTFILMFESTIVAL
Via Foresto Vecchio, 8 - Asolo (Tv)
Tel. 0423 520455
Fax +39 0-423 951320
www.asolofilmfestival.it
info@asolofilmfestival.it

Palazzo Zuckermann: nuovo complesso museale a Padova

Palazzo Zuckermann si presenta come uno dei simboli più significativi di quella nuova "città borghese", che nasceva in Padova tra la fine dell'800 e l'inizio del secolo XX.

Con la sua ampia facciata il palazzo prospetta, in pieno centro storico, sull'Arena Romana, il Museo Civico degli Eremitani e la Cappella degli Scrovegni.

Ed ecco che oggi, abbandonata la sua funzione quale sede provinciale delle Poste Italiane, con un impegno congiunto del Comune di Padova e della Elvox elettronica, azienda leader nell'ambito della videocitofonia e punto di riferimento per chi opera nel settore delle automazioni e della telefonia (in occasione dei suoi 50 anni di attività), dal 1° giugno il palazzo si è aperto al collezionismo, accogliendo un nuovo complesso museale.

Si tratta di un collezionismo di altissimo valore, creato da munifici doni di famiglie che

hanno voluto in qualche modo legare il proprio nome allo sviluppo culturale della città, offrendo al grande pubblico la conoscenza del proprio patrimonio.

L'edificio, situato lungo l'arteria che parte dalla Stazione Ferroviaria per raggiungere l'area del Pedrocchi e del Bo, inserito nel cuore del centro storico patavino, voluto da Enrico Zuckermann, importante industriale fondatore della Zedapa, fabbrica di bottoni e minuterie metalliche, era stato costruito fra il 1912 e il 1914, su progetto dell'architetto milanese Arosio.

Notevoli i riferimenti classici e monumentali, in un impianto di tipo ottocentesco lontano dal liberty, anche se comunque orientato verso tendenze innovatrici e comunque certamente molto apprezzato dai contemporanei.

Il progetto generale, elaborato dallo Studio Lombardi e Associati, ha individuato un'area espositiva di 1300 mq, destinata ad accogliere, oltre al Museo d'Arte ed al Museo Bottacin, in un prossimo futuro, una serie di funzioni che non possono trovare posto nella sede degli Eremitani e fra esse in particolare: le esposizioni temporanee ed i previsti spazi di bookshop, controllo ingressi, ristorazione. Ricordiamo che l'allestimento del nuovo complesso museale di Palazzo Zuckermann è stato realizzato dagli stessi Studi Lombardi & Associati e Tapiro s.r.l. Camplani-Pescoldering di Venezia.

(Direzione generale del progetto: Davide Banzato, Direttore dei Musei Civici; Direzione del Progetto Museo d'Arte, Arti Applicate e Decorative: Franca Pellegrini Conservatore Museo d'Arte; Direzione progetto Museo Bottacin: Bruno Callegher, Conservatore Museo Bottacin).

L.C.

Per informazioni:
049 8204551
musei@comune.padova.it
www.padovacultura.padovanet.it

Nolli, Vasi, Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna

La Mostra "Nolli Vasi Piranesi. Immagine di Roma Antica e Moderna" allestita a Palazzo Fontana di Trevi, con il Collegio Provinciale dei Geometri di Roma come "main sponsor" (e del resto il Nolli stesso, per primo, amò fregiarsi del titolo di "geometra"), ha posto in primo piano la figura del Nolli come "sommo geometra", nel senso di mettere in rilievo l'angolazione del suo lavoro quale testimonianza delle profonde radici create per la futura professionalità di tutti coloro che si dedicano alla conoscenza del territorio mediante accurati rilievi analitici. La mostra, che è stata curata scientificamente da Mario Bevilacqua, professore di Storia dell'Architettura all'Università di Firenze, promossa dall'Istituto nazionale per la Grafica e dal Centro di Studi sulla cultura e l'immagine di Roma, ha costituito un importante evento nel panorama della cultura dell'immagine della città, dal '700 all'età contemporanea. La Nuova Pianta di Roma del Nolli ha infatti influenzato tutta la



G.B. Nolli, "Nuova Pianta di Roma", incisione, 1748. Particolare con la figura della "Chiesa che ordina la misurazione della città".



G.B. Piranesi, Veduta dall'alto del Colosseo, incisione, 1760 ca.

successiva cultura europea, ponendosi come vero e proprio "prototipo" per le successive rappresentazioni di città e in particolare anche per la "megalopoli" contemporanea. Nato in Val d'Intelvi, tra il lago di Como e quello di Lugano,

proprio all'apertura del secolo XVIII (1701), il Nolli si formò artisticamente e professionalmente in un clima culturale e scientifico particolarmente stimolante, in cui la ragione e la scienza trovavano nella "Encyclopédie" di D'Alembert e Diderot, la summa

filosofica del secolo.

La "Nuova Pianta di Roma", realizzata dal Nolli, base di tutte le successive esperienze di rappresentazione della città (ma soprattutto di formazione dei Catasti), ha dato vita a figure professionali nuove (dall'agrimensore al geometra), che suscitarono l'esigenza di creazione anche di scuole nuove che, pur affondando le radici nel passato, si ponevano in modo nuovo in rapporto diretto con il territorio da misurare e rilevare. Egli aveva iniziato la sua esperienza a Milano, lavorando al Catasto milanese (primo catasto geometrico-particellare europeo), voluto dall'imperatore Carlo VI. E proprio alla formazione del Nolli e alla produzione catastale del '700 è stata dedicata una sezione particolare della mostra, accanto a quella della pubblicazione della Nuova Pianta di Roma; a quella della formazione di Piranesi e del suo apprendistato con Nolli e Giuseppe Vasi e a quella della produzione cartografica del Piranesi e ai suoi rapporti con il vedutismo e le utopiche visioni di megalopoli, insieme con una sapiente percezione per la Roma antica e contemporanea. Dopo il primo periodo milanese il Nolli, trasferitosi a Roma nei primi anni '30, già molto esperto in quella disciplina cartografica che, sulla base di un evidente risvolto politico, aveva in sé notevoli presupposti di una profonda competenza scientifica e storica, iniziò a ideare nel 1736, il primo rilevamento moderno di tutta la città: la straordinaria "Nuova Pianta di Roma". Veniva così compiuta una delle più grandi operazioni di cartografia urbana che, nell'Europa dei primi decenni del '700, ha visto all'opera, accanto al Nolli, una interessante équipe di scienziati, intellettuali, artisti e architetti. Ed è significativa e molto interessante la scelta del palazzo monumentale di Fontana di Trevi, per questa esposizione di opere di diverso carattere artistico e documentario: disegni, dipinti, incisioni, matrici calcografiche, volumi a stampa e manoscritti, strumenti scientifici. Furono gli anni in cui

Giovanni Paolo Pannini, Veduta di Piazza S. Pietro. Olio su tela, Prima metà del XVIII secolo. Roma, Collezione privata.





