

Presidente
Amedeo Schiattarella

Segretario
Fabrizio Pistolesi

Tesoriere
Alessandro Ridolfi

Consiglieri
Piero Albisinni
Agostino Bureca
Orazio Campo
Patrizia Colletta
Spiridione Alessandro Curuni
Rolando De Stefanis
Luisa Mutti
Aldo Olivo
Francesco Orofino
Virginia Rossini
Arturo Livio Sacchi
Luciano Spera

Direttore
Lucio Carbonara

Direttore Responsabile
Amedeo Schiattarella

**Hanno collaborato
a questo numero i redattori:**
Luisa Chiumenti, Massimo Locci,
Claudia Mattogno, Giorgio Peguiron,
Carlo Platone, Luca Scalvedi,
Monica Sgandurra

**Segreteria di redazione
e consulenza editoriale**
Franca Aprosio

Edizione
Ordine degli Architetti di Roma e Provincia
Servizio grafico editoriale:
Prospettive Edizioni
Direttore: 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:
Australian Garden

Tiratura: 16.000 copie
Chiuso in tipografia il 27 gennaio 2007



EDITORIALE

Periferie fuori controllo? 7
Lucio Carbonara

ARCHITETTURA

a cura di Massimo Locci - **PROGETTI**

Il tempo dell'intuizione 8
Massimo Locci



PROTAGONISTI ROMANI

Quello che conta è l'architettura. 12
Intervista a Carlo Aymonino
Luca Scalvedi



CONCORSI

Lungomare di Fregene 16
Paola Di Giuliomaria



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

Edifici ed energia 21
Domenico D'Olimpio



a cura di Carlo Platone - **IMPIANTI**

Superfici trasparenti innovative 26
Gianfranco Schipani



EVENTI

Moretti e Roma 31
Carlo Severati



Italy Builds 35
Matteo Gatto



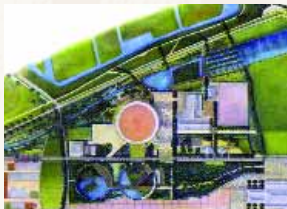
PAESAGGIO - a cura di Lucio Carbonara e Monica Sgandurra

38



L'Australian Garden
Eros Congedo

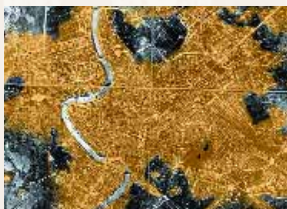
43



Un parco culturale urbano
Fabio Di Carlo

URBANISTICA - a cura di Claudia Mattogno

47



Roma dall'alto
Elena Tinacci

RUBRICHE

52 FONDI & FINANZIAMENTI - a cura di Marina Cimato e Andrea Nobili
I Fondi Strutturali e le quote di cofinanziamento fuori dal patto di stabilità, *Francesco Monaco*

54 LIBRI

56 ARCHINFO - a cura di Luisa Chiumenti

EVENTI

Padova: riapre la Cappella Ovetari.

Ferrara: San Cristoforo cantiere aperto.

Il Forte di Bard ad Aosta.

MOSTRE

Roma di Piranesi.

Pio II. La città, le arti.

Editoriale

di Lucio Carbonara

Periferie fuori controllo?

Periferie in movimento è il nome del Forum previsto alla fine di febbraio organizzato dall'Assessorato alle Politiche per le periferie, lo Sviluppo locale e il Lavoro che ha come sottotitolo *Verso una città solidale e partecipata*.

Nel giro di pochi anni i luoghi della periferia stanno velocemente cambiando e, percorrendo il G.R.A. e le consolari romane, si rimane colpiti dal numero di cantieri che si vedono nel paesaggio immediato e lontano e che testimoniano, indirettamente, il forte sviluppo in atto delle costruzioni.

I dati statistici ci dicono che la città è, in termini demografici, cresciuta di poche decine di migliaia di unità e che la ripresa economica è lenta, ma le costruzioni continuano ad aumentare.

Oggi si costruisce, in termini volumetrici, più che negli anni '80 quando la spinta demografica e dell'edilizia residenziale pubblica e privata era particolarmente significativa.

Un recente convegno, tenutosi presso la Facoltà di Ingegneria de La Sapienza, ha visto riuniti per discutere sul tema degli *Scenari per Roma del XXI secolo*, urbanisti e progettisti del nuovo PRG, amministratori e responsabili della gestione del Piano e i direttori del CRESME e del CENSIS, i due principali istituti di ricerche sul mercato dell'edilizia e sui caratteri della società.

Dal dibattito è emerso con chiarezza che le pesanti trasformazioni fisiche, anche in termini di cubature costruite, non sembrano coincidere con gli scenari e gli assetti previsti e con le modalità di gestione del Piano, ma sembrano prive di "una regia pubblica che esprima una visione collettiva e una metodica omogenea".

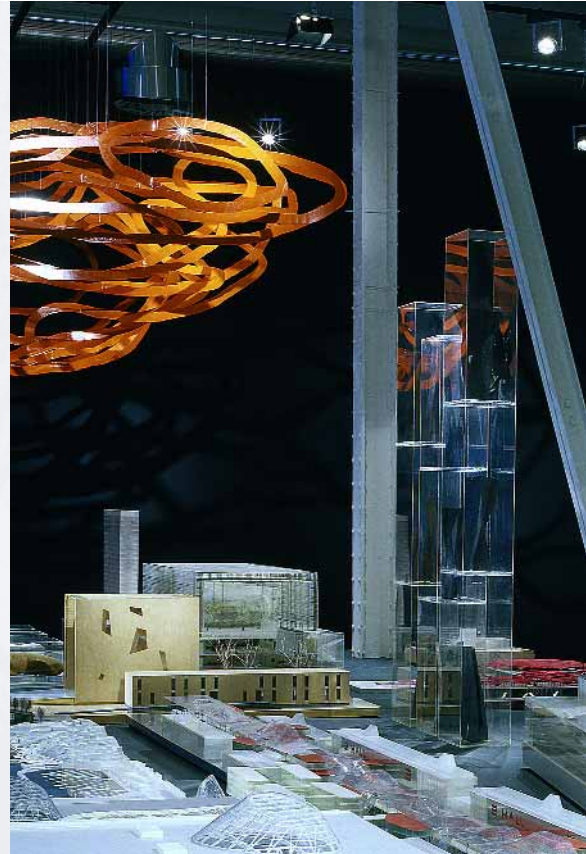
Si tratta, dunque, di Progetti urbani o di trasformazioni "spontanee" gestite individualmente? Di interventi in cui prevale l'iniziativa privata o l'interesse pubblico? Cosa è stato chiesto agli imprenditori in cambio del nuovo articolato complesso commerciale della Bufalotta? Sono state sufficientemente valutate le ricadute negative sul territorio e sulla popolazione locale in termini di qualità urbana? Si è lavorato in una logica di visione collettiva o parziale e settoriale dei problemi? Gli esempi sono tanti e c'è la netta impressione che manchi una visione d'insieme dell'impatto sulla città dei 37 nuovi agglomerati terziari realizzati negli ultimi anni fuori della città compatta, che hanno occupato una superficie di due milioni di metri quadrati e realizzato un volume di 15 milioni di metri cubi (Warner Village, Centro Toyota, Nuova Fiera di Roma, Sheraton Golf Hotel, Telecom, IKEA, ecc.). Era questo il risultato sotteso dal PRG con la politica del policentrismo?

E l'enorme nuovo complesso residenziale e commerciale sulla via Flaminia – intervento discutibile dal punto di vista paesaggistico, urbanistico e anche architettonico – era proprio necessario e non si poteva evitare considerata la delicata posizione a ridosso dell'area golenale del Tevere e della collina tufacea? Che succederà del traffico sulla consolare già oggi al collasso ogni mattina?

In questo come in molti altri casi viene da pensare che gli effetti non siano stati valutati globalmente, dal momento che i costi e i benefici non possono essere ridotti a quelli meramente economici o "compensativi", sicché si ha la netta impressione che gli interessi privati abbiano prevalso su quelli pubblici e che invece ci stiamo sempre più allontanando dalla "città solidale e partecipata".

Il tempo dell'intuizione

Unsessantesimodisecondo: la fase più fertile prima dell'ipotesi concettuale ed anche il titolo della mostra che documenta l'attività dello studio di Massimiliano e Doriana Fuksas. **Massimo Locci**



“Vedere un film all’inverso, dalla fine all’inizio”, alla ricerca dell’idea primigenia. “Unsessantesimodisecondo” separa l’invisibile dal visibile. Per Massimiliano e Doriana Fuksas è lo spazio temporale dell’intuizione, il momento dell’instabilità emozionale in cui scatta l’ipotesi concettuale, la fase più vivida e fertile prima dello sviluppo progettuale. È il periodo di transfert in cui sono nate le ormai celebri nuvole, le bolle, le cascate di vetro, i tappeti volanti; figure immaginifiche con cui, in modo suadente, Fuksas comunica. “Compito dell’architetto – afferma – è trasmettere sensazioni” e questa originaria condizione emozionale si trasferisce poi all’opera attraverso una forte libertà artistica con la quale interpreta ogni progetto.

La mostra organizzata al MAXXI (coordinata da Margherita Guccione e da Esmeralda Valente) documenta quasi 40 anni di attività dello studio. I materiali selezionati con cura da Massimiliano e Doriana Fuksas, con la collaborazione di Gianluca Brancaleone, sono prevalentemente quelli operativi, schizzi, plastici intermedi, composizioni materiche.

L’allestimento è efficace perché rappresenta bene l’universo sperimentale dello studio e la dimensione mediatica del linguaggio di Fuksas. La mostra è in funzione dei



grandi numeri: all'esterno ci accoglie il grande modello del nastro rosso che destruttura lo spazio dell'Emporio Armani ad Hong Kong, nelle sale due grandi piattaforme con innumerevoli maquette e dettagli in scala dei progetti più noti si relazionano con i suoi quadri ad acrilico. Questi ultimi volteggiano nell'ambiente come aquiloni e dialogano con polimorfi oggetti sospesi, che a loro volta generano una serie di ombre e proiezioni. Le due sale sono ricollegate da un muro, lungo alcune decine di metri, che funge da registro dell'attività e ricorda quello multimediale della sua Biennale 'Less aesthetics more ethics'.

Massimiliano Fuksas inizia presto, già nel 1970 a soli 26 anni aveva realizzato il Palazzetto dello Sport di Sassocorvaro. Da enfant-prodige dell'architettura, come ebbe a definirlo Paolo Portoghesi, o forse da outsider (boicottato dall'Università che ha sempre visto con sospetto la sua carica propositiva), ha ricevuto importanti riconoscimenti internazionali e oggi è uno dei pochi architetti italiani che opera sia in Italia che all'estero.

Al di là dell'invidia che suscita in gran parte degli architetti per la fortuna critica e per il consenso al suo lavoro, l'esposizione ci restituisce un Fuksas umano, che nel mostrare gran parte della suo lavoro si mette in gioco, palesa consapevolmente li-

miti ed incoerenze. Nel suo lavoro non si può cercare un'unità stilistica che per primo rifiuta. Le figure spettacolari, intese come protagoniste dello spazio e della città, sono costruite nella consapevolezza che appartengono a più mondi; oltre all'architettura abitano anche i territori dell'arte, della scienza, della moda, della comunicazione pubblicitaria. "L'architettura – afferma Fuksas – è arte contaminata: vive di altri universi, osserva le modificazioni e i cambiamenti, tenta di rappresentare sinteticamente quanto avviene. L'architettura non si ispira alla sola architettura, ma cerca di comprendere e parlare a tutti". Nella contemporaneità questo gioco di ambiguità rafforza proprio il linguaggio architettonico: il trattamento delle superfici e le inedite spazialità si presentano come creature polimorfiche e fluttuanti, che popolano il nuovo immaginario urbano.

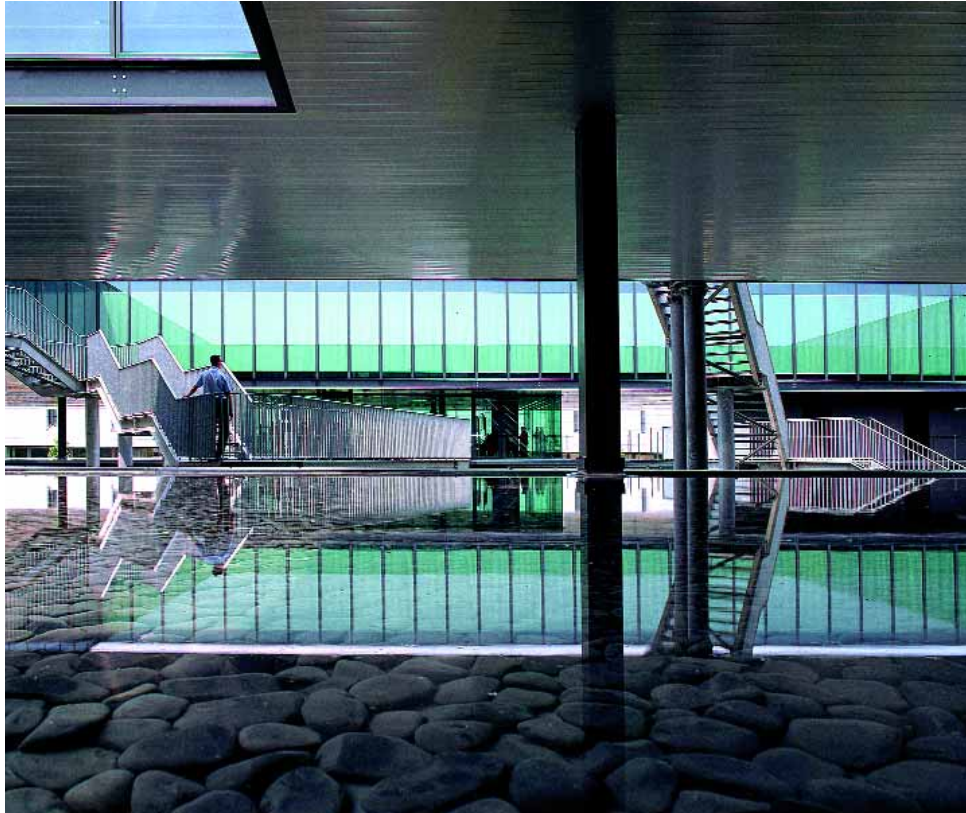
Nelle interviste non pontifica sul ruolo dell'architetto creativo, anzi evidenzia la necessità di affrontare con la stessa attenzione problemi minuti, demitizzando l'immagine ed il ruolo della star internazionale che egli stesso inverte. Esposti come in uno showroom, i materiali pluripubblicati sono a portata di mano, possono essere toccati, studiati, confrontati. Sono a disposizione di tutti, pronti per nuove proliferazioni architettoniche.

• **Pagine 8-9: immagini della Mostra "Un sessantesimo di secondo"** (foto @ Paolo Riolzi)

Spettacolarità/ capacità persuasiva/ eccesso/ poetica della leggerezza e della luce/ metamorfosi e distorsione rappresentano la cifra distintiva del suo linguaggio. Nella mostra, tra magia e sogno, sono soprattutto documentate alcune delle opere realizzate: in particolare la Nuova Fiera di Milano, il Centro Ricerche della Distilleria Nardini a Bassano del Grappa e il Centro Sviluppo Progettuale della Ferrari. Nella nuova Fiera a Rho-Però si confrontano due segni e due modalità espressive interferenti: uno immateriale, tecnologico e morfologicamente epifanico, l'altro essenziale e materico. Contenente e contenuto, positivo e negativo in continua tensione. La percezione dal basso della struttura metallica, una membrana elastica con i pilastri ramificati, è volutamente possente. I padiglioni presentano grandi facciate riflettenti che specchiano le grandi figure formali e rimandano in un continuo gioco di sovrapposizioni le immagini della galleria pubblica. Gli specchi d'acqua creano un ulteriore spazio di riverberi

Unsessantesimodisecondo

MAXXI Via Guido Reni, 2
fino al 28 febbraio 2007



CENTRO RICERCHE FERRARI S.P.A.
Maranello, Modena 2001-2004

Progettista capogruppo

Massimiliano Fuskas

Gruppo di progettazione

Giorgio Martocchia (capo progetto),
Fabio Cibinel, Dafne Dilber Stolfi,
Adele Savino, Dario Binarelli.

Interior designer

Doriana Mandrelli

Strutture

Gilberto Sarti

Impianti

Al Engineering

Impresa

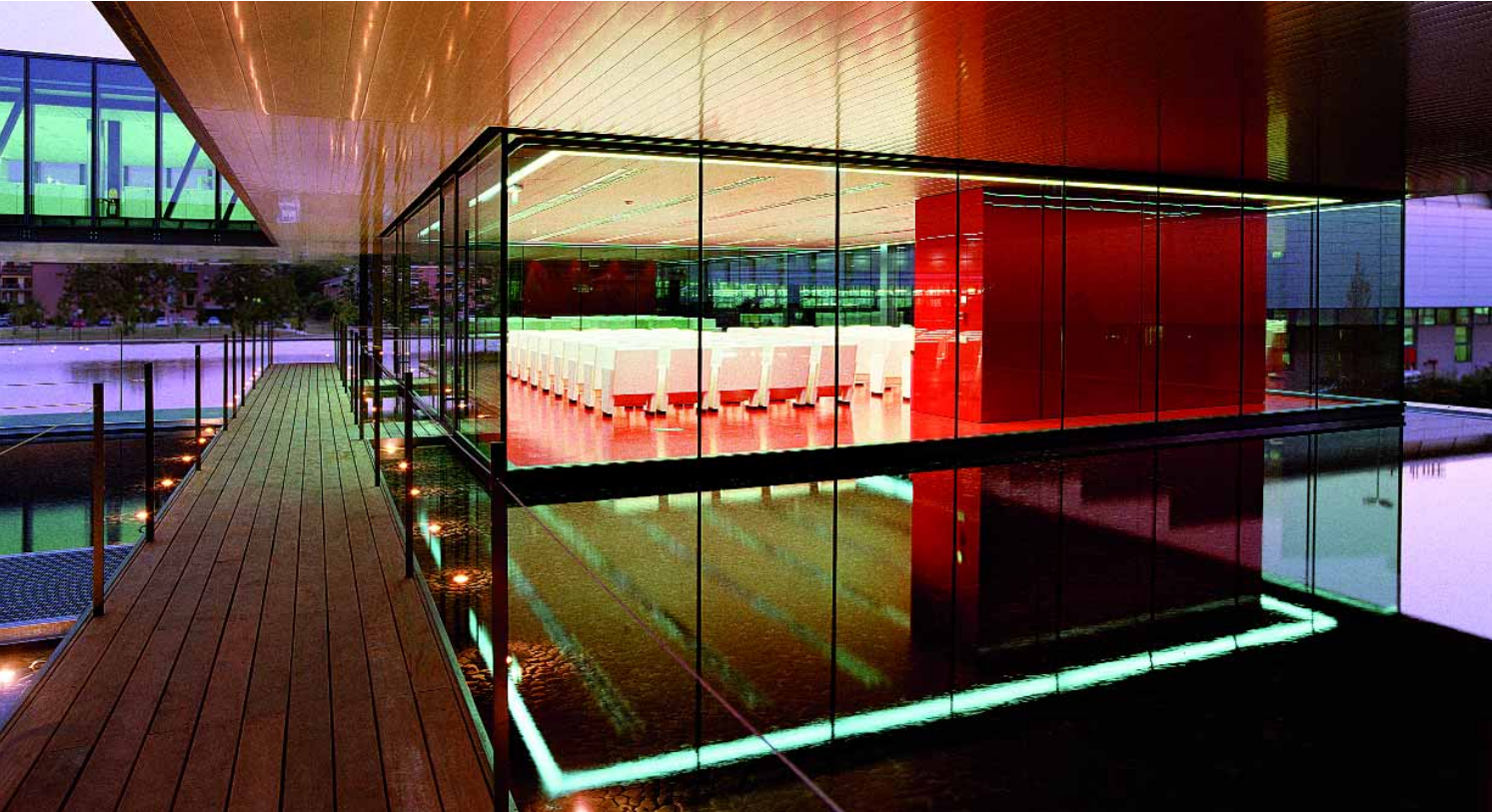
COGEI Costruzioni S.p.A.



e bagliori con i volumi “informali” che sembrano fluttuare sospesi nell’aria.

Nello Spazio Eventi della Nardini a Bassano del Grappa gli elementi lenticolari sembrano navicelle spaziali appena atterrate, con la scaletta retrattile ancora aperta. Non a caso, interrogato su cosa progetterebbe per Marte, Fuksas risponde: “penso che andrebbe bene una bolla trasparente con un ascensore obliquo che entra nel sottosuolo”.

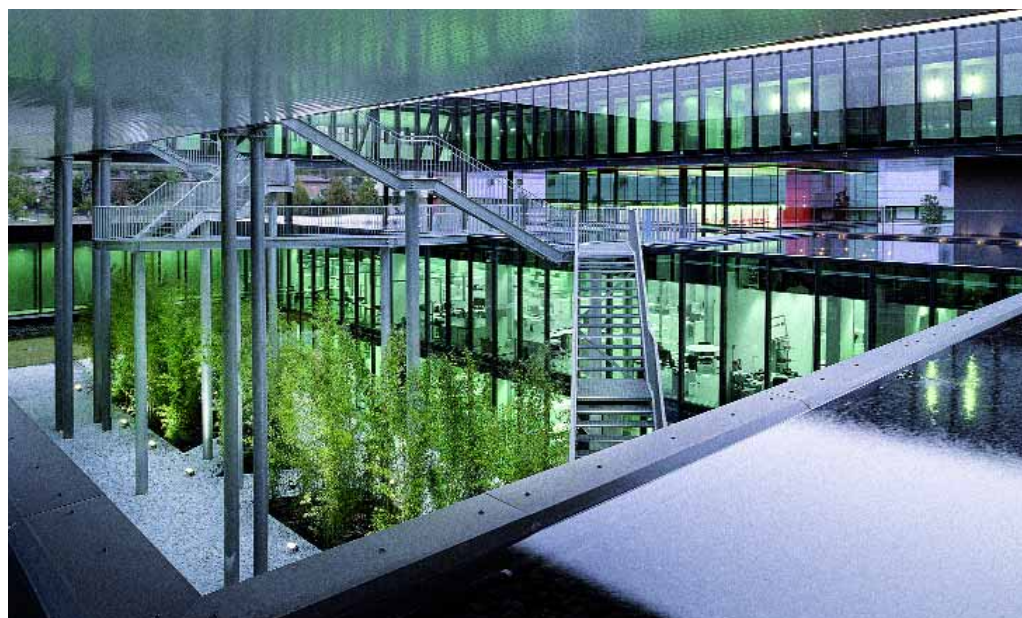
Dalle immagini si percepisce la volontà di esplorare condizioni duali; attraverso il gioco positivo-negativo e leggero-massivo evidenzia i contrasti: all’acciaio e vetro tutto trasparente del sopra corrisponde la parete



• Pagine 10-11; immagini del Centro Sviluppo Ferrari progettato da M. Fuksas (foto © Maurizio Marcato)

chiusa in calcestruzzo del sotto; alla geometria euclidea delle ellissi quella libera della sala sotterranea. Di notte il gioco scultoreo delle geometrie, delle curve e dei piani inclinati diventa pittorico e virtuale. I lucernari, posti a pelo d'acqua, di giorno filtrano la luce e la diffondono nello spazio ipogeo, di notte si trasformano in sorgenti luminose. Ancora due mondi in simbiosi e complementari: uno rarefatto e sospeso, costituito dalle due figure ellissoidali sorrette da esili puntelli, ed uno scavato nel terreno e polimorfo come una caverna (memore forse di quello mirabile di Niaux, dove aveva realizzato il poetico Museo dei Graffiti).

All'interno della fabbrica Ferrari di Maranello, accanto alla Galleria del vento (Renzo Piano), ai reparti di verniciatura (Marco Visconti) e di logistica (Luigi Sturchio), Fuksas ha costruito il Centro Sviluppo, che ospita gli spazi di ricerca progettuale. L'intero complesso risponde alla filosofia dell'eccellenza, la "Formula Uomo" come l'ha definita Montezemolo. Sono ambiti di lavoro sperimentali, per 400 persone che si scambiano continuamente informazioni, e che l'architetto ha fisicamente concretizzato in una moltiplicazione di percorsi in orizzontale e verticale. Le trame connettive scompaiono



lo spazio, specializzandolo rispetto alle fasi di elaborazione del progetto.

Cellule operative non solo funzionali ma anche singolarmente confortevoli e pensate a misura d'uomo. Dal controllo della luce ai colori rilassanti, dalle configurazioni morfologiche all'immagine complessiva, tutto è pensato in funzione del benessere psicofisico degli operatori. Architettura bioclimatica e materiali ecologici si combinano con la volontà di portare la Natura al centro della fabbrica. L'immagine dell'edificio, infatti, si lega strettamente a quella del Giardino Giapponese con ciottoli bianchi e alla vasca d'acqua

con bambù su cui si riflettono le passerelle aeree e i volumi sospesi. Come nella Fiera di Milano o nel Centro Congressi dell'EUR, Fuksas avrebbe potuto giocare sulle forme organiche, ameboidi e sagomate dal vento come i bolidi; rifiuta, viceversa, questo facile accostamento proponendo una morfologia stereometrica. Una scelta indovinata: il volume essenziale, un grande quadrato di un piano con tre corti è, infatti, un'architettura fortemente innovativa nella concezione più che nell'immagine, che si candida a diventare "mito" essa stessa per i contenuti, come le auto che in quegli spazi vengono progettate.

Quello che conta è l'architettura

Intervista a Carlo Aymonino

Luca Scalvedi



D Le esperienze progettuali per l'edilizia economico-popolare nei due settennati del Piano INA CASA e la collaborazione con Casabella-Continuità; le ricerche teoriche sull'"architettura della città" allo IUAV di Venezia; il ruolo di coordinatore nel recupero del centro storico della Capitale come Assessore dal 1980 al 1985. Quale di questi tre periodi ha prodotto maggiori soddisfazioni per gli obiettivi raggiunti?

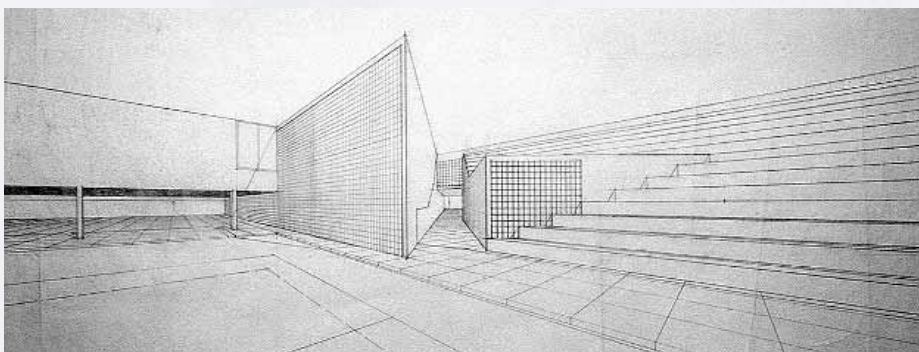
R. Certamente l'esperienza veneziana

perché è stata una partenza dopo una tragica attesa di ben quattordici anni di assistentato volontario e poi libera docenza a 24.000 lire l'anno. In quel periodo, tranne un buco che era l'Inghilterra, il resto d'Europa guardava la produzione teorico-architettonica italiana con grande interesse. Su questi temi gli Spagnoli e Jean Nouvel ci hanno poi superato.

D. Lei è stato costantemente impegnato nel progetto. Quali sono a suo avviso le tendenze emergenti più interessanti che

lavorano in continuità con il suo percorso teorico-culturale centrato sul rapporto tra storia e architettura, tra morfologia e tipologia? Come le sembra che abbiano avuto modo di esprimersi nella produzione architettonica italiana dell'ultimo decennio?

R. Giuseppe Samonà, Ludovico Quaroni, Manfredo Tafuri, Aldo Rossi, Costantino Dardi: il loro pensiero resta insuperabile e non colgo nelle successive generazioni una simile profondità teorica.

