

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

Presidente
Amedeo Schiattarella

Vice Presidenti
Andrea Mazzoli
Silvio Luigi Riccobelli

Segretario
Pietro Ranucci

Tesoriere
Alessandro Ridolfi

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

Direttore
Lucio Carbonara

Direttore Responsabile
Amedeo Schiattarella

**Hanno collaborato
a questo numero i redattori:**
Luisa Chiumenti, Stefano Giuliani,
Massimo Locci, Paolo Martegani,
Giorgio Peguiron, Alessandro Pergoli
Campanelli, Valentina Piscitelli,
Carlo Platone, Barbara Pizzo,
Christian Rocchi, Elio Trusiani

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

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

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

Progetto grafico e impaginazione
Artefatto/
Manuela Sodani, Mauro Fanti
Tel. 06 61699191 Fax 06 61697247

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

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

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

Spediz. in abb. postale 45% - art. 2
comma 20/b legge 662/96 - Roma
Aut. Trib. Civ. Roma
n. 11592 del 26 maggio 1967

In copertina:
Il nuovo Municipio di Fiumicino

Tiratura: 13.000 copie
Chiuso in tipografia
il 15 luglio 2004

ANNO XXXIX
MAGGIO-GIUGNO 2004

53/04

BIMESTRALE DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI DI ROMA E PROVINCIA



EDITORIALE

... verso l'urbanistica organica 3
Lucio Carbonara

ARCHITETTURA

PROGETTI

Nuovo Municipio
di Fiumicino 4
Massimo Locci

Acquario Romano:
storia di un edificio 10
Andrea Mazzoli



a cura di Giorgio Peguiron - NUOVE TECNOLOGIE

Innovazione tecnologica
e sostenibilità progettuale 15
Sergio Altomonte



a cura di Carlo Platone - IMPIANTI

Illuminazione dei musei 18
Francesco Bianchi e Oscar Santilli



EVENTI

Dedalo Minosse:
un premio alla rovescia 24
Luisa Chiumenti



a cura di Giovanni Carbonara e Alessandro Pergoli Campanelli - RESTAURO

Antico e nuovo 27
Alessandro Castagnaro



a cura di Lucio Carbonara e Barbara Pizzo - PAESAGGIO

Il progetto delle piazze centrali di Saint Denis 31
Fabio Di Carlo



DESIGN - a cura di Paolo Martegani

- 37  **Superfici sensibili**
Paolo Martegani
- 39 **Architettura della comunicazione**
Ghisi Grütter
- 41 **Tecnologie innovative per una comunicazione interattiva**
Mauro Corsetti

URBANISTICA - a cura di Elio Trusiani

- 43  **Roma: una città attenta anche ai bambini**
Roberto Morassut
- 44 **I bambini per la costruzione di una qualità sociale**
Guido Morandini, Alessandro Marotta
- 46 **La scuola come luogo di socializzazione**
Alessandro Marotta
- 47 **Il Manifesto della comunità scolastica**
Livia Rinaldi

L'ORDINE

- 49 **Fascicolo del Fabbricato**
Daniela Marzano

SPORTELLI GIOVANI - a cura di Christian Rocchi

- 49 **Una struttura per rispondere alle esigenze dei giovani architetti**
Christian Rocchi
- 50 **Barcellona: Laboratorio Piñón**
Massimo Sodini

RUBRICHE

- 51 **FONDI E FINANZIAMENTI** - a cura di Marina Cimato e Andrea Nobili
I piani strategici, *Marina Cimato, Andrea Nobili, Simona Innocenzi*

53 **LIBRI**

- 57 **WEB & CAD** - a cura di Stefano Giuliani

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

EVENTI:

Il Polo d'arte moderna e contemporanea di Ferrara.

MOSTRE:

Antica ceramica da farmacia di Castelli.

Pittori della realtà. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti.

L'ultimo Scialoja.

I teleri di Tullio Pericoli.

CONVEGNI:

Norme obiettivo per città più belle, di *Claudia De Casa*

- 63 **SPAZIO ALL'ARTIGIANATO DI QUALITÀ** - a cura di Valentina Piscitelli

Editoriale

di Lucio Carbonara

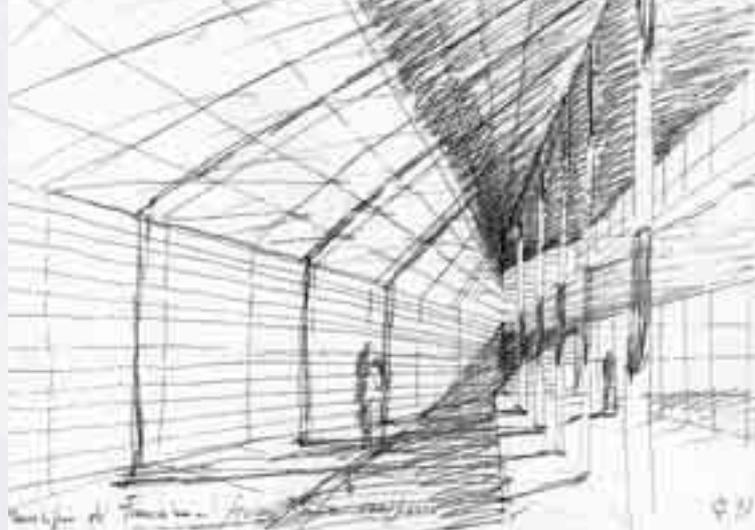
... verso l'urbanistica organica

Ragionando sul Piano Regolatore Generale del centro abitato di Terni ["Urbanistica", 34, 1962, p. 74 e 76], Mario Coppa attribuisce "vigore e coerenza" all'operato di Mario Ridolfi e a questa sua "unica esperienza di programmazione comunale". È il 1962 e il piano, adottato due anni prima, prospetta inedite connessioni fra progetto urbanistico e progetto architettonico. Secondo Coppa, infatti, in tema di soluzioni particolareggiate Ridolfi fornisce non solo "limiti planivolumetrici" ma anche decisive "precisazioni formali – loggiati di copertura, loggiati ad un determinato piano, portici, fronti decorate, aperture di finestre, attici – in cui la riflessione architettonica dell'urbanista tende ad inverare le scelte e le indicazioni derivanti dalla programmazione totale, rendendone partecipe in modo parimenti totale la città". Il principio organico, radicato nel crogiuolo dell'APAO al fianco di Quaroni e Piccinato, attecchisce dunque anche al piano di Terni dando luogo a una sorta di elaborato di architettura urbana *ante litteram* in cui si comunicano i futuri assetti senza pregiudicarli. Rispetto all'illuminante lezione di Quaroni circa la struttura figurativa della città – dove si auspica la "non separazione" fra azione urbanistica e azione architettonica-espressiva – Ridolfi urbanista è comunque in anticipo di circa un lustro. Per certi versi, però, i cardini del suo lavoro a Terni sembrerebbero alludere al percorso di De Carlo – intrapreso in quegli stessi anni e maturato con Urbino – e a quell'idea che il piano possa anche

non avere un carattere meramente prescrittivo e debba proporsi soprattutto come "guida alle trasformazioni urbane ed esprimersi in termini di qualità urbana, di forma". Insomma un piano da "vedere" attraverso le immagini, in cui la cittadinanza sarebbe stata in grado di appropriarsi delle norme deducendole direttamente dai progetti. Malgrado l'obiettivo impossibilità, penso che il collegamento privilegiato fra i due potrebbe protrarsi fino ai nostri giorni. A suo tempo, infatti, nonostante la partecipazione appassionata e l'impegno di Ridolfi nel considerare "la normalizzazione urbana come atto civico, non personale, e come espressione corale", il piano suscitò gravi incomprensioni e attriti. Le stesse che De Carlo condanna da sempre e che, in un'intervista rilasciata di recente ["L'architettura, cronache e storia", 581, 2004, p. 226], lo inducono a sostenere: "sembra proprio che la maggioranza degli amministratori e i politici tendano, piuttosto che alla speculazione intellettuale, a burocratizzare ogni cosa, a costruire castelli di norme, reprimere la curiosità e l'invenzione. Io sono arrivato all'azzardata convinzione che un architetto debba in qualche modo surrogare questa situazione di passività distruttiva: paradossalmente a progettare lui stesso i politici e gli amministratori con i quali deve dialogare".