F.B. Piranesi, Pianta di Roma e del Campo Marzio, incisione, 1756.

effettivamente stava nascendo una cultura tecnica nuova e si stava formando una classe professionale, diversa sia dagli artisti che dagli architetti, che iniziò a dare vita a scuole nuove e a programmi diversi riferentisi agli studi sul territorio. Nasceva così la figura del geometra a cominciare dall'ampia impresa catastale lombarda che negli anni '20 del '700 aveva appunto dato vita a funzionari tecnici chiamati "Geometri di Sua Maestà Cesarea", che sarebbe poi divenuta attiva, nella gestione, lo studio e la rilevazione del territorio, in tutta la penisola. Il programma era stato quello di rilevare tutto il territorio posto all'interno delle mura aureliane, prevedendone la stesura nell'arco di un anno, usufruendo di uno strumento già in uso, la "tavola pretoriana", modificato appunto in occasione del catasto lombardo, dal matematico della corte viennese Giovanni Giacomo Marinoni. Si trattava di un piano di legno applicato ad un cavalletto, per mezzo di una giuntura snodabile a cui era appoggiato un foglio che registrava direttamente il rilevamento, mediante una bussola e un'alidada mobile con i due traguardi per il tracciamento delle linee e degli angoli. Il metodo, che riusciva ad ottenere la mappa direttamente sul campo, fu naturalmente eccezionale, ma l'area su cui doveva essere applicato, all'interno delle mura aureliane presentava notevoli difficoltà per la morfologia del

territorio che il Nolli volle rimisurare in ogni snodo urbano e in ogni complesso architettonico, senza utilizzare semplicemente la cartografia secentesca già disponibile. Ed egli, con il solo uso di catene agrimensorie e della tavoletta pretoriana, dimostrò la presenza di numerosi errori e rettificò molte inesattezze della precedente cartografia, rilevando ogni cortile, androne, vano scala, giardino e parco. Tra il 1741 e il 1746 venne fatto il trasferimento su 12 lastre di rame dell'intera planimetria della città, con tutti i relativi indici. Ed è proprio in questa fase che si inserisce l'esperienza del giovane figlio Carlo e di Piranesi, di cui il Nolli seppe valorizzare la grande genialità. Nel 1748, appena uscito dai torchi e rilegato con molta eleganza, il primo esemplare della mappa fu presentato al pontefice Benedetto XIV.

Pur non essendo una pianta catastale, l'esattezza della pianta del Nolli fece sì che, all'inizio dell'Ottocento, i geometri incaricati di redigere la prima mappa catastale di Roma utilizzassero la pianta del Nolli come base cartografica. Dal Nolli alla contemporaneità, la mostra ha sottolineato molto bene l'esistenza di una linea di collegamento scientifico con il lavoro che in particolare i geometri hanno portato avanti sul territorio, con operazioni di rilievo del terreno, base imprescindibile della costruzione della casa, della città e quindi anche della stessa metropoli contemporanea.

Bice Lazzari, Senza Titolo, 1931



Sezione speciale della Mostra, ma di notevole interesse per le immagini della Roma del tempo, è quella dedicata all'incisore vedutista Giuseppe Vasi, di cui l'Istituto Nazionale per la Grafica ha recentemente acquisito sul mercato antiquario statunitense il prezioso Fondo costituito da ben 100 matrici calcografiche delle "Magnificenze di Roma antica e moderna", che sono state presentate per la prima volta, in occasione della presente mostra. Inoltre, una sezione conclusiva ha presentato la fortuna della "Nuova Pianta di Roma" del Nolli e delle opere del Piranesi nella rappresentazione della metropoli contemporanea, sia europea, che americana.

L.C.

Per informazioni:
06 69980257

Bice Lazzari e l'architettura

"Bice Lazzari, l'alba dell'astrattismo" è il titolo della recente mostra che la Galleria EDIEUROPA-QUI a Roma, ha tributato a un'artista di grande spessore e particolarmente interessante per le sue "anticipazioni" astratte e la sua vitalità creativa, che l'ha fatta anche vivere molte collaborazioni con gli architetti più noti del suo tempo. Bice Lazzari è una figura d'artista che, a mio avviso, esprime tutta se stessa nella sua



Bice Lazzari, Esperienza, 1949

produzione artistica, nel senso che, "astrattista ante litteram", ella ha saputo, attraverso il suo particolarissimo "segno", dare visibilità a quanto il suo animo percepiva nei confronti della musica, dell'arte e della vita stessa!

In tal senso mi sembrano estremamente appropriate le parole con cui si esprime Maria Grazia La Padula, che imparò a conoscerla fin da quando, nel '28, l'A. era già una giovane donna ed ella era solo una bimba di quattro anni: "...niente più dei suoi quadri, dei suoi disegni, penso, possono rappresentarla: sono armoniosi come una bella musica ma il loro segno è preciso: non ci sono indecisioni o ripensamenti, ognuno di loro rappresenta un pensiero, una sensazione, un ricordo...". La mostra ha fatto seguito alle varie personali che la Galleria Edieuropa ha dedicato negli anni all'artista e alla grande mostra del 2000 come "omaggio nel centenario della nascita". Era infatti nata a Venezia il 15 novembre 1900 (morirà a Roma, dove si era trasferita dal '35, nel 1981), ed aveva iniziato i suoi studi al Conservatorio "Benedetto Marcello" ma, come ha bene sottolineato Franca Zoccoli nel suo "leporello" (ed. "eidos") presentato recentemente a Mestre, con una mostra dell'Artista, ella sentì ben presto che, fra musica e arte figurativa, il richiamo più forte era per la seconda. E così ben presto ella decise di frequentare l'Accademia di Belle



Bice Lazzari, Misure n. 31, 1966

Arti di Venezia, dove conseguì il diploma, anche se la sensibilità musicale continuò sempre a riflettersi nella sua pittura, "sorretta e alimentata da un soggiacente senso del ritmo e strutturata secondo precise quantità cromatiche e grafiche". A proposito di quella sua prima formazione, così ella stessa scriveva: "...ripropongo in ogni mio quadro quel clima che mi ha formata. Nei quadri amo la luce, lo spazio, il rigore, la struttura, la sintesi...e un po' di poesia. Non mi appartiene il neofigurativo, sempre secondario, aneddotico". Ed eccola così, già nel '23, cominciare la sua attività nell'ambito dell'astrattismo. Bice Lazzari, come avveniva per altri artisti del tempo (da Fontana, a Melotti, a Spazzapan) si è dedicata anche all'arte applicata che era per tutti allora un mezzo di sussistenza, ma i suoi bozzetti di stoffe e tappeti rappresentano altrettante "prove d'artista", quasi esordio di quel suo successivo linguaggio astratto basato sul colore, la luce, il segno in rapporto allo spazio. A parte la sua collaborazione con l'architettura attraverso affreschi (nel '49 per Casa Zalaffi a Roma o la pittura parietale nella Sala delle riunioni al Palazzo della Confederazione dei Chimici a Roma), realizzò il pavimento a mosaico del Cinema Fiammetta a Roma ('49) e nel '50 alla XXV Biennale di Venezia le viene assegnato il Primo premio per il mosaico. Le opere esposte a Roma (circa quaranta), alcune delle quali inedite, tra oli, acrilici, tempere e pastelli, si riferiscono alla produzione che va dagli anni Cinquanta agli anni Settanta, in

cui "La grazia dei colori di Bice è tutta nella loro delicatezza, per cui essi perdono o quasi la loro consistenza materiale e divengono voci dell'anima" (Lionello Venturi nell'introduzione alla monografia di Enrico Crispolti edita dall'Editalia nel 1958) mentre poi il passaggio nel periodo del dopoguerra, avvenne verso una pittura "informale" e "materica". Scrive Lorenza Trucchi: "...straordinaria e originale è la lunga stagione conclusiva consacrata a una più specifica ricerca sul segno in rapporto allo spazio-tempo... Bice Lazzari riesce a fare del segno, spesso tracciato con la matita, il "medium" per esprimere, chiarire e decantare i propri sentimenti. Ed è in queste opere conclusive e compendiarie che l'artista raggiunge un clima quasi metafisico, di alta suggestione lirica...è la linea saettante che attraversa la diafana tela, è la nota di colore che rompe inattesa la casta armonia dei bianchi e dei grigi". "...Del resto anche i motivi, che pure sono accuratamente organizzati, sembrano ombre della fantasia piuttosto che architetture plastiche". "Grazia sottile, altamente poetica", espande dai suoi quadri, dai suoi pastelli, ma essa guidata da una rara e forte indipendenza intellettuale, l'ha stimolata sempre verso la ricerca del nuovo. Nel dopoguerra la Lazzari si dedicò poi, in maniera esclusiva, alla pittura: "Mi misi sotto come una dannata - afferma negli appunti autobiografici - per recuperare il tempo perduto e sbrigliare quella matassa imbrogliatissima che aveva lasciato sedimenti profondi". Questo periodo di animosa ripresa e, in parte, di aggiornamento, sarebbe sfociato in una fase informale e materica" (L.Trucchi).