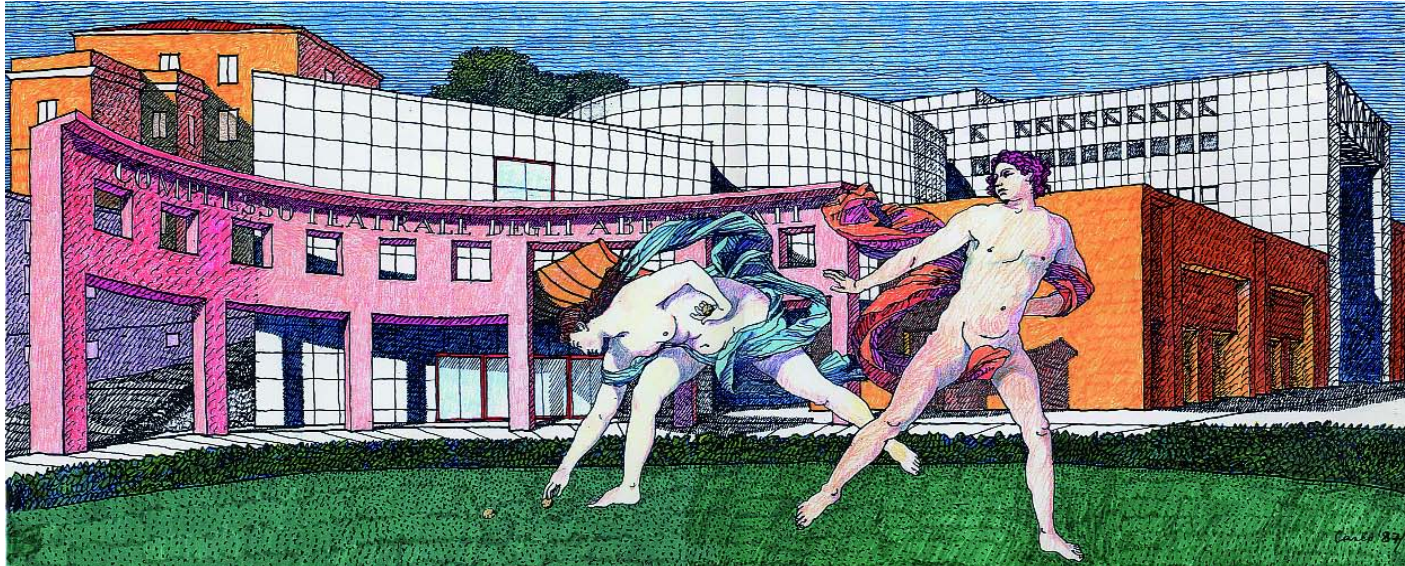


Dall'alto e da sinistra:

- Campus scolastico, Pesaro, disegno di studio
- Complesso residenziale "Monte Amiata" al quartiere Gallaratese 2, Milano (foto Alessandro Carlotto)

Pagina a fianco, all'alto:

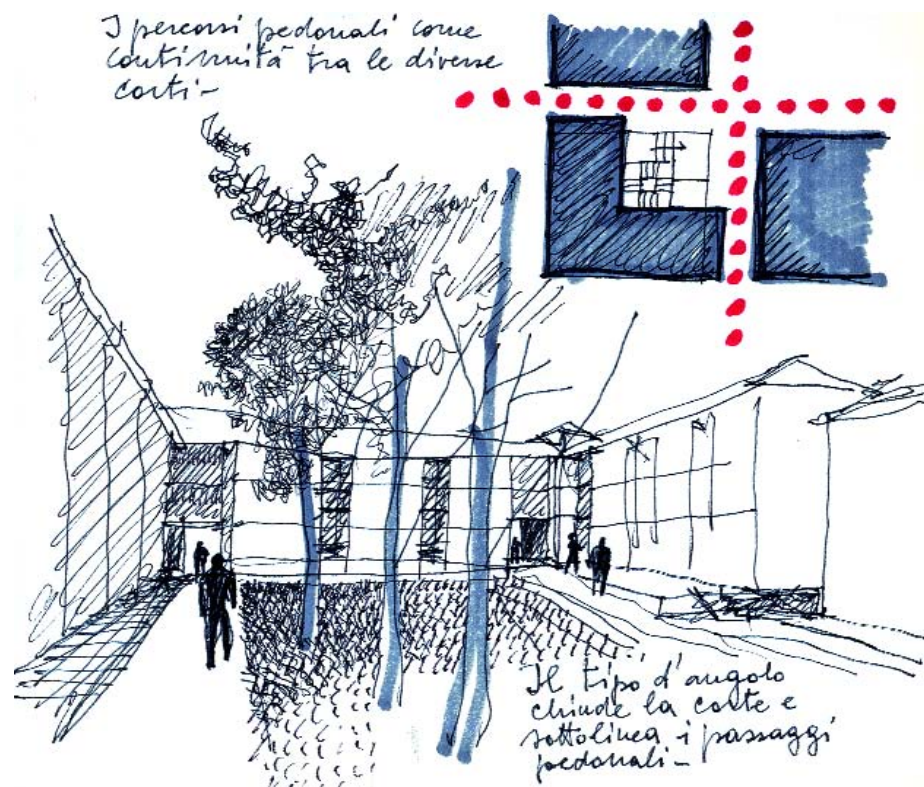
- Teatro di Avellino, veduta prospettica
- Nuovi uffici per la Camera dei Deputati, Roma, disegno di studio
- Quartiere Spine Bianche, Matera, disegno di studio

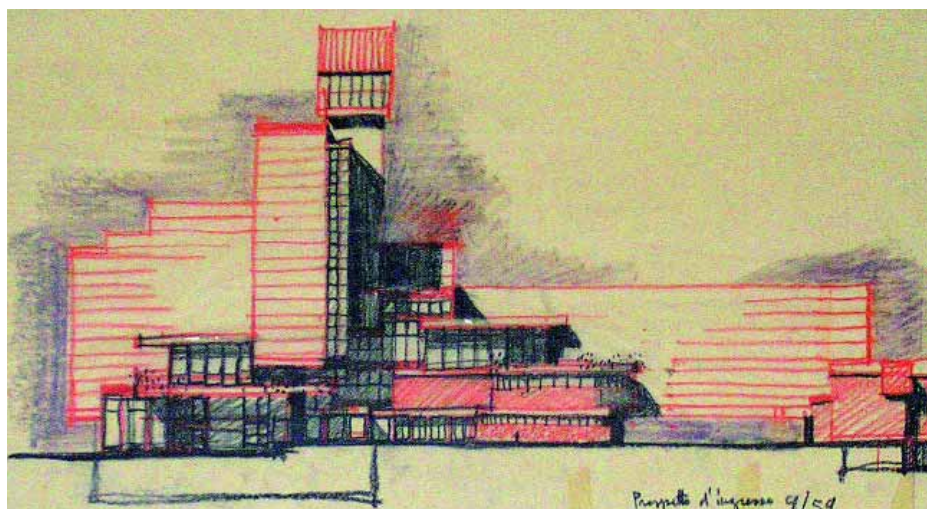
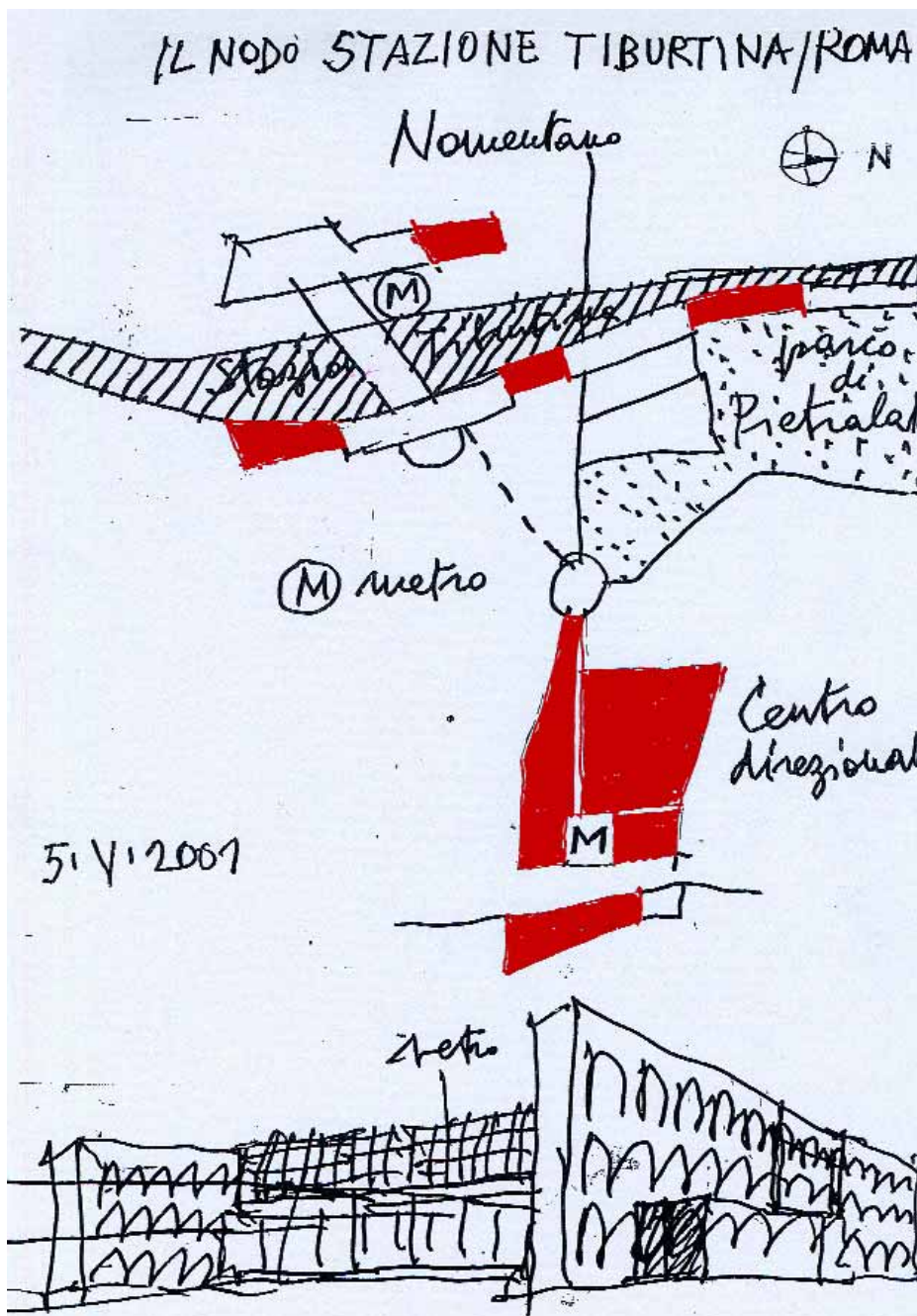


D. In *La condizione edilizia di Roma* ("Casabella Continuità" n. 279-1963) lei analizzava criticamente l'espansione della città. Parlando della residenza fotografava l'attività dell'intervento privato rilevando come esso, nei casi migliori, corrispondesse all'"opaca intelligenza della borghesia romana, nessuna ambizione culturale, nessun coraggio di proporre modelli sperimentali". Un giudizio che oggi sembra ancora valido per i nuovi interventi speculativi oltre il G.R.A., dove la trama edilizia non riesce a riprodurre neanche le parti più modeste della città consolidata, mentre si diffondono comprensori abitativi per lo più senza identità, caratterizzati da iconografie banali, incapaci di intrecciare rela-



CARLO AYMONINO nasce a Roma nel 1926 e si laurea presso la Facoltà di Architettura di Roma nel 1950. È professore ordinario di Composizione Architettonica dal 1967, accademico dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1976, della quale è presidente dal 1995 al 1996. Dal 1963 al 1981 insegna presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, di cui è stato Rettore dal 1974 al 1979. Tra il 1980 e il 1985 è assessore al Centro Storico di Roma. Insegna Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura di Roma fino al 1994 per poi tornare a insegnare Composizione Architettonica presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Nel 1976 e nel 1985 è invitato a partecipare con le sue opere alla XII e XV Triennale di Milano e alla Biennale di Venezia. Nel 1989 è nominato Professor Honorario della Escuela de Altos Estudios del Cayc (Colombia). È insignito nel 1999 della medaglia d'oro per meriti della scienza e della cultura del Ministero della Pubblica Istruzione. Nel 2000 consegue il Premio internazionale "Honorary Fellow" rilasciato da "The American Institute of Architects".





Dall'alto:

- Nuova stazione Tiburtina, Roma, disegno di studio
- Biblioteca Nazionale, Roma, prospetto d'ingresso

Pagina a fianco, dall'alto e da sinistra:

- Colosso, Roma, disegno di studio
- Bicocca, Milano, disegno di studio
- Concorso a inviti Comprensorio di Pietralata, ufficio SDO 1, disegni di studio

zioni con i luoghi, con il paesaggio dell'agro. Il nuovo P.R.G. registra il fenomeno, si avverte la necessità di un nuovo regolamento edilizio.

Se fosse nuovamente assessore cosa farebbe per migliorare la "qualità diffusa"?

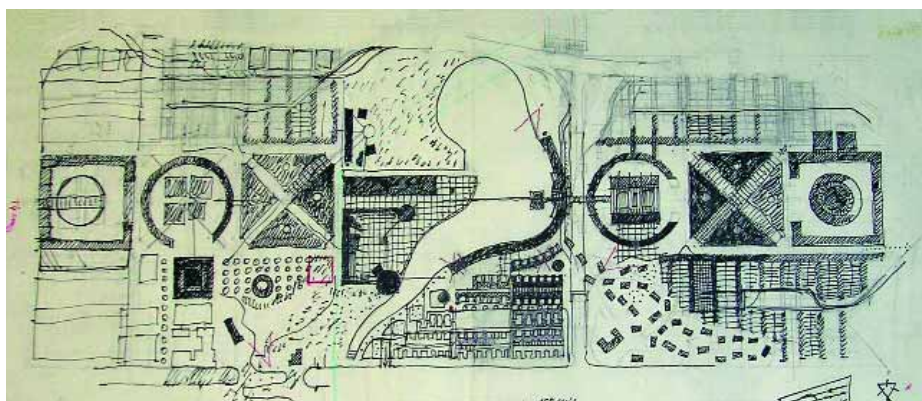
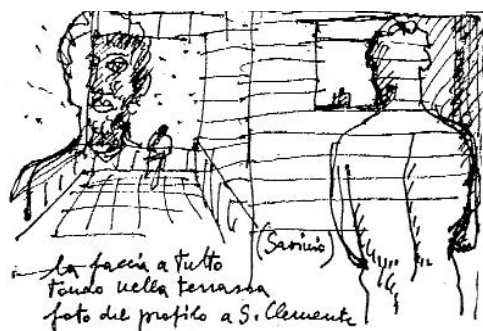
R. Concordo con questa analisi con l'eccezione che il nuovo P.R.G. mi sembra migliore dei precedenti proprio perché sembra superare la sola normativa prescrittiva che viaggia in parallelo al regolamento edilizio e perché ha creato interessanti centri paesistici.

La rigorosa applicazione del decreto Bersani può essere un modo per migliorare la "qualità diffusa".

D. Al contrario per quanto riguarda l'edilizia residenziale pubblica, dalla seconda metà degli anni Sessanta c'è la speranza che possa contribuire a riqualificare la città di speculazione indicando anche l'indirizzo per un "abitare più moderno". Lei è stato tra i protagonisti di importanti sperimentazioni come il Quartiere Monte Amiata al Gallaratese 2 di Milano, "l'erede dell'ideologia più profonda della scuola romana", come scrisse Manfredo Tafuri. Molti di questi modelli macrostrutturali oggi però riproducono fedelmente il "naufragio di un'utopia", alcuni si demoliscono altri si convertono con grandi difficoltà operative. Come si pone con il dibattito in corso su questo tema?

R. La scala è importante, ma è anche indifferente. Quello che conta è l'architettura. Certo le piramidi sono più importanti della cabina balneare di Ostia. Non ha fallito l'architettura ma le occasioni dell'architettura.

D. L'insegnamento di Giuseppe Samonà



sembra averla influenzata principalmente sul tema della “curiosità interdisciplinare”. Ci parli della sua passione per la scultura. Qual è l’artista preferito?

R. La scultura per me è un passatempo soddisfacente perché tridimensionale, come l’architettura, ma, contrariamente ad essa, è una pratica individualista, decidi da solo e vedi direttamente il risultato. Riguardo all’artista preferito c’è solo Canova in quanto mi ha sempre suggerito varie scale d’intervento tutte però rapportate fra loro.

D. A quali dei suoi progetti è più legato?

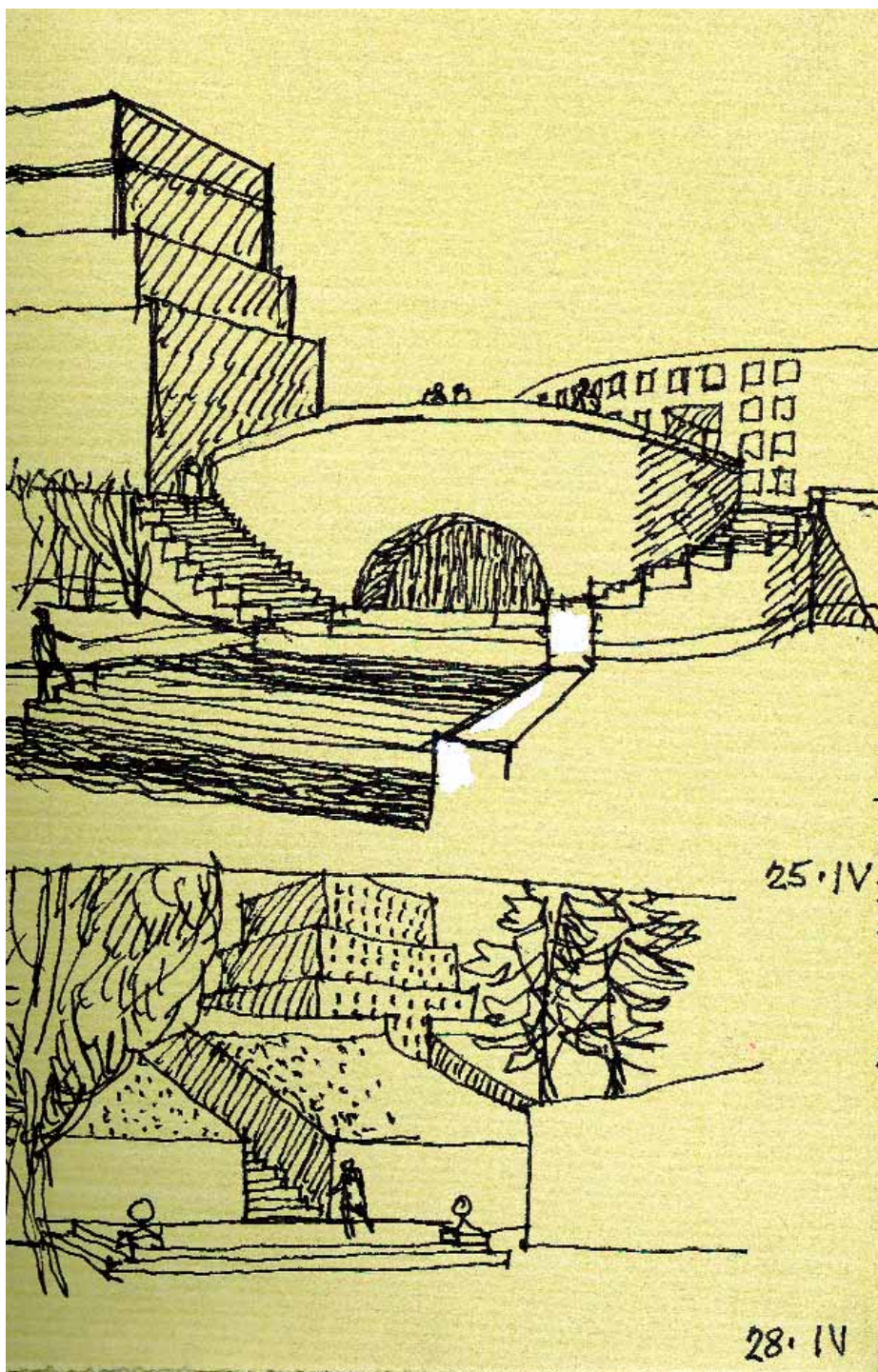
R. Il Teatro di Avellino anche se gli manca la parte esterna ultima del teatro all’aperto e non corrisponde affatto al progetto. È stato un lavoro sofferto, ma nonostante i cambiamenti il segno resta.

D. C’è un’opera realizzata il cui esito non l’ha soddisfatta e che cambierebbe in meglio?

R. La sistemazione del Marco Aurelio. La matrice mi piace. L’impresa ha fatto errori macroscopici nella realizzazione come la rettificazione dei gradini curvilinei. Mi auguro poi che nei prossimi dodici anni qualcuno si preoccupi di sistemare il tempio di Giove a corollario di questa straordinaria stratificazione di duemila anni.

D. L’analisi urbana e tipologica, la cultura costruttiva, la conoscenza e l’uso dei materiali: con la scarsa presenza di docenti universitari che svolgono “operativamente” la professione, non le sembra che abbiamo smarrito i temi disciplinari in cui il nostro Paese era avanguardia nella teoria e nella pratica del progetto?

R. Sono assolutamente d’accordo.



Lungomare di Fregene

I risultati del concorso bandito dal Comune di Fiumicino ed organizzato con il contributo dell'Area Concorsi dell'Ordine.

**Paola
Di Giuliomaria**



Il giorno 21 ottobre 2006, presso la sala consiliare del Comune di Fiumicino, sono stati presentati i risultati del Concorso di progettazione relativo alla "sistemazione del Lungomare di Fregene". Il concorso voluto dall'Amministrazione Comunale ed organizzato con il contributo dell'Area Concorsi dell'Ordine degli Architetti di Roma, ha portato in pochi mesi alla nomina dei gruppi vincitori per i tre temi: *il lungomare, il pontile attrezzato, i varchi a mare*. Questo è stato motivo di grande soddisfazione e forse il premio per l'Ordine che da alcuni anni promuove l'attività concorsuale, presso le istituzioni pubbliche e private; questo grazie ad uno spazio denominato *Area Concorsi* di cui da alcuni mesi sono stata chiamata ad essere la Responsabile.

LUNGOMARE - 1° classificato





LA GIURIA

La composizione della Giuria del concorso, sette membri effettivi e due supplenti, era la seguente:

Membri effettivi

Arch. Patrizia Di Nola
Arch. José Maria Tomas Llavador
Ing. Renato Papagni
Arch. Maria Prezioso
Arch. Giancarlo Priori
Arch. Rudy Ricciotti
Arch. Gianfranco Vecchiato

Membri supplenti

Ing. Claudio Dello Vicario
Arch. Carlo Maurizio Socrate Lizzini

Tema 1 - LUNGOMARE

Primo Classificato:

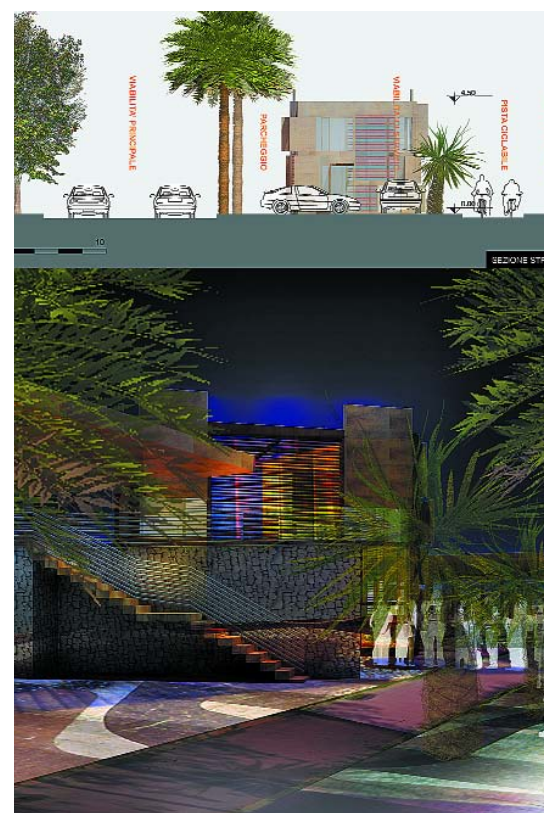
Capogruppo arch. Paola MISINO
Arch. PAOLA VERONICA DELL'AIRA;
Arch. LUCA CATALANO;
Arch. ROSA TOPPUTO;
Arch. PIERGIORGIO TRAIANO;
Arch. MARTINO RUGGERI;
PIETRO VALENTINO
economista consulente;
CLAUDIO STAMEGNA
geometra consulente

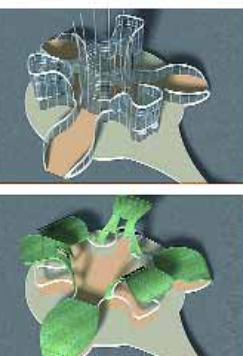
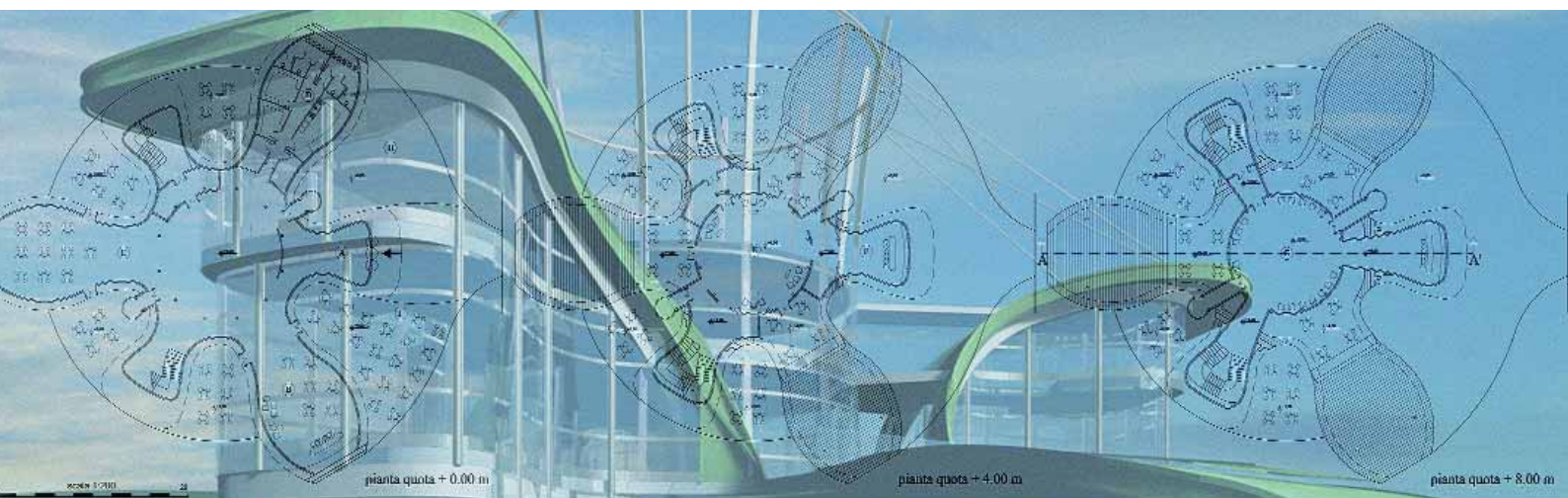
Secondo Classificato:

Capogruppo Stefania CAFORIO
Arch. STEFANO DE LEO;
Arch. FRANCESCO MOSCIATTI;
Arch. FABIO DE FARRO;
Arch. IVANO FERRARO;
Arch. MAURO VINCENZI;
Arch. LUCA VINCENZI

I tempi ristretti entro i quali siamo riusciti a bandire il concorso e a pubblicarne i risultati, dimostra che la strada è percorribile e che permette un ampio confronto su i temi proposti, grazie alla partecipazione di quarantatré gruppi di concorrenti che hanno inviato la loro proposta progettuale nei termini stabiliti dal bando. Sulla sistemazione del Lungomare, unico tema obbligatorio, la giuria del concorso ha rilasciato un titolo d' idoneità per ventinove gruppi, per aver risposto con la propria proposta, alle richieste definite prioritarie dall'Amministrazione per la valutazione di merito; tale attestato, promosso dall'Ordine degli Architetti, permette di far ottenere, a molti dei partecipanti ad un concorso, un titolo di merito per il proprio curriculum professionale.

LUNGOMARE - 2° classificato





PONTILE ATTREZZATO - 1° classificato

Il progetto risultato vincitore per il tema del *lungomare* (capogruppo arch. P. Misino) è, un progetto moderno per l'approccio metodologico usato; l'idea che ha colpito la giuria, è che il lungomare e il suo sviluppo, possono prevedere interventi con successione temporale diversa ed organizzati su più livelli altimetrici all'interno di una piastra funzionale; qui si intrecciano le iniziative d'operatori privati sotto la regia pubblica dell'Amministrazione. Non a caso lo slogan scelto dal gruppo vincitore è "Progetto Waterfront: tremila metri di eventi".

La realtà socioeconomica di Fregene, è il luogo ideale per sperimentare questa nuo-

va metodologia; un progetto non definito in tutti i suoi aspetti architettonici, ma una proposta di maglia per tipologie d'intervento, dove le funzioni sono diversificate e/o complanari con quelle esistenti.

Il progetto vincitore del tema del *pontile attrezzato* (capogruppo arch. P. Portoghesi) è al contrario un'opera dal forte carattere architettonico, ed è per questa caratteristica che ha richiamato il giudizio favorevole della giuria.

La sua ideazione è ispirata alla "rotonda sul mare" dei primi anni del 900 e in special modo a quella dello stabilimento "Roma" ad Ostia Lido, un esempio d'ar-

chitettura disegnata da G.B. Milani ed andato distrutto durante l'ultima guerra; abilmente riproposto sul litorale di Fregene dai progettisti, con l'esplicita volontà di farlo diventare simbolo di questa località, con funzioni di luogo d'attrazione e di svago. Il processo realizzativo di quest'opera, coerentemente con quanto previsto dal bando di concorso, seguirà una strada simile a quella del Lungomare; l'attivazione del sistema del project financing è una delle possibilità per procedere con l'attivazione di capitali privati alla realizzazione dell'opera ed alla sua gestione.

Per quanto riguarda il progetto vincitore



il pontile attrezzato



PONTILE ATTREZZATO - 2° classificato

dei *varchi a mare* (capogruppo arch. B. Bordoni), la caratteristica più apprezzata è stata la sensibilità manifestata, nel volere interpretare il luogo e curarne l'identificazione: i varchi pubblici vengono identificati da elementi verticali, pensati dai progettisti come delle strutture metalliche leggere, posizionate lungo la passeggiata sul lungomare, utili per messaggi di comunicazione. La proposta progettuale cerca di non intervenire bruscamente, ma riqualifica i passaggi verso l'arenile, con la presenza di questi totem. La realizzazione dei varchi a mare, avverrà con i fondi di bilancio a disposizione dal Comune di Fiumicino.

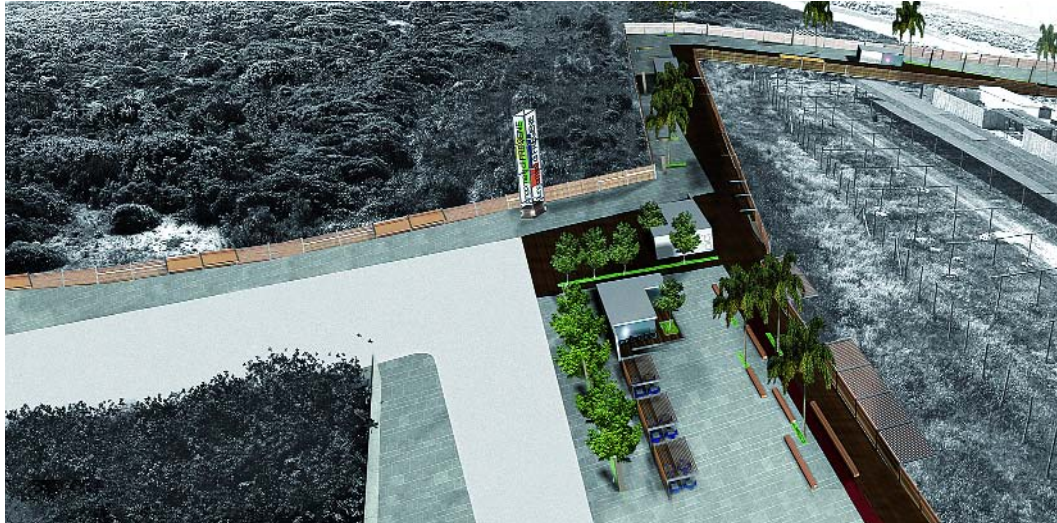
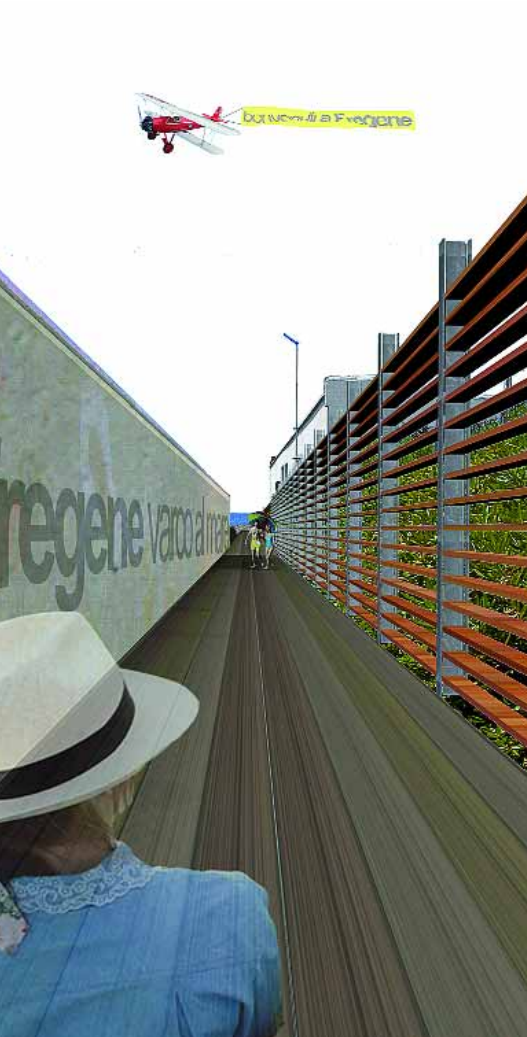
Tema 2 - PONTILE ATTREZZATO

Primo Classificato:

Capogruppo Paolo PORTOGHESI
 Arch. FLAVIO MANGIONE; Arch. LUCA J. SENATORE; Arch. GIAN PAOLO VITALE; Arch. LUCIA FERROGLIO; Arch. ROSA SINISI; Arch. PETROULA BERNITSA; Arch. WALTER BORDINI; Arch. ALFONSO IPPOLITO; Arch. DANIELA MARTELOTTI; Arch. SABRINA LOSIO; Arch. PIERLUIGI PEDICELLI; Arch. ROBERTA BIANCHI; Arch. FABIO TONNARINI; Arch. MARCO BASILI; Arch. LUIGI VALENTE; Arch. ADRIANO PERNAZZA; Arch. ANDREA DENZA; Arch. SAVIO SUSCA; Arch. ELEONORA RENZI

Secondo Classificato:

Capogruppo Salvatore DIERNA
 Arch. ALESSANDRA BATTISTI; Arch. LORIS ROSSI; Arch. FABRIZIO TUCCI; Arch. FELICE COSTROGIOVANNI; Arch. SARA MONTANI; Arch. CATERINA SOVANI; Arch. LUCIO SCARINZI; MASSIMO BERTOLLINI consulente per gli aspetti urbanistici; CRISTIANA LOPES consulente per gli aspetti paesaggistici; LAURA PEDATA consulente per gli aspetti tipologici



VARCHI A MARE - 1° classificato

La realtà italiana sta cambiando, avvicinandosi sempre più a quella europea, dove i concorsi sono il mezzo più usato per ottenere incarichi, favorendo così l'inserimento dei giovani architetti nel mondo professionale. L'aumento del numero dei concorsi banditi è un risultato cui l'Ordine degli Architetti di Roma ha contribuito, promuovendo il concetto di "qualità architettonica" come valore aggiunto per la trasformazione del territorio. Ci auguriamo che l'Amministrazione comunale con la collaborazione dei progettisti vincitori porti avanti una progettazione condivisa con le realtà locali per la realizzazione della riqualificazione del territorio di Fregene.