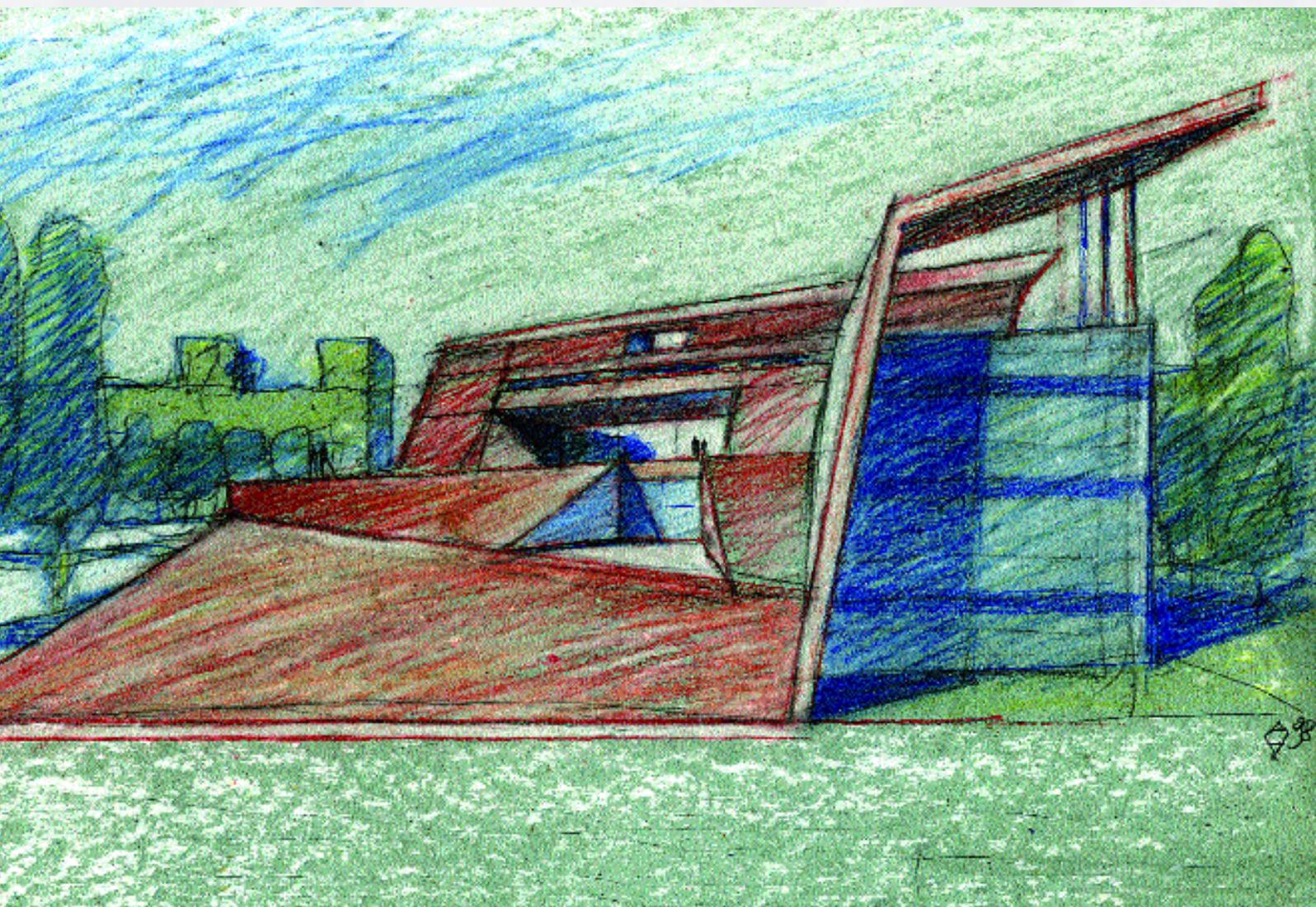
A cento anni dalla nascita e a venti dalla tragica scomparsa l'Ordine degli Architetti di Roma ha organizzato il 12 luglio un incontro su Mario Ridolfi (Roma 1904-Terni 1984) alla Casa dell'Architettura.

Nuovo Municipio di Fiumicino



Un intervento "aperto" capace di tenere insieme gli incongrui lacerti urbani preesistenti e, contemporaneamente, di rappresentare un processo di costruzione di identità in fieri, necessariamente non autonomo e non concluso, senza ricorrere a strumentazioni formali canoniche, anzi puntando su un segno destrutturato.

Massimo Locci





Entrando a Fiumicino lungo la via Portuense si avverte fortemente la necessità di uno scenario costruito in funzione percettiva e rappresentativa: il nuovo Municipio risolve in parte questa esigenza con una soluzione accattivante in cui l'idea di urbanità si mette in mostra; un ambito pubblico per creare immagine e capace di promuovere socialità e comunicazione. Si è ipotizzato un luogo che sappia condensare in una unità simbolica i valori della città, con i suoi spazi attrezzati per i rituali collettivi, ma anche quelli del suo territorio. Il compito era particolarmente difficile per la quasi totale mancanza di segni significativi nel contesto, sia tessuti edilizi, sia emergenze geografiche. Oltre alla fascia costiera, anch'essa poco rilevante, il riferimento era un paesaggio pianeggiante caratterizzato solo dal ramo del Tevere e dalla trama agricola, canali e filari arborei legati alla bonifica degli acquitrini. L'urgenza di una nuova identità, oltre che dagli abitanti, è sentita dagli amministratori

pubblici che, da quando Fiumicino è diventato Comune autonomo, stanno cercando di fornire consistenza di città ad un borgo di pescatori, sviluppatosi troppo velocemente e con un eccesso di casualità. Punto di forza del processo di costruzione della *facies* urbana è rappresentato dalla trasformazione dell'area centrale, in particolare la fascia compresa tra il canale Pio-Clementino e la linea ferroviaria dismessa, di cui il nuovo Municipio è parte significativa. Esso infatti è inserito nel piano particolareggiato della zona nord, redatto dal medesimo gruppo di progettisti nel 1995, che prevede una serie di interventi di densificazione edilizia e di spazi pubblici proprio in corrispondenza della nuova casa comunale. In un contesto storicamente periferico e senza alcuna presenza storica, tranne il canale stesso e i labili interventi del Valadier, si è cercato di creare una nuova centralità, connotativa di un'identità sociale, culturale e di una immagine ancora in costruzione e, pertanto, mutevole. Obiettivo ambizioso e complesso, almeno quanto l'ideazione

di una intera nuova città. I progettisti hanno cercato di ipotizzare soluzioni capaci di tenere insieme gli incongrui lacerti urbani preesistenti e, contemporaneamente, di rappresentare un processo di costruzione di identità in fieri, necessariamente non autonomo e non concluso, senza ricorrere a strumentazioni formali canoniche, anzi puntando su un segno destrutturato. Sandro Anselmi avrebbe potuto orientare la concezione dell'opera maggiormente verso il fronte del simbolico (geometria – materia – storia), rieditando, ad esempio, l'ipotesi del recinto e del frammento, più volte sperimentata a partire dal concorso per il Palazzo dello Sport di Firenze fino al recente Centro Direzionale di Pietralata a Roma. Tema caro anche a Pia Pascolino che ne ha affrontato le poetiche all'interno dello "Studio Labirinto" e poi del "Laboratorio". Realizzare un recinto avrebbe potuto metaforicamente rievocare i riti di fondazione della città; ma la soluzione è stata scartata perché, forse, avrebbe significato la creazione un "contenitore per



L'equitazione - Fiumicino

Antonio Sant'Elia # 17

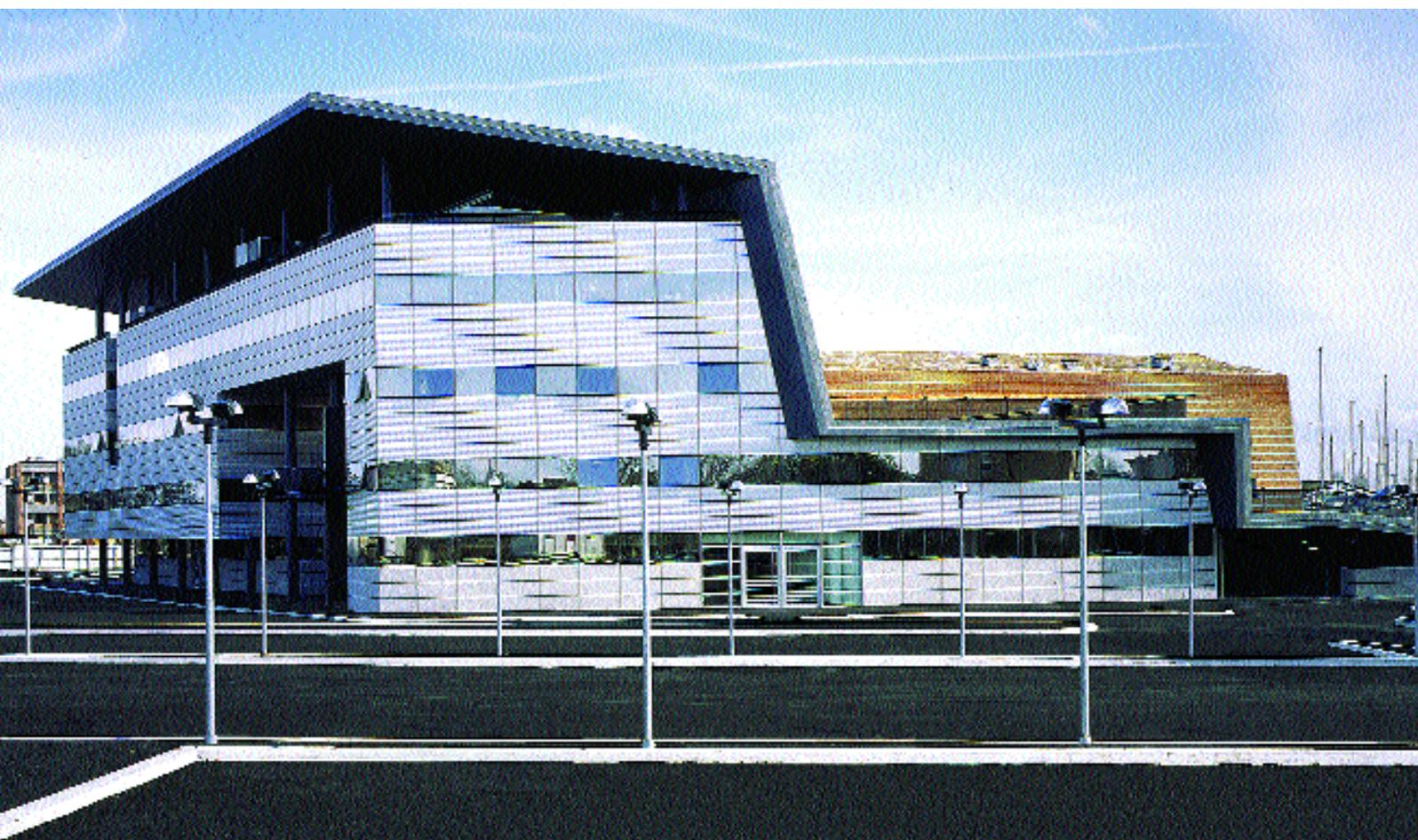
frammenti” di una memoria collettiva ancor vaga, ma soprattutto perchè avrebbe rappresentato una contraddizione nel tentativo di ricomposizione e riaggregazione territoriale: la separazione di una parte rispetto al tutto. “Se-parare = prepararsi – rileva Mario Manieri Elia interpretandone la metodologia – preparare strumenti attivi sul contesto ma condizionati dall’orgoglio di una non dismessa e tuttora fondante autoreferenzialità (...) il gesto che il grafismo aveva tradotto in segno ora diviene piena contestualità”.