L.C.

Per informazioni:
Galleria Edieuropa
Tel. 06-3220555-6
fax. 063220556
edieuropa@tiscali.it

Le "città" di Pedro Cano

Si è tenuta a Roma, negli spazi suggestivi del Museo Andersen, la mostra Pedro Cano e *Le città invisibili* di Italo Calvino, cinquantacinque acquerelli ispirati al libro di Italo Calvino ed esposti per la prima volta in Italia, opera del pittore Pedro Cano (nato nel 1944 a Blanca -Murcia, nel sud della Spagna) attivo da trentacinque anni in Italia. L'idea dell'opera risale a circa quattordici anni fa, quando la moglie dello scrittore regalò all'artista spagnolo, di cui aveva potuto ammirare la grande sensibilità pittorica, la prima edizione delle *Città invisibili* (1972). Egli stesso racconta: "In un pomeriggio di marzo del millenovecentottantaquattro conobbi Italo Calvino. Inauguravo quella sera una mostra alla Galleria Giulia di Roma e prima che cominciasse ad arrivare la gente apparve lo scrittore..." , con una giovane donna che più tardi gli avrebbe fatto la proposta (quando già Calvino era scomparso), di leggere con attenzione "Le città invisibili" e trarne materiale per la mia pittura. L'enorme ricchezza di quel libro, pur creando in lui grandi perplessità nel tentativo di trasformare in immagine "il rutilante caleidoscopio che ognuno dei luoghi descritti evocava", lo ha condotto a portare per anni con sé , nei suoi viaggi, il libro di Calvino, cominciando poi "a riempirne gli

spazi vuoti con schizzi", nel ricordo di "altri luoghi visitati" e segnati con vari rapidi appunti, nei suoi "quaderni di viaggio". Tre anni or sono Pedro Cano decise finalmente "di ordinare quel groviglio di segni" e cominciò quindi a delineare una sorta di "quaderno di viaggio con immagini suggerite non dai luoghi ma dalle descrizioni" rese dalle parole di Italo Calvino. Ed ecco così apparire "DIOMIRA, la città dalle infinite cupole e con statue di bronzo di tutti gli dei", per giungere poi a "ISIDORA, dove i palazzi hanno scale a chiocciola incrostate di chiocciolle marine", "DOROTEA con le quattro torri e ZAIRA dalle immense scalinate". E così continuano le suggestioni che, leggendo, lo portano a "vedere" e quindi "rappresentare": "ANASTASIA, TAMARA e ZORA, che fu un tempo come una partitura musicale, ma poi, per il suo immobilismo, scomparve". E così via si susseguono le numerose altre città, e l'artista non fa che sottolineare l'emozione dell'essere condotto da Calvino in questi luoghi e dare a sua volta colori e forma a paesaggi ed atmosfere, oggetti e luci venuti anche dalla memoria della pittura e dalle esperienze personali, certamente per Cano: "una delle avventure più intense" della sua vita. Egli stesso ci dice ha usato cinquantacinque fogli di carta fatti a mano e, come unica fonte di colore, l'acquerello. Alla destra di ogni immagine due lettere (che corrispondono all'iniziale di ogni

Pedro Cano, Fedora





Pedro Cano, Despina

nome - città - donna) estratte da alfabeti per la maggior parte antichi, stanno a testimoniare come due segni assolutamente diversi hanno lo stesso suono. E ad ogni rappresentazione egli collega una scritta: "Finalmente il viaggio conduce alla città di Tamara. Ci si addentra per vie fitte d'insegne che sporgono dai muri ..."; "...al centro di Fedora, metropoli di pietra grigia, sta un palazzo di metallo con una sfera di vetro in ogni stanza, guardando dentro ogni sfera si vede una città azzurra che è il modello di un'altra Fedora". "Il viaggiatore è invitato a visitare la città e allo stesso tempo a osservare certe vecchie cartoline illustrate che la rappresentano com'era prima..."; "...quante varietà di finestre s'affacciano sulle vie: a bifore, moresche, lanceolate, a sesto acuto, sormontate da lunette o da rosoni...". Si ricorda che è in corso di stampa la pubblicazione dell'intera serie dei cinquantacinque acquerelli, corredata da testi di Francisco Jarauta, Franco Marcoaldi, Mercedes Monmani e Pedro Luis Ladrón de Guevara e che la mostra, posta sotto il Patrocinio del Comune di Roma, è stata sostenuta da un contributo della LOTTOMATICA.

L. C.

Per informazioni:
Museo Hendrik C.Andersen
Via S.P. Mancini 20 - 00196 Roma
Tel. 063219089 32298302
edimajo.gnam@arti.beniculturali.it

Silvana De Stefano: sculture a Palazzo Venezia

Palazzo Venezia ha accolto, nello spazio del Refettorio quattrocentesco, per la cura di Claudio Strinati e l'allestimento della stessa Artista, tredici sculture firmate dall'architetto Silvana De Stefano.

Si tratta di un'artista che ha molto spesso affrontato incarichi alquanto singolari e impegnativi su committenza di diversi palazzi monumentali, esprimendosi in modi che assai bene si coniugano con l'architettura.

Come ha osservato Claudio Strinati in un suo testo nel Catalogo della mostra, il lavoro della De Stefano "non chiede spiegazioni contenutistiche ma soltanto attenzione alla forma e al peso della forma" e se è vero che "i corpi fisici" che la sua arte ci mostra, risultano "impenetrabili", forse proprio per questo ella ci stimola ad un "raffinato esercizio alla riflessione" su quel suo così particolare "sistema figurativo". Le opere esposte a Palazzo Venezia, che rappresentano un periodo di attività di dieci anni, appaiono impostate nello spazio in modo assolutamente ben definito e percepibile dall'osservatore quasi come parte sostanziale di esso; così ad

esempio la sfera, che si dispone su di un piano che connette fra loro gli elementi e li immerge nello spazio di cui essi stessi fanno parte, tende ad un sostanziale programma visivo basato sul tema classico dell'armonia e dell'equilibrio. Ricordiamo infatti, fra le opere della De Stefano, quella interessantissima "Colonna Sospesa" che, installata nella corte di palazzo Poli, sede della Sace, ha portato l'artista ad affrontare il tema della "leggerezza" (che ella stessa sostiene da sempre di avere a cuore in modo particolare), con quella "verticale sospesa", tenuta dall'acqua prima e dai cavi poi", "lavorando con la luce e lo spazio" e realizzando quindi l'obiettivo di una "forma priva di materia, perché priva di peso" e "fatta di spazio", ma di "uno spazio contenente la forma", fino ad emanare al tempo stesso "un senso di forza" ed un senso di aerea "leggerezza".

E del resto è proprio la scultura in se stessa, che reca con sé il principio del "levare" anziché "porre", del "sottrarre", anziché aggiungere e quindi il principio di "togliere peso", che è stato appunto il procedimento seguito dalla De Stefano anche in altre opere.

Ecco, ad esempio: "Movimenti", la gigantesca struttura installata nella corte della sede della Finmeccanica, ossia all'interno del Palazzo di vetro di piazza Monte Grappa, dove si erge la "Dea Roma" di Igor Mitoraj. Si tratta di due interventi (la

"Colonna Sospesa" e "Movimenti"), che rappresentano entrambi la realizzazione figurativa e l'inserimento singolare in uno spazio predefinito, di un'opera che vive del suo sorprendente "equilibrio instabile" (cfr. anche Giuseppe Appella nel Catalogo de "La colonna sospesa", ed. De Luca). Ed osservando le sculture esposte a Palazzo Venezia, colpisce molto il colore, con cui la De Stefano mostra di aver fatto una scelta precisa. Ecco ad esempio il blu, quel colore "mitico" che ha occupato un ruolo ben preciso nell'ambito dell'intero sviluppo della storia dell'arte; basti pensare al blu, presente in Giotto, come nel Beato Angelico, ma anche in Picasso, Matisse o Yves Klein. Tuttavia è assai diverso il suo modo di trattare quel colore, che nelle sue opere diventa come metallico e quasi elettrico, analogamente agli altri due colori che predilige, ossia: il bianco e il nero.