L'Ordine si è già proposto come promotore, consulente e garante, per portare avanti questo processo; al fine di contribuire a rendere i progettisti e il loro progetto più vicini al processo realizzativo e le Amministrazioni e le forze imprenditoriali più sensibili alla qualità architettonica, ormai necessaria alla trasformazione e al miglio-

ramento del nostro territorio. Quella di Fregene, è una grande sfida per il Comune di Fiumicino, gli operatori del territorio e per l'Ordine degli Architetti che, in qualità di istituzione pubblica, è pronto a partecipare portatore del solito contributo di professionalità.

Tema 3 – VARCHI A MARE

Primo Classificato:

Capogruppo [BEATRICE BORDONI](#)

Arch. MARIELLA ANNESE;

Arch. ALESSIO CILIBERTI;

Arch. VALERIA ROBERTI

Secondo Classificato:

Capogruppo [Guendalina SALIMEI](#)

Arch. FRANCESCA CONTUZZI;

Arch. GIANCARLO FANTILLI;

Arch. MARIAEMANUELA LO MONACO;

Prof. Arch. ROSARIO PAVIA;

Arch. MARIAVINCENZA SIGNORILE;

Arch. IRENE VALENTINI; Arch. MONIKA

DINKEL; Arch. MATHILDE LOUBRY;

Arch. ROSETTA MIRABELLI; Arch. FLAVIANA

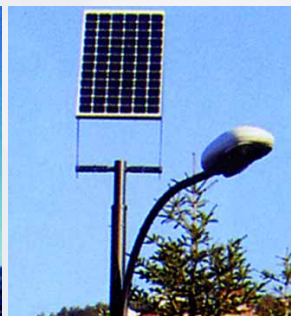
PANDOLFI; Ing. ALESSIO GATTESCHI;

Ing. EDOARDO ROSATI



VARCHI A MARE - 2° classificato





Edifici ed energia

*Ecoefficienza energetica e normative.
Possibili modalità tecnico-attuarie.*

Domenico D'Olimpio

In risposta alle esigenze poste dalle recenti integrazioni normative¹ al Regolamento Edilizio del Comune di Roma², in relazione alle quali si pone la necessità di assicurare agli edifici di nuova costruzione il soddisfacimento di una quota parte³ del fabbisogno energetico attraverso l'utilizzazione delle energie rinnovabili, si può definire un quadro sistematico orientativo delle strategie e delle tecnologie utilizzabili. L'obiettivo è quello di introdurre tali strategie di intervento, basate sull'utilizzazione di specifici sistemi tecnologici, nelle fasi e nei processi di progettazione, ai fini di realizzare quella integrazione⁴ necessaria ed indispensabile con l'architettura degli edifici. Gli articoli integrativi al Regolamento Edilizio comunale indicano quale possibile strada da perseguire quella che ridefinisce il ruolo della copertura dell'edificio, attribuendo a tale unità tecnologica la essenziale funzione di interagire con i flussi radiativi di ordine solare⁵ ai fini di produrre, attraverso specifici apparati tecnologici, l'integrazione energetica richiesta. Tuttavia le strade percorribili nell'obiettivo di produrre la percentuale di fabbisogno energetico ri-

chiesta attraverso l'utilizzazione delle energie rinnovabili, sono molteplici e realizzabili a differenti unità tecnologiche ed elementi tecnici dell'edificio: in relazione alla chiusura esterna verticale, ad esempio, vi sono numerose ed interessanti possibilità di intervento, in grado di offrire opzioni tecnico-progettuali fortemente integrate all'architettura, a patto di intervenire all'interno dei processi di progettazione e non a posteriori su un involucro edilizio già in buona parte formalizzato. Muri solari, collettori e pannelli solari ad aria applicabili in facciata, spazi solari (serre addossate), ecc. sono tutti sistemi tecnologici di ordine bioclimatico in grado di garantire elevate prestazioni energetiche agli organismi edilizi attraverso l'utilizzazione dei soli flussi ambientali esterni (solari, eolici) e quindi delle risorse energetiche rinnovabili.

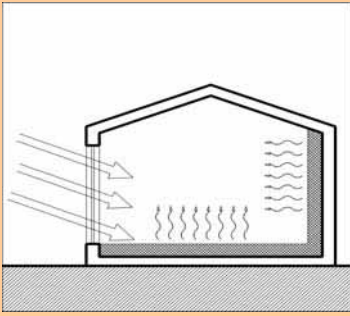

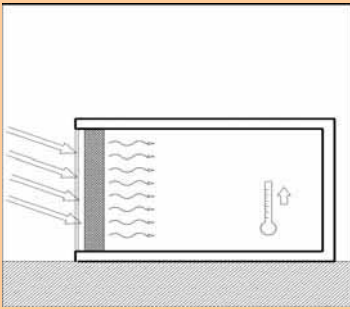

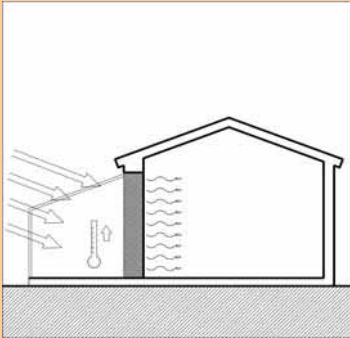

Le richieste poste dalle recenti normative
Le richieste poste dalla delibera del Comune di Roma n.48 del 20 febbraio 2006 fanno riferimento all'obbligo di assicurare, innanzitutto, la copertura del 15% del fabbisogno energetico con l'utilizzazione

di sistemi di contenimento, ovvero attraverso l'incremento dell'isolamento termico ed il miglioramento delle caratteristiche di trasmittanza delle membrane opache e di quelle trasparenti. Occorrerà pertanto, per ottenere il richiesto risparmio del 15%, incrementare le caratteristiche di coibentazione ed agire in termini di progettazione delle sezioni delle membrane esterne, sia opache che trasparenti, nonché di scelta e selezione di materiali e componenti.

Ulteriore richiesta della nuova normativa è quella di soddisfare "... un altro 15% del fabbisogno energetico del medesimo edificio mediante l'utilizzo di fonti rinnovabili di energia,..."

Dovrà essere assicurato pertanto un quantitativo di energia termica, pari al 15% del fabbisogno energetico, **prodotto** dall'edificio stesso attraverso i suoi sistemi ed apparati tecnologici specificamente preposti alla produzione energetica attraverso l'utilizzazione delle fonti rinnovabili di energia, prima tra tutte quella solare.

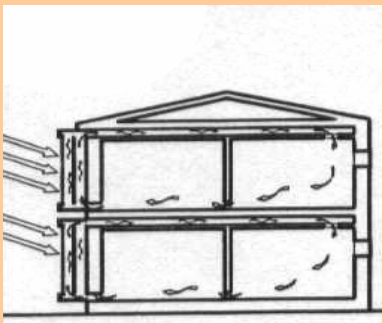
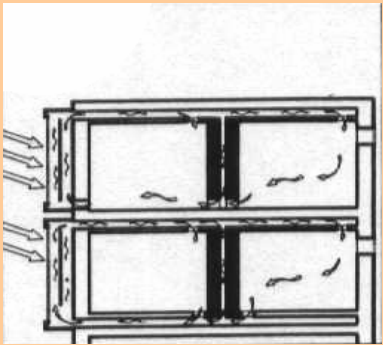
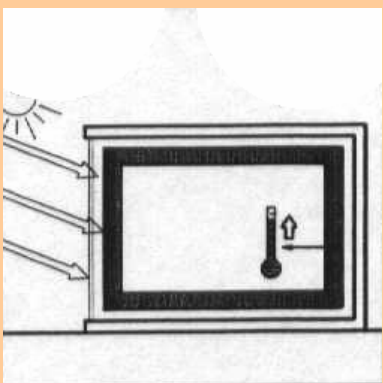
I sistemi attivi e passivi per il guadagno termico degli edifici risultano pertanto centrali nel raggiungimento di questo ul-

TIPOLOGIA DI SISTEMA BIOCLIMATICO	CONDIZIONI DI ATTUAZIONE E VINCOLI ARCHITETTONICI	SPECIFICHE ATTUATIVE	Livello di potenziale efficienza
 <p><i>Sistema di guadagno diretto a superfici vetrate captanti e massa termica interna</i></p>	<p>Presenza di superfici vetrate per la captazione solare, dimensionate sulla base della superficie ambiente da riscaldare</p> <p>Localizzazione di masse termiche interne, in corrispondenza dei solai o delle strutture murarie (tramezzature, strutture murarie di involucro)</p>	<p>Realizzazione di specifiche finestrate vetrate esposte a S-SE-SO fino a mq.0,25 per mq sup.abitata</p> <p>Realizzazione di strutture ad elevata inerzia termica nelle dimensioni di 2,5 volte la dimensione della superficie di captazione, spessore min.cm.10; in termini volumetrici 0,25 mc per mq. Di superficie abitata</p>	
 <p><i>Sistema di guadagno indiretto a muro solare (pieno o con la variante "trombe")</i></p>	<p>Pareti di accumulo (muri solari) integrate nel sistema di chiusura esterna verticale; dotate di elevata capacita' di assorbimento (regolata dal connubio materiale specifico-colore della superficie esposta) e buona conduttività termica</p> <p>Profondità massima degli ambienti da riscaldare pari a circa 7 mt</p>	<p>Realizzazione di specifici muri termici nelle facciate esposte a S-SE-SO.</p> <p>Nei climi temperati sono necessari mq. 0.22-0.6 di muro solare per mq. di superficie abitata.</p> <p>Realizzazione di superficie vetrata di captazione anteposta al muro termico a formare una intercapedine d'aria</p>	
 <p><i>Sistema di guadagno indiretto a "spazio solare" (serra addossata)</i></p>	<p>Realizzazione di uno specifico ambiente-serra interposto tra gli spazi da riscaldare e l'esterno</p> <p>Realizzazione di adeguate superfici vetrate di captazione dimensionate in rapporto alla superficie abitata</p> <p>Realizzazione di uno specifico muro di accumulo termico interposto tra lo spazio solare e gli ambienti interni</p>	<p>Creazione di spazi solari definiti da superficie vetrate a ridosso delle facciate esposte a S-SE-SO</p> <p>Realizzazione di mq.0,33-0,9 di sup.vetrata captante per mq di superficie abitata</p> <p>Realizzazione di muri termici dimensionati sulla base dello sfalsamento dell'onda termica richiesto (ritardo tra la fase di captazione e quella di restituzione del calore)</p>	

○ Periodo invernale
● Periodo estivo

●●●● ELEVATA
●●● BUONA
●● DISCRETA
● SUFFICIENTE

SISTEMI E TECNOLOGIE BIOCLIMATICHE PER IL FABBISOGNO TERMICO DEGLI EDIFICI

TIPOLOGIA DI SISTEMA BIOCLIMATICO	CONDIZIONI DI ATTUAZIONE E VINCOLI ARCHITETTONICI	SPECIFICHE ATTUATIVE	Livello di potenziale efficienza
 <p><i>Sistemi di guadagno isolato a camino solare con accumulo accumulato a solaio (collettori solari ad aria)</i></p>	<p>Massa di accumulo realizzata con il pavimento o integrata nel solaio</p> <p>Isolamento termico del tipo a "cappotto"</p> <p>Canalizzazioni integrate nel sistema di partizione interna orizzontale</p>	<p>Gli strati di caldana + pavimento devono essere caratterizzati da spessori tali da garantire la fase di accumulo termico. Per la massa termica integrata nel solaio, questi deve essere realizzato con specifiche modalità tecnico-costruttive (es. soletta piena in c.a.)</p> <p>Applicazione all'esterno delle facciate di pannellature isolanti, tali da "separare" in quanto ad influenze termiche, i collettori solari dalle pareti di involucro</p> <p>Realizzazione dei solai con specifici criteri (previsione di canalizzazioni integrate, ecc.)</p>	<p>○ ○ ○ ○ ● ●</p>
 <p><i>Sistemi di guadagno isolato a camino solare con accumulo in pareti termiche interne (collettori solari ad aria)</i></p>	<p>Masse termiche integrate nelle pareti di partizione interna verticale</p> <p>Isolamento termico del tipo a "cappotto"</p> <p>Canalizzazioni integrate o addossate ai solai</p>	<p>Realizzazione di strutture di partizione interna verticale con materiali e spessori in grado di assicurare la funzione di accumulo termico. Tali strutture devono avere integrate, nel loro interno, intercapedini o canalizzazioni in grado di consentire il passaggio dei flussi d'aria</p> <p>Applicazione all'esterno delle facciate di pannellature isolanti, tali da "separare" in quanto ad influenze termiche, i collettori solari dalle pareti di involucro</p> <p>Le canalizzazioni potranno essere addossate agli intradossi dei solai stessi (non essendo previsto assorbimento termico nelle strutture orizzontali dei solai)</p>	<p>○ ○ ○ ○ ● ●</p>
 <p><i>Sistemi di guadagno isolato a doppio involucro</i></p>	<p>Struttura edilizia a doppio involucro o intercapedine nelle strutture orizzontali e verticali. L'involucro più esterno deve prevedere opportune superfici vetrate di captazione</p> <p>Buona inerzia termica delle specifiche strutture che definiscono lo spazio abitato (più interne), buona coibentazione dell'involucro più esterno.</p>	<p>Realizzazione di doppia facciata e doppia copertura, ai fini di realizzare una sorta di camera d'aria continua nelle strutture orizzontali e verticali.</p> <p>La vetrata di captazione, in corrispondenza dello strato più esterno, deve garantire la produzione termica in termini di riscaldamento dei flussi d'aria (veicolati per termocircolazione naturale, nelle intercapedini attorno allo spazio abitato).</p> <p>Realizzazione dell'involucro più interne con specifici materiali e criteri atti a conferire capacità termica alle strutture murarie</p>	<p>○ ○ ○ ○ ● ● ●</p>

SISTEMI PASSIVI PER IL GUADAGNO TERMICO SOLARE NEGLI EDIFICI

Sistemi a guadagno diretto
Sistemi a guadagno indiretto
Sistemi a guadagno isolato

TIPOLOGIE DI SISTEMA

A. Sistemi a guadagno diretto

A.1 Sistemi a superfici vetrate captanti e massa termica interna all'ambiente

- Sistemi con disposizione verticale
- Sistemi con disposizione a sky-light
- Sistemi con disposizione a Clerestory
- Sistemi con superfici captanti diffondenti

B. Sistemi a guadagno indiretto

B.1 Sistemi a muro solare

- Sistemi a muro solare pieno
- Sistemi a muro Trombe

B.2 Sistemi a copertura solare (roof pond)

- a captazione orizzontale
- a captazione inclinata

B.3 Sistemi a spazio solare (serre addossate)

- A parete divisoria trasparente (doppia facciata vetrata)
- A parete divisoria accumulatrice

B.4 Sistemi a "spazio tampone" (buffer space)

B.5 Sistemi a pozzo solare

C. Sistemi a guadagno isolato

C.1 Sistemi a camino solare con accumulo a solaio (Tipo "Barra-Costantini")

C.2 Sistemi a camino solare con accumulo in pareti termiche interne

C.3 Sistemi ed apparati a circuito convettivo (funzionamento a termosifone)

- Sistemi con circuito convettivo chiuso
- Sistemi a scambio convettivo con l'ambiente

C.4 Sistemi a doppio involucro

teriore obiettivo fissato dalla normativa. Si aggiunge, sostanzialmente, alla percentuale del 15% del fabbisogno coperta attraverso il **contenimento** delle dispersioni, una ulteriore percentuale del 15% coperta attraverso la **produzione** del calore ad opera di specifici sistemi ed apparati tecnologici integrati all'edificio.

Tale obiettivo può essere conseguito attraverso l'utilizzazione di specifiche modalità di progettazione e specifiche tecnologie riassumibili, in linea di massima, come descritto successivamente a proposito delle "opzioni tecnologiche".

Risulterà importante, ai fini di ottenere migliori risultati, sia dal punto di vista energetico che dal punto di vista specificamente architettonico, introdurre tale richiesta nei processi e nelle metodologie progettuali e non cercare di rispettarla una volta progettato l'edificio: in questo caso il risultato sarebbe di scarsa integrazione tra tecnologica ed edificio e produrrebbe, specie dal punto di vista architettonico, risultati non ottimali (sovrapposizione di componenti ed elementi tecnologici, visibilmente estranei al linguaggio architettonico e scarsamente interconnessi con questo).

Tali richieste, relative all'utilizzazione delle energie rinnovabili per assicurare quota-parte del fabbisogno termico degli edifici, diverranno particolarmente "importanti" a partire dal 2008, quando "...negli edifici pubblici e privati di nuova costruzione dovrà essere assicurata la copertura del 30% del fabbisogno energetico complessivo dell'edificio con fonti di energia rinnovabile...". Sostanzialmente l'art.48/bis della delibera esprime la necessità di aumenta-

re, dal 2008, dal 15 al 30% la percentuale del fabbisogno energetico da assicurare attraverso una specifica produzione di energia basata sull'utilizzazione delle fonti rinnovabili. Il risparmio energetico complessivo, fermo restando la percentuale del 15% da coprire attraverso l'implementazione del contenimento, salirebbe quindi al 45%. C'è inoltre da osservare come "...Per gli interventi privati che siano inseriti nei programmi di recupero urbano, nei Programmi Integrati, nei Progetti Urbani e negli Accordi di Programma o che siano oggetto di permessi di costruire in deroga, il limite minimo del 30% del fabbisogno energetico complessivo dell'edificio è aumentato fino al 50%. Tale limite vale anche per tutti gli interventi per la realizzazione di edifici pubblici o di uso pubblico..." (stralcio testuale della citata delibera)

Per obiettivi così importanti, in rapporto alle quantità energetiche da assicurare attraverso l'utilizzazione delle fonti energetiche rinnovabili, risultano fondamentali le strategie e le tecnologie di guadagno termico passivo basate su sistemi e tecnologie bioclimatiche incentrate sull'utilizzazione della fonte solare, strategie che hanno insita la possibilità di una elevata integrazione con l'edificio e la sua architettura e possono consentire un guadagno termico importante anche senza "sovrapporre" all'edificio vistosi e discutibili, dal punto di vista dell'immagine architettonica che ne consegue, apparati tecnologici.

A questo proposito si vuole sottolineare come la sola opzione del solare termico, inteso come installazione di pannelli e collettori solari, pur restando indiscutibilmente valida dal punto di vista energeti-

co-ambientale (è possibile con tali sistemi assicurare il riscaldamento degli ambienti e la produzione di acqua calda sanitaria) sia alquanto restrittiva e riduttiva in rapporto a quello che offre l'attuale scenario tecnologico.

Le opzioni tecnologiche

Le possibili opzioni tecnologiche fanno riferimento ai sistemi attivi e passivi per la produzione termica. In questo scenario i sistemi bioclimatici passivi in particolare, possono svolgere, come detto, un ruolo sostanziale. Ai fini di comprendere le possibili opzioni tipo tecnologiche relative a tali sistemi di guadagno termico, è possibile definire un quadro sistematico orientativo delle strategie e delle tecnologie bioclimatiche utilizzabili, articolandolo in funzione delle specifiche modalità di guadagno energetico solare.

Nello schema illustrato nelle pagine seguenti figurano alcune delle tipologie di sistema descritte sommariamente nelle loro caratteristiche tecniche e di funzionamento.

Il raffrescamento passivo degli ambienti

C'è tuttavia da osservare come gli attuali aspetti del consumo energetico legati al funzionamento degli organismi edilizi impongano una seria presa in considerazione dell'aspetto del raffrescamento ambientale nel periodo estivo: a fronte di una normativa che "storicamente" dalla legge n.373 in poi, si è sempre preoccupata dell'aspetto legato al fabbisogno termico nel periodo invernale, la situazione attuale risulta caratterizzata anche da preoccupanti picchi di consumo energetico nei periodi

estivi, in conseguenza dell'utilizzazione massiccia e del ricorso ai condizionatori d'aria come unica soluzione tecnologica per il raffrescamento degli ambienti. Una attenzione analoga, credo sia necessario rivolgere a tali problematiche che, alla stessa stregua di quanto descritto per il fabbisogno energetico inerente la climatizzazione invernale, è possibile affrontare con strategie bioclimatiche di tipo passivo, ovvero con tutti quei sistemi di tipo diretto ed indiretto (a seconda che vi sia interferenza o meno sulla qualità dell'aria indoor; in quanto il raffrescamento può essere attuato sia per immissione di flussi d'aria raffrescata che attraverso sistemi di sottrazione di calore e di tipo "radiativo"), preposti al raffrescamento degli ambienti ed al controllo della qualità dell'aria in ambiente indoor.

¹ Deliberazione n.48 del 20 febbraio 2006 "Variazioni ed integrazioni al vigente testo del Regolamento Edilizio Comunale. Norme per il risparmio energetico, l'utilizzazione di fonti rinnovabili di energia e risparmio delle risorse idriche".

² Integrazioni al titolo III del vigente Regolamento Edilizio Comunale con gli artt.48/bis - Risparmio energetico e fonti rinnovabili di energia; 48/ter - Risparmio energetico e definizione del volume imponibile, ecc.

³ 15% fino al 2007 per gli edifici di nuova costruzione pubblici e privati; 30% dal 2008, con aumento fino al 50% per gli interventi privati inseriti nei Programmi di recupero urbano, nei Programmi Integrati, nei Progetti Urbani e negli Accordi di Programma.

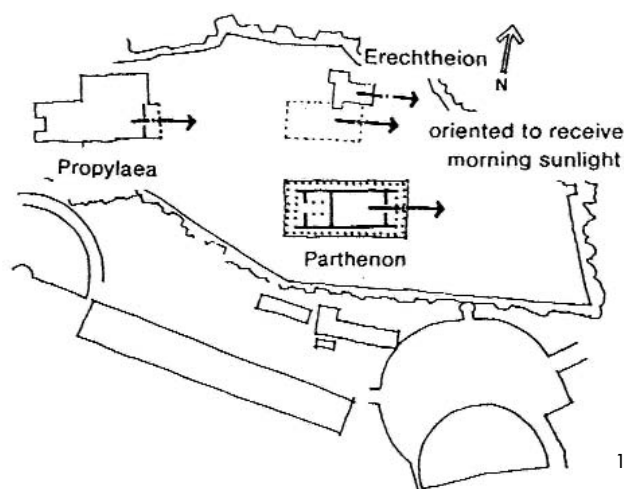
⁴ Art.48/bis.....per tali finalità dovranno essere realizzate, con soluzioni organicamente inserite nell'estetica dell'edificio, integrate al progetto edilizio secondo la migliore esposizione solare, coperture tecnologiche a captazione energetica....

⁵ Art.48/bis.....coperture tecnologiche a captazione energetica, finalizzate alla conservazione e solarizzazione, che accolgono ed integrino collettori solari per la produzione di acqua calda sanitaria e moduli fotovoltaici per la produzione di energia elettrica....

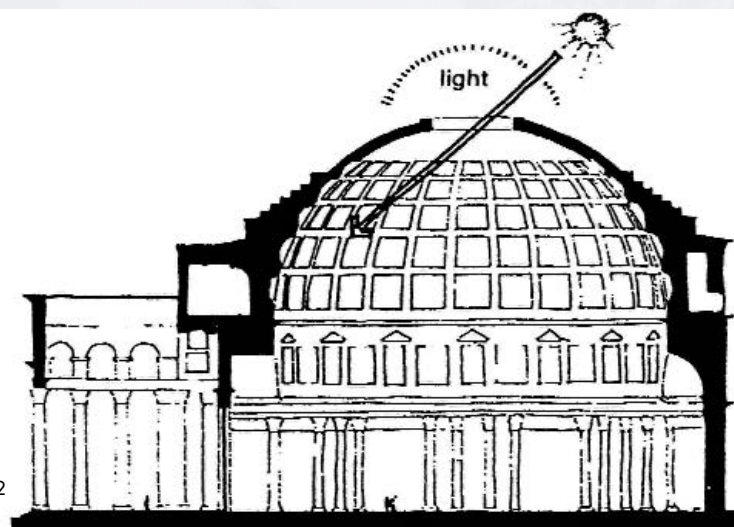
Superfici trasparenti innovative

I "vetri intelligenti", con comportamento dinamico, permettono di regolare i flussi luminosi e termici, dando una forte spinta all'utilizzo dell'illuminazione naturale.

Gianfranco Schipani



1



2

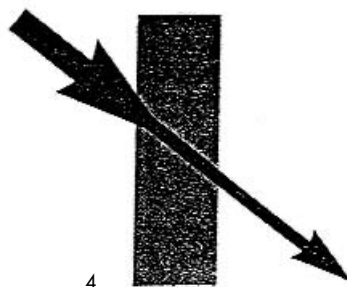
Il rapporto fra "pieno" e "vuoto" è stato da sempre un elemento base nella progettazione architettonica: ciò per effetto delle necessità statiche (pieni) e di quelle funzionali e visive (vuoti). In particolare l'aspetto funzionale è predominante nell'architettura del passato: il Partenone e gli altri templi eretti sull'Acropoli di Atene (fig. 1), avevano l'ingresso esposto ad est affinché il sole del mattino illuminasse direttamente le statue poste all'interno durante le funzioni religiose e garantisse un'illuminazione diffusa durante il resto della giornata; in età romana gli edifici più grandi vengono generalmente costruiti secondo l'asse est-ovest per avere maggiori superfici esposte a sud, mentre in alcuni esempi come nella grande sala del Pantheon si dà grande importanza anche all'illuminazione zenitale (fig. 2). Il punto di rottura, è senz'altro la

rivoluzione industriale: nuovi materiali, nuove tecniche, la riproduzione seriale degli elementi costruttivi portano ad un nuovo approccio alla progettazione ed alla realizzazione degli edifici. La conseguenza inevitabile è che l'architettura può svincolarsi dalla natura. Cambia completamente il rapporto fra spazi confinati e spazi aperti; l'introduzione delle strutture portanti puntiformi rende possibile la realizzazione di grandi superfici vetrate; l'utilizzo di queste superfici appare necessario per l'ottenimento di un'architettura di prestigio e con forme più ardite. Tale aspetto viene esasperato fino a portare alla realizzazione di pareti trasparenti che assolvono anche a funzioni portanti. La tendenza si accentua nel ventesimo secolo quando l'illuminazione artificiale, gli impianti di riscaldamento e poi quelli di condizionamento, limitano l'influenza

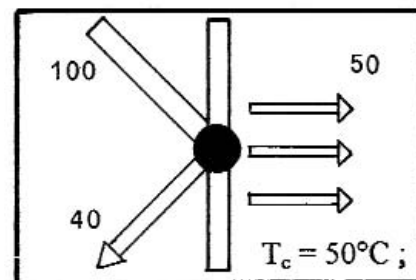
delle condizioni climatiche nella progettazione. Così, da un lato vengono trascurate le esigenze di comfort ambientale, dall'altro si assiste ad un iperbolico aumento dei consumi energetici e dell'inquinamento. La trattazione della luce naturale viene affrontata con nuovo vigore verso la fine degli anni '80; ciò grazie ad un mutamento nella mentalità dei progettisti ed all'introduzione di nuovi materiali: la manipolazione della luce naturale, infatti, diventerà un tema soprattutto degli architetti hi-tech (fig. 3). Le frontiere perimetrali perdono la loro caratteristica di contributo passivo al fine del benessere interno intendendo per benessere interno non solo i problemi legati alla trasmissione del calore, ma anche ai recuperi energetici passivi (a beneficio del benessere nel caso invernale ma a discapito nel caso estivo). Pertanto le tecnologie si raffinano al



3



4



fine di risolvere il dualismo fra alto isolamento nei confronti delle dispersioni per trasmissione e controllo dei fenomeni legati all'irraggiamento solare diretto. La parete trasparente è diventata quindi una macchina tecnologicamente complessa e spesso è stata accoppiata con altri componenti esterni. Inquinamento, radiazioni nocive e altri fattori ambientali esterni danno all'edificio un vero significato di riparo accentuando la domanda di progettualità mirata a risolvere problemi di gestione del rapporto interno-esterno e viceversa. I convenzionali rimedi ai problemi di invadenza della luce e dell'accumulo o dispersione di calore indesiderati, sono stati per lungo tempo individuati in sistemi indipendenti e di supporto al materiale trasparente. Basti pensare all'uso massiccio di persiane, tapparelle e tendaggi vari. Questi sistemi, tuttavia, hanno perso la loro efficacia via via che le superfici trasparenti sono diventate di dimensioni maggiori; la tendenza ad alleggerire i materiali aumentandone però le prestazioni e la possibilità di integrare più funzioni in un unico materiale, hanno permesso alla nuova trasparenza di munirsi di dispositivi integrati nel materiale stesso per rispondere efficacemente alle richieste di filtro variabile. Il principio fondamentale al quale le strategie per la progettazio-

ne dell'illuminazione diurna dovrebbero fare riferimento, è quello della sequenza dei tre termini :

sorgente – percorso - obiettivo

La sorgente e l'obiettivo sono i dati di progetto, il percorso è l'oggetto del progetto, di cui definire la geometria e le caratteristiche dei materiali che la luce intercetta (riflettendosi, rifrangendosi oppure attraversandoli). Ecco allora la messa a punto di materiali trasparenti con comportamento dinamico: cioè con la capacità di variare il proprio grado di trasparenza fino a precluderla in modo significativo per schermare il flusso termo-luminoso. Oggi la superficie trasparente cerca di assolvere alla funzione di isolamento funzionale per il benessere termico e di trasparenza funzionale per assolvere al compito visivo, attraverso trasformazioni di tipo fisico-chimico che cambiano al variare delle condizioni climatiche esterne; si è passati in definitiva da sistemi "statici" (passivi) per il controllo dei fenomeni energetici ed illuminotecnici, a sistemi "dinamici" (attivi); questi ultimi sono possibili grazie all'introduzione di nuovi materiali: i materiali trasparenti innovativi con comportamento dinamico. I "vetri intelligenti" ed i materiali isolanti trasparenti, essendo capaci di regolare e controllare l'entità dei flussi luminosi e termici, rappresentano una forte spinta all'utilizzo dell'illuminazione naturale. Il cosiddetto "daylighting" consentendo la realizzazione di grandi superfici vetrate compatibilmente con un buon comportamento termico dell'edificio, se applicato in edifici di grosse dimensioni consente un importante risparmio economico;

basti pensare che le simulazioni compiute dimostrano che fino al 75% dell'illuminazione diurna può essere ottenuta con l'uso della luce naturale. Le nuove tecniche di illuminazione naturale sono particolarmente utilizzate nella progettazione di edifici che hanno un uso prevalentemente diurno, come uffici, scuole, edifici commerciali, industrie ed ospedali, per i quali l'entità dei consumi energetici derivanti dall'illuminazione artificiale ne rende più evidenti i vantaggi. I materiali trasparenti innovativi possono essere suddivisi in classi omogenee dal punto di vista funzionale:

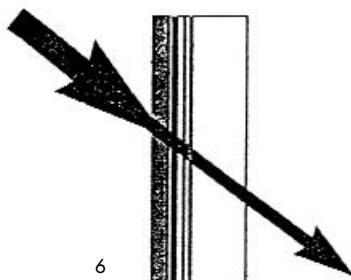
- materiali ad alte prestazioni (high performance materials: rivestimenti selettivi, geometric media, aerogel);
- materiali a selettività angolare (angular selective materials: rivestimenti a comportamento angolare selettivo, microreticoli riflettenti);
- materiali cromogenici (chromogenic materials: fotocromatici, termocromatici, a crystalli liquidi, elettrocromatici).