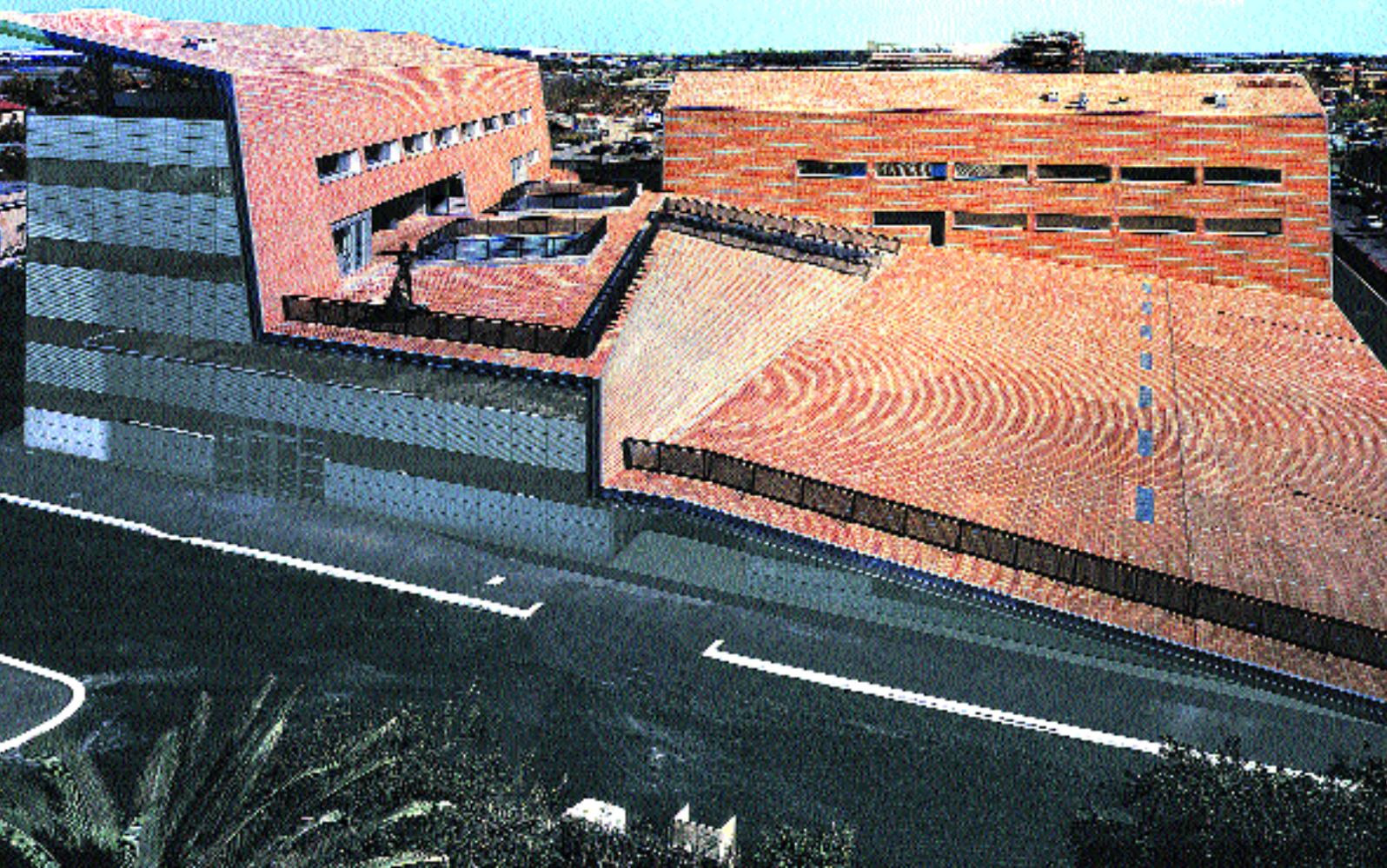
Nella consapevolezza che l’architettura non è più solo una traduzione in forma estetica di necessità funzionali ed accet-

tando, viceversa, l’eterogenea frammentarietà della città contemporanea, il gruppo coordinato da Anselmi ha evitato la riproposizione di automatismi formali e manieristiche “coazioni a ripetere” (aggiungere – ordinare – comporre) che spesso coincidono con un rischio di banalizzazione dell’immagine urbana. Ha preferito l’indeterminatezza dello schermo urbano o della “maschera” (superficie che si trasforma in volume) per la capacità di definire lo spazio senza bloccarlo. “A Fiumicino – rileva Anselmi – la parte di mattoni esterni è una piazza, ma è una maschera di una piazza, più che una maschera vera e propria; ed è anche il tetto di un edificio. La città con-

temporanea non ha più piazze, la scala della città contemporanea è un’altra, la piazza italiana, alla scala del borgo, non esiste più. Ma nel momento in cui entra in questa logica – ed è la condizione postmoderna – si possono evocare eventi della città che non ci sono più. Si possono evocare situazioni extracontestuali”.

Le recenti esperienze a livello internazionale insegnano, infatti, che la ricerca di nuove identità in contesti disgregati non trova soluzioni nella pretesa di ricomposizione unitaria e totalizzante, ma più realisticamente nell’accettazione delle diversità, nel fare leva sulla specificità del sito, esaltando o distorcendo le caratteristiche





peculiari, facendo convergere nell'immagine architettonica i valori rappresentativi, energie espressive, anche inconsapevoli della comunità.

Fiumicino non ha qualità perché non ha riconoscibilità o, più precisamente, non ha identità perché occulta gli elementi più significativi del suo territorio: la relazione con il mare è insignificante, il fiume con gli alti muraglioni non è percepibile né costituisce un luogo fruibile degli abitanti, la stratificazione dei siti archeologici, delle trame agricole e dei segni della bonifica

non è minimamente valorizzata. Il progetto del nuovo Municipio nasce, viceversa, dalla volontà di relazionare queste preesistenze di valenza geografica con il sito prescelto, cercando di attuare la felice intuizione di F.L. Wright "...un profondo sentimento per la bellezza del suolo sarebbe fondamentale nell'edilizia della nuova città: cercando la bellezza del paesaggio non tanto per costruire sopra, quanto per servirse ne nella costruzione" (*The living city*, 1958). L'immagine del nuovo Municipio, a partire dal fronte principale su via Por-

tuense, è una collina che cambia lo skyline della città, un parterre plasticizzato che ingloba un'ipotetica architettura ipogea. Il piano inclinato, piegato, livellato è un nuovo terreno artificiale che consente, man mano che risale in altezza, di percepire quote sempre più significative di paesaggio: all'inizio si scopre il canale, poi il mare, quindi le anse del Tevere. "Piegando le superfici - spiega Sandro Anselmi - si possono evocare significati zoomorfi, senza la pretesa di riprodurre il vero. Lo spazio vuoto deriva dalla ricerca sulle superfici, perché ac-