Strutture aperte e mutevoli e tuttavia pur sempre contrassegnate da una ben specifica, propria identità, le opere della De Stefano, puntando pur sempre verso quell'obiettivo di perfezione che, tra spazio e luce, tiene sempre presente l'equilibrio formale tra forza e leggerezza, denunciano anche, a mio avviso, quale peso abbia avuto la stessa progressione dei suoi stessi studi, sempre fra arte e architettura, che nel periodo del suo soggiorno americano, ha avuto anche la propria evoluzione sul piano tecnologico e materico.

Silvana De Stefano, Installazione "Movimenti"





Silvana De Stefano, Installazione "Colonna sospesa", Palazzo Poli

Napoletana di origine, la De Stefano si è successivamente trasferita a Roma, dove ha seguito i corsi di scultura di Fazzini e Greco e i corsi di pittura di Scialoja all'Accademia di Belle Arti, per laurearsi infine in architettura a "la Sapienza". Vinta subito una borsa di studio del C.N.R., per l'Università di Berkeley, si stabilì in California fin dal 1989, dove rimase fino al 1992, quando si trasferì a New York. Qui, conosciuto Leo Castelli (famoso mercante d'arte e "talent scout") venne da lui stimolata a dipingere una serie di quadri da esporre nella sua Galleria e già due anni dopo la troviamo, come s'è detto, impegnata nella realizzazione di "Movimenti". Al momento della scelta fra la professione di architetto e la dedizione ad una delle arti visive peraltro (a mio avviso) fra le più "vicine" all'architettura, la nostra Artista ha preferito dedicarsi particolarmente alla scultura, ma anche alla pittura, anche se la sua formazione nel corso di laurea prescelto, appare evidente in ogni sua realizzazione. "Ricordiamo che la scultrice ha

realizzato, nel 2000, il manifesto per l'UNESCO che "riflette l'immagine di una sfera bronzea, in cui è delineata simbolicamente l'attività febbrile degli artisti da Brunelleschi a Pomodoro e la cui tridimensionalità cromatica universale funge da rappresentazione del mondo. La nota verde con la firma dell'autrice è riferita al patrimonio ambientale esistente" (c.c. in Catalogo della Mostra "Spazio Luce" 2004).

L.C.

"Ottagoni" artigianato e industria nella ricerca della qualità

Un prodotto di alto artigianato che ha attraversato il tempo, giungendo fino a noi, dai primissimi anni del secolo XX, per qualificarsi in una forma

intermedia fra arte e design, si può visitare oggi nello storico quartiere romano di Trastevere. Si tratta del punto vendita delle Cucine Toncelli, un negozio dedicato oggi alla vendita di un prodotto d'eccellenza, che apre le sue porte sempre nel medesimo storico locale, che aveva visto il semplice laboratorio di falegnameria.

Il locale, ovviamente rinnovato, conserva tuttavia all'interno, la speciale atmosfera di un ambiente quasi privato: pur nell'elegante design tutto italiano e nell'estrema cura dei particolari e delle finiture, in cui ogni prodotto mostra evidente un certo modo di affondare le sue radici nella storica lavorazione che in effetti parte ancora oggi dagli elementi lavorati in un piccolo centro storico della Toscana: Peccioli, in provincia di Pisa.

Ottagoni, nel cuore di Trastevere, è situato al piano terra di un palazzo costruito da Giulio Bacci, nonno del proprietario, nei primi anni del 1900, destinato inizialmente ad accogliere una grande vetreria e una cristalleria. In poco tempo, il fascino dell'ambiente e la raffinatezza dei prodotti fece di questo luogo un punto di riferimento per la buona borghesia romana che continuò a servirsi dei manufatti fino alla metà degli anni '50 del '900. L'attività continuò ancora a svolgersi per qualche anno, durante il quale fu portata avanti in qualche modo dagli affittuari, ma ben presto i locali cominciarono ad essere utilizzati in modo promiscuo, per attività diverse che andavano dalla lavorazione del metallo, ai

laboratori di scarpe e, perfino, ad una sala biliardi.

Fu agli inizi degli anni '90 del XX secolo, che un nipote di Bacci, Giulio Larena, sentì il desiderio di riprendere gli spazi appartenuti alla famiglia e di cercare di ripristinare una attività imprenditoriale iniziata circa 100 anni prima e di cui sentiva la responsabilità morale di rappresentare una importante eredità di tipo sociale, oltre che economico e commerciale. Fu così che, nel settembre del 1994, insieme con l'architetto Rosa Maria Befana, Giulio Larena riuscì ad aprire il terzo centro: "Casa Kit" di Roma. Quattro anni più tardi, nel desiderio di riprendere il percorso di progettista, cambiato il nome del punto vendita, che da allora divenne "Ottagoni", ebbe inizio la vera e propria "progettazione di interni". Con la partecipazione per la prima volta alla fiera di Roma Casadea, cominciò a prendere forma l'interesse per l'arredamento e il design delle cucine, grazie anche alla collaborazione della Toncelli. Nel 2003 i locali dell'antica vetreria furono trasformati per realizzare: grandi aree di lavoro su misura; organizzazione dello spazio secondo scelte, necessità, stili di lavoro ed abitudini; "paesaggi domestici" con abbinamenti tecnologici e raffinati; concezioni innovative per la realizzazione di un "laboratorio gastronomico" personalizzato e adeguatamente attrezzato, nell'architettura della casa.

L.C.

Per informazioni:

Ottagoni, Via Mameli 8/9 - Roma
Tel. 06 5816848
Fax: 06 5810132
www.ottagoni.it



INDICI

PER AUTORI E ARGOMENTI 2004

a cura di Claudia De Casa

ELENCO DELLE VOCI

ARCHITETTURA

Analisi storico-critica

Impianti

Nuove tecnologie

Progetti

ATTIVITÀ DELL'ORDINE

Sportellogiovani

CONCORSI

DESIGN

EDITORIALI

FONDI E FINANZIAMENTI

FORMAZIONE

INFORMATICA

INTERVISTE

ISTITUZIONI

LETTERE

MANIFESTAZIONI

Convegni, Seminari e Corsi

Mostre ed eventi

PAESAGGIO

PROFILI

RECENSIONI DI LIBRI E RIVISTE

RESTAURO

SCHEDE ARTIGIANATO DI QUALITÀ

URBANISTICA

Legenda dell'Indice

Il primo e il secondo numero tra parentesi si riferiscono al fascicolo della rivista e all'anno di uscita, il terzo al numero di pagina.

Alfieri Massimo – L'evoluzione negli allestimenti fieristici (54/04, 39)

Altomonte Sergio – Innovazione tecnologica e sostenibilità progettuale (53/04, 15)

Aureli Cristina – Controllo acustico in spazi per convegni (51/04, 9)

Baiani Serena – Siti archeologici, siti digitali tra memoria e innovazione tecnologica (51/04, 18); Per una gestione sostenibile dei siti archeologici (54/04, 14)

Barbera Sveva – Design e ambiente (54/04, 21)

Battisti Alessandra – La qualità ambientale delle architetture di interno (55/04, 16)

Benedetti Cristina – Quando l'Università colloquia con il mondo del lavoro (52/04, 40)

Bianchi Francesco – Illuminazione dei musei (53/04, 18)

Calcabrina Giulio Paolo – Monitor/P (54/04, 51)

Capanna Alessandra – La mostra dell'abitazione all'E42 (51/04, 23)

Caramagno Valeria – Giardino e paesaggio: spazi da inventare (51/04, 4); Premio Vivai Torsanlorenzo (54/04, 32); "ORTUS ARTIS" alla Certosa di Padula (55/04, 29); Arte nei giardini (56/04, 33)