Nel campo architettonico sono usati soltanto questi ultimi; essi sono costituiti da una struttura multistrato realizzata con materiali ad alta tecnologia, che hanno la capacità di variare le proprie caratteristiche di trasmissione ottica e termica, ed in particolare di trasparenza, al variare della radiazione solare incidente (fotocromatici), della temperatura (termocromatici) o dell'applicazione di un campo elettrico (cristalli liquidi ed elettrocromatici); questa variazione consente una trasformazione di stato del materiale che riesce a passare da elemento altamente trasmittente a parzialmente riflettente fino ad assorbire

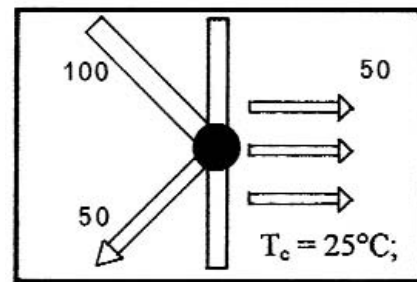
- Fig. 1 – illuminazione naturale nell'età greca
- Fig. 2 – illuminazione naturale nell'età romana
- Fig. 3 – Norman Foster, Swiss Re Headquarters, Londra
- Fig. 4 – vetri fotocromatici: la proprietà fotocromatica è affidata all'intero spessore del vetro



5



6



tutto lo spettro del campo solare o del visibile.

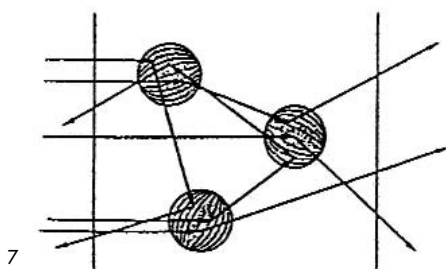
I **vetri fotocromici** (fig. 4) cambiano le proprie caratteristiche quando sono esposti alla luce, principalmente ai raggi ultravioletti e ritornano allo stato originario quando vengono oscurati. Questa proprietà è ottenuta incorporando nella pasta del vetro, in fase di produzione, dei materiali sensibili ai raggi ultravioletti che possono essere organici oppure inorganici; di questi ultimi, i più impiegati sono gli alogenuri metallici ed in particolare quelli di argento. Poiché tali materiali non possono essere prodotti usando il processo float glass mediante il quale vengono realizzati i vetri per l'edilizia, il loro utilizzo nelle costruzioni comuni è costoso; per questo motivo, la loro applicazione è al momento riscontrabile solo in opere di una certa rilevanza, come nella biblioteca di Francia realizzata negli anni '90 su progetto dell'architetto Dominique Perrault (fig. 5). Gli studi più recenti su questi materiali sono rivolti sia ad estenderne maggiormente l'assorbimento, nelle condizioni di opacità del vetro, verso il campo dei raggi infrarossi responsabili del surriscaldamento degli interni, sia verso la produzione di vetrate di dimensioni maggiori mediante la messa a punto di tecnologie di deposito di un rivestimento fotocromatico costituito da sottili strati plastici sulla superficie del vetro float in fase di fabbricazione, sia, infine, a risolvere il problema dovuto alla graduale perdita della reversibilità nel tempo. La sperimentazione nella biblioteca di Francia ha dimostrato un importante problema di questo prodotto: in presenza di temperature elevate dovute all'irraggiamento so-

lare, intorno ai 50°, si può avere l'inversione del fenomeno per cui il vetro tende a schiarire proprio in corrispondenza della massima luminosità esterna.

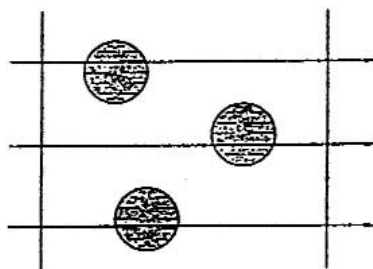
I **vetri termocromici** (fig. 6) sono in grado di variare il proprio assorbimento luminoso e termico in funzione della loro temperatura superficiale esterna, diventando opachi al di sopra di una certa temperatura critica, variabile fra 10° e 90°, per poi tornare trasparenti quando la temperatura si abbassa. Tale proprietà è ottenuta attraverso l'uso di un rivestimento della lastra di vetro che può essere costituito da triossido di tungsteno o da diossido di vanadio. La temperatura induce nel materiale una reazione chimica o una transazione di fase fra due stati. Attraverso alcune simulazioni al computer è stata calcolata la temperatura più idonea per il cambiamento della trasparenza in modo da consentire un'apprezzabile riduzione dei consumi energetici complessivi; tale temperatura, è quella intorno ai 25°. Uno dei problemi di questi prodotti è quello di passare bruscamente dalla trasparenza alla opacità; ciò si riscontra in corrispondenza della temperatura critica senza alcuna gradualità del fenomeno. Questo fenomeno è meno accentuato nel campo del visibile. Ciò significa che il rivestimento agisce maggiormente nei confronti delle radiazioni infrarosse, che vengono riflesse, comportando, quindi, una maggiore efficacia del componente rispetto ai problemi termici. Va osservato però che questa particolarità risulta vantaggiosa nel periodo estivo, quando si hanno problemi di surriscaldamento degli ambienti, mentre può rappresentare un inconveniente nel perio-

do invernale, dal momento che annulla i guadagni solari passivi resi possibili dall'ingresso delle radiazioni infrarosse. Importanti prestazioni termocromiche sono state raggiunte con l'invenzione di speciali gel inseriti tra due strati di film plastici. Per l'impiego in edilizia è stato messo a punto un particolare prodotto, il TALD, che ha la caratteristica di avere il punto di raffreddamento più basso rispetto a vetri antisolari convenzionali. Il TALD è un gel stabile che può essere regolato tra i 10°C e i 70°C. Nello stato normale permette una trasmissione solare pari all'84% mentre nello stato oscurato la trasmissione viene ridotta tra il 10 e il 40%.

I **vetri a cristalli liquidi** (fig. 7) sono costituiti da un film che contiene una serie di cavità sferiche su cui sono applicati i cristalli liquidi interposto fra due lastre di vetro, oppure da gocce di cristallo liquido disperse in una matrice polimerica. Le particelle di cristallo liquido hanno un comportamento anisotropo, cioè se il raggio luminoso ha una direzione di propagazione parallela all'asse della particella non viene deviato, altrimenti subisce il fenomeno della rifrazione. In assenza di campo elettrico le particelle sono orientate casualmente all'interno del materiale, per cui si hanno una serie di deviazioni successive dei raggi incidenti generando la diffusione luminosa della radiazione incidente e, quindi, rendendo il materiale traslucido; ciò impedisce totalmente la vista attraverso il cristallo. Se invece viene applicato un campo elettrico fra le due facce esterne del film, i cristalli si orientano tutti in un'unica direzione, eliminando la deviazione dei raggi luminosi e ga-

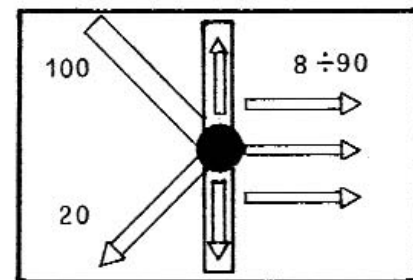


7



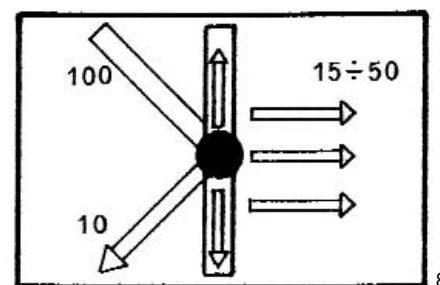
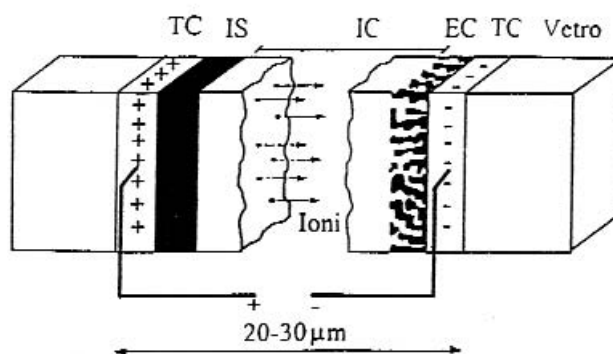
rantando la trasparenza del vetro. Il passaggio da uno stato all'altro è molto rapido (circa un decimo di secondo) ed avviene in corrispondenza di una precisa tensione critica V_c che è nell'ordine dei 100 volt. Malgrado la raggiunta maturità commerciale di tali materiali, essi sono molto meno interessanti rispetto agli elettrocromici per una serie di ragioni: in primo luogo, nello stato trasparente devono essere continuamente alimentati per tutto il periodo in cui si vuole avere la trasparenza con consumi energetici (20 W/m^2) non trascurabili; inoltre, l'escursione termica della trasmittanza è piuttosto limitata (0,53-0,77) per cui tali vetri non sono particolarmente efficaci per regolare i guadagni solari. Fra i vantaggi bisogna certamente considerare la possibilità di un controllo qualitativo della luce che viene immessa in un ambiente. Infatti, passando dallo stato trasparente a quello diffondente, danno la possibilità di variare la distribuzione della luce naturale all'interno ed eliminano la necessità di accorgimenti (come le tende) usati sia per bloccare la radiazione solare, sia per assicurare la privacy degli occupanti dell'edificio.

I vetri elettrocromici (fig. 8), come i vetri a cristalli liquidi, a differenza dei materiali termocromici e fotocromici, non rispondono a variazioni delle condizioni ambientali esterne, ma reagiscono alla variazione di una grandezza elettrica come la tensione ad essi applicata; potendo essere controllati in modo del tutto indipendente dall'ambiente esterno, manifestano un comportamento attivo. La struttura di un dispositivo elettrocromico è costituita dalla sovrapposizione di cinque (alcune volte quattro), strati aventi funzioni e proprietà differenti, realizzati tramite deposizioni successive. Il principio di funzionamento è il seguente: quando un potenziale elettrico (in genere tra 1,5-5 Volt) viene applicato agli strati di un conduttore trasparente (transparent conductor TC), parte degli ioni immagazzinati nello strato di accumulo (ion storage IS) attraversano la zona di separazione (ion conductor IC) e si impiantano nello strato elettrocromico vero e proprio (EC) causandone la transazione cromatica. Il processo è continuo e reversibile, quindi con l'applicazione di un potenziale inverso è possibile ritornare alla situazione originale ovve-

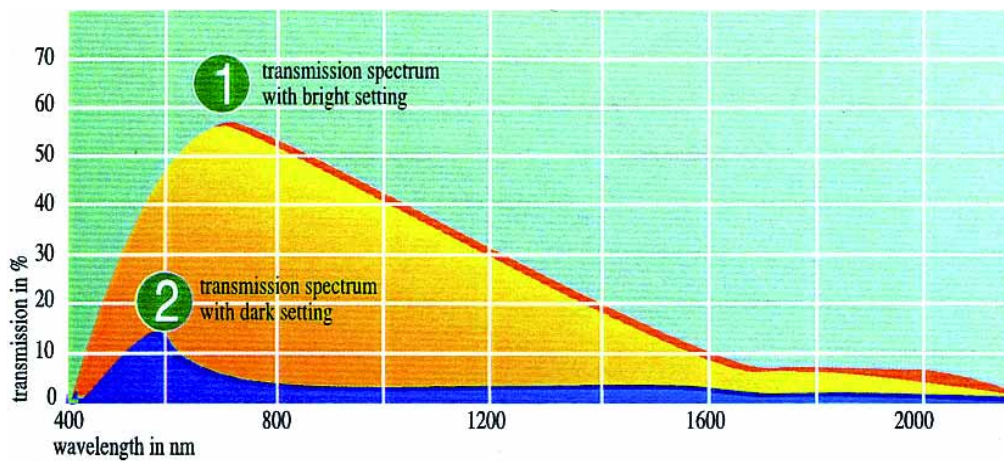
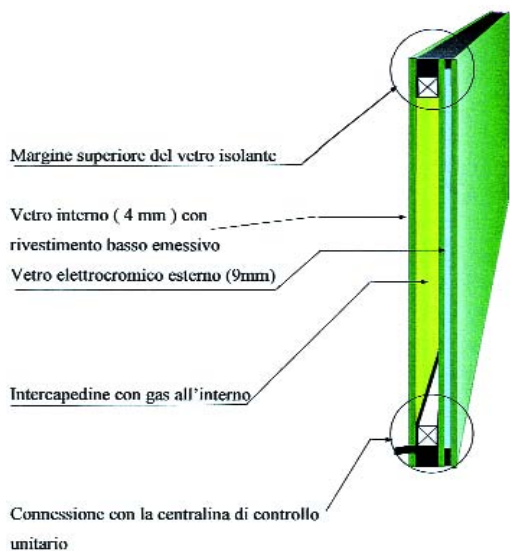


ro allo stato trasparente. Una delle caratteristiche che rendono molto interessanti questi materiali per l'applicazione nel campo architettonico, è lo scarso consumo energetico durante la transazione e la possibilità di memorizzare (per un tempo fino a 24 ore) lo stato assunto. In altre parole, una volta effettuata la regolazione al grado di trasparenza e nel momento richiesto, non è necessario continuare ad alimentare il dispositivo. I problemi attualmente da risolvere sono soprattutto quelli inerenti alle dimensioni massime ottenibili senza pregiudicare le caratteristiche di uniformità e di velocità di transizione e la riduzione dell'escursione di trasparenza all'aumentare del numero dei cicli di attivazione. L'elevato numero di strati di cui sono composti, inoltre, li rende molto costosi. Le sperimentazioni eseguite dimostrano che il numero massimo di cicli che possono subire prima di degradarsi è di 4000-6000; questo corrisponde, per una media di cinque cicli al giorno, ad un periodo di utilizzo che va dai due ai quattro anni, periodo molto breve per il settore delle costruzioni. Un possibile inconveniente legato all'uso di questi vetri è

- Fig. 5 - Dominique Perrault: biblioteca nazionale di Francia
- Fig. 6 - vetri termocromici: la proprietà termocromica è affidata a strati applicati sul vetro
- Fig. 7 - vetri a cristalli liquidi: senza e con l'applicazione del campo elettrico
- Fig. 8 - vetri elettrocromici: la proprietà elettrocromica è affidata a strati interclusi fra due vetri



8



fattore di trasparenza senza (1) e con (2) l'applicazione del campo elettrico

quello del surriscaldamento della lastra in seguito all'assorbimento delle radiazioni termiche in condizioni di opacità. La possibilità di poter fare assumere nello stato opaco diverse colorazioni al vetro, ne rende possibile l'applicazione negli interventi di restauro conservativo in facciata soprattutto quando non è possibile introdurre elementi schermanti esterni e mo-

dificanti l'architettura della facciata stessa. Nella figura 9 è rappresentato un vetro elettrocromico in produzione assemblato e distribuito dalla Pilkington. Nella figura 10 sono riportate delle tabelle comparative delle caratteristiche prestazionali dei vetri a cristalli liquidi ed elettrocromici rispetto ai requisiti ritenuti ottimali per l'applicazione nel settore edilizio.

- Fig. 9 – vetro elettrocromico assemblato e distribuito dalla Pilkington
- Fig. 10 – confronto delle prestazioni

REQUISITI OTTIMALI RICHIESTI PER L'APPLICAZIONE NEL SETTORE EDILIZIO	
DESCRIZIONE	VALUTAZIONE
Proprietà ottiche	
Fattore di trasparenza	Il più alto possibile
Proprietà elettriche	
Tensione di alimentazione	La più bassa possibile
Potenza necessaria al mq	La più bassa possibile
Tempo di risposta	Minore di 3 minuti
Capacità di memoria	La più alta possibile
Possibilità di modulazione	La più ampia possibile
Temperatura di esercizio	
Campo operativo	- 20°C + +120°C
Campo di sopravvivenza	- 40°C + +120 °C
Durabilità	
Longevità	~ 25 anni
Numero dei cicli annui	~5000
Caratteristiche geometriche	
Forma	La più varia possibile
Dimensioni	Fino a 2m x 2m
Profilo	Piatto e curvo

Casa produttrice: Saint-Gobain Glass Prodotto: SGG PRIVA-LITE ®		
VETRO DOPPIO	SPESSORE : 28 mm	
DESCRIZIONE	PRESTAZIONI	
Proprietà ottiche		
Fattore di trasparenza	stato trasparente	stato opaco
	94 %	7,5 %
Fattore solare	59 %	
Fattore di riflessione luminosa	23 %	
Proprietà termiche		
Coefficiente di conducibilità	1,3 + 2,8 W/ m ² K	
Proprietà elettriche		
Tensione di alimentazione	100 Volts	
Potenza necessaria al mq	10 W	
Tempo di risposta	istantaneo	
Capacità di memoria	nessuna	
Possibilità di modulazione	possibile soltanto con irraggiamento ortogonale	
Temperatura di esercizio		
Campo operativo	-20°C + +60°C	
Durabilità		
Longevità	~ 25 anni	
Numero dei cicli annui	illimitati	
Caratteristiche geometriche		
Forme	sufficienti per il settore edilizio	
Dimensioni	minima	massima
	305 x 405 mm	1000 x 2800 mm
Profilo	piatto	curvo
	film fra lastre di vetro	film fra lastre di policarbonato
Tinte stato opaco	neutra, bronzo, grigia, verde	

Casa produttrice: Flabeg GmbH - Pilkington (assemblaggio) Prodotto: PILKINGTON E-CONTROL		
VETRO DOPPIO	Tipo : Optitherm S	SPESSORE : 29 mm
DESCRIZIONE	PRESTAZIONI	
Proprietà ottiche		
stato opaco ⇒ stato trasparente		
Fattore di trasparenza	15 + 50 %	
Fattore di riflessione luminosa	9 + 11 %	
stato opaco ⇒ stato trasparente		
Proprietà termiche		
Fattore di trasmissione energia diretta	7 + 29 %	
Fattore di trasmissione radiazioni UV	0,5 + 5 %	
Fattore di trasmissione totale	12 + 36 %	
Coefficiente di conducibilità	1,1 W / m ² K	
4,2		
Fattore di selettività dinamica		
Proprietà elettriche		
Tensione di alimentazione	2 + 5 Volts	
Potenza necessaria al mq	2 + 15 W	
Tempo di risposta	8 + 12 minuti	
Possibilità di modulazione	fattore di trasparenza modulabile (15 + 50 %)	
Durabilità		
Longevità	~ 5 anni (garantiti)	
Numero dei cicli annui	~ 1000 + 1200	
Caratteristiche geometriche		
Forma	rettangolare o almeno con due lati lineari	
Dimensioni	taglio piccolo	taglio grande
	40 + 90 cm per lato	40 + 200 cm per lato
Profilo	piatto	curvo
	film fra lastre vetro	film fra lastre policarbonato
Tinta stato opaco	tendente al blu	



Moretti e Roma

Presentato alla Casa dell'Architettura il volume, edito dalla casa editrice dell'Ordine, sulle opere romane del Maestro.

Carlo Severati

L'architetto e il mercato. Opere mancate e opere omesse.

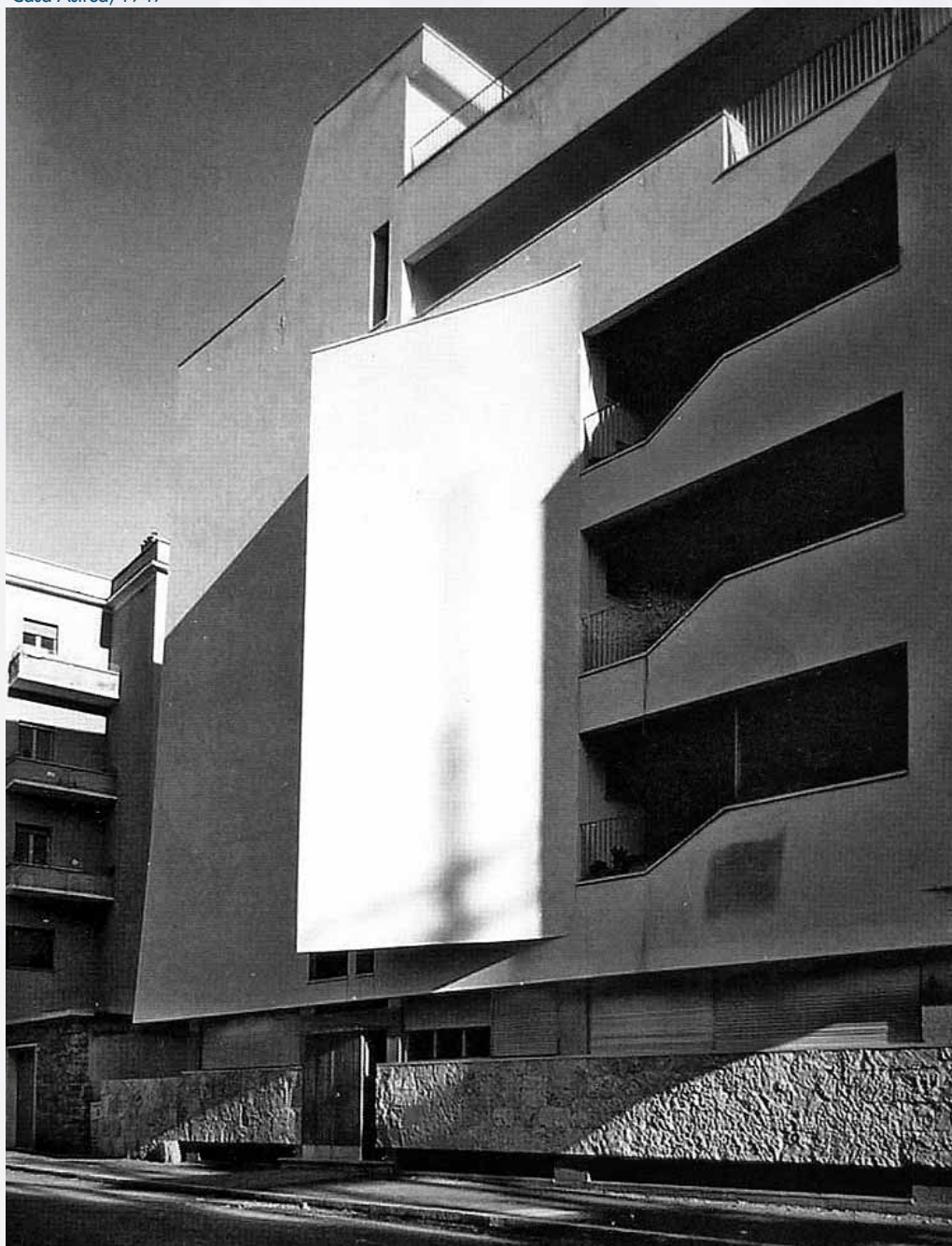
Credo sia doveroso ricordare che, se possiamo parlare con relativa tranquillità delle *opere* romane di L.W. Moretti, ciò si deve in gran parte all'azione culturale svolta da varie associazioni e soggetti, fra i quali Antonio Cederna e Italo Insolera, che hanno costruito una opposizione alla urbanizzazione delle aree lungo la Via Appia Antica e che hanno portato alla creazione del Parco.

Così non abbiamo le belle ville seminterrate che Moretti aveva progettato, e che altro non erano che il passepartout culturale, e perciò inoppugnabile, dell'avvio della edificazione.

Il lotto 10 dell'Ogliata Romana, non citato né dall'autrice né da Giorgio Muratore, non può non apparire anche a chi non piace come un peccato veniale.

Credo non vada neanche dimenticato il clima di quegli anni, (1958-1962) quan-

Casa Astrea, 1949



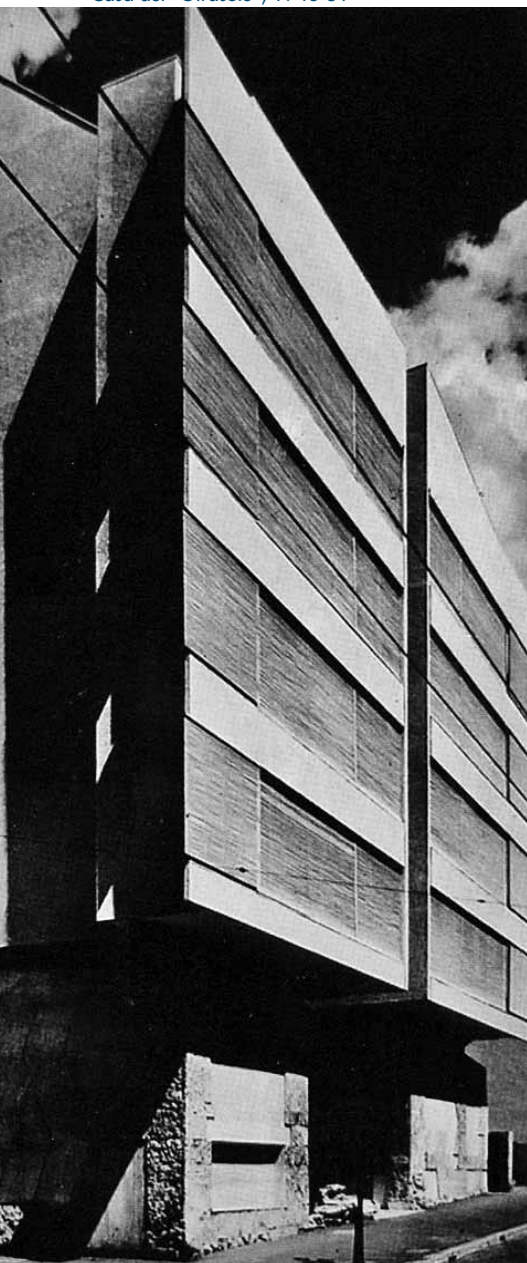
LA PRESENTAZIONE DEL LIBRO

Il volume di Eleonora Carrano, *Luigi Moretti. Le opere romane*, pubblicato nella Collana "Architetti a Roma", di Prospettive Edizioni è stato presentato nel maggio scorso alla Casa dell'Architettura.

Sono intervenuti: Giorgio Muratore, Claudio Presta, Aldo Ricci, Amedeo Schiattarella e Carlo Severati.



Casa del "Girasole", 1948-51



Piazzale dell'Impero al Foro Mussolini, 1937

do il Docente di Materie Giuridiche a Valle Giulia era l'avvocato della S.G.I. Dobbiamo questa condizione di relativa tranquillità, simmetricamente, alla voracità della speculazione sulle aree dell'attuale quartiere Torrino, per il progetto del quale Moretti era stato coinvolto e poi allontanato.

Ciò non vuol dire rimpiangere l'ampio panorama non costruito, che andava dal bordo dei Monti Parioli a Via della Camilluccia, dietro il crinale di Monte Mario, nell'ampio arco dall'attuale Belsito all'ansa del Tevere dietro il Fleming, che si salvava nel disegno *Forma Ultima Fori* di Moretti (1942) come immenso acquartieramento delle truppe imperiali. Meglio Giubileo del 1950 ed Olimpiadi del 1960, che fanno da sfondo a quelle urbanizzazioni, che pure hanno sottratto l'Acqua Acevola alla Fonte Berniniana.

Il libro si basa su una attenta ricerca e presenta una serie di materiali inediti che aiutano la comprensione delle opere presentate; opere, va detto in premessa, tendenziosamente selezionate, che volutamente costituiscono un panorama parziale. Si può certamente confermare l'opera come un libro utile (secondo gli intenti dell'autrice) ed interessante tanto per la storia dell'architettura quanto per un più ampio pubblico di architetti.

L'apertura, *Modernità da rivedere*, colloca il libro fra i contributi positivi per una completa revisione e riscrittura della sto-

ria dell'architettura moderna, attribuendo gravi responsabilità alla critica che, in Europa, avrebbe liquidato la modernità già alla fine degli anni '30: togliendo così all'architetto progettista il fondamentale appoggio della copertura teorica, alla quale il progettista stesso non sarebbe chiamato: l'architetto progetta, non può fare anche critica.

Ci sono molti modi per parlare di modernità, e molti di modernità architettonica; modi che possiamo dividere in due tipologie: un approccio storico, un'altro influenzato dalla cronaca². Non è quest'ultimo il caso di Piñòn, autore della introduzione. Ma anche in un approccio storicistico la selezione dei fenomeni che caratterizzano un ciclo è opinabile; una analisi qui del suo approccio, rispetto al quale Moretti è in fondo marginale, sarebbe impropria. Basta osservare che la sua modernità somiglia alla *corrente moderna, moderne bewegung*, codificata al Weissenhofsiedlung di Stoccarda nel 1927, sia pure sul vasto campionario che il quartiere offriva; e che quindi la componente *organica*, che sarebbe pienamente contenuta in una definizione più ampia di modernità, viene vissuta come antitetica.

Col risultato di una dialettica interna allo scritto troppo personalizzata.

Diversamente, nella presentazione, *Moretti privato*, di Giorgio Muratore, le opere romane di Luigi Moretti sono vissute senza le rigide espunzioni dell'autrice: opere per lei poco interessanti, come la palazzina



Casa delle Armi al Foro Italico, 1936

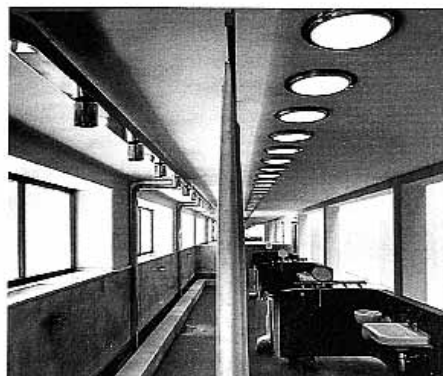
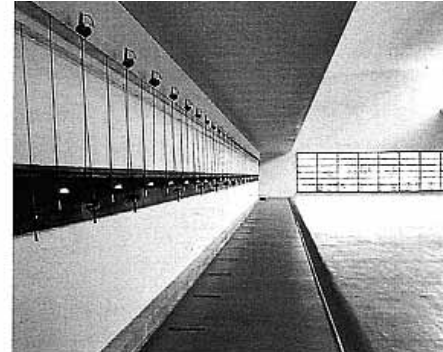
di Monte Mario, gli uffici di piazzale Flaminio, l'edificio ex ENPDEP di Via Morgagni fanno parte del gioco e sono citate nello scritto; ponendo, certo, problemi di discontinuità nella qualità delle prestazioni dell'autore. Ma, in uno sguardo complessivo sull'architetto, i problemi vanno affrontati piuttosto che evitati.

Moretti, il bianco e le categorie architettoniche del Novecento.

Le molte, e innegabili, cadute di qualità nell'opera del Nostro possono essere lette, con una modulazione positiva, come eccessi di appropriatezza. Proprio la *referenzialità* indicherei, se dovessi trovare una qualità nella migliore architettura di Luigi Moretti, fuori dalle codifiche correnti della modernità in architettura; essere cioè quella di Moretti l'architettura di quel momento, di quei gruppi dirigenti, di quelle piazze, strade, città.

Comunque, a prescindere da ogni aspetto problematico, avrei citato, fra le opere romane: la palazzina Vallini a Roma, prima opera da laureato non firmata³, per l'amico al quale il padre l'aveva raccomandato *ante mortem*; la Tomba Moretti al Verano e la casa per Ettore Muti dentro Porta San Sebastiano: uno spazio antico riorganizzato senza mezzi termini come lo spazio domestico di un eroe.

Le stesse pareti di pietra e mattoni romani, da Moretti per lo più lasciati a vista, che ospiteranno circa trenta anni dopo la casa di Marcello Mastroianni: il bianco da diva per Muti, con pellicce e una testa di Giunone che fa da bar, anticipa profeticamente ciò che verrà dopo lutti e tragedie: il bianco, che in mancanza di testimoni posso solo supporre, della *Cadillac*⁴ di Moretti che passa davanti alla fontana di Trevi mentre Anita Ekberg fa il bagno. L'Anita di *bevete più latte* del dopoguerra



(Fellini, *Boccaccio 70*, 1961) si fonde col bianco dell'EUR. Un bianco che alcuni di noi ricordano interrotto dal non finito degli intonaci e del calcestruzzo. Trenta anni fa, con il Consiglio dell'Ordine di Roma presieduto da Giancarlo Busiri Vici, AR pubblicò la denuncia sull'uso improprio della *Casa delle Armi* con una nota critica, che sosteneva l'unicità dell'edificio - allora in condizioni eccellenti - e, al tempo stesso, proponeva un collegamento fra l'uso del bianco e l'autoritarismo: la sua capacità di estrema riduzione del messaggio comunicativo come strumento della sua efficacia retorica.