il Municipio di Fiumicino

Alessandro Anselmi 97



cartocciando e piegando le superfici, che non hanno una chiusura vera e propria, l'elemento fondamentale diventa il vuoto". L'idea del suolo artificiale è rafforzata dall'uso di un'unica materia, tipica delle pavimentazioni delle piazze storiche italiane. L'azione di corrugamento della superficie praticabile crea uno spaesamento, una forma di inquietudine che invita a usi dello spazio differenti. Foglio di carta piegata, origami, aquilone, sono tutte metafore per definire l'abbandono dell'assolutezza volumetrica, la volontà di invertire il dentro con il fuori e di far presagire la sovrapposizione di piani. Quando gli elementi inclinati si inseriscono nel corpo dell'edificio, sprofondando all'interno fino al basamento, si esalta l'inversione sintattica. È come se un'attività tellurica avesse scomposto gli elementi; come se il piano della piazza si fosse sollevato sovrapponendosi all'edificio, rivestendone la facciata e definendo infine una copertura inclinata. Quest'ultima maschera le apparecchiature impiantistiche; peccato non siano riusciti ad inglobare nell'involucro di mattoni, magari con opportune forature, anche i comignoli di aerazione. L'immagine finale è quella di una cavea urbana con una scena aperta al paesaggio o di

una scalea che raccorda due livelli significativi come in molte piazze romane. Ipotesi che Anselmi aveva già verificato nel teatro della casa della cultura a Chambéry-le-Haut e nelle residenze speciali al Testaccio, entrambi degli inizi degli anni '80. Se alla quota superiore fossero stati previsti spazi di rappresentanza o la sala assembleare che, viceversa, ha trovato ubicazione al di sotto della gradinata, creando non poche perplessità, forse l'idea sarebbe stata ancora più esplicita. Comunque rimane fondante nel progetto l'ipotesi dei livelli interrelati tra le due piazze, una esterna ed una interna: l'atrio a duplice altezza che si apre sul piano inclinato e che in futuro dialogherà con lo spazio urbano, previsto dal piano di recupero.

Negli schizzi iniziali la superficie piegata era maggiormente torturata e resa plasticamente espressiva grazie a profondi tagli e svuotamenti; inoltre l'edificio presentava due corpi fortemente differenziati: uno prevalentemente orizzontale ed uno verticale, alto circa quaranta metri. Questa soluzione, una sorta di torre civica, avrebbe creato una forte polarità territoriale e la composizione sarebbe risultata ancora più dinamica; purtroppo i progettisti hanno dovuto abbandonare questa ipotesi per

MUNICIPIO DI FIUMICINO

Progetto

Alessandro Anselmi, Maurizio Castelli,
Pia Pascalino, Natale Russo

Strutture

Antonio Michetti

Cronologia

progetto: 1996-1997

realizzazione: 1999-2002

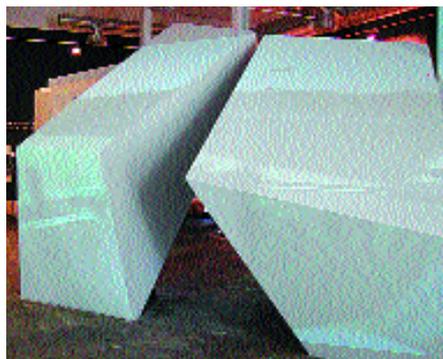
Foto

Andrea Jemolo

poter rispettare i limiti previsti in altezza (per la vicinanza con l'aeroporto). Più che un'immagine unitaria e compiuta, il nuovo Municipio, come dichiarano gli stessi autori, vuole esplicitamente rappresentare una "contraddizione irrisolta", una modalità di intervento non concluso e modificabile nel tempo. Il territorio registra tutti i segni di trasformazione antropica, pertanto il progetto si inserisce in un'operazione di scrittura e riscrittura continua; rappresenta una sorta di palinsesto ulteriore che a sua volta deve essere letto ed interpretato. È come una "anamnesi" che procede in consonanza o meno rispetto alle tracce esistenti che si andranno a stratificare. Intervento "aperto" che ci pare pienamente riuscito.



ALESSANDRO ANSELMI - PIANO SUPERFICIE PROGETTO - DISEGNI 1964-2003



Carattere essenziale dell'architettura di Sandro Anselmi è la valenza simbolico-espressiva che, ovviamente, non è solo frutto di una particolare capacità nel governare la strumentazione dell'immaginario, bensì esito di una poetica affinata sperimentalmente in quarant'anni di attività. Dopo le prime ricerche di forte impronta teorica con il GRAU, caratterizzate dall'impegno ideologico e metodologico, l'architetto romano ha avviato una stagione di realizzazioni significative in Francia ed in Italia, senza abbandonare la carica innovativa della fase iniziale. Una struttura analitica del processo, che tende a ricondurre la morfologia alla corrispondente struttura costitutiva. Una consapevolezza che è una premessa per l'esplorazione del contesto, per la forma del suolo, per il carattere tettonico che si rispecchia nella forma geografica del territorio. Scavare, livellare, incidere il suolo sono azioni elementari che l'uomo ha sempre effettuato nel paesaggio e che sono percepite come "naturali"; la procedura che Anselmi mette in atto, viceversa, è dichiaratamente artificiale, risponde alla logica della interazione-sospensione: un

tirarsi fuori per riaprire il gioco alla contaminazione e alla provocazione con/nel contesto fisico. C'è nei suoi progetti una modalità antica di pensare l'architettura ed i relativi processi di trasformazione urbana che non è mai nostalgia storicistica, bensì adesione ad un codice genetico che lega la storia al suo divenire; "nostalgia del futuro" è stata definita da Claudia Conforti. Piegare, plasmare, scaglionare per piani, filtrare e velare, creare recinti o maschere, sono i sintagmi di un nuovo codice espressivo che appartengono contemporaneamente alla storia e alla contemporaneità dell'architettura. La mostra al MAXXI è stata organizzata dallo studio Anselmi ribaltando anche nella sequenza cronologica lo schema critico-interpretativo seguito nel bel catalogo edito dalla Federico Motta Editore. Il libro, curato da Margherita Guccione e Valerio Calmieri, ospita inoltre testi di Pio Baldi, Marco Mulazzani e dello stesso Anselmi. Nella sala iniziale erano ospitate le sezioni Piano-Superficie e Scena Urbana, in quella finale Spazio Prospettico e Recinto-Frammenti. Ha caratterizzato l'allestimento la presenza di una

installazione, realizzata specificamente per questa mostra, che connette gli spazi e funge da elemento di supporto dei materiali espositivi (disegni, plastici, video). I vari elementi, superfici piegate e ritagliate come in un gigantesco origami, presentano una caratterizzazione zoomorfa, una sorta di rettile preistorico che si insinua nelle sale. L'immagine è molto suggestiva, e seppure le poetiche e i linguaggi siano tanto lontani, rievoca alcune esperienze di architettura "informale" degli anni Sessanta, in particolare alcune configurazioni aggregative di Reima Pietila ed il Dipoli. In questo caso "il riferimento zoomorfo nasce dal gioco del piegamento del piano e della superficie e dalla possibilità di creare varchi che inducano il visitatore a uscire dal concetto di percorso fisso, rigidamente imposto dall'architetto, per seguire tracce e proposte mutevoli e interagenti". Alla mostra, tenutasi al MAXXI, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo e curata da Margherita Guccione, sono stati esposti anche disegni originali, plastici, libri, fotografie e filmati dal '64 ad oggi.



Acquario Romano: storia di un edificio

Nato come stabilimento di piscicoltura nel 1887, successivamente oggetto di destinazioni incerte, nel 2003 l'edificio, a seguito dell'intesa con il Comune di Roma, assunta nel segno di una politica di individuazione di luoghi per la diffusione della cultura, viene destinato a "Casa dell'Architettura" e sede degli Uffici dell'Ordine.

Andrea Mazzoli



Quando, nel 1870, diventa capitale d'Italia Roma è poco più di un grosso borgo: il popolo romano si dedica quasi esclusivamente ad attività artigiane, all'agricoltura ed alla pastorizia, che sono ampiamente praticate anche all'interno delle Mura Aureliane. L'immobilismo insieme culturale e politico del Vaticano ha come congelato la città nelle dimensioni di trecento anni prima: i progetti di trasformazione urbana di Sisto V – per altro solo in parte realizzati - risal-

• Le foto che illustrano questo articolo sono di Silvia Massotti

gono agli ultimi anni del XVI secolo e sono ormai inadeguati al nuovo status di moderna capitale di uno Stato europeo. Su come dovesse essere una moderna capitale ha le idee molto chiare Quintino Sella, convinto sostenitore del trasferimento a Roma dell'apparato amministrativo e di governo ma anche della necessità di creare un centro di attività scientifiche, culturali ed artistiche di respiro internazionale. Lo sviluppo coerente di questo disegno è intralciato dalla frammentata articolazione del centro Rinascimentale e Barocco e ad esso si oppone subito un modello di città organizzato da una maglia urbana regolare, con strade larghe e rettilinee, grandi piazze, particolare riguardo al decoro delle facciate. Modello diligentemente applicato nel nuovo quartiere dell'Esquilino, fulcro dell'espansione unidirezionale della città che – per la prima ed unica volta – è prevista dal PRG del 1873 (sia pure con molte ambiguità che porteranno poi ad espansioni anche lungo altre direttrici come quella di Prati). Non meraviglia, dunque che il Consiglio Comunale decida, nel 1881, di assegnare un'area proprio nel quartiere Esquilino per la costruzione di un acquario con stabilimento di piscicoltura. L'idea si deve ad un esperto del settore: Pietro Garganico, originario di Como, giunto a Roma all'inizio degli anni '80. Il progetto del Garganico mescola aspetti didattici e scientifici con la volontà di trarre utili dall'iniziativa assegnando all'impianto anche il ruolo di centro ricreativo per la emergente borghesia amministrativa cui è inizialmente dedicato il quartiere. La zona prescelta è l'area centrale di piazza Manfredo





Fanti, una piazza rettangolare che come le altre piazze del quartiere interrompe la scacchiera geometrica dell'andamento viario: il centro della piazza è occupato da un giardino recintato che ospita i resti archeologici delle mura serviane, un di più abilmente sfruttato in sede di progetto e perfettamente aderente con il gusto per il pittoresco dell'epoca.