Carbonara Lucio – ...verso l'urbanistica organica (53/04, 3); Il futuro delle città (54/04, 3); Salviamo Villa Leopardi (55/04, 3); Un nuovo governo del territorio (56/04, 3)

Carosi Catia – Energie rinnovabili e gestione del territorio (54/04, 46)

Castagnaro Alessandro – Antico e nuovo (53/04, 25)

Chiumenti Luisa – Mario Botta: luce e gravità (51/04, 26); Gaudì e il modernismo catalano (51/04, 48); Il Medioevo Europeo di Jaques Le Goff (51/04, 49); Siena: restaurata la vetrata del Boninsegna (51/04, 50); Il terzo anello. L'era urbana (51/04, 52); La scena di Puccini (51/04, 55); Ferrara: il Castello per la città (52/04, 21); Ireneo Aleandri: un "professionista" dell'800 (52/04, 50); Intermezzo: i disegni e le pitture di Barthes (52/04, 51); De Chirico in città (52/04, 53); Leonardo: l'acqua e il Rinascimento (52/04, 54); Paesaggio urbano nelle stampe italiane (52/04, 55); La Roma dei pittori danesi dell'Ottocento (52/04, 57); Visioni da Tazio Secchiarioli (52/04, 58); I Della

Rovere (52/04, 59); Dedalo Minosse: un premio alla rovescia (53/04, 24); Il Polo d'arte moderna e contemporanea a Ferrara (53/04, 58); Antica ceramica da farmacia di Castelli (53/04, 59); Pittori della realtà. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti (53/04, 60); L'ultimo Scialoja 1982-1988 (53/04, 61); I Telleri di Tullio Pericoli (53/04, 61); Siti italiani UNESCO (54/04, 22); Necropoli etrusche di Cerveteri e Tarquinia (54/04, 24); Premiata l'Architettura al Festival di Palazzo Venezia (54/04, 55); Bologna: nuovo Museo e Biblioteca della Musica (54/04, 55); Dal Futurismo al futuro possibile (54/04, 57); "Animi domus": mostra di Giuliano Collina (54/04, 60); Paul Klee fra architettura e arti visive (54/04, 61); Le "Sculture ambientali" di Liberatore (54/04, 63); Teatro di Villa Torlonia (55/04, 5); La Pinacoteca dei Musei Capitolini: intervento di restauro e riallestimento (55/04, 11); Ortus Artis: il Convegno (55/04, 36); Intervista a Mario Botta (55/04, 20); Arti & Architettura a Genova (56/04, 22); Plastico Virtuale del Nuovo PRG (56/04, 56); Il "Fontanone" del Gianicolo (56/04, 57); L'Archivio Aldo Rossi al MAXXI (56/04, 58); Oriente e Occidente si incontrano a Castelbasso (56/04, 59); Carlo Scarpa e la fotografia (56/04, 60); IN CIMA Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti (56/04, 61)

Ciatti Marco – Libera professione e controllo qualità (52/04, 42)

Cimato Marina – La riforma dei fondi strutturali (52/04, 44); I piani strategici (53/04, 51)

Corsetti Mauro – Tecnologie innovative per una comunicazione interattiva (53/04, 41); Cersaie 2004 Progetti e iniziative per un rinnovamento del mondo della ceramica (56/04, 45)

Cupelloni Marco Maria – Sergio Petruccioli (55/04, 57)

De Casa Claudia – Indici per autori e argomenti 2003 (51/04, 59); Norme obiettivo per città più belle (53/04, 62)

Deflorio Anita – La riforma dei fondi strutturali (52/04, 44)

de Santoli Livio – Voci e silenzi nell'Auditorium di Roma (51/04, 13)

Di Carlo Fabio – Il progetto delle piazze centrali di Saint Denis (53/04, 31)

Di Giovine Mirella – Il progetto *Partecipando* della rete Urbact (52/04, 33)

Di Muzio Anelinda – Il teatro "Caesar" a San Vito Romano (55/04, 26)

Forastieri Francesca – Verde, acqua e ceramica (56/04, 47)

Forgione Laura – Colloqui sulla ricerca urbanistica. Focus su due seminari: Bellicini e Piroddi (55/04, 50)

Galanti Vittorio – Museo Archeologico a S. Maria di Chiaravalle (56/04, 26)

Gatti Alberto – I "50 anni di professione" e i padri del P.R.G. (56/04, 50)

Giamogante Luigi – Tecnico del Comune: una professione nuova (51/04, 35)

Giuliani Stefano – Pubblicare i progetti sul WEB 3 (51/04, 47); Pubblicare i progetti sul WEB 4 (52/04, 49); Pubblicare i progetti su WEB 5 (53/04, 57); Pubblicare i progetti sul WEB 6 (54/04, 54); Pubblicare i progetti sul WEB 7 (55/04, 61)

Grütter Ghisi – Architettura della comunicazione (53/04, 39)

Innocenzi Simona – I piani strategici (53/04, 51)

Locci Massimo – Nuovo Municipio di Fiumicino (53/04, 4); Innovare nella concretezza. Polo universitario informatico di Camerino (56/04, 4)

Mancini Rossana – Mura di Ninfa: tipologie ed interventi di restauro (52/04, 28)

Marchetti Luciano – Innovazioni in campo legislativo e gestionale (56/06, 52)

Marotta Alessandro – I bambini per la costruzione di una qualità sociale (53/04, 44); La scuola come luogo di socializzazione (53/04, 46)

Martegani Paolo – Due incontri sul design a Roma (51/04, 29); Effimero (52/04, 30); Superfici sensibili (53/04, 37); ICE e made in Italy (54/04, 38); Design e cooperazione (55/04, 52); Italian tiles (56/04, 44)

Marzano Daniela – Fascicolo Fabbriato: scelta di civiltà (52/04, 37); Fascicolo del Fabbriato (53/04, 49); La Regione Lazio sulla sicurezza degli immobili (56/04, 49)

Masci Marco Valerio – Voci e silenzi nell'Auditorium di Roma (51/04, 13)

Mazzoli Andrea – Acquario Romano: storia di un edificio (53/04, 10)

Memo Mara – Far East Urban Explosion (54/04, 50)

Meneses Carlos – Cooperazione, Architettura e Design in Mozambico (55/04, 54)

Morandini Guido – I bambini per la costruzione di una qualità sociale (53/04, 44)

Morassut Roberto – Roma: una città attenta anche ai bambini (53/04, 43)

Nobili Andrea – La riforma dei fondi strutturali (52/04, 44); I piani strategici (53/04, 51)

Pergoli Campanelli Alessandro – "Architettura e scienza". Vincenzo Scamozzi (51/04, 48); Nuove frontiere della formazione (52/04, 12); Nuova sede dell'Istituto Nazionale per la Grafica (54/04, 25); Biennale di Venezia 2004 (55/04, 23); Bolzano 1700-1800. La città delle arti (55/04, 64)

Pietroni Lucia – Design in cartone (54/04, 19)

Piscitelli Valentina – Ana Maria Laurent (51/04, 49); Santa Maria Antiqua, un sito archeologico accessibile a tutti (51/03, 53); Artigianato di qualità: Ubalplex (51/04, 56); TA MATETE: living gallery (52/04, 60); Artigianato di qualità: Vetocreare – Casa d'Arte di Edvige e Luigi (52/04, 61); Artigianato di qualità: Franchi argentieri (53/04, 63); Automobili come opere d'arte (55/04, 12); Artigianato di qualità: Pigreco vetrate artistiche (56/04, 63)

Pizzo Barbara – Dal muro, al paesaggio (52/04, 24); Il Parco della Rocca di Todì (55/04, 37); Colloqui sulla ricerca urbanistica. Nuove tendenze della ricerca in urbanistica:

colloquio con Alain Bourdin (55/04, 49)

Pogliaga Anna – Horsaison, un paesaggio da conoscere (55/04)

Prestinenza Puglisi Luigi – Valle e l'High Tech pragmatico (54/04, 4)

Ricci Manuela – Bilancio sociale e Bilancio partecipativo (55/04, 44)