Si è recentemente proposto di studiare, identificare e conservare l'architettura razionalista del Lazio, e forse anche qualcuno lo sta facendo, identificando con razionalismo tutto il moderno. Un moderno in gran parte unificato dal bianco fotografico, che nasconde tuttavia realtà spesso op-



Quartiere a Decima, 1960

poste, in termini di caratteristiche formali e presupposti teorici. Come era già testimoniato dal Weissenhof, il bianco della foto in bianco e nero (ed anche qui potrebbe essere fatto un rilievo critico alle valutazioni di Piñòn) unifica ciò che non può essere unificato: con un po' di esagerazione si potrebbe dire che in tutta l'architettura bianca del Novecento non esistono due toni di bianco uguali. Questa circostanza vale anche all'interno dell'opera di Moretti e, in definitiva, cancella l'opportunità di usare generalizzazioni; come ad esempio quella di *Architettura razionalista del Lazio*, per connotare un fenomeno del quale è *razionale* solo una parte minoritaria.

Stadio Olimpico, 1937



La recente rilettura di Moretti della quale parliamo è un libro a tesi, nel quale i materiali sono pertinenti e organizzati con sequenza cronologica e con fedeltà tematica per la parte romana, mentre il saggio critico *Sull'opera di Luigi Moretti* si riferisce ampiamente alle opere milanesi. Il quadro complessivo non viene ricomposto, crediamo intenzionalmente: ad esempio, mentre è ineccepibile la citazione del padiglione del Lazio alla mostra delle regioni d'Italia, Torino 1961, sembra impropria l'esclusione di Fiuggi e così eccessiva la presenza dell'opera milanese. Le numerose citazioni dei testi di Moretti sulle sue opere, e la loro descrizione, spesso lasciata alla penna di architetti e critici

che scrivevano in contemporanea alla loro realizzazione, permette di riaprire (e in questo senso Piñòn potrebbe avere ragione), con nuovi elementi, il dibattito sull'architettura italiana del Novecento. Per esempio, nelle pratiche di progetto, sul ruolo dell'ingegnere Silvano Zorzi nella realizzazione di molte opere italiane di eccellenza, non solo di Moretti. Per esempio nella ricostruzione della tensione critica degli anni fra il 1952 e il 1975; quando Moretti dava una definizione di *simmetria*, per gli antichi⁵, molto vicina a quella pubblicata più tardi da Zevi come *invariante* della modernità: simmetria come chiave della *tridimensionalità antiprospettica*.

¹ E. Carrano, *Luigi Moretti, le opere romane*; collana "Architetti a Roma", Prospettive edizioni, Roma 2005.

² La cronaca registra senza referenzialità l'architettura. Sembra un paradosso, ma è proprio così: cosa c'è di più referenziale della cronaca, che racconta fatti di un giorno, di un mese, di un certo numero di anni? Eppure la registrazione di *quello che succede*, nella schizofrenia metropolitana, non coglie valori, caratteri e cultura della comunità; registra, appunto, la schizofrenia rispetto alla quale il filtro istituzionale (giuridico, amministrativo, professionale) solo occasionalmente seleziona il prodotto appropriato.

³ Già esistente all'angolo fra via Salaria e via Bruxelles, all'inizio degli anni 1970 demolita e sostituita da altro manufatto che invito tutti i colleghi architetti ad andare a vedere.

⁴ Secondo la testimonianza di Julio Lafuente si trattava invece una *Studebaker*.

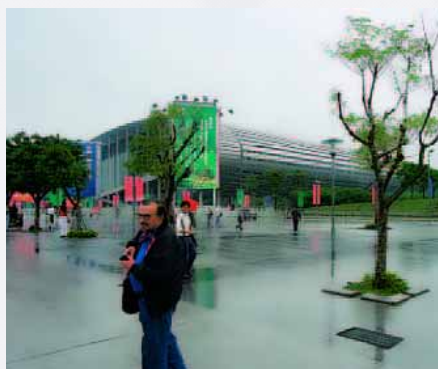
⁵ "...la simmetria degli antichi non è da intendersi come legge governata da un asse disegnativo, ma come un punto focale onde si diparte la forza formativa, seme, dello spazio..."

Italy builds

Una mostra a Canton, organizzata con la partecipazione dell'Ordine Architetti, per presentare alla Cina venticinque progetti firmati dai più illustri architetti italiani.



Matteo Gatto



ITALIA COSTRUISCE / ITALY BUILDS

Organizzata dall'ICE (Istituto nazionale del Commercio Estero) con la rivista *l'Arca* e il patrocinio dell'Ordine degli Architetti di Roma, la mostra **Italy builds** alla Fiera internazionale delle Piccole e Medie Imprese di Canton (**14 - 20 settembre 2006**) ha ospitato venticinque progetti firmati dai più illustri architetti italiani presentati con proiezioni di 625 immagini su grandi schermi messe a confronto con oltre trenta "campioni". Un prestigioso volume editato da *l'Arca* Edizioni in sei lingue, cinese compreso, promosso dal Ministero degli Affari Esteri, ha accompagnato la mostra in questa e nelle sue diverse manifestazioni all'estero.

Una Ferrari rossa fiammante, F430, e una Vespa *vintage* grigio avio. Due simboli dell'eccellenza italiana nel mondo. Fanno da cornice al taglio del nastro della Fiera Internazionale delle Piccole e Medie Imprese di Canton, dove nel 2006 l'Italia era Paese partner. E il sistema Italia si è presentato compatto all'appuntamento: il Governo, con Romano Prodi e un pool di ministri, la Confindustria, con Luca di Montezemolo e uno stuolo di 700 imprese, l'Abi, con 15 banche, e l'ICE, che ha curato l'organizzazione della fiera e degli incontri faccia a faccia, sia a Nanchino, prima tappa della missione, che a Canton (complessivamente più di 5 mila). Obiettivi principali sono l'intensificazione dei rapporti di collaborazione con la Cina e la promozione di accordi di colla-

borazione fra imprese italiane e aziende locali.

Fiore all'occhiello della manifestazione la grande mostra "Italy Builds: venti anni di architettura italiana", organizzata dall'ICE (Istituto nazionale per il Commercio Estero) con la rivista *l'Arca* e l'Ordine degli Architetti di Roma. Mostra itinerante che valorizza l'intuizione che esportando l'architetto e il suo progetto si fa molto di più che vendere solo prodotti ma si creano i presupposti per il sistema delle industrie italiane dei materiali e degli elementi costruttivi di essere adottati e di penetrare un mercato molto competitivo.

All'interno di una sala appositamente schermata dalla luce e finemente allestita in alluminio anodizzato nero emergono dal buio otto "cubi teatrali" sui quali scorrono immagini e disegni.



Un allestimento di grande effetto progettato dallo Studio D.A. di Milano e realizzato da Fiera Milano, per presentare alla Cina e al Mondo venticinque progetti firmati dai più illustri architetti italiani mediante la proiezione di 625 immagini su grandi schermi e oltre trenta “campioni” reali, parti degli edifici in scala 1:1, frutto della tecnologia italiana, che ne hanno costituito parte sostanziale della qualità costruttiva.

In mostra: Alfonso Mercurio con la sede STMicroelectronics Worldwide, Ginevra, Svizzera; Antonio Citterio con la sede Edel Music AG, Amburgo-Neumuhlen, Germania; Dante O. Benini con il centro farmaceutico “Abdi Ibra-

him”, Istanbul, Turchia; Enzo Eusebi con l’ampliamento dell’Istituto Professionale di Stato per i Servizi Alberghieri e la Ristorazione, San Benedetto del Tronto (Ascoli Piceno), Italia; Enzo Zacchioli con la nuova sede della Banca d’Italia, Siena, Italia; Franco Purini con casa Pirello, Gibellina (Trapani), Italia; Frigerio Design Group con la sede Sambonet, Orfengo Casalino (Novara), Italia; Giancarlo Marzorati con il cinema multisala Skyline, Sesto San Giovanni (Milano), Italia; Gianni Arnaudo con le nuove cantine Terre da Vino, Barolo (Cuneo), Italia; Gregotti Associati International con la sede Pirelli Real Estate Bicocca, Milano, Italia; Guido Canali con il municipio di Sassuolo (Modena), Italia; Manfredi

Nicoletti con il Palazzo dello Sport, Palermo, Italia; Mario Antonio Arnaboldi & Partners con il Municipio di Casalpusterlengo (Lodi) Italia; Massimiliano Fuksas con il nuovo Polo Fiera di Milano, Rho (Milano), Italia; Pica Ciamarra Associati con la città della Scienza, Napoli, Italia; Piero Sartogo e Nathalie Grenon con la nuova cancelleria dell’Ambasciata d’Italia a Washington D.C., USA; Renzo Piano Building Workshop con la sede de “Il Sole 24 Ore”, Milano, Italia; Sebastiano Monaco con il Palazzo di Giustizia, Palermo, Italia; Simone Micheli con la discoteca Spazio A4, Santhià (Vercelli), Italia; lo Studio D.A. con il centro commerciale di Melilli, Melilli (Siracusa), Italia; lo Studio Pallavicini e





Associati con gli uffici direzionali Park Davis, Lainate (Milano), Italia; Viviana Riccato e Mario Virano con Palazzo Aurelia, Tortona (Alessandria), Italia; +ARCH con l'edificio Sviluppo prototipi e produzione accessori Dolce e Gabbana, Incisa Valdarno (Firenze), Italia.

Un volume di 320 pagine, in sei lingue, cinese compreso, promosso dal Ministero degli Affari Esteri su un'idea dell'attuale Presidente dell'ICE, l'ambasciatore Umberto Vattani, editato da l'Arca Edizioni, accompagna la mostra.

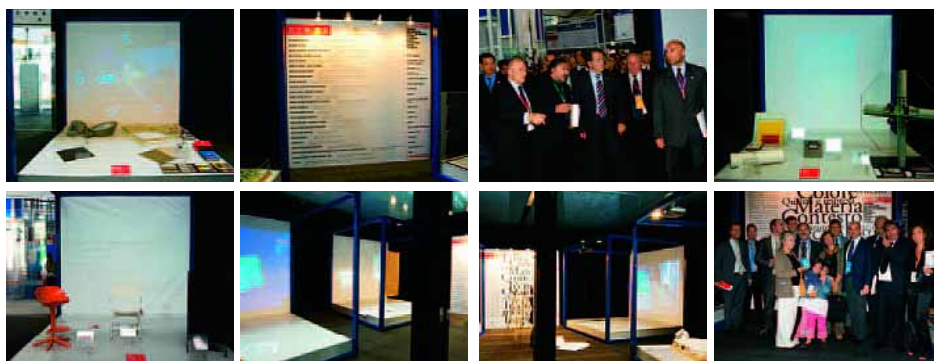
Italy Builds, così è anche il titolo del volume, strutturato in otto saggi tematici scritti da noti critici e docenti e illustrato

da immagini di centinaia di progetti realizzati in Italia negli ultimi venti anni.

Accolta nel grande padiglione italiano dedicato a presentare il "Sistema Italia" nella Fiera Internazionale delle Piccole e Medie Imprese (CISMEF-PMI 2006) di Canton, la mostra ha visto tra gli ospiti illustri il Presidente del Consiglio Romano Prodi e il Ministro per il Commercio con l'Estero Emma Bonino.

Un evento che pone accanto al talento progettuale dei nostri architetti, le grandi capacità realizzative dell'industria e dell'artigianato italiano, ancora poco conosciute nonostante la qualità che esprimono: dal "Made in Italy" al "Build in Italy".

(*l'ARCA n. 220*)



L'Australian Garden

Un luogo che racconta storie riguardanti il paesaggio, delineando il percorso della società australiana alla ricerca della propria identità.

Eros Congedo



1

L'*Australian Garden* è una straordinaria collezione botanica ed una ammirevole opera di architettura del paesaggio che si sta realizzando, per stralci funzionali, presso il Royal Botanical Garden di Cranbourne, nel Victoria, a circa quaranta chilometri a sud-est di Melbourne. Il primo stralcio, completato ed aperto al pubblico lo scorso maggio 2006, mette in luce la peculiarità tipologica ed il ruolo sociale che il progetto di questo giardino riveste. Questo giardino non è, e non vuole essere, l'ulteriore esposizione della straordi-

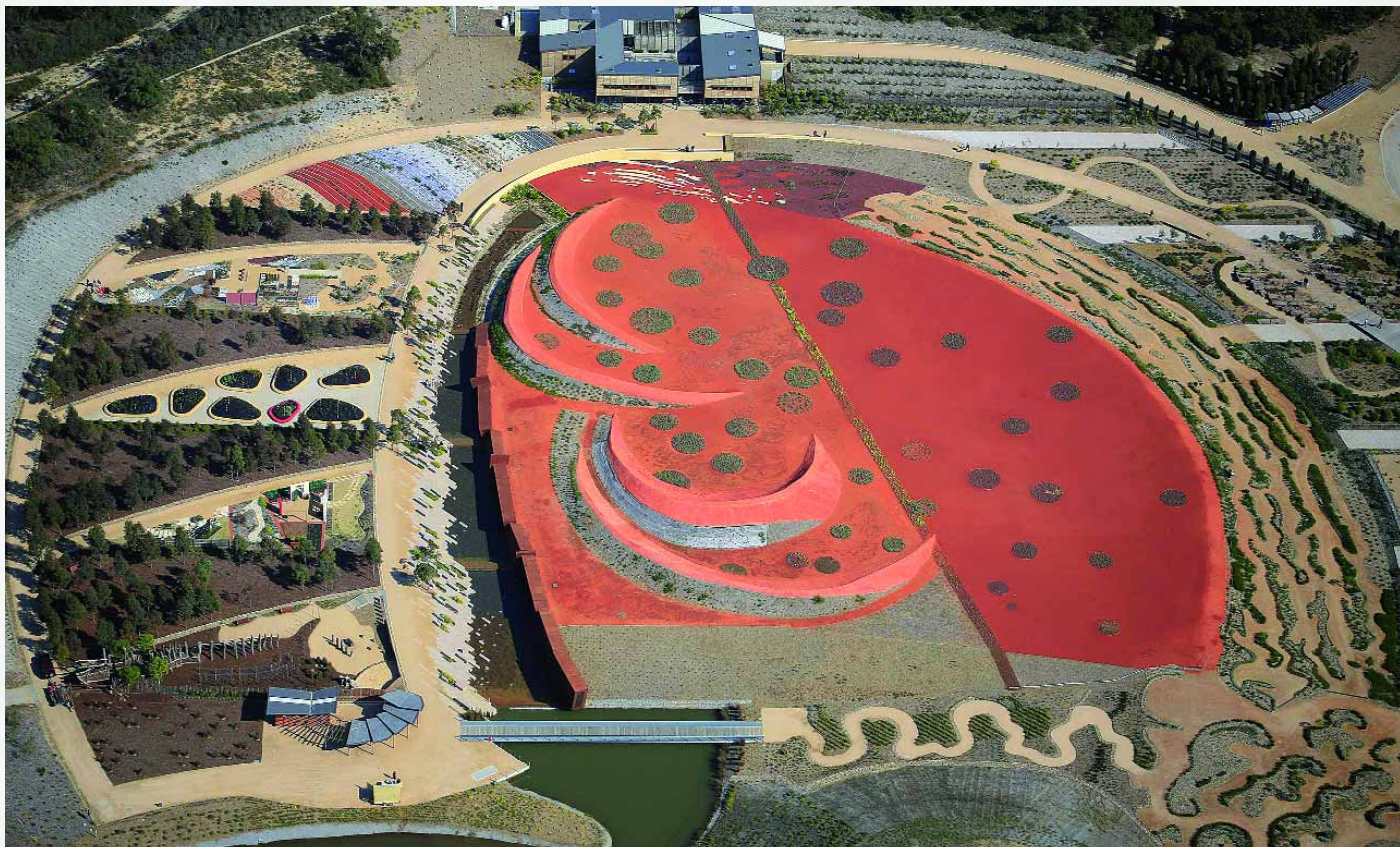
naria flora australiana, della quale, peraltro, il paese annovera bellissimi e numerosi esempi, non vuole nemmeno, attraverso il moderno design paesaggistico, allestire la collezione botanica nell'ovvia riproduzione dei paesaggi di questo paese: *l'Australian Garden* esprime una visione, è un artefatto culturale che cristallizza l'esigenza e la volontà di questo popolo di raccontare il loro avvicinamento al paesaggio australiano. La novità dell'*Australian Garden* quindi, sta tutta nella dichiarata volontà di espressione di un nuovo "sense of place" percepito

nella società australiana e che affida al design, il compito di farsi interprete di questa espressione.

Parlando di "design vision"², gli ideatori ed i curatori del giardino spiegano quali siano stati gli approcci e le volontà progettuali nel perseguire tale obiettivo:

"In Australia our lives are shaped by an intricate web of historical, environmental and cultural influences. As a community we are taking an intense interest in what it means to be Australian, what Australia means to us, and how best to deal with the challenges

2





ahead. We are seeking to understand our 'sense of place'.

The Australian Garden at the Royal Botanic Gardens Cranbourne sets out to explore aspects of this sense of place that arise from our relationship with our living environment and its impact on our daily lives. Through its landscapes, gardens and artworks, the Australian Garden will offer a greater understanding of our place in Australia's remarkable natural world and how the plants of our island continent have helped develop our Australian identity.³

Il progetto è opera di uno dei più importanti e qualificati nomi della paesaggistica australiana, il gruppo TCL (con a capo Kevin Taylor, Kate Cullity e Perry Lethlean) con la partecipazione del "plant designer" Paul Thompson⁴.

La parte completata – l'*Australian Garden* – copre una superficie di circa 25 ettari², ed è articolata in due settori, che corrispondono, in termini di design, al reame della natura ed al reame dell'uomo.

Nella sua parte occidentale, il giardino recepisce l'*imprinting* delle fluenti forme della natura. L'essenzialità degli elementi del paesaggio australiano, come la terra, l'acqua, il cielo, il vento e la luce, insieme al suo carattere tenace, misterioso e remoto, diventano la fonte ispiratrice ed il fine stesso del design.

3



4



5

Il settore orientale, invece, si veste di una più chiara e riconoscibile espressione dell'agire umano attraverso l'allestimento di giardini tematici. I due settori sono legati da una promenade centrale in cui l'acqua, elemento iconico nell'immaginario collettivo australiano, diventa il medium, simbolico e reale, tra il mondo antropico e quello naturale. Lungo il suo sviluppo, l'acqua connette visivamente i due settori del giardino, ricordando la tensione che esiste tra il paesaggio naturale e l'impulso umano al suo irreversibile cambiamento. L'arrivo al giardino passa attraverso l'esperienza del viaggio nel *bush*, la boscaglia di specie autoctone che si estende per quasi 400 ettari intorno all'area. Dallo spazio adibito a parcheggio, i visitatori vengono introdotti all'esperienza del giardino, pas-

1. Disegno dei nuovi Giardini Botanici di Cranbourne
2. Vista aerea dell'*Australian Garden* durante le ultime fasi della realizzazione
- 3.4.5. Il Red Sand Garden con le installazioni in ceramica dell'*Ephemeral Lake*

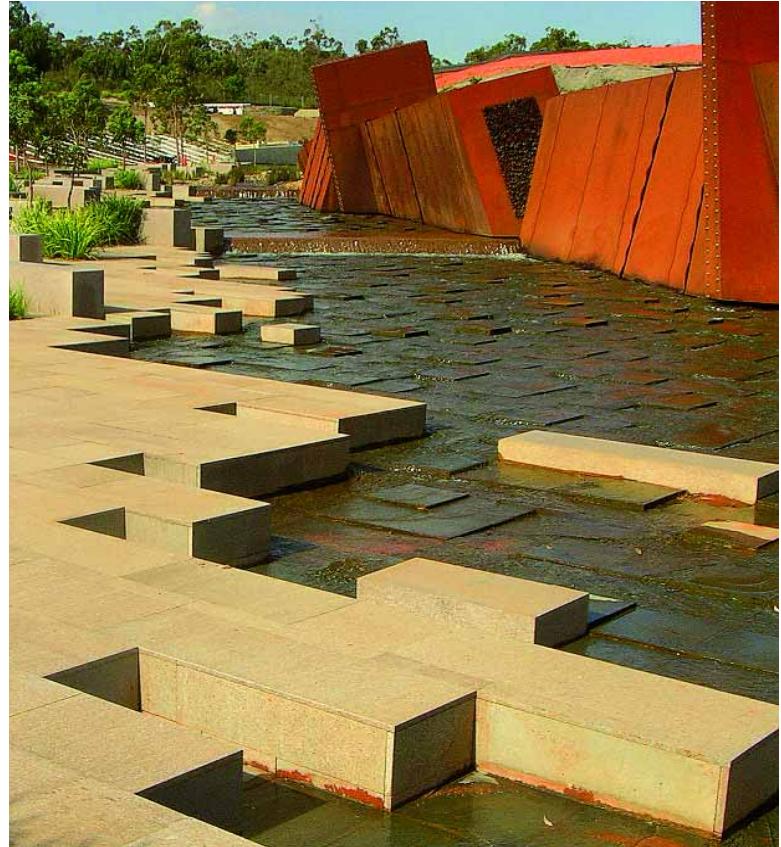
sando per uno spazio informativo, dove pannelli didattico-esplicativi, parlano della storia della Gondwana, la regione biogeografica teatro del percorso evolutivo della peculiare flora e fauna australiana.

Raggiunto il *Visitor Centre* al visitatore viene offerto il suggestivo invito al paesaggio cosmico e contemplativo del deserto e della sua flora: il *Red Sand Garden*. Questo è uno spazio grande e drammatico, che vuole riflettere la spazialità dei paesaggi dell'interno dell'Australia ed il *pathos* emotivo che questi luoghi suscitano. Il



6. Vista del Dry River Bed e sullo sfondo l'installazione dell'Escarpment Wall
7.-11. Le Rock Pools

suo peso visivo e la sua collocazione ne fanno uno dei luoghi di maggiore importanza all'interno del complesso. L'importanza è soprattutto rappresentativa, in relazione al significato ed al valore che il paesaggio del deserto riveste nella psiche di questo popolo. La suggestione più forte sembra essere fornita dal contrasto cromatico tra il vibrante rosso-arancio della sabbia e la colorazione grigio argentea tipica del fogliame della vegetazione dell'interno. Al centro dello spazio delle lunette di terreno caratterizzano la scena. Ottenute per modellazione del suolo, sono un diretto riferimento all'esteso sistema di dune sabbiose che caratterizza le regioni aride dell'Australia centrale. Nel margine meridionale il paesaggio desertico sfuma nell'espressione artistica degli ambienti piatti dei letti fluviali e dei laghi salati. L'opera d'arte è stata introdotta come elemento capace, attraverso l'astrazione figurativa, di rappresentare visioni di paesaggio. È qui che è stata collocata la scultura del *Ephemeral Lake*, opera in ceramica di Mark Stoner ed Edwina Kearney. La colorazione, la texture ed il gioco dei riverberi di luce – l'altra grande protagonista dell'esperienza sensoriale del pae-



saggio australiano - trasmettono il carattere dei vasti paesaggi dei laghi salati che punteggiano, nella loro espressione stagionale, il continente australiano. L'acqua, accompagna il visitatore nell'esperienza dinamica del paesaggio e del suo divenire. Nel suo margine orientale *Ephemeral Lake* si trasforma nel *Dry River Bed*. Qui l'acqua si presenta come elemento dotato di ciclicità, ad espressività periodica e stagionale, capace di modellare e trasformare il territorio in numerosi, se pur effimeri, letti di fiume. L'*Escarpment Wall* si ispira alla iconica maestosità delle emergenze geologiche del paesaggio australiano come ad esempio quelle, di *Uluru* e del *King's Canyon*. Questo grande manufatto scultoreo, opera di

Greg Clark, è lungo più di cento metri, e divide fisicamente il corpo d'acqua centrale delle *Rockpools* dal *Red Sand Garden*. La sua superficie, in acciaio ossidato spicca per la sua calda colorazione che, in contrasto con il blu del cielo, evoca la forte esperienza del colore dei paesaggi dell'Australia centrale. Nuovamente si percepisce la presenza dell'acqua, questa volta in forma pulsante, ad evocazione delle ondate di piena e dell'imprevedibilità del clima australiano. Il suo fluire attraverso le basse piscine rocciose, sembra aver scalzato, la base dell'opera scultorea, a tratti eccentrica rispetto alla verticale, connotando questo luogo con la percezione di un altro grande protagonista del paesaggio: il tempo. L'elemento tempo è quello che caratteriz-



9

10

11



za maggiormente l'esperienza dell'*Arid Garden*. Il suo trascorrere viene segnato dalla successione delle stupefacenti colorazioni delle fioriture stagionali di milioni di fiori che riempiono il paesaggio di questa parte del giardino.

L'area del giardino denominata *Eucalypt Walk*, si focalizza sul paesaggio vegetato, il *woodland*, e sull'albero che ne è l'incontrastato protagonista: l'Eucalyptus. Vengono esplorati i numerosi aspetti che caratterizzano la relazione tra l'uomo e l'albero divenuto icona australiana, anche al di là dei confini nazionali. Il percorso di visita si sviluppa attraverso delle "stanze", ambiti percettivamente delimitati dalle estroflessioni di boscaglia, che attraversano e strutturano l'intero giardino. Gli Eu-

calyptus conferiscono un carattere distintivo al luogo che sembra voler celebrare la bellezza della luce australiana. Quest'albero si è evoluto in accordo ed in difesa da questo elemento, sagomando la forma delle sue foglie, la loro trama, il colore, e la capacità riverberante per giocare, tra riflessi ed ombre, con la radiazione luminosa.

Nel settore orientale del giardino si trovano gli *Exhibition Gardens*. La volontà dei progettisti nell'individuare questi spazi è stata quella di testimoniare come, e in che misura, l'approccio artistico potesse rappresentare un fattore di mediazione nella rappresentazione del rapporto tra uomo e natura. Nei cinque spazi allestiti si esplorano specifici temi, ognuno sviluppato attraverso l'uso delle piante australiane.

Il *Diversity Garden* ha dato interpretazione al tema che, forse, è di più grande attualità e importanza nel processo di ricerca dell'identità percepita, legata al paesaggio in Australia. Il nome stesso del giardino è testimone di due aspetti: il primo, è la permanenza del concetto di "diversità" associato al paesaggio australiano e la conseguente presenza nella psiche di questo popolo, di una cultura con *imprinting* eurocentrico, che riconosce dei modelli a cui far riferimento e rispetto ai quali avvengono le valutazioni di normalità e di diversità. Il secondo aspetto che emerge è la reazione a questo concetto. Storicamente l'approccio al paesaggio da parte degli australiani di origine europea è stato, per molteplici aspetti, avulso dalla complessa



12



13

12. Vista dell'Arid Garden e sullo sfondo i profili delle dune del Red Sand Garden

13. Dettaglio della fioritura di una *Grevillea eriostachya*

14. Dettaglio della fioritura di un *Conostylis aculeata*

15. Dettaglio della fioritura di un *Anigozanthus rufus*



14

15



realtà del continente. Sfatare il mito di questa “normalità” di riferimento è una pressante esigenza sociale.

Quello del razionale uso delle risorse idriche, è uno degli argomenti che maggiormente coinvolge e preoccupa gli Australiani. La “diversità” di questo continente in parte ricade proprio nel difficile adattamento, da parte del suo popolo, ai suoi caratteri climatici. Il *Water Saving Garden* è stato realizzato con l'obiettivo di far conoscere e promuovere il problema della conservazione e della gestione intelligente delle risorse idriche, ed il loro uso cosciente e proficuo nella giardinistica domestica contemporanea. Con questo obiettivo il giardino promuove l'uso in termini ornamentali delle specie vegetali australiane perfettamente compatibili alle condizioni ambientali.

Il *Future Garden* esplora, attraverso il design, un tema molto presente nella società moderna, quello della manipolazione artificiale delle piante per l'ottenimento di particolari effetti estetici e/o commerciali. L'esperienza ha lo scopo di mettere in luce come tutte le modificazioni e le sofisticazioni nelle tecniche florovivaistiche portano all'alterazione delle forme naturali. Il messaggio non è critico verso queste tecniche, bensì educativo, per acquisire coscienza riguardo queste tematiche e sui loro potenziali sviluppi. Il mezzo comunicativo rimangono le piante, quelle australiane, reperibili in commercio ed ottenute mediante l'applicazione di queste tecniche.

Non poteva mancare l'occasione per ricalcare, attraverso un viaggio nel mondo del design, i passi della storia del giardino australiano. *L'Home Garden* resta il tema e la tipologia che meglio si presta a questo viaggio. Il popolo australiano è il popolo più sub-urbanizzato del mondo. Milioni di persone vivono nei *suburbia*, l'infinito tessuto edificato, a destinazione residenziale, costituito da unità immobiliari unifamiliari. Lo spazio domestico di queste unità si estende all'esterno nella corte chiusa, situata posteriormente all'alloggio, chiamata *backyard*, vero *hortus conclusus*, reale ed immaginario della sfera privata e domestica della società Australiana. Questo viaggio è documentato per “frammenti”, frammenti di giardini ognuno dei quali è l'espressione di una varietà di stili, di periodi e di scale. Le piante esotiche, usate abitualmente nei giardini domestici, sono state sostituite con piante australiane, di aspetto e caratteri simili, dimostrando come sia possibile usare piante “native” per raggiungere gli stessi risultati formali ed espressivi. Il percorso termina nel *Children's Backyard Garden*, dove le giovani generazioni vengono coinvolte attraverso il gioco alla conoscenza e alla familiarità con le specie vegetali del loro paese.

L'Australian Garden è un luogo che racconta storie riguardanti il paesaggio australiano. Queste storie parlano di bellezza, di diversità e di astrazione; parlano di arte e di paesaggio; parlano di cultura

aborigena e di legame con la terra; parlano di coscienza ambientale e di identità. Messe insieme, raccontano il percorso di avvicinamento del popolo australiano al teatro della propria esistenza.

¹ Tra gli altri si ricordano i giardini botanici di Melbourne, di Sydney, di Perth, di Hobart e quello di Canberra che si focalizza emblematicamente solo sulla flora australiana.

² Questo aspetto viene illustrato in un testo di presentazione e preparazione alla visita del giardino, presente nello stesso sito web dei giardini botanici. (www.rgb.vic.gov.au/australian_garden)

³ Trad: ² *In Australia le nostre vite sono modellate da una complessa rete di influenze di tipo storico, ambientale e culturale. Socialmente sta divenendo sempre più intenso l'interesse verso il significato dell'essere un Australiano, di cosa l'Australia rappresenta per noi e su come fronteggiare al meglio il futuro. Stiamo cercando di capire il nostro “sense of place”. L'Australian Garden, nei Giardini Botanici Reali di Cranbourne si propone di esplorare gli aspetti di questo “sense of place” che è basato sul rapporto che abbiamo con l'ambiente della nostra vita, e sul genere di impatto che ha sulla vita quotidiana. Attraverso i suoi paesaggi, i giardini e le opere d'arte, l'Australian Garden permetterà di comprendere, con maggiore profondità, il nostro ruolo nello stupefacente mondo naturale australiano ed in che modo la vegetazione di questo continente ha contribuito a sviluppare il nostro senso di identità.*

⁴ Paul Thompson è autore di giardini molto famosi in Australia, distinguendosi per la profonda conoscenza dell'uso ornamentale delle piante australiane. Con il gruppo TCL (Taylor, Cullity, Lethlean) ha collaborato anche al progetto dell'Arboretum di Canberra. È autore di saggi e libri sulla paesaggistica e la botanica ornamentale con l'uso esclusivo di piante indigene.

⁵ L'area destinata ad ospitare i nuovi giardini botanici è di 360 ettari.

Le foto, 1, 5, 6, 7, 8, 10, 9, 12, sono dell'autore. Per le foto n° 2, 3, 4, ringrazio Jill Burness, che le ha gentilmente concesse. La foto n° 11 è degli autori del progetto, Kevin Taylor e Kate Cullity, a cui sono molto grato; infine voglio ringraziare Simona Cimadon per le foto sulla flora australiana.

Un parco culturale urbano

Fabio Di Carlo *Il Westergasfabriek Culture Park ad Amsterdam: un progetto con forte sensibilità alle tematiche ambientali e sociali.*

L'apertura di un parco come quello del Westergasfabriek Culture Park ad Amsterdam riveste il carattere di eccezionalità. La realizzazione di un luogo con tali caratteristiche, dimensionali e di contenuto, è un avvenimento non frequente e merita ben più di queste brevi note¹.