La società anonima Acquario Romano, che presto subentra al Garganico e lo estromette dal progetto accresce le valenze ricreative del fabbricato; nel frattempo il quartiere, contrariamente alle previsioni, acquista una sua fisionomia popolare che mal si concilia con le premesse scientifiche alla base dell'iniziativa.

Al talento ed al personale bagaglio di cultura ed esperienza professionale dell'architetto Ettore Bernich (Roma 1850-Napoli 1914) si deve la fisionomia ultima, la concretizzazione delle diverse e sovrappo-



ste finalità dell'Acquario, quali si sono andate fino ad ora delineando. Bernich progetta un edificio di impianto basilicale, destinando ai temi dell'acquario praticamente solo le 22 vetrine che si affacciavano sulla sala centrale ed alla piscicoltura uno spazio nel piano interrato ed in parte il laghetto antistante l'edificio e dal quale emergevano con indubbio risultato scenografico i resti archeologici delle mura romane.

Pochissime immagini d'epoca ci mostrano come doveva essere l'Acquario Romano il 29 maggio del 1887, giorno della sua inaugurazione. Lo spazio esterno destinato a giardino è raffigurato con qualche en-

fatizzazione dell'aspetto romantico e pittoresco allora molto in voga; la facciata principale che riprende il tema dell'arco trionfale ed è arricchita da una decorazione tutta ispirata a temi acquatici (nelle due edicole ai lati dell'ingresso sculture in stucco raffiguranti La Pesca a destra e La Navigazione a sinistra, il fregio di coronamento con il motivo dei due delfini con il tridente, il gruppo a coronamento dell'edificio che raffigura il carro di Venere trainato da un tritone e una nereide); all'interno la grande sala aperta e luminosa è caratterizzata da un doppio ordine di colonne in ghisa, tra le prime ad essere usate in Roma, che sostengono la galleria supe-

ACQUARIO ROMANO - RISTRUTTURAZIONE

Progetto preliminare e responsabile del procedimento

arch. Andrea Mazzoli

Ufficio direzione lavori

ing. Fabrizio Colicigno
con arch. Valerio Cappella

Impresa

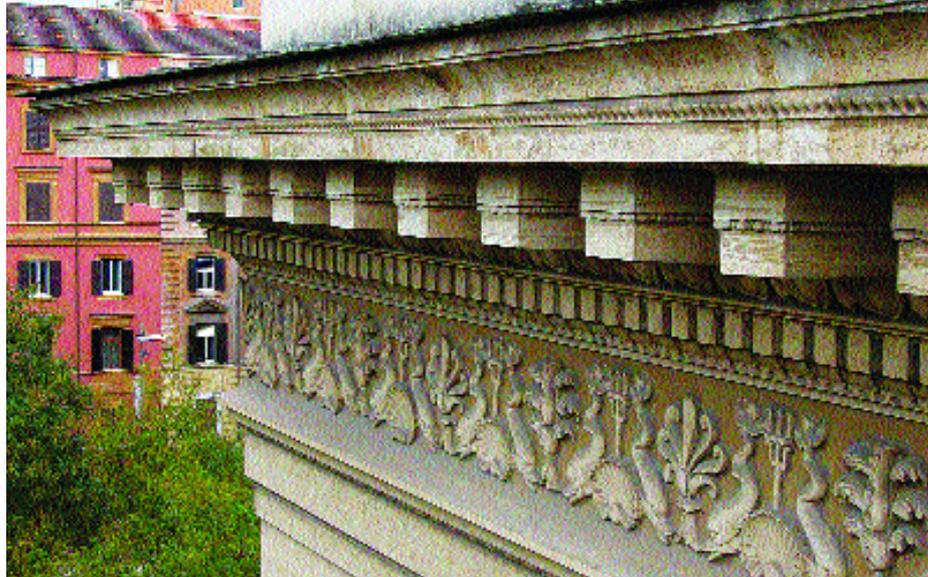
Brunamonti costruzioni s.r.l.

Fornitura arredi e pareti mobili

Haiworth

Fornitura corpi illuminanti

i Guzzini



tivi (balli, convegni, spettacoli), ad organizzare dopo pochi mesi dall'inaugurazione, in occasione del carnevale 1988 feste danzanti nell'edificio: la sorte dell'Acquario sembra iscritta nel suo codice genetico e determinata dalla poca chiarezza con cui fin dall'inizio è stata gestita l'iniziativa.

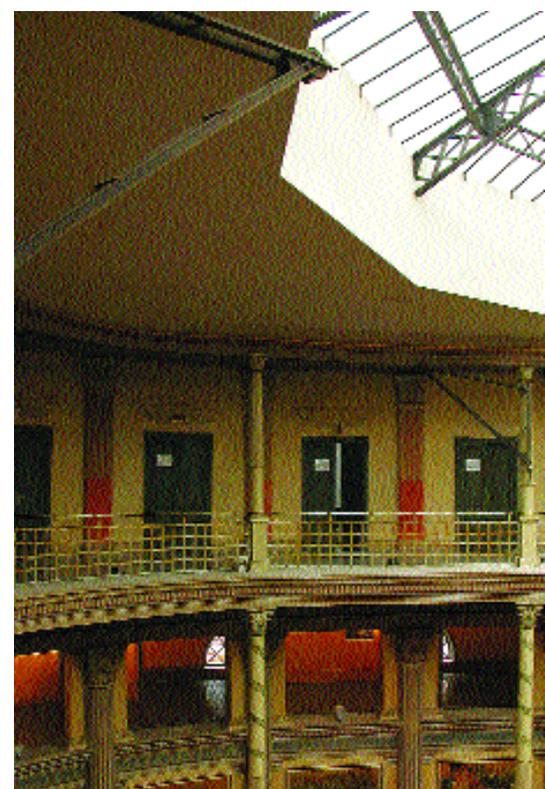
Dopo una intricata vicenda giudiziaria ed il fallimento della società anonima dell'Acquario, nel 1891 il Comune torna proprietario del terreno e del fabbricato. Fino al 1900 si susseguono iniziative, gestite in concessione temporanea dai soggetti più svariati, relative ad esposizioni agroalimentari, esposizioni artistiche, concorsi pubblici, palestre per le scuole di quartiere. Le vasche vengono rimosse presumibilmente nel 1894 e, dopo varie ipotesi tra le quali quella della trasformazione in bagni pubblici, si delinea con chiarezza l'uso come sala di spettacolo. Sala di tipo decisamente popolare che però può van-

riore ed il soffitto. Queste strutture inquadrano al piano terra le vetrine destinate agli acquari, e nella galleria gli affacci sulla sala. Elementi fortemente caratterizzanti lo spazio della sala sono il grande lucernario centrale, il cui aspetto è oggi in parte modificato rispetto all'assetto primitivo quale ci appare dall'unica immagine che raffigura la sala centrale dell'Acquario al momento dell'inaugurazione, ed il rivestimento a mosaico della pavimentazione.

Le decorazioni pittoriche dell'edificio, generalmente ispirate a temi marini con riferimenti mitologici, sono dovute a G. Toeschi e S. Silvestri. Particolarmente in-

teressanti ed in qualche modo premonitrici le immagini di *architettura* ai lati dell'atrio, sopra gli accessi all'anello del piano terra: a destra l'esterno dell'Acquario, a sinistra il monumento a Vittorio Emanuele II con cui Giuseppe Sacconi aveva vinto il Concorso Internazionale bandito nel 1882. Due immagini di architettura "fuori tema" con le quali si vuole alludere al rinnovamento della città, alla continuità tra i nuovi edifici della capitale e quello dell'amico Sacconi che è il simbolo dell'unità nazionale.