Rinaldi Livia – Il Manifesto della comunità scolastica (53/04, 47)

Rocchi Christian – Una struttura per rispondere alle esigenze dei giovani architetti (53/04, 49)

Rollo Stefano – Immaginare Corviale (54/04, 49)

Rossetti Maria Grazia – Effimero (52/04, 30)

Rossi Paola – Qualcosa di nuovo (56/04, 16)

Rossi-Doria Ilaria – Ninfa: l'approccio "paesaggistico" (52/04, 25); Festival dei Giardini di Chaumont (56/04, 38)

Ruggiero Michele Nicola – La città meravigliosa di Ludovico Quaroni (51/04, 34); Colloqui sulla ricerca urbanistica. Nuovi temi di ricerca per la pianificazione: uno sguardo dalla prospettiva europea (55/04, 48)

Santilli Oscar – Illuminazione dei musei (53/04, 18)

Sartogo Francesca – L'architettura solare di Reinberg (52/04, 3)

Sartorio Francesca – Colloqui sulla ricerca ur-

banistica. Territori inesplorati: sul futuro della pianificazione in Europa (55/04, 48)

Scaglietta Giulia – Dieci mesi a Parigi: tre domande ricorrenti (55/04, 59)

Schiattarella Amedeo – L'Acquario Romano: nuova "casa" degli architetti (51/04, 3)

Scoppetta Cecilia – Parco Lineare Integrato delle Mura (54/04, 43)

Severati Carlo – Comunicipio. I progetti degli stranieri (56/04, 18)

Severino Carmelo G. – Helsinki (51/04, 37)

Sgandurra Monica – Sotto l'asfalto (56/04, 29)

Sodini Massimo – Barcellona: Laboratorio Piñón (53/04, 50)

Spada Mario – Abitanti ERP: Figli di un Dio minore? (51/04, 45)

Trusiani Elio – Premio Scarpa per il giardino (54/04, 28); La croce: tema pittorico e allestimento spaziale (54/04, 59)

Tucci Fabrizio – L'edificio cambia pelle (56/04, 10)

Valitutti Antonella – Aree dismesse: una lettura complessa (52/04, 18)

Zagari Franco – Villa Leopardi, 1992 (55/02, 4)

Zammerini Massimo – Architettura e città negli anni della seconda guerra mondiale (51/04, 22)



ARCHITETTURAAnalisi storico-critica

- Helsinki, *Carmelo G. Severino* (51/04, 37)
- Acquario Romano: storia di un edificio, *Andrea Mazzoli* (53/04, 10)

Impianti

a cura di *Carlo Platone*

- Controllo acustico in spazi per convegni, *Cristina Aureli* (51/04, 9)
- Voci e silenzi nell'Auditorium di Roma, *Livio de Santoli e Marco Valerio Masci* (51/04, 13)
- Illuminazione dei musei, *Francesco Bianchi e Oscar Santilli* (53/04, 18)

Nuove tecnologie

a cura di *Giorgio Peguiron*

- Siti archeologici, siti digitali tra memoria e innovazione tecnologica, *Serena Baiani* (51/04, 18)
- Aree dismesse: una lettura complessa, *Antonella Valitutti* (52/04, 18)
- Innovazione tecnologica e sostenibilità progettuale, *Sergio Altomonte* (53/04, 15)
- Per una gestione sostenibile dei siti archeologici, *Serena Baiani* (54/04, 14)
- La qualità ambientale delle architetture di interni, *Alessandra Battisti* (55/04, 16)
- L'edificio cambia pelle, *Fabrizio Tucci* (56/04, 10)

Progetti

a cura di *Massimo Locci*

- Nuovo municipio di Fiumicino, *Massimo Locci* (53/04, 4)
- Alessandro Anselmi – Piano superficie progetto – Disegni 1964-2003 (53/04, 9)
- Acquario Romano: storia di un edificio, *Andrea Mazzoli* (53/04, 10)
- Valle e l'High Tech pragmatico, *Luigi Prestinzenza Puglisi* (54/04, 4)
- Nuova Fiera di Roma (54/04, 6)
- Nuova Sede della Regione Puglia (54/04, 10)
- Villa Leopardi, 1992, *Franco Zagari* (55/04, 3)
- Teatro di Villa Torlonia, *Luisa Chiumenti* (55/04, 5)
- La Pinacoteca dei Musei Capitolini: intervento di restauro e riallestimento, *Luisa Chiumenti* (55/04, 11)
- Automobili come opere d'arte, *Valentina Pisciarelli* (55/04, 12)
- Innovare nella concretezza. Polo universitario

informatico di Camerino, *Massimo Locci* (56/04, 4)

ATTIVITÀ DELL'ORDINE

- L'Acquario Romano: nuova "casa" degli architetti, *Amedeo Schiattarella* (51/04, 3)
- Tecnico del Comune: una professione nuova, *Luigi Giamogante* (51/04, 35)
- L'Architettura Solare di Reinberg. (Intervista a Georg W. Reinberg), *Francesca Sartogo* (52/04, 3)
- Fascicolo del Fabbriato: scelta di civiltà, *Daniela Marzano* (52/04, 37)
- Acquario Romano: storia di un edificio, *Andrea Mazzoli* (53/04, 10)
- Fascicolo del Fabbriato, *Daniela Marzano* (53/04, 49)
- Monitor/P, *Giulio Paolo Calcaprina* (54/04, 51)
- La Regione Lazio sulla sicurezza degli immobili, *Daniela Marzano* (56/04, 49)

Sportellogiovani

a cura di *Christian Rocchi*

- Tecnico del Comune, una professione nuova, *Luigi Giamogante* (51/04, 35)
- Una struttura per rispondere alle esigenze dei giovani architetti, *Christian Rocchi* (53/04, 49)
- Barcellona: Laboratorio Piñòn, *Massimo Sodini* (53/04, 50)
- Dieci mesi a Parigi: tre domande ricorrenti, *Giulia Scaglietta* (55/04, 59)

CONCORSI

- Qualcosa di nuovo, *Paola Rossi* (56/04, 16)
- Comunicapio. I progetti degli stranieri, *Carlo Severati* (56/04, 18)
- Nuovo Municipio di Santa Marinella (56/04, 19)
- Piazza di Corte ad Ariccia: esito concorso (56/04, 20)
- Luci su via Veneto: esito concorso (56/04, 21)

DESIGN

a cura di *Paolo Martegani*

- Due incontri sul design a Roma, *Paolo Martegani* (51/04, 29)
- Effimero, *Paolo Martegani, Maria Grazia Rossetti* (52/04, 30)
- Superfici sensibili, *Paolo Martegani* (53/04, 37)
- Architettura della comunicazione, *Ghisi Grütter* (53/04, 39)
- Tecnologie innovative per una comunicazione

interattiva, *Mauro Corsetti* (53/04, 41)

- ICE e made in Italy, *Paolo Martegani* (54/04, 38)
- L'evoluzione negli allestimenti fieristici. L'esperienza dell'ICE, *Massimo Alfieri* (54/04, 39)
- Design e cooperazione, *Paolo Martegani* (55/04, 525)
- Cooperazione, Architettura e Design in Mozambico, *Carlos Meneses* (55/04, 54)
- Istituto Quasar – Istituto Superior di Eurodesign de Guayaquil (55/04, 56)
- Italian tiles, *Paolo Martegani* (56/04, 44)
- Cersaie 2004. Progetti e iniziative per un rinnovamento del mondo della ceramica, *Mauro Corsetti* (56/04, 45)
- Verde, acqua e ceramica. trasparenze, riflessi e flora domestica per il benessere, *Francesca Forastieri* (56/04, 47)

EDITORIALI

- L'Acquario Romano: nuova "casa" degli architetti, *Amedeo Schiattarella* (51/04, 3)
- *Lucio Carbonara*:
- ... verso l'urbanistica organica (53/04, 3)
- Il futuro delle città (54/04, 3)
- Salviamo Villa Leopardi (55/04, 3)
- Un nuovo governo del territorio (56/04, 3)