Anche in un periodo in cui molte grandi città rivolgono il loro interesse verso uno sviluppo e forme di riqualificazione tese alla sostenibilità e alla qualità ambientale, in una fase in cui si estende l'idea del progetto di paesaggio di qualità come elemento di valorizzazione dell'ambiente antropizzato al pari dell'architettura, non è facile imbattersi in un esempio tanto ricco

di significati e valori. Una sorta di Parc de la Villette vent'anni dopo, con una diversa e rinnovata sensibilità alle tematiche ambientali e sociali.

Il parco progettato da Katryn Gustafson e con il forte lavoro preparatorio di un responsabile dell'amministrazione, Evert Verhagen, è anzitutto un esempio emblematico nell'uso del progetto di paesaggio come strumento per la riqualificazione di aree urbane dismesse trasformate in sistemi ambientali urbani complessi, a seguito di attenti processi di comprensione fisica, sociale ed amministrativa di un'area di elevato potenziale, ma di altrettanto elevato livello di problematiche. Il risultato è un parco culturale che coniuga un com-

plesso di spazi pubblici e di giardini, attrezzature culturali di livello urbano e sistemi ad alto valore ambientale.

Ma questo parco racconta anzitutto l'evoluzione di un luogo. Una centrale per la produzione del gas di città, sorta alla fine dell'Ottocento e abbandonata nel 1967 a seguito di ritrovamenti di gas metano nel paese. Un'area urbana dismessa, adiacente ad uno dei più interessanti interventi residenziali della scuola di Amsterdam, ma per lungo tempo esclusa da processi di tra-

1. Planimetria generale del Westergasfabriek Culture Park
2. Veduta aerea del parco
3. L'affaccio del parco, della città delle Arti e degli spazi pubblici sul canale Haarlemmervaart





4



5

- 4.5. L'ingresso al percorso principale
- 6. Il percorso secondario tra la ferrovia, Il canale-lago (l'Events Lake)
- 7. Lo spazio verde per i grandi eventi
- 8. Il terminale del canale verso gli spazi culturali e l'ex gazometro
- 9. 10. 11. Il sistema dei Wet Gardens, spazi vegetali sperimentali di biofitodepurazione

sformazione, tanto da trasformarla in uno dei luoghi ad alto rischio per tutto il settore orientale della città.

Esclusa anche per la sua condizione di elevato stato di inquinamento del suolo, un caso *hot spots* lungamente discusso tra gli studiosi internazionali dei *brownfields*, i suoli urbani contaminati². L'area è stata presa in carico dall'amministrazione nel 1992. Da allora fu avviato un programma di uso temporaneo degli edifici, connessi all'arte nelle sue diverse espressioni, che hanno permesso la creazione di una sorta di comunità locale direttamente coinvolta, in seguito, nei processi decisionali sulle sorti dell'intera area.

Questa trasformazione è stata anzitutto un esperimento di costruzione da parte dell'amministrazione di un processo di trasformazione "omeopatica" del luogo. Un lento ed ecumenico costruire le condizioni per le

risposte alle esigenze dell'amministrazione, ma soprattutto di quelle di base, espresse da numerosissime forme associative.

L'area si sviluppa tra la linea ferroviaria in direzione ovest e l'Haarlemmervaart, uno dei canali principali che connette il centro di Amsterdam al nucleo di Haarlem.

Il sito era connesso ad est al preesistente Westerpark, un parco storico di circa 5 ettari, e a ovest da un complesso di abitazioni, orti e giardini urbani privati, in parte spontanei, attraversati dai canali. Un contesto sociale complesso, parte popolare e operaio, parte fatto di artisti e di altri fenomeni e strati, contraddittori ma tolleranti, tipici da sempre di questa città. Parti del parco (i suoi edifici) sono state utilizzate in forma temporanea per lo svolgimento di attività culturali ed artistiche. Il successo di tale iniziativa ha permesso la costruzione del programma di attività ed usi che oggi sono la realtà di questo sistema.

Rispetto al recupero di qualità del suolo da subito è stata evidente l'impossibilità di una conversione totale dell'area a causa delle dimensioni e degli elevati livelli di inquinamento da benzene, metalli pesanti e altre componenti volatili nel terreno e nell'acqua. La strategia adottata si muove su due

fronti. Da un lato uno studio attento dei livelli ammissibili nelle aree a prato, di maggior contatto con i fruitori, diversi rispetto a quelle di maggior artificializzazione, pavimentate; dall'altro l'utilizzazione intensiva di sistemi di biofitodepurazione, la *bio-remediation*, attraverso un complesso sistema di acque attive, che coinvolgono tanto l'area più propriamente a parco, che quelle di spazio pubblico.

Sostanzialmente sono stati rimossi gli strati superiori dei suoli inquinati, parte portati a discarica e parte riutilizzati per la creazione di movimenti di suolo. Sono quindi stati apportati nuovi terreni che, diversamente miscelati, hanno permesso di realizzare aree con differenti livelli di fruizione. Altre aree, al contrario, sono state programmaticamente escluse da qualsiasi trattamento e coperte da pavimentazioni impermeabili, in attesa di investimenti successivi o destinate definitivamente ad un uso esclusivamente artificiale. Il livello di inquinamento è costantemente monitorato e diminuisce progressivamente, anche negli strati più profondi, grazie anche al lento ma costante lavoro del sistema delle acque³.

Un approccio molto pragmatico e realisti-



8



9



6 7



co che ha permesso di non attendere di avere le disponibilità finanziarie per cominciare ad utilizzare il luogo e che a gettato le basi, anche economiche, per la sua realizzazione e gestione secondo un processo evolutivo nel quale le risorse derivanti dal suo successo costituiscono presupposto del suo sviluppo.

Alla fine di questo processo, nel 1997, a seguito di un concorso internazionale, viene scelta una delle firme internazionali più importanti dell'architettura del paesaggio, Katryn Gustafson, assieme a Francine Houben del gruppo Mecanoo per gli interventi sulle architetture esistenti. Il masterplan finale include il parco urbano propriamente detto, proposto con il nome di "Changement", affianco ad un sistema esteso di aree umide, delle *wetlands* di fitodepurazione, di estremo interesse sia da un punto di vista scientifico e didattico, sia percettivo, per il loro carattere insolito in contesto urbano. Un ulteriore percorso, tra un canale secondario e la ferrovia, contribuisce ad integrare l'area delle residenze e degli orti urbani in un unico grande sistema ambientale urbano nel quale convivono funzioni private e collettive.

Il parco urbano propriamente detto ha

una dimensione complessiva di circa 50 ettari ed è organizzato in ambiti diversi che comprendono funzioni ricreative a livello locale ed urbano, ampi spazi vegetali ed un'area di circa un ettaro per grandi eventi pubblici, in forma di grande modellamento del suolo con funzione di spalto.

Lo spazio è strutturato da due tracciati principali che partono dal giardino storico, si separano per poi ricongiungersi ad ovest. Il primo si ancora al parco storico con una piazza urbana, formale, piantumata con una griglia regolare, e si estende verso ovest verso una dimensione più aperta e naturalistica. Il percorso si complessifica e si apre verso il canale, costituendo un sistema di spazi pubblici sull'acqua che evidenzia il carattere civico del luogo, valorizza la nuova Città delle Arti, integrando gli edifici, i giardini, il canale e la città prospiciente, fino ai due grandi serbatoi, lasciati aperti e visibili, come bacini artificiali di depurazione con collezioni di graminacee.

Il secondo percorso, sul versante nord del parco, parallelo alla ferrovia, è un sistema di linee parallele: un parco recintato per cani, una passeggiata ciclabile e pedonale, un prato lineare ed un canale, l'*Events Lake*, progressivamente più ampio, che assume il

carattere di lago e termina con dei Giardini umidi, i *Wet Gardens*, un vero e proprio virtuosismo sull'uso ornamentale di strutture vegetali proprie degli ambienti umidi.

Esiste quindi una parte più urbana a sud connessa al rapporto con il canale Haarlemmervaart, strutturata secondo un principio di fruizione e contrappunto alle strutture architettoniche. È la parte più vicina ai caratteri di spazio pubblico, con aree verdi trattate a giardino, con raffinate collezioni di arbustive ornamentali, che attraversano il complesso degli spazi espositivi e culturali, fino al grande evento delle due cisterne, lasciate a cielo aperto, come bacini di fitodepurazione che raccolgono e filtrano le acque di percolazione. Esiste invece un versante più naturalistico, legato alla grande zona umida, che vive del rapporto fisico e percettivo con una dimensione più aperta. Un luogo di parco nell'accezione più consolidata, per il relax e il rapporto diretto con la vegetazione, con prato e acqua. Ma anche una grande macchina ambientale, evidente e sottolineata dalle vasche che sono il terminale del canale-lago in prossimità del gazometro e degli spazi di ricongiungimento con il cuore dell'intervento.



10 11





12



13



- 13. Le ex cisterne convertite in bacini con graminacee per il filtraggio dell'acqua contaminate
- 12. Dettagli di sistemazione dei Wet Gardens
- 14. Il sistema delle Wetlands di ricostruzione di ambienti umidi a fini didattici

Qui è l'apoteosi del racconto del rapporto tra acqua e vegetazione. Il visitatore è direttamente coinvolto nell'attraversamento di un complesso di vasche a diversa profondità, piantumate con essenze, tra erbacce, arbustive ed alberi, secondo una gamma che si estende dalla massima naturalità al massimo livello di artificio, utilizzando anche tecnologie sperimentali. Una grande esperienza, sia a livello percettivo che sul piano conoscitivo.

Il tema dell'acqua, delle sue forme e significati, è sempre stato al centro del lavoro di Katryn Gustafson. Nella recente monografia di J. Amidon⁴ un intero capitolo è dedicato a questo tema: un'acqua sempre plastica, raramente autocelebrativa, che coinvolge l'intero progetto per lo spazio divenendone al contempo uno dei fuochi e uno degli elementi irrinunciabili, senza il quale si rischia la perdita di senso. Quindi spesso oggetti di estrema raffinatezza e rarefazione, pezzi di un design del-

lo spazio esterno che utilizza tutte le più sofisticate ed innovative tecnologie. Lo stesso vale in genere per tutti gli elementi, naturali ed artificiali, di un lavoro a volte elitario, connotandola forse come una delle più raffinate *designer* (nell'accezione italiana corrente del termine), di spazi esterni a livello internazionale.

Nel Westergasfabriek Culture Park la Gustafson sembra abbia voluto invece quasi porre in secondo piano questa propensione a favore di un confronto maggiore con la grande dimensione e, soprattutto, con il carattere fortemente civico di un esteso parco culturale urbano.

¹ Per una conoscenza approfondita delle vicende legate al processo di istituzione e costruzione del parco, si rimanda ai numerosissimi siti web e a: Koekebakker Olof, *Westergasfabriek Culture Park: Transformation of a Former Industrial Site in Amsterdam*, NAI Publishers, Rotterdam, 2004. L'area del parco è stata a lungo al centro dell'attenzione della comunità scientifica internazionale sia per il suo stato di rischio prima degli interventi, sia per le strategie elaborate per risolvere il problema della sua bonifica a fronte dell'impegno finanziario necessario, sia per la prassi adottata e le metodiche di controllo elaborate per la verifica continua del processo di decontaminazione. Si veda il sito: <http://web.inter.nl.net/users/Paul.Treanor/genrification.html>

² Idem

³ Jane Amidon, *Moving Horizons – The Landscape Architecture of Katryn Gustafson and Partners*, Birkhäuser, 2005.

Le immagini 1, 2 e 7 sono tratte da Jane Amidon, *Moving Horizons – The Landscape Architecture of Katryn Gustafson and Partners*, Birkhäuser, 2005. Le altre immagini sono dell'autore.



14



Roma dall'alto

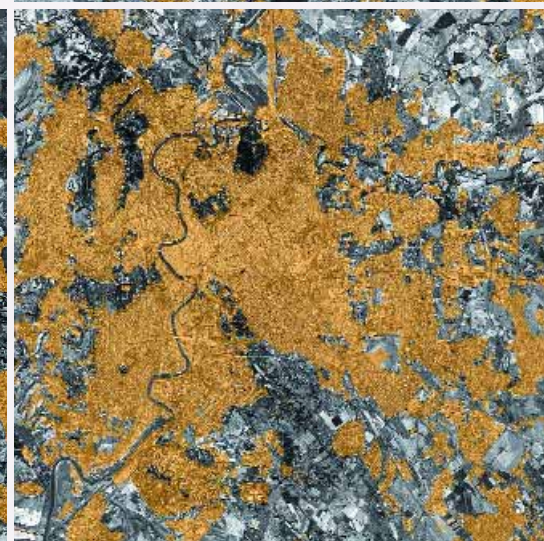
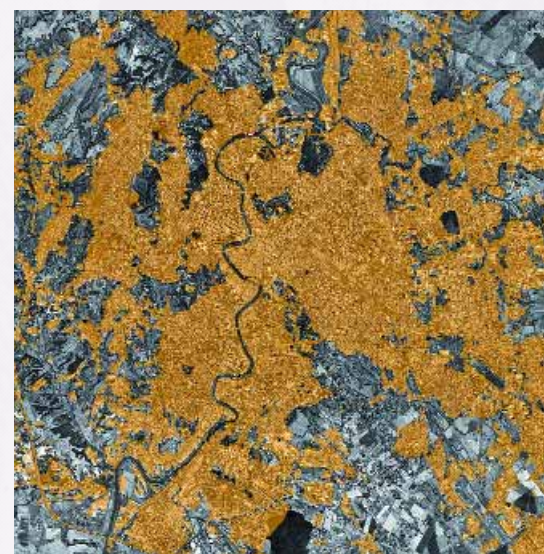
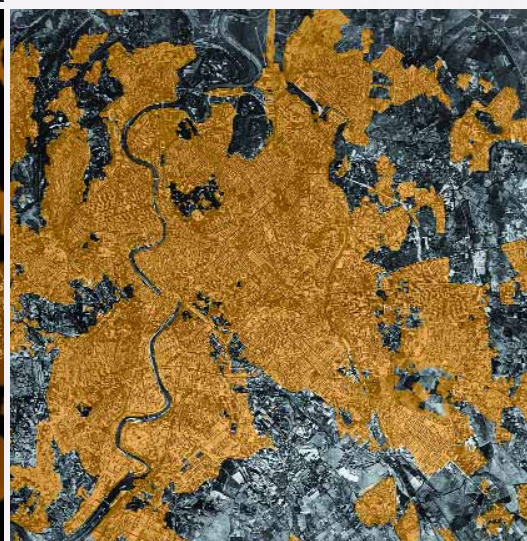
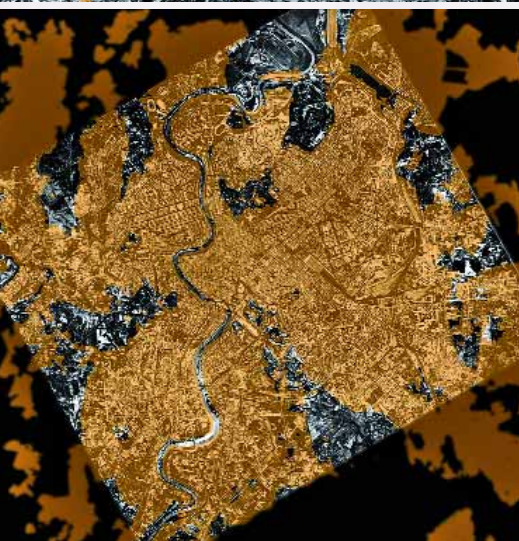
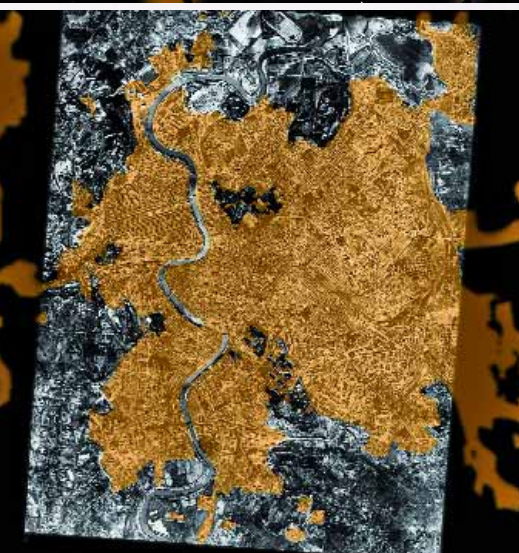
Sorvolare Roma nel tempo e nello spazio: fotografie aeree in mostra per osservare lo sviluppo della città dalla fine del XIX

Elena Tinacci *secolo ad oggi.*

La mostra "Roma dall'alto", inaugurata lo scorso 24 ottobre presso la Casa dell'Architettura, nasce dalla collaborazione dell'Aerofototeca Nazionale, copioso quanto poco conosciuto archivio di fotografie aeree dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, con il CROMA, Centro Studi su Roma, dell'Università Roma Tre. Intenzione dei curatori della mostra, l'architetto Maria Filomena Boemi, direttore dell'Aerofototeca, e il professor Carlo M. Travaglini, direttore del CROMA, è stata quella di proporre un distinto punto d'osservazione dello sviluppo e delle trasformazioni della città e del territorio circostante dalla fine del XIX secolo ad oggi, offrendo tanto agli addetti ai lavori, quanto al grande pubblico, la possibilità di cogliere le potenzialità della fotografia aerea quale strumento di analisi della forma urbana. La scelta dell'arco temporale menzionato non è che una diretta conseguenza della data cui risalgono i primi documenti, ossia le prime foto dall'alto, scattate a partire dalla seconda metà dell'Ottocento,

mezzo secolo prima della nascita dell'aviazione, da aerostati ancorati a terra. Una scelta che, se pure in qualche modo forzata nel fissare il punto di partenza della nostra analisi, si è rivelata quanto mai interessante perché pressoché coincidente con la vivace stagione di trasformazione e sviluppo della città scaturita dalla proclamazione di Roma Capitale nel 1870.

Sin dalle origini della fotografia aerea Ro-





2

ma è il soggetto più fotografato dell'intero territorio nazionale; soggetto che, in quanto suggestione storica, grazie alla sua memoria ci ha assicurato una documentazione e una monitorizzazione costanti di se stessa sino alla sua *facies* attuale. Le prime riprese di Roma dall'alto sono state realizzate da Giacomo Boni nel 1885, data a cui si possono far risalire anche le più antiche tra le oltre trecento immagini esposte nella mostra; mentre grazie ad immagini satellitari è stato possibile documentare l'immagine di una Roma di appena qualche mese fa.

La mostra "Roma dall'alto" contribuisce a testimoniare quest'empatia tra il soggetto *Roma* e la ripresa fotografica *dall'alto*, attraverso la sua articolazione in nove sezioni tematiche. Infatti, una volta affrontato un discorso generale a larga scala su *La forma della città* nella sua evoluzione fisica

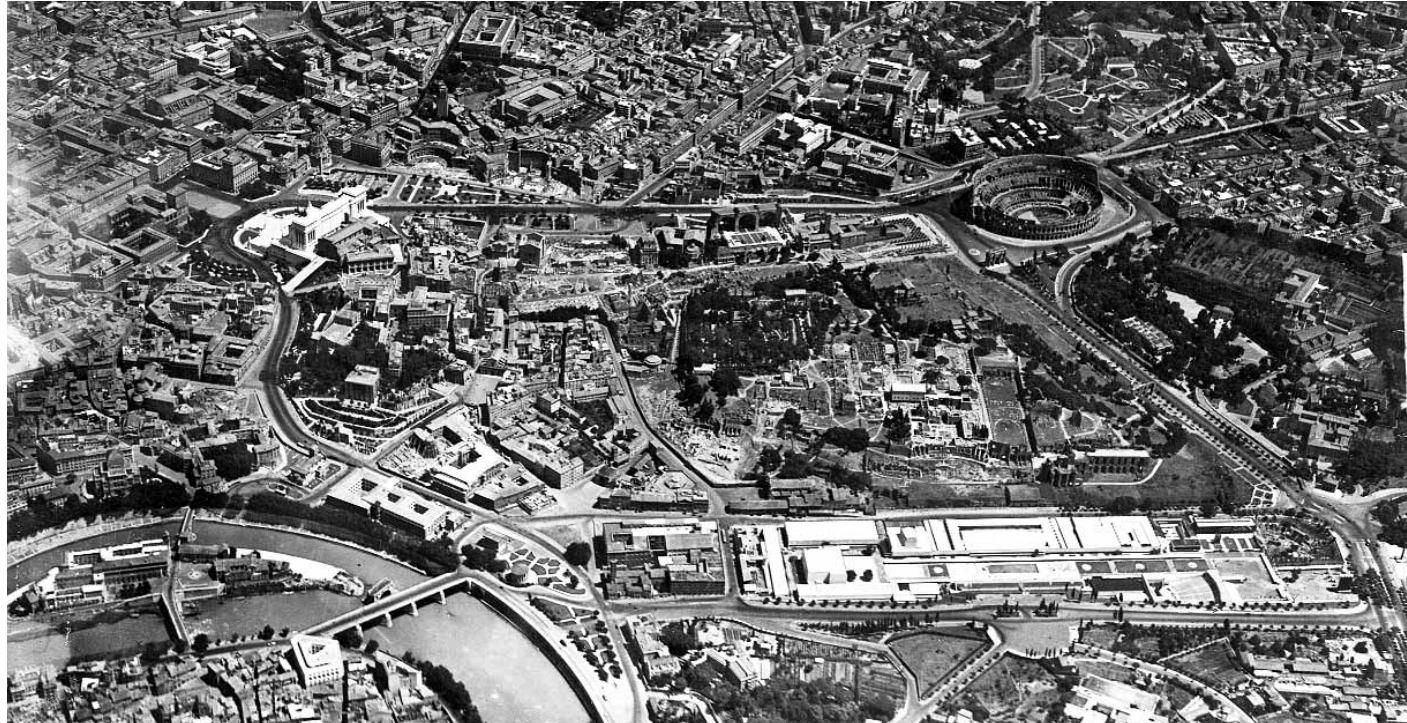
- in parte regolamentata, in parte spontanea nel corso di un processo diacronico - è poi possibile addentrarsi nei diversi approfondimenti tematici: gli *Interventi nella città storica tra il 1883 ed il 1940*; *L'espansione residenziale*; le trasformazioni fisiche e la crescita urbana verso la costa lungo le direttrici che conducono *Da Roma al mare*; Il rapporto, strettissimo e ancestrale, tra la città e i suoi fiumi, *Tevere e Aniene*; l'infiltrarsi di vie di comunicazioni e nodi di scambio nel sistema di *Infrastrutture e trasporti*; la dislocazione e lo sviluppo di *Industria e servizi*; riflessioni sul verde perduto ed il verde recuperato tra *Ville storiche e parchi urbani*; ed infine, *Eventi e grandi opere*, quali occasioni di interventi, non sempre congrui, che a partire dal 1911, anno del Cinquantenario dell'Unità d'Italia, hanno contribuito alla trasformazione della città.

La fotografia aerea del resto non consente solo di abbracciare vaste porzioni di territorio in viste planimetriche, ossia perfettamente verticali e dunque assimilabili a restituzioni in pianta della porzione di territorio di volta in volta fotografata; ma anche di riprendere soggetti di dettaglio a bassa quota, interventi puntuali, singoli edifici, in riprese dette prospettiche.

"Roma dall'alto" si è servita tanto di vedute planimetriche, fornite da ditte private di lunghissima tradizione aerofotografica come la S.A.R.A. Nistri di Roma e la CGR, Compagnia Generale Ripresearee di Parma o, nel caso delle immagini satellitari, da Telespazio; come di vedute prospettiche, a volo d'uccello, quali sono le immagini provenienti dagli archivi storici e dalle campagne fotografiche recenti dello Stato Maggiore dell'Aeronautica; e, ove necessario per supplire ad una documen-



3



4

tazione aerea lacunosa, soprattutto in riferimento alle immagini più antiche, a fotografie da terra conservate presso gli archivi di enti pubblici o istituzioni culturali, come l'Atac, l'American Academy, la British School, il Museo di Roma, l'Archivio Storico Capitolino e la Fototeca Nazionale. Tuttavia la maggior parte delle immagini esposte è stata reperita e selezionata, dopo una lunga fase di ricerca da parte di un poliedrico gruppo di storici, architetti e storici dell'arte, tra le numerosissime foto su Roma che fanno parte del patrimonio archivistico costituito da oltre due milioni di immagini dell'Aerofototeca Nazionale. Tali operazioni di ricerca, selezione ed infine sintesi critica del materiale fotografico hanno teso a mettere in evidenza l'importanza di esporre questo materiale in relazione alla crescita di Roma, e a definirne il valore strumentale dal punto di vista

5



6





7



8

storico-scientifico: una raccolta di documentazione in grado di dare ragione tanto dei processi lineari di sviluppo della città, quanto degli eventi, delle presenze e degli interventi puntuali che nel tempo si sono inseriti nel suo percorso di crescita.

Procedendo dalla parte - o meglio dalle parti: le molteplici componenti materiali che costituiscono una realtà fisica e storica complessa quale è la realtà romana - verso il tutto - la forma complessiva della città -, si arriva ad una riflessione di sintesi sulle forme della città nel tempo e, naturalmente, nello spazio, seguendo un percorso verso l'astrazione formale della materia urbana non solo attraverso quanto documentato nelle singole sezioni tematiche e nell'analisi dei vari aspetti messi in luce e sistematizzati nella mostra (da cui desumere almeno alcune delle succitate "parti"), ma anche guidati da quella scansione della storia urbana dettata dai piani regolatori.

Con la proclamazione di Roma Capitale compaiono sulla scena romana attori e fenomeni non più mossi da interessi sociali o politici, ma quasi esclusivamente, sfacciatamente, economici che, incuranti dell'immagine a loro contemporanea e della dimensione storica della città, ben presto ne stravolgono tanto il centro quanto i margini che naturalmente, nel corso del XX secolo si sfrangiano e si allontanano, fino in alcuni casi a ricompattarsi, ai giorni nostri, con le soglie dei limitrofi aggregati suburbani.

Il Comune di Roma attualmente occupa un'area di 128.000 ettari con il 23% di copertura urbana. Pur essendo idealmente e fisicamente ben lontana dai primi piani regolatori redatti da Alessandro Viviani e poi da Edmondo Sanjust rispettivamente nel 1873-1883 e nel 1909, specchio di una città liberale, laica e produttiva, l'attuale immagine di Roma non può che esserne in qualche modo un reiterato riflesso.

La prima ripresa aerea di Roma fu realizzata dal tenente dell'Aeronautica Umberto Nistri nel 1919: la copertura totale della città fornita dal fotomosaico consente da un lato di leggere gli effetti dei primi strumenti urbanistici, dall'altro di notare come la città sia già andata oltre le previsioni dei piani, saturando le aree all'interno delle mura per poi espandersi oltre queste.

Il secondo fotopiano esposto, realizzato dall'Aeronautica Militare nel 1937, documenta la crescita della capitale tra le due guerre: durante il fascismo l'espansione residenziale ha interessato prevalentemente il versante orientale; i quartieri delineati dal Piano del 1909 sono pressoché saturati e l'espansione continua con nuovi quartieri adiacenti previsti dal successivo piano regolatore del 1931. Il tessuto urbano appare interrotto da vasti sistemi di aree naturali che si propagano verso l'esterno, aree spesso destinate ad essere pesantemente ridimensionate o cancellate anche a causa del potenziamento del sistema infra-

strutturale che consente nuove possibilità di espansione verso sud e verso ovest.

Il rilievo fotografico del 1957 mostra una città che, in pieno boom economico, è ormai proiettata verso una nuova scala dimensionale: privilegiata è l'espansione verso est e verso sud ai danni dei paesaggi dell'Agro Romano rispettivamente verso i monti e verso il mare. I vent'anni che separano questa immagine dalla precedente ricalcano efficacemente, anche se non esattamente, il lasso di tempo intercorso tra il piano del 1931 ed il successivo del 1962, entrato in vigore addirittura nel 1965. Sebbene i principi ispiratori di questo nuovo strumento urbanistico, già fissati negli anni precedenti, fossero caratterizzati da una sostanziale coerenza intrinseca e un diffuso senso del rispetto dell'ambiente preesistente, fosse esso urbano o naturale, ciò non fu sufficiente a garantire a Roma una crescita congruente delle periferie e la tutela assoluta del centro storico.

Nel decennio che seguì l'approvazione del piano, la crescita di Roma fu caratterizzata da una forte ondata di abusivismo edilizio, di cui il fotopiano del 1969 illustra gli effetti sul territorio: la città ha superato i due milioni di abitanti e mostra ormai tutte le propaggini che nel corso dei decenni successivi avrebbero continuato a svilupparsi. Nell'impressionante espansione che, nel ventennio 1970-1990, ha spinto la città oltre i propri confini comu-



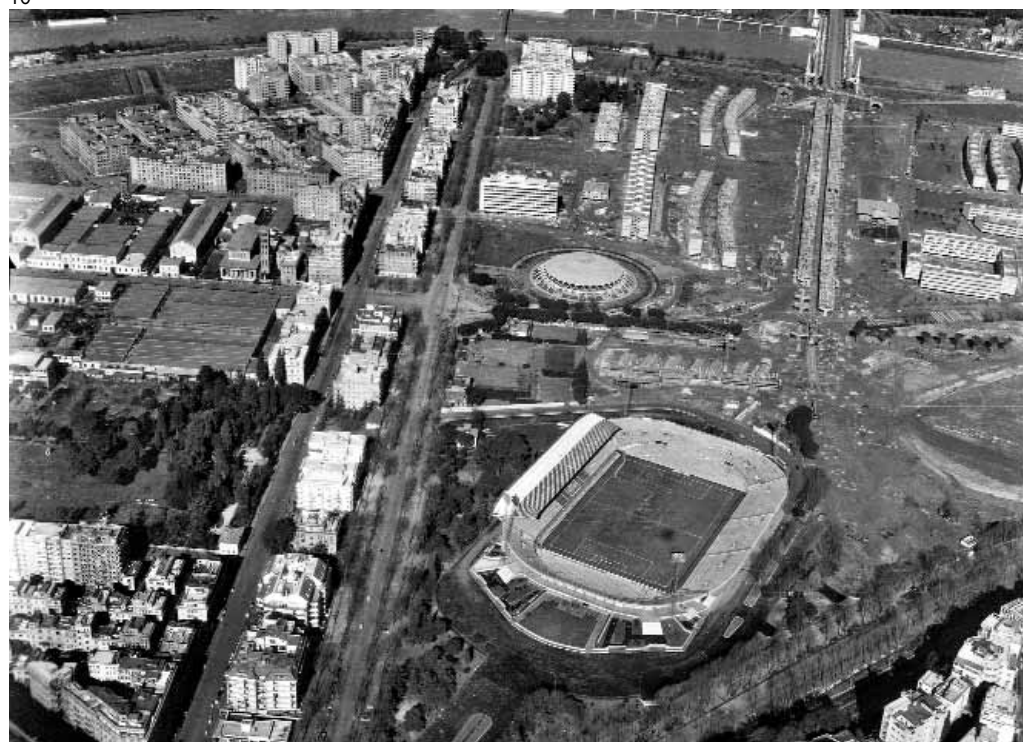
9

nali, documentata dal fotomosaico CGR del 1988, si verifica una crescita di sistemi urbani reticolari in prosecuzione della periferia esistente, appoggiati sulle direttrici radiali e sulla viabilità trasversale minore, con frange che si spingono oltre il GRA, affiancato dal completamento dei nuclei a bassa densità sparsi nel territorio agricolo. Nei territori “intermedi” tra i quartieri periferici tradizionali e i tessuti sconnessi a ridosso del GRA e oltre, l’immagine dall’alto rende visibili i disegni planimetrici dei massicci interventi di edilizia residenziale, pubblica e privata, realizzati nel corso degli anni Settanta e Ottanta.