È lo stesso Bernich, dopo aver mescolato nel suo progetto destinazioni scientifico-didattiche ed usi più propriamente ricrea-





tare tra i suoi spettacoli alcuni lavori di Ettore Petrolini. Anche questa destinazione ha durata limitata, nel 1930 l'edificio è utilizzato come magazzino per gli scenari del Teatro dell'Opera. Oggetto di varie ipotesi mai portate in porto, tra le quali anche la demolizione totale per destinare tutta l'area a giardino o come terminal delle linee regionali, resterà adibito a deposito fino alla fine del 1984. Nel corso degli anni '70, insieme al Mattatoio, alle banchine dei Lungotevere, alla piazza della Moretta ... diventa una delle icone della città sulla quale si esercitano molti studenti ed insegnanti dei corsi di progettazione della Facoltà di Architettura.

Finalmente, venti anni fa, viene sgomberato per l'inizio dei lavori di risistemazione promossi dall'Amministrazione Comunale che hanno permesso il recupero quasi totale della fisionomia originale dell'Acquario: "L'intervento di recupero è iniziato a gennaio 1985. Il progetto elaborato dall'Assemblea degli Interventi per il Centro Storico in collaborazione con l'Istituto di Architettura e Tecnica Urbanistica della Facoltà di Ingegneria dell'Università «La Sapienza» (proff. V. De Feo e S. Stucchi) era stato approvato nel 1981; in questo stesso anno il Consiglio Comunale aveva approvato con delibera n. 2304 i lavori relativi, che sono stati poi diretti dalla V Ripartizione. La Sovrintendenza Antichità e Belle Ar-

ti, II U. O. Monumenti Medioevali e Moderni, ha elaborato il progetto di restauro dell'apparato decorativo, avviando nel 1985 una serie di indagini conoscitive. Il 30 dicembre 1987 è stato approvato il finanziamento dei vari interventi che sono iniziati nel giugno 1988. I lavori sono diretti dalla Sovrintendenza con la consulenza dell'Istituto Centrale del Restauro" (Nicoletta Cardano).

Nel 2003 il Comune di Roma ed il nostro Ordine firmano un protocollo d'intesa con il quale l'edificio viene destinato a CASA DELL'ARCHITETTURA, destinazione con la quale il Comune porta avanti una sua lodevole politica di individuazione di luoghi vocati alla diffusione di contenuti culturali riferiti a cinema, musica, letteratura, jazz e così via.

Nel mese di settembre vengono avviati i lavori di ristrutturazione, adeguamento impiantistico ed arredo necessari alla nuova destinazione che prevede anche il trasferimento degli uffici dell'Ordine nel secondo anello del fabbricato. Sinteticamente il progetto ha previsto:

- Per l'esterno una nuova recinzione in cristalli dell'area archeologica, che così diventa visivamente fruibile dai visitatori, una sistemazione del giardino che riprende nella configurazione delle aiuole il disegno originario del Bernich (sostituendo, evidentemente, prato all'acqua), un

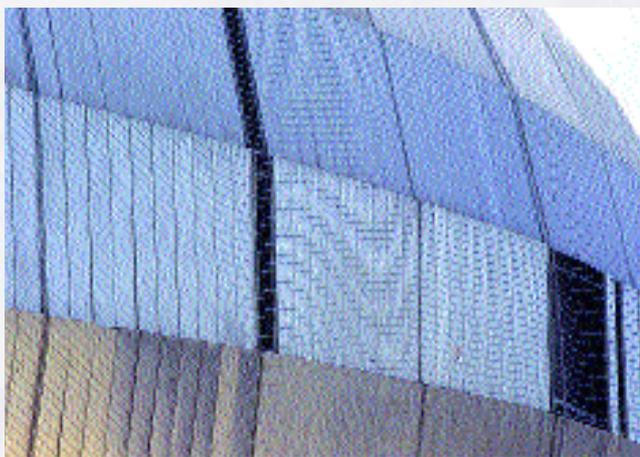
sistema di illuminazione che sottolinea con andamento puntiforme il disegno di cui sopra e concentra la luce sull'ingresso principale del giardino, in asse con l'edificio, e sulle scale di accesso al fabbricato.

- Per il secondo piano, sede degli uffici dell'Ordine, l'adeguamento dell'impianto elettrico alla normativa vigente, l'impianto di riscaldamento che è stato realizzato a pavimento, una divisione funzionale in "stanze" perfettamente coincidente con le bucatore esistenti (porte e finestre) e realizzata con pareti mobili trasparenti per non interrompere la continuità visiva dell'anello perimetrale, la modifica dei bagni per il rispetto della normativa sull'accessibilità.

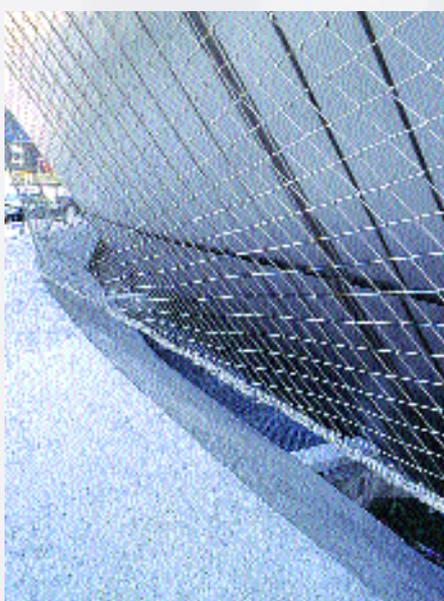
- Per il terzo piano, sede della Presidenza e del Consiglio, la rimozione di una controsoffittatura posticcia che "acceca" il disegno della facciata interna sulla terrazza – che così è stato ripristinato restituendo alla sala una sua monumentalità enfatizzata dalla libreria a tutta parete servita da un ballatoio d'accesso intermedio.

- Il piano terra ed il primo anello non sono stati interessati da lavori di ristrutturazione ma attrezzati con le tecnologie multimediali e con gli elementi di allestimento che favoriscono l'uso per manifestazioni, mostre, convegni e quant'altro previsto per la destinazione a Casa dell'Architettura.

Innovazione tecnologica e sostenibilità progettuale



Sergio Altomonte



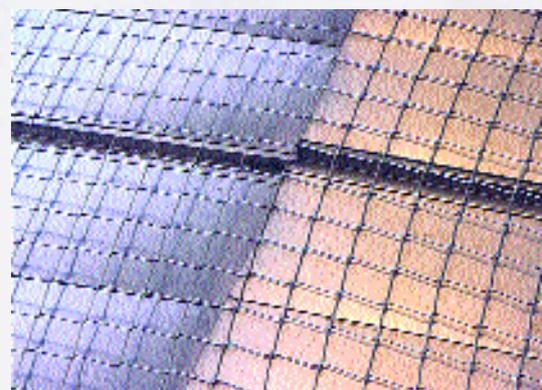
L'uso di nuovi materiali e componenti richiede un "nuovo" atteggiamento per quanto concerne la realizzazione e il mantenimento nel tempo delle loro proprietà. Indispensabile la capacità del progettista di prefigurare la realizzazione, la gestione e l'uso di un'opera per far sì che l'innovazione tecnologica diventi un vero e proprio elemento di ispirazione progettuale sostenibile.

L'architettura si trova al centro di un'importante fase evolutiva: l'idea che un'impostazione progettuale attenta ed innovativa – fondata sulla ricerca di congruità tra soluzioni tecnologiche, funzionali, ambientali, formali ed economiche – possa contribuire all'ottimizzazione dei processi costruttivi ed al miglioramento del livello generale di comfort all'interno degli spazi costruiti sta acquisendo, nel dibattito culturale contemporaneo, una importanza sempre maggiore.

Analizzando i numerosi ed a volte contrastanti fattori che concorrono al raggiungimento della "qualità integrata" degli interventi, appare la complessità dei feno-

meni e l'ampia gamma degli elementi e delle norme in gioco; tale intendimento risulta pertanto perseguibile solo se si realizza un'architettura progettata con metodi, tecniche costruttive, tecnologie e strategie idonee al caso specifico.

Nelle più recenti tendenze, il progetto di architettura si va connotando sempre più come un atto creativo dotato di coerenza tecnologica che implica un'attenta analisi dei molteplici elementi che concorrono



In questa pagina:

- Rete di protezione; parete ventilata in pannelli di acciaio inossidabile perforato; Centro Commerciale di Bercy 2, Parigi





Dall'alto:

- Rete di protezione; parete ventilata in pannelli di acciaio porcellanato; Sede di Canal +, Parigi

alla realizzazione, al rispetto di condizioni di vita confortevoli (fisiche, fisiologiche e psicologiche), nonché al mantenimento funzionale nel tempo del manufatto. Mentre quindi il costruire dell'architettura preindustriale si consolidava nel processo organico di realizzazione dell'edificio secondo leggi formative e criteri tecnici comprovati dalla tradizione, il costruire contemporaneo si va invece configurando sempre più come un processo di organizzazione metodologica, in cui la prevalenza della scelta del componente singolo diviene causa e conseguenza di preferenze materiali e linguistiche configurate industrialmente.