FONDI E FINANZIAMENTI

a cura di *Marina Cimato e Andrea Nobili*

- Abitanti ERP: figli di un Dio minore? *Mario Spada* (51/04, 45)
- La riforma dei fondi strutturali, *Anita Defflorio, Marina Cimato, Andrea Nobili* (52/04, 44)
- I piani strategici, *Marina Cimato, Andrea Nobili, Simona Innocenzi* (53/04, 51)
- Innovazioni in campo legislativo e gestionale, *Luciano Marchetti* (56/04, 52)

FORMAZIONE

- Nuove frontiere della formazione. (Intervista al prof. *Lucio Valerio Barbera*), *Alessandro Pergoli Campanelli* (52/04, 12)
- Quando l'Università colloquia con il mondo del lavoro, *Cristina Benedetti* (52/04, 40)

INFORMATICA

Stefano Giuliani:

- Pubblicare i progetti sul WEB 3 (51/04, 47)
- Pubblicare i progetti sul WEB 4 (52/04, 49)
- Pubblicare i progetti sul WEB 5 (53/04, 57)
- Pubblicare i progetti sul WEB 6 (54/04, 54)
- Pubblicare i progetti sul WEB 7 (55/04, 61)

INTERVISTE

- Giardino e paesaggio: spazi da inventare. Intervista al Prof. Ippolito Pizzetti, *Valeria Caramagno* (51/04, 4)
- L'Architettura Solare di Reinberg. (Intervista a Georg W. Reinberg), *Francesca Sartogo* (52/04, 3)
- Nuove frontiere della formazione. (Intervista a Lucio Valerio Barbera), *Alessandro Pergoli Campanelli* (52/04, 12)
- Intervista a Mario Botta, *Luisa Chiumenti* (55/04, 20)
- Il Parco della Rocca di Todì (Intervista a Fabrizio Toppetti), *Barbara Pizzo* (55/04, 37)
- Bilancio sociale e Bilancio partecipativo (Intervista a Luciano Ummarino), *Manuela Ricci* (55/04, 44)

LETTERE

- I "50 anni di professione" e i padri del P.R.G., *Alberto Gatti* (56/04, 50)

MANIFESTAZIONIConvegni, Seminari e Corsi

- Architettura e città negli anni della seconda guerra mondiale, *Massimo Zammerini* (51/04, 22)
- Da Machu Picchu a Orvieto e oltre (S.Z.) (51/04, 32)
- Quando l'Università colloquia con il mondo del lavoro, *Cristina Benedetti* (52/04, 40)
- Norme obiettivo per città più belle, *Claudia De Casa* (53/04, 62)
- Mostre ed eventi
- La mostra dell'abitazione all'E42, *Alessandra Capanna* (51/04, 23)
- Mario Botta: luce e gravità, *Luisa Chiumenti* (51/04, 26)
- Gaudì e il modernismo catalano, *Luisa Chiumenti* (51/04, 48)
- "Architettura è scienza". Vincenzo Scamozzi, *Alessandro Pergoli Campanelli* (51/04, 49)
- Ana Maria Laurent, *Valentina Piscitelli* (51/04, 49)
- Il Medioevo Europeo di Jacques Le Goff, *Luisa Chiumenti* (51/04, 49)
- Siena: restaurata la vetrata del Boninsegna, *Luisa Chiumenti* (51/04, 50)
- Il terzo anello. L'era urbana, *Luisa Chiumenti* (51/04, 52)
- Santa Maria Antiqua, un sito archeologico accessibile a tutti, *Valentina Piscitelli* (51/04, 53)

- La scena di Puccini, *Luisa Chiumenti* (51/04, 55)
- Ferrara: il Castello per la città, *Luisa Chiumenti* (52/04, 21)
- Ireneo Aleandri: un "professionista" dell'800, *Luisa Chiumenti* (52/04, 50)
- Intermezzo: i disegni e le pitture di Barthes, *Luisa Chiumenti* (52/04, 51)
- De Chirico e la città, *Luisa Chiumenti* (52/04, 53)
- Leonardo: l'acqua e il Rinascimento, *Luisa Chiumenti* (52/04, 54)
- Paesaggio urbano nelle stampe italiane, *Luisa Chiumenti* (52/04, 55)
- La Roma dei pittori danesi dell'Ottocento, *Luisa Chiumenti* (52/04, 57)
- Visioni da Tazio Secchiaroli, *Luisa Chiumenti* (52/04, 58)
- I Della Rovere, *Luisa Chiumenti* (52/04, 59)
- TA MATETE: living gallery, *Valentina Piscitelli* (52/04, 60)
- Dedalo Minosse: un premio alla rovescia, *Luisa Chiumenti* (53/04, 24)
- Il Polo d'arte moderna e contemporanea di Ferrara, *Luisa Chiumenti* (53/04, 58)
- Antica ceramica da farmacia di Castelli, *Luisa Chiumenti* (53/04, 59)
- Pittori della realtà. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti, *Luisa Chiumenti* (53/04, 60)
- L'ultimo Scialoja 1982 – 1988, *Luisa Chiumenti* (53/04, 61)
- I teleri di Tullio Pericoli, *Luisa Chiumenti* (53/04, 61)
- Design in cartone, *Lucia Pietroni* (54/04, 19)
- Design e ambiente, *Sveva Barbera* (54/04, 21)
- Siti italiani UNESCO, *Luisa Chiumenti* (54/04, 22)
- Necropoli etrusche di Cerveteri e Tarquinia. Iscritte nella lista del Patrimonio artistico dell'UNESCO, *Luisa Chiumenti* (54/04, 24)
- Intervista a Mario Botta, *Luisa Chiumenti* (55/04, 20)
- Biennale di Venezia 2004, *Alessandro Pergoli Campanelli* (55/04, 23)
- Il riuso dell'antico, *Luisa Chiumenti* (55/04, 63)
- Horsaison, un paesaggio da conoscere, *Anna Pogliaga* (55/04, 64)
- Bolzano 1700-1800. La città e le arti, *Alessandro Pergoli Campanelli* (55/04, 64)
- Arti & Architettura a Genova, *Luisa Chiumenti* (56/04, 22)

- Plastico virtuale del Nuovo PRG, (56/04, 56)
- Il "Fontanone del Gianicolo", *Luisa Chiumenti* (56/04, 57)
- L'Archivio Aldo Rossi al MAXXI, *Luisa Chiumenti* (56/04, 58)
- Oriente e Occidente si incontrano a Castelbasso, *Luisa Chiumenti* (56/04, 59)
- Carlo Scarpa e la fotografia, *Luisa Chiumenti* (56/04, 60)
- IN CIMA Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti, *Luisa Chiumenti* (56/04, 61)

PAESAGGIO

a cura di *Lucio Carbonara e Barbara Pizzo*

- Giardino e paesaggio: spazi da inventare. Intervista al Prof. Ippolito Pizzetti, *Valeria Caramagno* (51/04, 4)
- Dal muro, al paesaggio, *Barbara Pizzo* (52/04, 24)
- Ninfa: l'approccio "paesaggistico", *Ilaria Rossi-Doria* (52/04, 25)
- Mura di Ninfa: tipologie ed interventi di restauro, *Rossana Mancini* (52/04, 28)
- Premio Scarpa per il giardino, *Elio Trusiani* (54/04, 28)
- Premio Vivai Torsanlorenzo, *Valeria Caramagno* (54/04, 32)
- Il progetto delle piazze centrali di Saint Denis, *Fabio Di Carlo* (55/04, 31)
- "Ortus Artis" alla Certosa di Padula, *Valeria Caramagno* (55/04, 29)
- Ortus Artis: Il Convegno, *Luisa Chiumenti* (55/04, 36)
- Il Parco della Rocca di Todì, *Barbara Pizzo* (55/04, 37)
- Sotto l'asfalto, *Monica Sgandurra* (56/04, 29)
- Arte nei giardini, *Valeria Caramagno* (56/04, 33)
- Festival dei Giardini di Chaumont, *Ilaria Rossi-Doria* (56/04, 38)
- Il giardino farfalla. Progetto di Ilaria Rossi-Doria, Chiara Principe, Eleonora Ziliani (56/04, 42)
- PROFILI**
- Sergio Petruccioli, *Marco Maria Cupelloni* (55/04, 57)
- RECENSIONI DI LIBRI E RIVISTE**
- Marcella Morlacchi, Colore e architettura. Il linguaggio del colore nel disegno delle superfici architettoniche, *Lucio Carbonara* (51/04, 42)
- Massimiliano Severino, Giacomo Di Pasqua-

le, Procedure per la ricostruzione post-sisma: analisi e proposte, *Luisa Chiumenti* (51/04, 42)