L’ultimo fotomosaico esposto in mostra rappresenta infine il territorio di Roma nel 1998: nel corso degli anni Novanta, seppure con modalità più contenute, il processo di urbanizzazione si è propagato e, per così dire, “diluito” in un ambito più esteso. La periferia urbana ha proseguito la sua crescita per direttrici radiali e completamenti, così come i sistemi dei centri esterni hanno continuato a saldarsi reciprocamente e ad espandersi verso Roma. L’espansione dell’urbanizzato in tutte le direzioni si verifica anche nei comuni adiacenti: il territorio dell’Agro Romano è investito da un processo di urbanizzazione a bassa densità che vede la progressiva trasformazione del territorio aperto, tradizionalmente agricolo, in territorio della città diffusa.

La fotografia aerea si rivela dunque esplicitamente uno strumento fondamentale e anche immediato di analisi della scena urbana, consentendone un monitoraggio costante a larga scala. La forma della città, inderogabilmente radiocentrica, per il fitto sistema di consolari che dal centro si dipartono verso le periferie, entro e poi ancora oltre il GRA, deve molto alla tendenza centrifuga che si è sommata negli ultimi decenni al fisiologico processo di crescita del nucleo urbano. E dunque, per capirne a fondo le dinamiche, a maggior ragione occorre, e in “Roma dall’alto” si offre, una visione dall’alto, una visione d’insieme, una visione meno nota ai più: quella visione del tutto unica che si può avere sorvolando Roma nello spazio e nel tempo.

10



1. Elaborazioni grafiche su fotomosaici per la visualizzazione dell’espansione urbana nel corso del XX secolo; ICCD Aerofototeca e CGR SpA
2. Veduta prospettica dell’area del centro storico, 1895-1901; ICCD Aerofototeca, archivio Caproni
3. Veduta prospettica delle sponde del Tevere verso San Pietro, 1936-1937; ASC Archivio Fotografico
4. Veduta prospettica dell’area del centro storico successiva all’apertura di via dell’Impero e della via del Mare, 1938; ICCD Aerofototeca
5. Veduta prospettica dell’attuale stazione Termini, 1960; ICCD Aerofototeca, volo AM
6. Veduta prospettica dell’antica stazione Termini, inizio XX secolo; ICCD Aerofototeca, archivio Caproni
7. Garbatella, 1934; ICCD Aerofototeca, volo S.A.R.A.
8. Garbatella, 1970; ICCD Aerofototeca, volo SIAT
9. Il complesso monumentale dell’Eur completato nel dopoguerra, 1954-1958; ICCD Aerofototeca, volo AM
10. L’area del quartiere Flaminio trasformata dai lavori per le Olimpiadi, 1959-1960; ICCD Aerofototeca, volo AM

I Fondi Strutturali e le quote di cofinanziamento fuori dal patto di stabilità

Francesco Monaco*

Una "finanziaria" europea per il periodo 2007-2013

Con l'accordo raggiunto il 4 aprile 2006 tra il Parlamento Europeo, il Consiglio Europeo e la Commissione della UE sulle prospettive finanziarie dell'Unione Europea per il periodo 2007-2013, il budget per la coesione di 862 miliardi di euro stabilito a dicembre 2005 registra un incremento di 4 miliardi per finanziare i settori considerati prioritari quali l'istruzione, la ricerca, le reti transeuropee e la cooperazione territoriale europea.

L'accordo, tuttavia, non ha modificato i contenuti essenziali delle conclusioni del Consiglio Europeo di Bruxelles del dicembre 2005, con il quale è stata decisa l'attribuzione delle risorse finanziarie per la Politica di Coesione e per la PAC. Ad ogni modo, il budget comunitario ad oggi risulta così articolato: *Budget complessivo*: 862,363 miliardi di Euro pari all'1,054% del PIL della UE.

Budget per la Politica di Coesione: 307,619 miliardi di Euro (di cui 25,698 assegnati all'Italia).

Budget per la PAC: 295,105 miliardi di Euro di cui 77,662 per lo sviluppo rurale.

I *Fondi della Coesione* che spetteranno all'Italia ammontano, come detto, a 25,624 miliardi di Euro e sono ripartiti come segue: 19,255 miliardi di Euro per l'Obiettivo "Convergenza"; 5,641 miliardi di Euro per l'Obiettivo "Competitività

Regionale e Occupazione". Nell'ambito dell'Obiettivo "Convergenza", 18,867 miliardi di Euro spetteranno a Calabria, Campania, Puglia, Sicilia, mentre 0,388 miliardi di Euro toccheranno alla Basilicata. Per la Competitività la Sardegna conquista 0,879 miliardi di Euro mentre 4,762 miliardi di Euro andranno a tutte le altre Regioni. Dopo la formale adozione dei regolamenti dei Fondi strutturali per il periodo 2007-2013 avvenuta nel mese di luglio 2006, la Commissione Europea ha approvato il 4 agosto successivo cinque decisioni¹ pubblicate il 6 settembre sulla GuUE (serie L 249), con le quali si stabilisce definitivamente la "ripartizione annuale indicativa per Stato membro" del finanziamento dei Fondi strutturali nell'ambito degli Obiettivi stabiliti.

Il riparto fra le Regioni italiane delle risorse dei Fondi Strutturali

Per definire il riparto fra le Regioni italiane dei Fondi Strutturali, occorre partire dalle assegnazioni stabilite nel Consiglio Europeo a favore degli Stati Membri, distintamente, per ciascuno degli Obiettivi ("Convergenza", "Competitività e Occupazione" e "Cooperazione Territoriale Europea"), per le Regioni in uscita (*Phasing out*) dall'Obiettivo 1 (in Italia, la sola Basilicata), e per le Regioni in ingresso (*Phasing in*) nell'ambito dell'Obiettivo "Competitività e Occupazione" (in Italia, la sola Sardegna).

Il Dipartimento per le Politiche di Sviluppo e di Coesione (DPS) del Ministero dell'Economia e delle Finanze (MEF), ora passato con il Ministero dello Sviluppo Economico (MISE), partendo da suddette assegnazioni, il 5 aprile 2006 ha licenziato un dossier contenente un'istruttoria tecnica -svolta sulla base di un intenso confronto con tutte le Regioni- circa: a) sia la chiave di riparto fra le quattro Regioni della Convergenza delle risorse 2007-2013; b) sia la chiave per il

riparto, fra le medesime Regioni, delle risorse del Fondo aree sottoutilizzate (FAS). Ad oggi, a fronte della certezza delle assegnazioni finanziarie dei Fondi Strutturali all'Italia, la fissazione delle quote finali del relativo riparto fra le regioni della convergenza risulta ancora sospesa.

Il dossier del DPS non conteneva invece il corrispondente riparto delle risorse dei Fondi Strutturali riservate all'Obiettivo "Competitività e Occupazione", in quanto rimesso alla formulazione delle Regioni interessate su richiesta delle medesime.

Finalmente, l'11 ottobre 2006 - secondo un comunicato stampa pubblicato da "Regioni.it - periodico telematico quotidiano a carattere informativo"²- le Regioni Abruzzo, Emilia-Romagna, Friuli Venezia Giulia, Lazio, Liguria, Lombardia, Marche, Molise, Piemonte, Toscana, Umbria, Valle d'Aosta, Veneto e delle Province autonome di Trento e di Bolzano, hanno definito all'unanimità un'ipotesi di ripartizione interregionale dei fondi UE per l'obiettivo "Competitività regionale e occupazione" 2007-13, attuando così un accordo raggiunto il 21 settembre precedente a Roma. La tabella pubblicata on line dal medesimo periodico riporta i contenuti di tale accordo.

I fondi aggiuntivi per le aree sottoutilizzate FAS e il patto di stabilità interno nel ddl della Finanziaria 2007

Posto che lo Stato italiano, insieme alle Regioni, dovrà garantire - nell'ambito dei propri fondi di rotazione- le quote di cofinanziamento obbligatorio (pari a circa il 50% della quota comunitaria) degli interventi finanziati dalle risorse comunitarie della coesione, il disegno di legge finanziaria per il 2007 contiene norme importanti, relativamente sia agli interventi pluriennali del FAS sia, soprattutto, ai limiti di spesa

imposta alle amministrazioni pubbliche con il patto di stabilità interna.

In particolare all'art.105 intitolato "interventi per le aree sottoutilizzate", si stabilisce che il FAS, di cui all'articolo 61 della legge 27 dicembre 2002, n. 289 e iscritto nello stato di previsione del Ministero dello sviluppo economico, è incrementato di 63.273 milioni di euro di cui 100, per ciascuno degli anni 2007 e 2008, 5000 per l'anno 2009 e 58.073 entro il 2015, per la realizzazione degli interventi di politica regionale nazionale relativi al periodo di programmazione 2007-2013. Le norme su patto di stabilità per gli enti locali sono contenute invece nell'art. 74 del disegno di legge. In particolare, a proposito delle spese escluse dal calcolo del saldo, l'art. 74 precisa che non sono da considerare "le spese in conto capitale derivanti da interventi cofinanziati dall'Unione europea, ivi comprese le corrispondenti quote di parte nazionale, e le entrate in conto capitale derivanti dai finanziamenti dell'Unione europea" (comma 6, lett.b, art.74).

Il patto, secondo suddetto articolo, si applica ai Comuni con popolazione superiore a 5000 abitanti. La base di riferimento è il triennio 2003 - 2005.

L'obiettivo di miglioramento del saldo è calcolato attraverso l'applicazione di due coefficienti di riduzione: tutti i Comuni applicano alla media della spesa corrente di cassa del triennio 2003/2005 il coefficiente di riduzione di 0,036; i soli Comuni che presentano un deficit di cassa (entrate e spese totali al netto dei crediti) applicano alla media del triennio 2003/2005 un coefficiente di riduzione pari a 0,5. La somma di questi due valori è il miglioramento del saldo di cassa e di competenza (base triennio 2003/2005) che ogni singolo ente deve realizzare nel 2007. Il saldo di cassa è calcolato nella differenza tra

ACCORDO DEFINITIVO PROGRAMMAZIONE 2007 – 13

REGIONI	FS FINALE	% FS FINALE	COFIN FINALE	%COFIN FINALE	FAS FINALE	%FAS FINALE	TOT. FINALE	%TOT. FINALE
Piemonte	307.670.389	15,1	991.672.629	14,3	624.549.753	12	24.240.923.772	13,9
Valle d'Aosta	53.540.618	1	57.763.303	0,8	29.166.643	0,6	140.470.563	0,8
Liguria	319.097.637	6,00	524.655.881	7,6	240.376.487	4,6	1.084.130.006	6,2
Lombardia	550.301.227	10,5	770.371.619	11,1	594.568.794	11,4	1.925.241.640	11
Bolzano	88.659.752	1,7	112.848.269	1,6	60.406.018	1,2	261.914.039	1,5
Trento	82.290.711	1,5	130.231.522	1,9	40.447.355	0,8	252.969.588	1,4
Veneto	563.739.159	10,5	584.227.289	8,4	427.623.768	8,2	1.575.590.215	9
Friuli Venezia Giulia	196.776.876	3,7	317.345.598	4,6	133.757.944	2,6	647.881.419	3,7
Emilia Romagna	433.276.821	8,1	723.122.176	10,5	200.881.294	3,8	1.357.280.281	7,8
Toscana	655.551.152	12,2	792.715.977	11,5	532.175.422	10,2	1.980.442.551	11,3
Umbria	249.959.816	4,7	330.233.670	4,8	178.179.082	3,4	758.372.568	4,3
Marche	220.452.488	4,1	285.579.490	4,1	169.082.252	3,2	675.114.230	3,9
Lazio	743.512.676	13,9	715.517.261	10,3	663.580.119	12,7	2.122.610.056	12,1
Regioni meno								
Abruzzo e Molise	4.975.029.321	92,9	6.336.285.684	91,6	3.894.921	74,6	15.206.109.927	86,9
Abruzzo	268.770.183	5	395.401.238	5,7	847.876.000	16,2	1.512.047.421	8,6
Molise	108.702.368	2	187.313.078	2,7	476.260.000	9,1	772.725.446	4,4
Regioni Abruzzo e Molise	377.472.551	7,1	582.714.316	8,4	1.324.136.000	25,4	2.284.322.866	13,1
Totale Regioni	5.352.501.872	100	6.919.000.000	100	5.218.930.921	100	17.490.432.793	100

entrate finali correnti ed in conto capitale e le spese finali correnti ed in conto capitale come da consuntivo; il saldo di competenza è costituito dalla somma degli importi risultanti dalla differenza tra accertamenti e impegni, per la parte corrente, e dalla differenza tra incassi totali e pagamenti totali, per la parte in conto capitale. Sono comunque esclusi dal saldo finanziario: i trasferimenti dallo Stato; spese ed entrate derivanti da finanziamenti dell'Unione

Europea; spese in conto capitale di cui alla legge obiettivo; le entrate per riscossione di crediti e le spese per concessione di crediti. La consistenza del debito di ogni singolo ente in essere al 30 settembre 2006 può crescere in misura non superiore al 2,6%. Il mancato rispetto del patto è sanzionato, a seguito di un procedimento di messa in mora, con l'aumento automatico dell'addizionale Irpef pari allo 0,3 per cento³.

* Responsabile Dipartimento Mezzogiorno e Politiche di sviluppo - ANCI

¹ Cfr. il sito: http://ec.europa.eu/regional_policy/sources/docoffic/official/decisions.htm

² Cfr. il sito: <http://www.regioni.it/2004/newsletter/news.aspx?data=20061011#1>

³ I dati riportati sono tratti dal documento: "Prima scheda di lettura delle norme della finanziaria di interesse dei Comuni" tratto dal sito dell'ANCI, www.anci.it



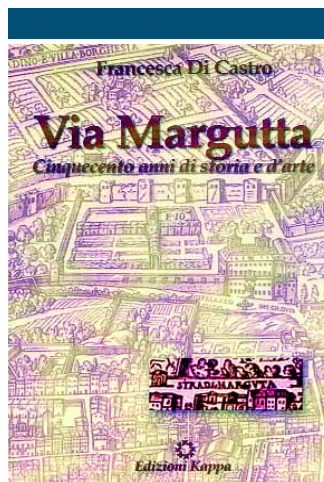
Paola Giorgioli, Camillo Nucci
(a cura di)
**12 Progetti per il
Municipio X di Roma**
Gangemi Editore, Roma 2006

Il testo raccoglie le Tesi di Specializzazione del 6° ciclo della Scuola di Specializzazione in Pianificazione Urbanistica, diretta dal prof. C. Nucci, presso la Prima Facoltà di Architettura di Roma "Ludovico Quaroni" de "La Sapienza". I lavori organizzati secondo percorsi progettuali ben definiti prendono in esame l'area del X Municipio di Roma e avanzano proposte per rispondere alle condizioni di frammentarietà, progettazioni autoconcluse, anonimato ed omologazione che caratterizzano negativamente le periferie delle grandi città, e questa in particolare. Perseguendo gli obiettivi di "più integrazione e più identità" i lavori si strutturano in *Schemi di struttura*, con impianti alternativi e alla ricerca di un disegno in trasformazione e di alternative possibili di utilizzo e contestualizzazione degli interventi previsti dal nuovo PRG e in *Progetto Urbano, aperto e completo*, inteso come un'operazione di sondaggio preventivo degli esiti spaziali, sociali e della fattibilità di percorsi progettuali alternativi; un progetto orientato a porsi in relazione produttiva con il contesto e disponibile ai possibili adeguamenti successivi e, al contempo, completo delle preventive valutazioni di sostenibilità ambientale, sociale e di fattibilità economica necessarie all'amministrazione per mettere a punto il piano generale ed assumere decisioni operative e consapevoli. La pubblicazione è strutturata in quattro sezioni, come quattro sono i percorsi progettuali che la costituiscono, diversificati a seconda dell'approccio e della scala urbana a cui afferiscono: *il percorso della continuità delle aree verdi, il percorso dell'acqua, della*

storia e degli usi, il percorso delle funzioni urbane e delle reti del trasporto pubblico, il percorso delle reti naturali e artificiali. Il percorso della continuità delle aree verdi sperimenta se sia possibile ottenere più integrazione e più identità attraverso una maggiore connessione delle aree verdi. Ne viene fuori una strategia complessiva volta a connettere gli spazi vuoti nel costruito frastagliato della periferia ed allo stesso tempo di creare un sistema di percorsi che si diramino nello stesso costruito, attraverso un trasporto lento trasversale sia locale che urbano. *Il percorso dell'acqua, della storia e degli usi* ha come obiettivo quello di innescare un processo di riqualificazione urbana dell'area in oggetto di studio, tale da innalzare il livello di qualità della vita dei residenti sia attraverso la dotazione di strutture capaci di far fronte alla richiesta di servizi, sia con la creazione di spazi sociali e di aggregazione; un processo di riqualificazione attraverso il recupero e la valorizzazione dei caratteri storico-ambientali di cui l'area risulta possedere notevoli risorse. *Il percorso delle funzioni urbane e delle reti del trasporto pubblico* ha come obiettivo la dotazione, l'organizzazione ed il relazionamento dei diversi frammenti urbani per realizzare un meccanismo di relazioni policentriche, tali da determinare nuove identità urbane che, nel loro insieme, garantiscano un buon livello di autosufficienza e qualità del sistema urbano. Emergono due grandi temi, quindi: i poli e le reti. *Il percorso delle reti naturali e artificiali* privilegia uno studio volto alla riqualificazione del settore est di Roma, ristabilendo l'equilibrio tra l'ambiente naturale e l'ambiente costruito attraverso la continuità delle aree verdi, il ripristino dei corridoi di naturalità lungo i corsi d'acqua e lungo i percorsi archeologici di crinale, la promozione dell'integrazione tra le funzioni metropolitane e quelle locali. Ci sembra interessante sottolineare, al di là degli esiti progettuali presentati, di sicuro e notevole interesse, il valore dell'esperienza didattica: ovvero una sperimentazione didattica come occasione di scambio di idee e di dibattito cittadino su trasformazioni

possibili o in parte già avviate, e stimolo alla Pubblica Amministrazione per sollecitare un metodo di lavoro che colleghi maggiormente il progetto urbano al piano, l'architettura al contesto, il territorio locale alla città metropolitana.

Elio Trusiani



Francesca Di Castro
**Via Margutta. Cinquecento anni
di storia e d'arte**
Edizioni Kappa

Prima storia completa della strada che, pur conosciuta in tutto il mondo come la Via dell'Arte, tuttavia non era stata ancora trattata analiticamente come nel caso di questo "tour letterario" che la storica dell'arte e paesaggista Francesca Di Castro ha saputo realizzare con il presente testo. L'indagine compiuta dall'Autrice è basata su documenti certi, individuando, con molto rigore, tutto il substrato sociale che da sempre ha roteato attorno le figure dei tanti artisti che, più o meno noti, hanno fatto vivere studi e botteghe di una strada che non ha mai visto offuscare il suo fascino. Milletecento i nomi degli scultori e pittori rintracciati e più di quattrocento gli incisori, architetti, orafi, argentieri, mosaicisti che la Di Castro ha saputo individuare. Partendo dalle piante di Roma del Cinquecento, per giungere alla pianta catastale attuale, attraverso la lettura degli "Stati delle Anime", l'Autrice ha potuto così ricostruire un quadro preciso della vita della strada attraverso i secoli, mentre le stesse Guide turistiche e i documenti catastali hanno permesso di ripercorrere

l'evoluzione architettonica della strada.

In effetti sono presenti, lungo la via, diverse tipologie edilizie: dalla piccola casa cinquecentesca, al Teatro Alibert, al grande palazzo nobiliare, con il prospetto anche su via del Babuino, agli studi degli artisti, con i loro ampi e articolati cortili, di cui ognuno di noi ricorda il grande fascino riportato da un film degli anni '50, il famoso "Vacanze Romane"! E proprio perché tale atmosfera non vada perduta, si sono attivate iniziative molto importanti, come quella promossa dalla senatrice Tana de Zulueta, che ha proposto all'Unesco che via Margutta venga riconosciuta "Patrimonio dell'Umanità". E l'Autrice ci fa conoscere molte notizie assai particolari sulla via, come ad esempio la circostanza così importante che determinò la scelta di via Margutta per il proprio studio a così numerosi artisti, fino dal XVI secolo. Fu infatti Papa Paolo III che, togliendo la tassa sui mestieri a chi stabilisse il proprio studio in via Margutta, ovviamente invogliò molto gli artisti a stabilirsi nella strada. Veniamo inoltre a sapere l'origine del nome della strada, che derivò da un tale Giovannino alias "Margutto barbiero", così noto da essere identificato con la strada, mentre era ancora in vita, già dal 1575. Successivamente l'afflusso degli artisti continuò ininterrottamente, mentre si diffondeva la fama del clima così particolare e che avrebbe portato, nell'Ottocento, alla costruzione degli Studi d'Arte e al trasferimento nella via del Circolo Artistico Internazionale. "Non è un luogo esclusivamente del passato", sottolinea Claudio Strinati nella presentazione del volume, "e lo si evince proprio da questo libro". Di grande utilità per gli studiosi, come per gli appassionati di vita romana, sono i due indici, dei pittori e degli scultori, che vissero e lavorarono tra Via Margutta e via del Babuino "verso il monte" e quello degli architetti, argentieri, orafi, incisori, mosaicisti, ebanisti, che condivisero una quotidianità, tra interessi comuni, piaceri e condivisioni, di quello che, appunto la senatrice Tana de Zulueta, presidente del comitato Promotore "Via Margutta Patrimonio dell'Umanità", ha definito "il segreto di questa via dell'Arte".

Luisa Chiumenti

Padova. Riapre la Cappella Ovetari

La riapertura e la restituzione della Cappella Ovetari nella Chiesa degli Eremitani a Padova ha reso possibile nuovamente la lettura e la visione futura del capolavoro che, tra il 1448 e il 1457 aveva visto al lavoro, per la decorazione della cappella, non solo Andrea Mantegna, ma anche altri artisti come Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini, Nicolò Pizolo e successivamente Ansuino da Forlì e Bono da Ferrara.

Dopo il distacco dell'affresco del "Martirio di San Cristoforo", (1886) e lo stacco dell'affresco dell'"Assunzione della Vergine" (1890), opere del Mantegna, da parte di Antonio Bertoli, la cappella vede un radicale intervento di restauro diretto nel 1931, dall'architetto Forlati e che riguarda l'avanzamento dell'altare, posizionato al centro della cappella, gli scavi di ricognizione, la demolizione e il rifacimento della pavimentazione. Dieci anni dopo veniva effettuato il trasferimento alla Basilica del Santo degli affreschi staccati nell'800 dal Bertoli.

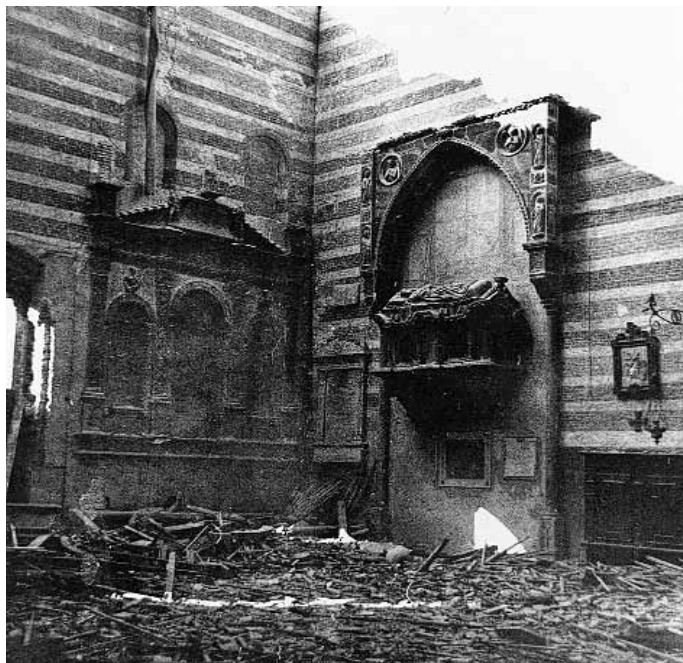
Ma l'11 marzo del 1944 un bombardamento alleato distruggeva parte della chiesa degli Eremitani e in particolare anche la cappella Ovetari; fu allora che, con la speranza di non perdere definitivamente gli affreschi, furono inviate all'Istituto centrale del Restauro in Roma più di settanta casse contenenti i frammenti raccolti dopo il crollo. Dal '45 al '75 si continuerà ad operare in favore di una possibile "restituzione" del complesso ad iniziare dalla ricostruzione, da parte dell'allora Direttore dell'Istituto Centrale per il restauro, Cesare Brandi, di varie opere della cappella e fra l'altro



Chiesa degli Eremitani



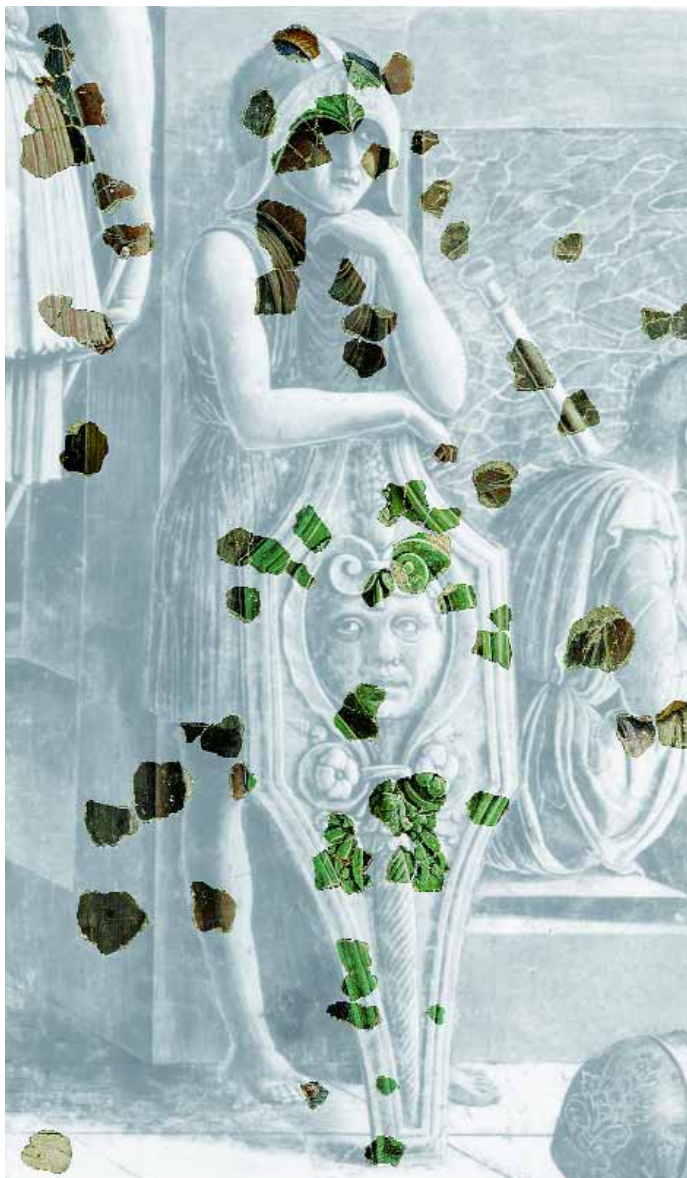
Ingresso della Cappella Ovetari (sopra) e la Cappella Ovetari distrutta (sotto)



di grandi porzioni delle scene della "Decapitazione di san Giacomo" e del "Congedo di san Cristoforo dal re" del Mantegna. Dal 1990, il Parroco e la Curia iniziarono a chiedere la restituzione dei frammenti (pur essendo un "Bene" ormai distrutto!), ma solo qualche anno dopo, un insieme di forze determinate da un forte senso di appartenenza alla città, ha veramente posto l'attenzione sull'opera andata perduta. È stato quindi dal 1992 che è nata una stretta collaborazione tra la Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico del Veneto e l'Università di Padova, al fine di coordinare una metodologia appropriata che, utilizzando la innovativa tecnologia informatica, rendesse possibile la ricollocazione dei frammenti di affreschi Ovetari e già nel 1994 una équipe di studiosi, coordinati dall'ingegnere Toniolo, provvedevano alla prima catalogazione dei frammenti. La Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, considerata la grande importanza culturale dell'operazione, ha deciso di attuare una sinergia attiva fra il rilancio culturale e quello economico di un lavoro interdisciplinare molto importante perché ha messo a disposizione degli storici dell'arte le conoscenze tecniche ed ai fisici le conoscenze in ambito storico artistico. Il progetto riveste particolare interesse sul piano tecnologico, poiché per la prima volta nel campo della conservazione dei Beni Culturali, è stato introdotto con esito positivo, l'ausilio informatico che ha permesso di indagare, senza toccarli né rimuoverli, una quantità di frammenti che sono andati ad unirsi a quelli già sistemati negli anni '90. Quanto era stato già trovato è stato messo su nastri, poi collocati materialmente e, in una seconda fase, sistemati sui nuovi pannelli realizzati non più in tela, ma in un materiale moderno molto più adatto a



"Martirio di San Giacomo", A. Mantegna (ricostruzione, 1946)
Ricostruzione informatica - Particolare della scena "Martirio di San Giacomo"



questa operazione. L'idea generale del progetto, è stata quella di effettuare, con calcoli matematici e fisici, la effettiva posizione nell'affresco originario, di tutti i frammenti conservati nelle casse, giungendo così, dopo il restauro, al ricollocamento di ogni frammento.

Per quanto riguarda gli aspetti architettonici della cappella sono state effettuate importantissime scoperte ed anche su questo versante si è realizzata una proficua collaborazione fra il restauratore professor Colalucci e gli architetti Rebeschini e Giantommasi. L'arch. Rebeschini, progettista e Direttore Lavori, ha messo in evidenza una situazione strutturale tale da non permettere la ricollocazione degli affreschi nella cappella se non si fossero modificate alcune situazioni.

Dopo un attento lavoro di sei mesi attorno a questo problema, l'architetto ebbe la fortuna di trovare materiale sempre più interessante, tra cui alcuni documenti assai significativi che davano una decisiva certezza dell'architettura della Cappella Ovetari ristrutturata nel '45. Inoltre egli riuscì a trovare anche numerose conferme "in situ" del fatto che prima del '31, la Cappella presentava una situazione diversa rispetto al livello effettivo delle tombe terragne, ed ha potuto anche mettere a punto come l'anticappella fosse stata costruita anteriormente alla cappella stessa.

L'operazione è stata piuttosto laboriosa e difficile ed ha visto impegnate molte persone che in tempi ristretti hanno provveduto fra l'altro a realizzare dietro i pannelli una struttura complessa (non visibile dall'esterno), atta a reggere i pannelli stessi. L'interesse notevolissimo di questo intervento risiede soprattutto nel fatto di essere riusciti a superare le difficoltà incontrate nei precedenti tentativi di restauro effettuati con metodi tradizionali.

È stato infatti provveduto alla elaborazione di una procedura veramente innovativa, di "anastilosi informatica", che è stata messa a punto dal prof. Domenico Toniolo (Dipartimento di Fisica) e dal prof. Massimo Fornasier (Dipartimento di Matematica) dell'Università di Padova.

Così, dopo un primo approccio matematico, è stata individuata una metodologia che, sfruttando la decomposizione delle immagini dei frammenti attraverso le "armoniche circolari" (forme matematiche che "tengono memoria" della orientazione del pezzo).

Il confronto poi con le immagini fotografiche dell'affresco (Foto Alinari b/n dei primi del '900), in tutte le possibili posizioni (in una scena di circa 10 mq, in pochi secondi, le posizioni potenziali di un frammento si riducono da dieci milioni a poche decine), ha permesso di redigere una "mappa di corrispondenza", che è stata poi sottoposta al giudizio di un esperto dell'opera d'arte.

Dopo le prime sperimentazioni promosse dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo nel 1998, nell'ottobre 2001 è stata avviata l'attività del Laboratorio del Progetto Mantegna (finanziato sempre dalla Fondazione), che si è impegnato nella "ricollocazione virtuale dei frammenti della Cappella Ovetari", utilizzando un "sistema informatico di calcolatori collegati in rete", con il coordinamento delle competenze di professionalità diverse, quali: l'informatico, il restauratore, l'ingegnere, lo storico dell'arte. Il laboratorio, diretto (per la parte scientifica) da Domenico Toniolo e per la parte storica da Alberta De Nicolò Salmazo, tra i maggiori esperti del Mantegna, con il coordinamento di Anna Maria Spiazzi, Soprintendente per il patrimonio Storico ed Etnoantropologico per le Province di Venezia Padova Belluno e Treviso, ha svolto davvero un lavoro esemplare anche sul piano

interdisciplinare (che ha coinvolto fra l'altro un largo stuolo di studenti universitari), che ha consentito di ricollocare migliaia degli 80.000 frammenti (già precedentemente catalogati). In occasione quindi delle grandiose celebrazioni per il cinquecentenario della morte del Mantegna, sono riapparsi (per ora a livello informatico), ampi brani e importanti tracce degli affreschi Ovetari e, tra questi, delle opere del Mantegna, con importanti novità interpretative sulla evoluzione della sua arte. Per ogni approfondimento si rinvia al prezioso Catalogo, edito da Skira e curato da Domenico Toniolo, Alberta De Nicolò Salmazo, Anna Maria Spiazzi.