È in questo senso che si può parlare di radicale trasformazione e complessificazione del contesto costruttivo contemporaneo: i prodotti dell'innovazione scientifica, le soluzioni tecniche, i sistemi informatici, determinano nuovi comportamenti nel tentativo di fornire una corretta risposta alle richieste di qualità sempre più stringenti da parte del vivere contemporaneo. A tale maggiore complessità funzionale corrisponde, tuttavia, una maggiore incertezza costruttiva e progettuale, a cui fanno eco, d'altra parte, le problematiche relative all'affidabilità nel tempo ed alla durata, una pressante incisività nella domanda temporale di progettazione e realizzazione, ed un esponenziale aumento di scelte morfologiche e linguistiche e di possibilità tecniche e tecnologiche da parte del progettista.

La straordinaria accelerazione che il progresso tecnologico sta imponendo in tutti i campi – dalla sfera della produzione a quella del vissuto quotidiano – incentiva



sempre di più, infatti, il processo di trasferimento in architettura di conoscenze proprie ad altri settori della produzione industriale, con conseguenze fondamentali sullo sviluppo del linguaggio costruttivo. La ricerca tecnico-scientifica, gli effetti economici e culturali della globalizzazione, la necessità di adeguarsi a nuove esigenze funzionali e fruibili – insieme all'ineluttabile impegno a garantire uno *sviluppo sostenibile* delle attività produttive – costituiscono alcune delle più importanti spinte all'innovazione che, negli ultimi anni, hanno agito sulla produzione industriale.

In particolare, tra i settori caratterizzati da una maggiore propensione al rinnovamento, quello relativo alla ricerca ed allo sviluppo di nuovi materiali e componenti per l'edilizia occupa sicuramente una posizione di rilievo, che si rivela quanto mai adeguata a partecipare al progetto di inediti "scenari" per l'architettura e ad apportare al processo progettuale nuove peculiarità e libertà di espressione. Se però la possibilità di "manipolare" le strutture

compositive della materia ha radicalmente rivoluzionato quel mondo di certezze rappresentato dalle diverse famiglie dei materiali, permettendo l'introduzione di una serie pressoché infinita di nuovi composti dalle caratteristiche singolari e dai pressoché infiniti usi possibili (spesso tra l'altro *custom made*, ovvero realizzati sulla base di requisiti desiderati), occorre sottolineare come l'innovazione tecnologica non sempre si traduca necessariamente anche in innovazione di progetto; ciò si può verificare, infatti, solo in quei casi in cui l'abilità del progettista consenta di ottenere, dall'introduzione di un nuovo materiale o componente, una rivoluzione che sia sì funzionale, ma anche culturale ed espressiva, e che implichi dunque un rinnovamento allo stesso approccio al progetto.

D'altra parte, appare interessante rilevare come la rivoluzione tecnologica stia investendo non solo i nuovi ritrovati della chimica e della ricerca avanzata ma anche materiali "tradizionali" come l'acciaio, la pietra, la terracotta e il vetro, che possono cioè contare su di una secolare "riconoscibilità" culturale, costruttiva e tecnologica; elementi prefabbricati in cotto, pareti ventilate, pannelli in acciaio perforato, vetri autopulenti, sono, infatti, solo alcuni esempi di innovazione in cui un sofisticato impiego di materiali della tradizione ha permesso la realizzazione di nuovi componenti di chiusura assemblati in maniera del tutto rivoluzionaria, i cui esiti costruttivi, tuttavia, non sempre sono in grado di garantire una risposta adeguata al rinnovato sforzo propositivo. Il momento storico che stiamo vivendo impo-

Dall'alto:

- Lesioni e distacco; parete ventilata in pietra, Centro Americano, Parigi
- Distacco; parete in GRC rivestita con piastrelle di terracotta, Insedimento abitativo in Rue de Meaux, Parigi

ne di conseguenza una riconsiderazione del modo di progettare l'architettura, ed in particolare del rapporto tra evoluzione di codici estetici e costruttivi e ruolo dell'innovazione tecnologica, inducendo a cogliere i vantaggi del progresso scientifico ma soprattutto a sfruttarne in maniera "costruttiva" i risultati.

Se da un lato, infatti, i risultati della ricerca applicata sono in grado di fornire sistemi di chiusura dalle rivoluzionarie caratteristiche linguistiche e prestazionali, al forte grado di complessità tecnologica degli apparati di ultima generazione fa riscontro spesso un quadro di strategie e di modalità esecutive ancora non sufficientemente controllate, con cicli di vita più ridotti, una maggiore necessità di manutenzione ed una generale riduzione dei margini di certezza tecnologica. La durabilità di un materiale, infatti, non implica necessariamente l'affidabilità delle soluzioni di dettaglio adottate; le "nuove" superfici architettoniche richiedono di conseguenza un altrettanto "nuovo" atteggiamento anche per quanto concerne la realizzazione e le operazioni necessarie al mantenimento nel tempo delle loro proprietà innovative.

Con l'applicazione di componenti ottenuti per stratificazione dei materiali, la prevalenza dei montaggi, gli agganci a secco, gli avanzati sistemi di gestione automatica e le numerose parti in movimento, il pericolo di rotture o malfunzionamenti in opera che potrebbero compromettere l'efficienza dell'intero sistema è, infatti, sicuramente più accentuato che in passato, per cui si rende necessaria innanzitutto la definizione di appositi protocolli di

indagine preventiva e di valutazione prestazionale relativa alla variazione delle proprietà fisiche e meccaniche del componente in uso (cicli reiterativi di dilatazione termica, effetto del vento, fatica del materiale, tenuta del sistema di fissaggio, oscillazioni e distacchi, ecc.), oltre che la messa a punto di opportune strategie di revisione ed, eventualmente, di riparazione o sostituzione delle parti più soggette a tali rischi. L'incremento della qualità tecnica richiesta e, parallelamente, l'aumento di complessità del sistema tecnologico e della sua gestione impongono, quindi, una contestuale implementazione delle strategie di esecuzione e di gestione, in cui la fase della programmazione e delle scelte progettuali si renda garante della effettiva realizzabilità e qualità del progetto nel tempo, concetto questo, *de facto*, molto vicino a quello – ormai di moda – di "sostenibilità", che in tale accezione non avviene più esclusivamente rispetto di necessari ed imprescindibili imperativi ambientali, ma piuttosto vera e propria verifica della fattibilità tecnologica, economica e culturale di un manufatto.

La "sostenibilità" non può dunque ridursi esclusivamente all'applicazione di scelte tecnologiche finalizzate al sapiente uso delle risorse o alla riduzione dei consumi energetici e dell'emissione di agenti inquinanti, bensì deve implicare anche un'*appropriatezza* all'uso ed un'*adeguatezza* al caso specifico, che impongono ovviamente anche il controllo relativo alla durata delle trasformazioni operate dall'uomo, dai cicli di vita di materiali e componenti fino alla verifica delle tecniche di intervento, avvalendosi del sostegno di



adeguate angolazioni culturali e di specifiche conoscenze scientifiche e tecnologiche da parte del progettista.

In tal senso, dunque, oltre alla capacità creativa, il progettista è chiamato a possedere anche una capacità di prefigurazione della realizzazione, della gestione e dell'uso di un'opera, attraverso una organizzazione complessa di diversi input in cui l'innovazione tecnologica svolga sì un ruolo fondamentale al miglioramento delle caratteristiche costruttive e funzionali dell'architettura, ma costituisca al tempo stesso un vero e proprio elemento di ispirazione progettuale *sostenibile*.