– Ufficio stampa della EPPI, Ente di previdenza dei periti industriali e dei periti industriali laureati (a cura di), Villa Durante. La vita e l'architettura di un edificio nella Roma tra Ottocento e Novecento, *Luisa Chiumenti* (51/04, 43)

– Giuseppe Strappa, Matteo Ieva, Marina Di Matteo, La città come organismo, *Alessandro Franchetti Pardo* (51/04, 43)

– Milano la città più città d'Italia, *Luisa Chiumenti* (51/04, 44)

– Antonino Terranova, Grattacieli, *Alessandra Criconia* (52/04, 45)

– Marina Dragotto, Carmela Gargiulo (a cura di) Aree dismesse e città. Esperienze di metodo, effetti di qualità, *Antonella Valitutti* (52/04, 45)

– Metamorph: Architetture 1965/2003, *Massimo Locci* (52/04, 46)

– Nicolò Ceccarelli, Progettare nell'era digitale. Il nuovo rapporto tra design e modello, *Riccardo Montenegro* (52/04, 47)

– Angela Esposito, L'organizzazione della difesa di Roma nel Medioevo, *Rodolfo Buggiani* (52/04, 48)

– Francesco Karrer, Manuela Ricci (a cura di). Città e nuovo welfare. L'apporto dell'urbanistica nella costruzione di un nuovo stato sociale, *Luisa Chiumenti* (52/04, 48)

– Roberto Luciani (a cura di). Palazzo Caffarelli Vidoni, *Massimo Locci* (53/04, 53)

– Atlante delle Periferie, *Luisa Chiumenti* (53/04, 53)

– Simonetta Valtieri (a cura di). Storia della Calabria nel Risarcimento. Le arti nella storia, *Luisa Chiumenti* (53/04, 54)

– Mauro Corsetti, BrandProject. La progettazione degli spazi commerciali nell'area del franchising, *Andrea Mazzoli* (53/04, 54)

– Caterina Zannella, Il bollettino usi civici, *Marco Mazzoli* (53/04, 55)

– Paolo Giambartolomei, Architettura contro il cielo, *Concetto Santuccio* (53/04, 56)

– Lucia Nucci, Reti verdi e disegno della città contemporanea. La costruzione del nuovo piano di Londra, *Mariagrazia Agrimi* (53/04, 56)

– Patrizia Gioia e Rita Volpe (a cura di), Centocelle I – Roma S.D.O. Le indagini archeologiche, *Luisa Chiumenti* (54/04, 52)

– Giulio G. Rizzo, Città globale e metropoli ter-

zomondista, *Michele N. Ruggiero* (54/04, 52)

– Corrado Priante, Il Palazzetto del Pio Sodalizio dei Piceni in via di Parione, *Luisa Chiumenti* (54/04, 53)

– Claudia Mattogno, (a cura di). Idee di spazio, lo spazio nelle idee. Metropoli contemporanee e spazi pubblici, *Giovanna Donini* (55/04, 62)

– Gianpaolo Buccino, Il Grattacielo strutturalmente considerato, *Massimo Locci* (55/04, 62)

– Vanni Bulgarelli (a cura di) Città e ambiente tra storia e progetto, *Federico Oliva* (56/04, 53)

– 50 anni di professione (56/04, 53)

– Maurizio Imperio, Tonino Perna, Piero Polimeni, Mario Vendittelli, Ecolandia: gioco e complessità, *Paolo De Pascali* (56/04, 53)

– Marina Magnani Cianetti e Carlo Pavolini (a cura di), La Basilica Costantiniana di Sant'Agnese. Lavori archeologici e di restauro, *Luisa Chiumenti* (56/04, 54)

– Matteo Pericoli, Il cuore di Manhattan, *Luisa Chiumenti* (56/04, 55)

– Claudia Salaris, la Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi, *Luisa Chiumenti* (56/04, 55)

RESTAURO

a cura di *Giovanni Carbonara* e *Alessandro Pergoli Campanelli*:

– Antico e nuovo. Il Rione Terra di Pozzuoli, *Alessandro Castagnaro* (53/04, 27)

– Nuova sede dell'Istituto Nazionale per la Grafica, *Alessandro Pergoli Campanelli* (54/04, 25)

– La Pinacoteca dei Musei Capitolini: intervento di restauro e riallestimento, *Luisa Chiumenti* (55/04, 11)

– Il Teatro "Caesar" a San Vito Romano, *Anelinda Di Muzio* (55/04, 26)

– Museo Archeologico a S. Maria di Chiaravalle, *Vittorio Galanti* (56/04, 26)

SCHEDE ARTIGIANIATO DI QUALITÀ

a cura di *Valentina Piscitelli*

– Da una lastra di polimetilmetacrilato al "cocodrillo" di Ubalplex (51/04, 57)

– Ebanisteria e falegnameria Codice-a-barre (51/04, 58)

– Vetrocreare: attualità e nuove tecnologie nelle vetrate artistiche (52/04, 63)

– La casa di Edvige e Luigi: un angolo di poesia nell'universo tecnologico (52/04, 64)

– Franchi: gli argentieri del Terzo Millennio (53/04, 64)

– Pigreco: il vetro sposa la creatività (56/04, 64)

URBANISTICA

a cura di *Elio Trusiani*

– I "50 anni di professione" e i padri del P.R.G., *Alberto Gatti* (56/04, 50)

– Da Machu Picchu a Orvieto e oltre (S.Z.) (51/04, 32)

– La città meravigliosa di Ludovico Quaroni, *Michele Nicola Ruggiero* (51/04, 34)

– Il Progetto Partecipando della rete Urbact, *Mirella Di Giovine* (52/04, 33)

– Partecipando: una rete di 22 città europee, *Stefano Rollo* (52/04, 36)

– Roma: una città attenta anche ai bambini, *Roberto Morassut* (53/04, 43)

– I bambini per la costruzione di una qualità sociale, *Guido Morandini* e *Alessandro Marotta* (53/04, 44)

– La scuola come luogo di socializzazione, *Alessandro Marotta* (53/04, 46)

– Il Manifesto della comunità scolastica, *Livia Rinaldi* (53/04, 47)

– Parco Lineare Integrato delle Mura, *Cecilia Scoppetta* (54/04, 43)

– Energie rinnovabili e gestione del territorio, *Catia Carosi* (54/04, 46)

– Immaginare Corviale, *Stefano Rollo* (54/04, 49)

– Far East Urban Explosion, *Mara Memo* (54/04, 50)

– Bilancio sociale e Bilancio partecipativo, *Manuela Ricci* (55/04, 44)

– Colloqui sulla ricerca urbanistica. Territori inesplorati: sul futuro della pianificazione in Europa, *Francesca Sartorio* (55/04, 48)

– Colloqui sulla ricerca urbanistica. Nuovi temi di ricerca per la pianificazione: uno sguardo dalla prospettiva europea, *Michele Nicola Ruggiero* (55/04, 48)

– Colloqui sulla ricerca urbanistica. Nuove tendenze nella ricerca in urbanistica: colloquio con Alain Bourdin, *Barbara Pizzo* (55/04, 49)

– Colloqui sulla ricerca urbanistica. Focus su due seminari: Bellicini e Piroddi, *Laura Forgione* (55/04, 50)