L.C.

Cappella Ovetari – Padova Chiesa degli Eremitani

Progetto e D.L.:

Studio R & S Engineering S.r.l. (Pd)

Arch. Claudio Rebeschini

e arch. Andrea Schiavon

Collaboratori

Arch. Benedetta Fondelli

Dott.ssa Monica Castellarin

Collaborazione per gli interventi di restauro pittorico

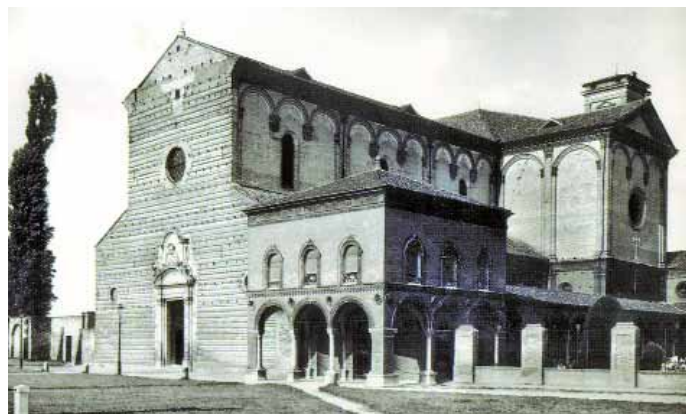
Prof. Gianluigi Colalucci

e Prof. Carlo Giantommasi

Ferrara. San Cristoforo Cantiere Aperto

Il progetto di ampliamento del restauro del Tempio di San Cristoforo alla Certosa completa i lavori, soprattutto esterni, eseguiti ed interrotti all'inizio degli anni '80 ed è finalizzato al recupero dell'edificio alla funzione di culto, particolarmente importante come chiesa del cimitero, coinvolgendo aspetti compositivi, strutturali, decorativi ed impiantistici.

Il progetto, promosso dall'Amministrazione Comunale di Ferrara, è stato realizzato, per la parte del recupero architettonico, grazie al contributo finanziato nell'Accordo Programma Quadro



Ferrara, Chiesa di S. Cristoforo, 1931 (foto D. Anderson)

Stato-Regione Emilia Romagna 2001-2003 in materia di Beni Culturali. Il progetto di restauro e ricollocazione delle opere e degli arredi storici, in fase di attuazione, è sostenuto invece dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara.

L'attuale progetto di restauro del tempio di San Cristoforo alla Certosa, che va a completare i lavori (soprattutto esterni) iniziati, ma poi interrotti agli inizi degli anni '80, è particolarmente finalizzato al recupero dell'edificio alla funzione di culto (molto rilevante in quanto chiesa del cimitero).

Nel restauro sono stati ovviamente coinvolti aspetti compositivi, strutturali, decorativi e impiantistici. Per quanto riguarda l'intervento architettonico e funzionale, si tratta di scelte progettuali miranti al miglioramento dell'accessibilità, il risanamento dell'edificio dall'umidità, la finitura delle superfici esterne ed il recupero di una serie di spazi adiacenti destinati al collocamento dei servizi necessari al funzionamento stesso del complesso.

Molta l'attenzione del progetto per quanto riguarda le dotazioni impiantistiche, la conservazione delle opere (incluso l'apparato decorativo, analizzato attraverso schede opportunamente predisposte). In particolare, nell'ambito della ricollocazione completa degli arredi fissi e mobili, verrà anche ricomposto l'altar maggiore e predisposti gli elementi architettonici degli altari

nelle cappelle laterali e nel transetto, in modo che possano essere riposizionate anche le ancone lignee e le pale originarie.

Dal punto di vista progettuale è da sottolineare l'importanza dell'impegno sinergico attuato dall'Amministrazione comunale di Ferrara e dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Ferrara che, proseguendo una collaborazione già attiva da tempo, offre un momento propositivo molto importante, sia per la portata dell'investimento complessivo, che per la complessità e durata dell'operazione.

E, come hanno sottolineato Sergio Lenzi, presidente della Fondazione e Gaetano Sateriale, Sindaco di Ferrara, l'intera operazione si offre come un proficuo esempio di ottima collaborazione pubblico-privato. Concludiamo infine con un breve cenno alle vicende storiche del complesso, ricordando come, nel 1452, sia stata posata la prima pietra del monastero della Certosa di Ferrara, voluto da Borso d'Este e dedicato a San Cristoforo, al di fuori delle mura della città (così come era richiesto dalla regola dell'Ordine certosino), ma, dopo la realizzazione del grande progetto urbanistico ferrarese dell'Addizione Erculea, la Certosa fu poi circoscritta entro il perimetro della nuova cinta muraria. Avvenne così che, se pure il "desertum", ossia il complesso dei terreni della clausura certosina, non venne

intaccato, il monastero tuttavia si trovò ad essere a stretto contatto con sontuosi palazzi e ricche chiese.

Fu nel 1498 che ebbe inizio la costruzione della nuova chiesa che, attribuita a Biagio Rossetti e terminata nel 1553, sia all'interno che all'esterno, non fu tuttavia mai completata nella facciata che a tutt'oggi è rimasta un "non finito". Negli anni che seguirono l'interno si arricchì con opere eccelse (dalla pala del Bastianino e del Rosselli, alle molte altre opere preziose, provenienti da chiese e monasteri soppressi); superato il terremoto del 1570 con una serie di danni non molto gravi, che permisero di non effettuare riparazioni e modifiche molto invasive, la comunità dei monaci continuò a tenere in vita il complesso.

Il Progetto di completamento del restauro architettonico si è valso numerosi professionisti, fra cui ricordiamo, per il progetto architettonico: l'arch. Andrea Malacarne (capogruppo), con l'arch. Carlo Bassi, arch. Massimo dalla Torre e arch. Rita Fabbri. Il progetto strutturale è stato affidato all'ing. Giuliano Mezzadri e quello impiantistico all'ing. Giovanni Paolazzi.

Ricordiamo ancora che l'arch. Giuliana Marcolini si è dedicata alle ricerche storiche e che l'arch. Andrea Malacarne si è occupato della Direzione Lavori.

L.C.

Pier Antonio degli Abbatini (attr.), Coro della ex Chiesa di S. Andrea, XV sec.



Il Forte di Bard ad Aosta

Il Forte di Bard, imponente piazzaforte del primo Ottocento situata all'imbocco della Valle d'Aosta, dopo oltre un decennio di lavori di recupero e restauro è diventato il "nuovo polo culturale delle Alpi occidentali".

Il Museo delle Alpi è centro e cuore dell'intero programma museografico del Forte, la cui ideazione è stata curata da Daniele Jalla, storico e coordinatore dei servizi museali della Città di Torino, e Alain Monferrand, architetto esperto di storia dell'architettura militare e Direttore dell'Observatoire National de Tourisme. Il gruppo di progettazione nacque in realtà nell'estate 2003 dall'incontro degli architetti Massimo Venegoni e Luisella Italia (studio "Dedalo - Architettura e Immagine" di Torino) con il giornalista Enrico Camanni (direttore, tra l'altro, della rivista L'Alpe), coordinatore del progetto scientifico.

La progettazione degli impianti è stata curata dagli esperti di Al Studio, mentre per i suoni e le musiche ci si è affidati all'esperienza del compositore Luigi Venegoni. La scientificità dei contenuti riferiti alle fortificazioni alpine e alla storia militare è garantita dallo specialista Pier Giorgio Corino. È stato nominato Direttore del Museo il Dottor Luigi Di Corato.

Si tratta di un vero e proprio "centro di interpretazione, valorizzazione, diffusione e comunicazione della cultura alpina, capace di offrire spazi e servizi culturali e fondere, in un unico complesso, un articolato percorso museale e strutture ricettive di alta qualità".

Il Forte, epicentro della zona della Bassa Valle d'Aosta tra Pont Saint Martin e Verrès, si è così trasformato, pur sempre nel rispetto dello spirito del luogo e in sintonia con la sua storia, da invalicabile fortezza di sbarramento della valle, in un vero e proprio "portale di



Forte di Bard, Opera Carlo Alberto



Arrivo ascensore, Opera Vittorio

accesso" alla cultura e alle tradizioni delle Alpi, spazio di valorizzazione e comunicazione del patrimonio ambientale, turistico, enogastronomico e culturale della Valle d'Aosta.

Inaugurato il 15 gennaio 2006, il Forte di Bard, ospita ora l'innovativo Museo delle Alpi, uno spazio espositivo temporaneo per mostre d'arte (quale l'esposizione delle "Alpi di sogno", inserita nel calendario delle Olimpiadi della Cultura legate ai Giochi Olimpici Invernali Torino 2006) e un prestigioso hotel di charme, un ristorante e una caffetteria. A servizio dei visitatori è stato attivato anche lo spazio Vallée Culture, a cura della Soprintendenza per i Beni e le Attività culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta: un centro d'informazione turistica, presentazione e promozione del patrimonio artistico e socio-culturale valdostano.

Il Forte si fa infatti promotore di una serie di iniziative e importanti appuntamenti annuali come il Marché au Fort, che si attiverà nell'ottobre prossimo, con la sua terza edizione.

Essa contemplerà molte nuove iniziative di valorizzazione del territorio, prodotti editoriali speciali e nuove idee e collaborazioni, coinvolgendo testate specializzate e operatori del settore turistico. Ma sarà soprattutto l'occasione per una visita al Forte di Bard, poiché, oltre ai percorsi di visita guidata all'interno e all'esterno del Forte, presso il Museo delle Alpi sarà attivato un percorso pluridisciplinare, multimediale e interattivo che condurrà il visitatore in un viaggio virtuale nel tempo e nello spazio alla scoperta dell'universo delle Alpi. In occasione dell'inaugurazione del Forte di Bard, è stata anche aperta al pubblico l'Opera Carlo Alberto, dove hanno sede il

Museo delle Alpi, lo spazio espositivo per le mostre temporanee, le Prigioni nei sotterranei del Forte, parte del percorso di visita, lo spazio Vallée Culture, e la suggestiva Piazza d'Armi, sede per tutto il periodo estivo di un diversificato calendario di eventi e manifestazioni.

Nel corso del 2007/2008 saranno progressivamente aperti al pubblico il Museo Alpi dei ragazzi, il Museo del Forte e il Museo delle Frontiere.

È interessante notare come il Forte di Bard sia raggiungibile naturalmente a piedi, ma anche servendosi di ascensori panoramici di cristallo, da cui è possibile ammirare la profondità della Valle e il Borgo che si stende ai piedi del Forte, mentre, sullo sfondo, si staglia lo splendido paesaggio della bassa Valle d'Aosta con i suoi caratteristici vigneti, i grandi boschi di castagno, i suoi storici centri da cui si dipartono le vallate che portano al Monte Rosa e al Cervino da un lato ed a Champorcher e al Parco naturale del Monte Avic dall'altro.

L.C.

Per informazioni:
Forte di Bard, Bard (Aosta)
Tel. +39 0125 809811
www.fortedibard.it

M O S T R E

Roma di Piranesi

Una grande mostra "Roma di Piranesi. Vedute della città antica e moderna", è stata allestita recentemente nella prestigiosa sede del Museo del Corso in Roma.

Promossa dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Roma, l'esposizione, curata da Mario Bevilacqua e Mario Gori Sassoli, nell'allestimento di Jean Paul Troili, riveste un particolare interesse, per gli approfondimenti che propone e per il taglio inconsueto che offre



Giovanni Battista Piranesi, Colonna Traiana

particolarmente sulle primissime "vedute tirate dal maestro veneziano" e provenienti dalla famiglia dei Duchi di Wellington. È la Roma del Grand Tour, che appare dalle immagini: una città moderna, luogo privilegiato di incontri fra artisti, intellettuali e aristocratici di tutta Europa, che si offre a modello per le altre capitali.

Ma fermiamoci sulla sezione della mostra relativa a Piranesi architetto. È di particolare interesse a questo riguardo il saggio in Catalogo "Rinnovare, anziché ristorare. Piranesi architetto", che Fabio Barry ha redatto su invito di Mario Bevilacqua (che ha anche provveduto alla traduzione in italiano del testo inglese). Vi risulta innanzitutto messa bene in evidenza la formazione di Giovan Battista Piranesi, a cominciare dal primo periodo, ancora privo di successo, in cui egli, figlio di un tagliapietre e

capomastro veneziano, svolgeva, nella sua città natale, attività come apprendista, presso l'ingegnere idraulico Matteo Lucchesi e quindi presso l'architetto Giovanni Antonio Scalfurotto.

Ma ben presto egli avrebbe abbandonato Venezia, per raggiungere Roma, la città che gli avrebbe dato una così grande fama come incisore, senza peraltro che egli mai dimenticasse la sua origine veneziana, e continuando pur sempre a dedicare la sua ricerca alla fondamentale rappresentazione di opere di architettura.

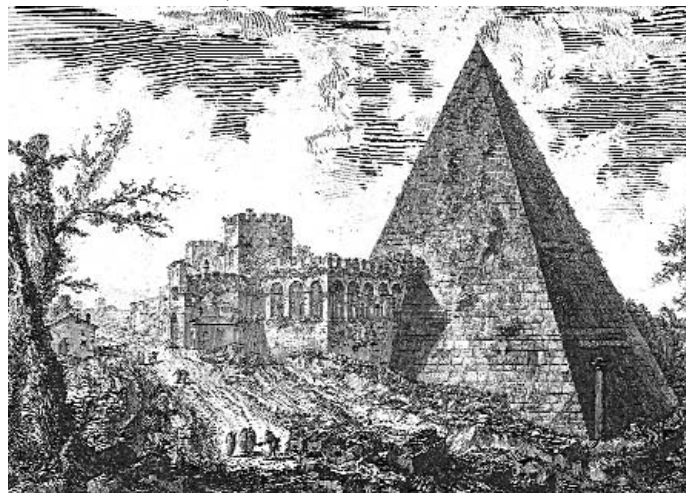
L'attuale mostra romana, che accompagna il visitatore verso una conoscenza più approfondita non solo delle immagini in sé, ma anche della loro genesi, dedica appunto un'intera sezione al Piranesi architetto, presentando fra l'altro un prezioso "taccuino giovanile" (per la prima volta

concesso per essere esposto al pubblico). Ed ecco, nel "Taccuino di Modena": disegni, appunti, schizzi e note, che aiutano ad entrare nel "processo creativo e formativo dell'artista", contrassegnato peraltro da vari momenti, come, ad esempio, quello corrispondente al suo secondo soggiorno veneziano (1745).

Alcuni fogli con disegni per stucchi e pannelli confermano il momento di ricerca del giovane artista che, come ricorda Legrand, era molto determinato nel suo desiderio di voler lavorare con Tiepolo ed essere assunto come decoratore in qualche cantiere di grande palazzo patrizio (cfr. Mario Bevilacqua "La Roma di Piranesi. La città del Settecento nelle grandi vedute" in Catalogo della Mostra a cura di Mario Bevilacqua e Mario Gori Sassoli - Fondazione Cassa di Risparmio di Roma - ed. Artemide, 2006). A Venezia, dopo le prime vicende romane, Piranesi intensificherà la frequentazione con i numerosi architetti disegnatori e incisori che accompagnavano la grande opera di promozione che svolgeva allora il console Smith. È interessante ricordare come, negli anni in cui si avviava la stesura dei "Capricci" e dei due frontespizi delle "Vedute di Roma", si realizzasse un intenso lavoro di collaborazione di Piranesi (in questo stesso suo secondo soggiorno veneziano),

con Felice Polanzani, per la pubblicazione dei disegni palladiani, cui aveva dato allora l'avvio Giorgio Fossati. Ed è il rientro a Roma, in coincidenza con la pubblicazione del rame con la "pianta piccola di Roma moderna" del Nolli, inciso da Piranesi e Carlo Nolli, che segnerà, come sottolinea giustamente Bevilacqua, il suo definitivo legame con la città. Si tratta ancora di una topografia scientifica dell'Urbe in cui compaiono i piccoli inserti vedutistici con le immagini di San Pietro ed i grandi monumenti civili e religiosi della Roma di Clemente XII e Benedetto XIV: S. Maria Maggiore, S. Croce in Gerusalemme, Fontana di Trevi e la Consulta. Ma da questo momento in poi si avvierà la pubblicazione delle grandi vedute e monumenti come tavole autonome e non più soltanto come "inserti vedutistici". Ma è anche del 1767 la presentazione delle tavole architettoniche per il Laterano a Giambattista Rezzonico, tavole in cui si può notare molto bene la effettiva possibilità di rendere esecutiva l'opera. Piranesi in effetti considerava il suo progetto per il Laterano "una sorta di teoria messa in pratica" (cfr. Fabio Barry in Catalogo cit.), al contrario delle illustrazioni del "Parere sull'architettura" (stampato nel 1765), che in realtà tirate appena due anni dopo, sono momenti che non illustrano

Giovanni Battista Piranesi, Piramide di C. Cestio



un "contesto culturale", ma un contesto "puramente teorico", fornendo "idee appena espresse" e solo "concepiti mentalmente". Non si tratta quasi di architetture, o comunque i monumenti rappresentati non hanno effettivamente un proprio "sito reale" e una precisa localizzazione. Appare molto giusta a questo proposito una osservazione portata avanti dall'architetto inglese William Chambers, per cui Piranesi sembra che dovesse "saper poco" delle "strutture abitabili", interessandosi sempre fondamentalmente a strutture monumentali o, nel campo costruttivo, a problemi tecnici. Numerose le tematiche approfondite dalla mostra attraverso i corposi saggi redatti in Catalogo da eminenti studiosi quali il Soprintendente Strinati, il curatore Bevilacqua, John Wilton-Ely, Marcello Fagiolo e Francesca Lui.

L. C.

Per informazioni: 06 69190880

Cina. Nascita di un Impero

A margine di una mostra grandiosa che illustra, attraverso la "nascita di un Impero", un profondo culto della memoria nel senso di una proiezione futura, riveste un certo interesse porre l'attenzione su una visione particolare in Cina nei riguardi delle "rovine di opere architettoniche".

Così si nota come la rappresentazione delle rovine sia presente molto di rado nella pittura cinese anche in età piuttosto avanzata e soltanto in quegli artisti che avevano avuto contatti con la cultura europea, come Fan Qi (1616-1694).

Non si vedono mai, ad esempio, immagini di rovine poste sullo sfondo di una particolare narrazione, né vengono rappresentati personaggi che visitano rovine o che riflettono di fronte a un gruppo di rovine (cfr.



Le rovine di una torre di avvistamento della Grande Muraglia nei pressi di Fugu (Shaanxi), Dinastia Qin (221-206 a.C.)



Coppia di mattoni cavi con decorazione impressa, II-I sec. a.C.



Modellino in terracotta dipinta di grande abitazione fortificata, inizio Dinastia Han Occ. (206 a.C.-23 d.C.) - rinvenuto a Yuzhuang, Huaiyang (Henan)

Salvatore Settis, "Storie di due Imperi" in "Cina. Nascita di un Impero" - Catalogo a cura di Lionello Lanciotti, Maurizio Scarpati - Scuderie del

Quirinale, ed. Skira 2006). Comunque le rovine, oggetto di riflessione nei testi, non corrispondono in effetti soltanto a resti di edifici, bensì anche a

rovine della Natura, come ad esempio campi non coltivati o alberi in via di distruzione. Ma esiste qualche esempio, peraltro estremamente interessante, in cui viene effettivamente rappresentata una costruzione fatta dall'Uomo, come nel caso, alla fine della dinastia Ming (1368-1644) di scene di "Vita di una stele" rappresentate, con una iscrizione ispirata alla dinastia stessa (pur illeggibile) ma la stele è pur sempre immersa in un paesaggio naturale, in cui più che l'oggetto lapideo, sono gli alberi attorno che appaiono "in rovina".

Ed ecco perché, mentre gli alberi particolarmente antichi venivano venerati e protetti, se qualche edificio in rovina veniva considerato particolarmente importante, esso veniva comunque abbattuto ma poi ricostruito ex-novo dalle fondamenta, perfettamente uguale, ma poteva anche essere abbattuto del tutto e quindi definitivamente rimosso dalla memoria culturale.

E da un confronto fra la posizione europea e quella cinese, presentato in un attento studio nel catalogo della mostra, riportiamo questa riflessione: "l'auctoritas" dell'antico nella memoria culturale europea richiede la vigile coscienza di un drammatico alternarsi di morti e rinascite del passato; nella memoria culturale cinese, al contrario, più le ferite e le fratture vengono rimosse dal quadro (o marginalizzate), più cresce l'autorità di testi, forme, pensieri, valori".

Per ritornare alla mostra organizzata da MondoMostre e Azienda Speciale Palaexpo, dal titolo affascinante "Cina. Nascita di un impero", curata da Lionello Lanciotti e Maurizio Scarpati (con il coordinamento scientifico dell'Università degli Studi di Venezia, Ca' Foscari), essa è stata proposta nell'originale allestimento del regista Luca Ronconi e della scenografa Margherita Palli, alle Scuderie del Quirinale. Si tratta veramente di uno splendido allestimento, che coinvolge emotivamente il

visitatore, come ha sottolineato il Sindaco Veltroni, sotto la guida del raffinato gusto, del senso estetico e della profondità culturale di Luca Ronconi. Ed è lo stesso regista ad ammettere come "emozionante" sia proprio l'aggettivo giusto per questo lavoro che gli è stato affidato; si pensi solo alla suggestione con cui egli è riuscito a presentare le figure del famoso "esercito di terracotta" in una penombra ovattata, molto simile a quella che per secoli le aveva accolte nelle tenebre delle fossa dell'area sepolcrale del Primo Imperatore, dove furono rintracciate nei pressi del mausoleo, ancora inviolato, a Lintong (Xi'an, Shaanxi).

Oltre trecento pezzi sono stati esposti, per "raccontare" (grazie al sostegno di Credit Suisse e Sisal), la nascita e lo sviluppo, in dieci secoli, del più grande impero della storia e il grande evento si manifesta davvero come testimonianza della solida "amicizia" sempre intercorsa fra Cina e Italia e che oggi in particolare la Presidenza della Repubblica intende incoraggiare con determinazione attraverso le molte iniziative culturali che ne rafforzano l'intensità. Ricordiamo infine come il prezioso Catalogo Skira sia introdotto da una premessa di Louis Godart e riunisca i contributi critici di un folto gruppo di eminenti studiosi e specialisti.

L. C.

Pio II. La città, le arti

Pienza, la "città ideale", ha reso omaggio al suo grande ideatore e figlio più illustre: Enea Silvio Piccolomini, organizzando, nelle sedi del Palazzo Piccolomini, del Duomo e del Battistero, una grande esposizione dal titolo assai significativo: "La rifondazione umanistica dell'architettura e del paesaggio". Articolata in sei sezioni, la mostra ha molto bene illustrato quella



Pienza, Duomo (sopra) e Palazzo Piccolomini (sotto)



che è stata la meravigliosa trasformazione del piccolo borgo di Corsignano, nello splendido "modello" di città rinascimentale e "città ideale" di Pienza, nonché i restauri e consolidamenti attuati in vista delle celebrazioni per il VI

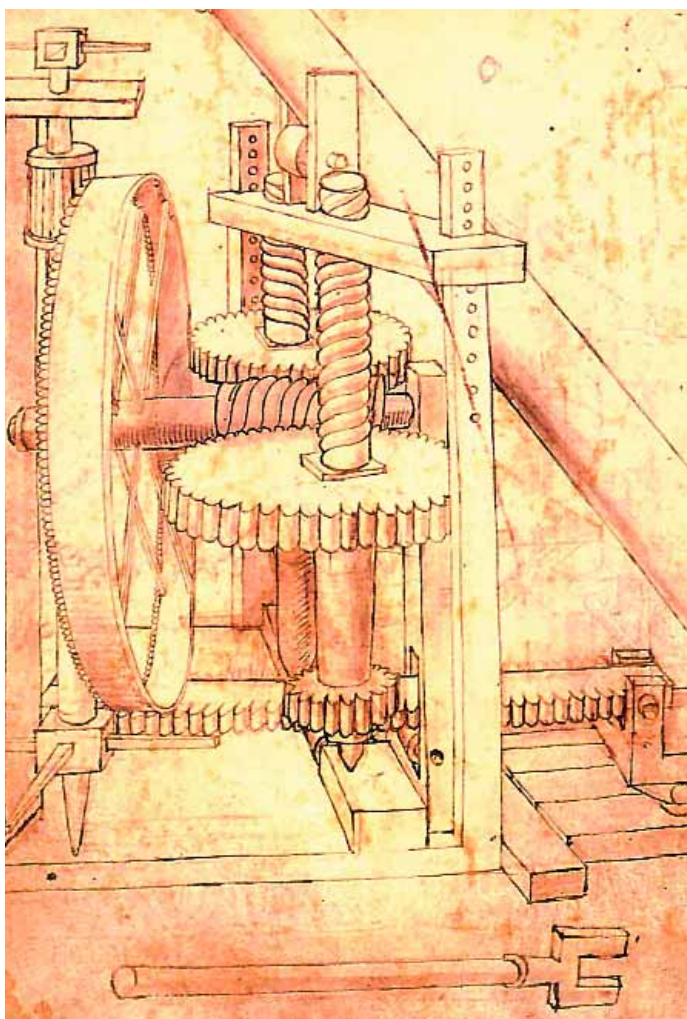
anniversario della nascita di Enea Silvio Piccolomini. Il pubblico ha così avuto anche l'occasione di visitare i salotti del secondo piano del palazzo (alcuni dei quali aperti per la prima volta), nonché le logge e il

giardino (in cui è allestito il Museo Piccolomini).

La mostra snoda il suo percorso, nelle varie sezioni, nelle sale del piano terra, appositamente restaurate e in esse, a mano a mano, permette di cogliere gli sviluppi graduali delle vicende storico costruttive del palazzo, anche in rapporto con quelle di altre opere di architetti quattrocenteschi.

La seconda sezione, a cura di Enrico Guidoni, ha approfondito in particolare "Il sistema degli interventi urbani e territoriali", in cui è stato messo in luce con grande specificità e chiarezza come "l'azione di Pio II nel campo delle attività artistiche, che vanno dagli interventi territoriali e urbanistici, alla scultura e alla pittura, vada inquadrata in una rigorosa e perseverante azione politica "finalizzata" a gettare le basi di un vero e proprio dominio familiare di tipo signorile" (E. Guidoni, "Pienza e il disegno di una signoria Piccolomini", in Catalogo della mostra, Protagon editori, 2006).

Da qui la necessità e l'importanza di una oculata politica urbanistica e architettonica che, anche in continuità con altre importanti, precedenti esperienze, porta i Piccolomini fino alla attuazione della particolarissima esperienza di questa così unica "città ideale". La terza sezione della mostra "Pienza: un laboratorio rinascimentale dell'ordine Architettonico tra Vitruvio e Alberti", a cura di Gabriele Morolli e Chiara Vignudini, sviluppa invece una sorta di "rialfabetizzazione" del pubblico, relativamente al linguaggio dell'architettura classicista rinascimentale, in modo che sia possibile oggi una più corretta rilettura delle architetture "in tale lingua concepite", come un palazzo rinascimentale qual è appunto il Palazzo Piccolomini di Pienza o una chiesa umanistica (come quella voluta da Pio II per la stessa cittadina). Ed ecco quindi la cura nel portare lo spettatore a leggere i Trattati, in forma di "guida" al costruire. Si tratta dei



Disegno macchina

tre massimi "testi sacri" dell'Antichità e del Rinascimento: dal "De Architectura" di Vitruvio, del 30 a.C. circa; al "De Re Aedificatoria" di Leon Battista Alberti composto fra il 1452 e il 1472, alla "Regola delli Cinque Ordini" di Jacopo Barozzi detto il Vignola, del 1562.

E ancora, nell'ambito della quarta sezione della mostra, è interessante segnalare l'analisi che compie Filippo Camerota, nella particolare osservazione del cantiere di Pienza, di alcune caratteristiche della figura dell'architetto. "...Architetto chiamerò colui che con metodo sicuro e perfetto sappia progettare razionalmente e realizzare praticamente, attraverso lo spostamento dei pesi e mediante la riunione e la congiunzione dei corpi, opere che nel modo migliore si adattino ai più importanti bisogni

dell'uomo": sono le parole con cui Leon Battista Alberti apre il "De re aedificatoria", indicando in modo assai chiaro quali siano realmente le "due anime dell'architetto, quella teorica e quella pratica" (F.Camerota "La cultura delle macchine" in Catalogo cit.).

Ma particolarmente interessante, per la conoscenza della situazione odierna e degli attuali interventi di restauro, è la sesta sezione della mostra, in cui si analizzano "I restauri del duomo di Pienza e di palazzo Piccolomini" (a cura di Giovanni Bulian e Giuseppe Giorgianni). Pur rinviando alla grande mostra ed al prezioso Catalogo, per ogni approfondimento, desideriamo qui almeno segnalare alcuni particolari dei recenti interventi attuati sulle varie parti del complesso.

Così notiamo ad esempio come

siano state particolarmente importanti e propedeutiche ai successivi interventi (con progetto firmato da Giovanni Bulian, Giorgio Croci, Giuseppe Giorgianni e Cristiano Russo; collaboratori Alberto Viskovic, Massimiliano Bulla, Pietro David e Alessandro Rufo), ai fini della stabilizzazione del duomo, le opere di sottofondazione della zona absidale e il sistema di monitoraggio messo in essere dalla Soprintendenza ai Beni Architettonici e per il paesaggio di Siena e Grosseto negli ultimi due anni.

E così pure, per i restauri delle facciate esterne del Palazzo Piccolomini e dei pozzi (2002-2006), leggiamo nel saggio di Giuseppe Giorgianni, progettista e Direttore Lavori (v. Catalogo cit.) come il solido impianto dei prospetti di Bernardo Rossellino dissimulasse "gran parte dei degradi e dei dissesti rilevati dalla Soprintendenza ai Beni Architettonici di Siena durante la campagna di restauri del Duomo e del palazzo avviata nel 2003 in vista delle celebrazioni piccolominee". E per quanto riguarda gli interventi attuali, rinviando alla documentazione in gran parte riportata nel Catalogo, accenniamo qui soltanto al "Sistema di monitoraggio" adottato. Questo infatti, "installato il 14 gennaio 2004 ed ampliato successivamente (22 dicembre 2005), è costituito attualmente da n.15 misuratori biassiali, n.3 sensori di temperatura tipo PT100, n.1 modulo di comunicazione GSM ed un sistema di acquisizione dati. Il sistema permette di monitorare le eventuali evoluzioni nel tempo delle lesioni esistenti, indagate in relazione anche agli agenti esterni (come temperatura o elementi sismici o meteorologici), acquisendo i dati ogni sei ore, con eventuali annotazioni delle conseguenze di possibili fenomeni imprevisti (v. Catalogo cit.).

In sostanza, come annota Giovanni Bulian, "la mostra

celebrativa del sesto centenario della nascita di Enea Silvio Piccolomini", permette di "riandare ai luoghi assoluti dell'architettura del Rinascimento" muovendosi con questo spirito nelle stanze di Palazzo Piccolomini e sotto le volte del Duomo, tra la piazza a trapezio e i piccoli grandi palazzi che affacciano sul Corso", là dove aveva operato Bernardo Rossellino, l'architetto di Pio II, aprendo qua e là quegli spazi verso il "bellissimo paesaggio della Val d'Orcia", che è pur sempre quel medesimo paesaggio che Pio II aveva potuto vedere quando per l'ultima volta fu in visita alla sua città.

L. C.

Per informazioni:
Tel.0577-219228
Fax: 0577-247753

Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta,
Modello per il Ciborio del Duomo