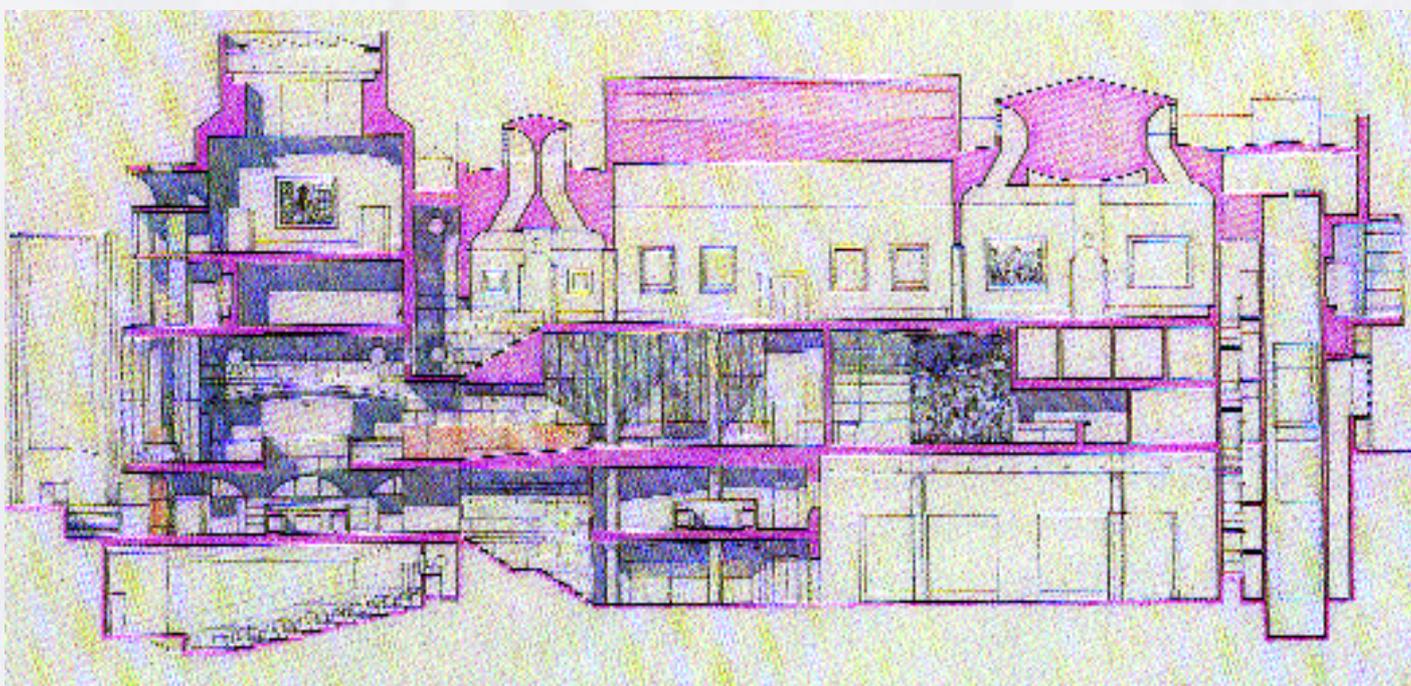
sergio.altomonte@uniroma1.it

Si ringrazia il Prof. Arch. Giorgio Peguiron per aver gentilmente fornito il materiale iconografico.

ILLUMINAZIONE DEI MUSEI

Il museo rappresenta un importante strumento sociale ed educativo e l'illuminazione dello spazio espositivo risulta uno dei temi dominanti, poiché la luce è un elemento della progettazione che, se sfruttato a pieno, amplia notevolmente le potenzialità dell'architettura degli spazi museali.

**Francesco Bianchi
e Oscar Santilli**



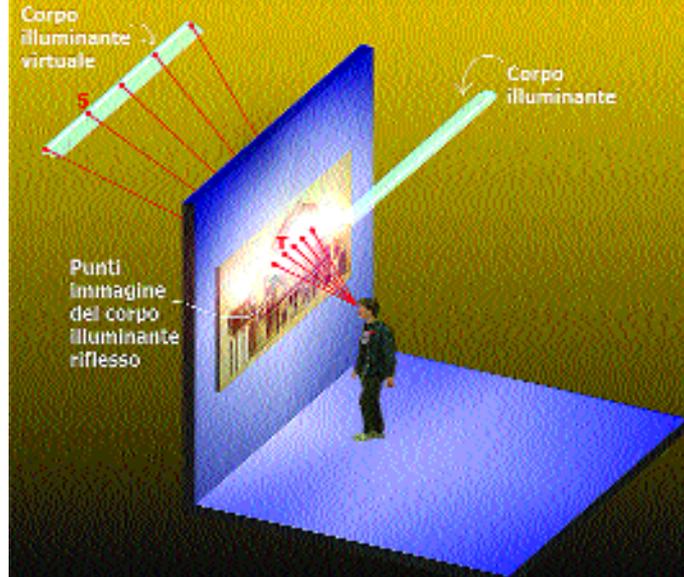
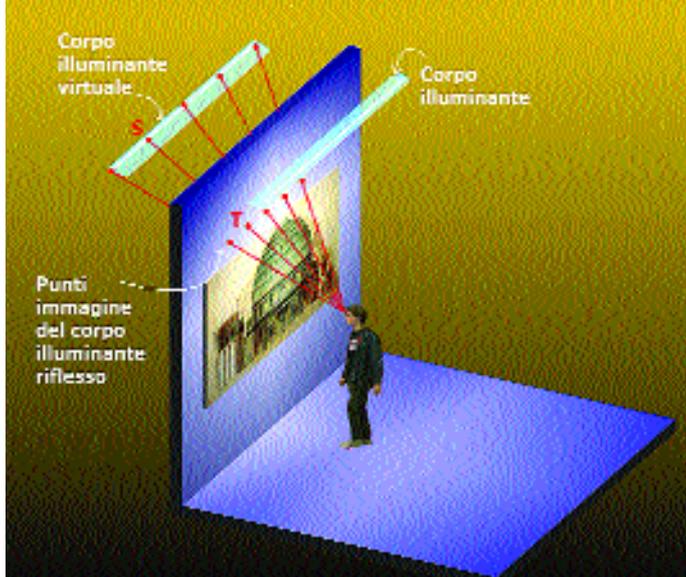
Strategie

L'Italia possiede il più grande patrimonio museale del mondo, pari a quasi la metà di quello mondiale: circa 1500 musei, senza contare tutto quello che ancora giace sottoterra o nel mare. L'arte italiana si distribuisce fra musei prestigiosi, che raccolgono opere tra le più pregevoli del mondo, dai Musei Vaticani, alla Galleria degli Uffizi, alla Pinacoteca di Brera. I musei non sono soltanto importanti per la ricchezza delle collezioni, il pregio delle opere esposte o la qualità della ricerca, ma anche per la fruibilità sociale e didattica

da parte di un pubblico di non specialisti. Infatti, da circa trent'anni, e più recentemente anche in Italia, il museo si è trasformato in un importante strumento sociale ed educativo. Oltre quindi alla disposizione delle opere, tale da trasmettere al visitatore un modello di interpretazione, l'illuminazione delle stesse acquista sempre più importanza poiché la luce è un elemento della progettazione che, se sfruttato a pieno, amplia notevolmente i confini delle potenzialità dell'architettura di un museo. La questione dell'illuminazione per lo

• **Ampliamento della National Gallery di Londra:** J. Stirling e M. Wilford. Sezione longitudinale sud-nord, (da F. Dal Co, T. Muirhead: I musei di J. Stirling M. Wilford and Associates, Electa). Si notino i camini di luce, l'ampio lucernario ed i sistemi di frangisole

spazio espositivo risulta, a tutti gli effetti, uno dei temi dominanti per la considerazione della struttura architettonica. La predominante del "compito visivo" condiziona lo spazio museale. Nel corso della storia dell'architettura, l'organizzazione strutturale di un edificio museale è stata il



più delle volte fortemente influenzata dalla parte fondamentale svolta dal sistema illuminotecnico. Intorno alla seconda metà del 1700 si iniziano a fissare i principi generali per lo spazio espositivo, facendo un uso corretto della illuminazione naturale mediante la creazione di fonti di luce zenitale diffusa o indiretta (lucernari). Anche il famoso Guggenheim Museum di F. L. Wright ricalca tale impostazione, ma mentre la soluzione spaziale è geniale – la rampa a spirale si snoda strutturalmente senza che i solai si tocchino – la soluzione illuminotecnica è errata: la luce, anche se indiretta, è rivolta verso l'osservatore e non verso l'oggetto esposto: si fa una grande fatica ad osservare i quadri contro luce. Diversa è l'attenzione di J. Stirling e M. Wilford nell'ampliamento della Tate Gallery e della National Gallery di Londra (1985) dove il progetto architettonico è incentrato nelle problematiche illuminotecniche e la forma architettonica ne è la perfetta integrazione. Grazie alla particolare angolazione dei "camini di luce", alle superfici riflettenti ed al controllo meccanico dell'angolazione dei frangisole, si ottiene la regolazione e l'ottimizzazione della luce naturale. Tra l'altro, la luce riflessa da superfici bianche opache perde le sue componenti ultraviolette e infrarosse. È una soluzione classica destinata a fare scuola. E quando si tratta di ristrutturazioni museali in assenza di sorgenti luminose naturali, che si può fare? Si può realizzare un'illuminazione simulando lucernari di luce naturale e creando così una luce diffusa, regolabile in intensità e colore, integrata da fonti luminose puntiformi per l'illuminazione

diretta dei quadri o delle sculture. La luce diffusa, d'ambiente, può essere ottenuta con lampade fluorescenti dimmerabili mentre proiettori muniti di filtri con lampade alogene, allo xenon o led esaltano le opere, integrandole comunque nella luminosità generale, cercando un continuo bilanciamento tra luce diffusa e diretta. Il sistema di progettazione dell'illuminazione museale può essere riassunto secondo schemi semplificativi essenziali che prevedono: illuminazione di base, illuminazione di accento e sistema di controllo, tenendo ovviamente conto della destinazione d'uso e delle vocazioni funzionali delle tipologie volumetriche. L'illuminazione, integrandosi nello spazio, deve esplorare le infinite possibilità di varietà e diversificazione che il fenomeno della luce può esprimere. Il compito principale di un museo è quello di conservare e preservare l'originale agendo come un rifugio per la conservazione. Spesso le soluzioni si manifestano nell'equipaggiamento tecnico e raramente si integrano con lo spazio, cercando di offrire disparate soluzioni modulari. Lontano da progettazioni "alla moda", l'apparecchio di illuminazione dovrebbe essere discreto e ben disposto e non dovrebbe attirare l'attenzione, né apparire riflesso sui vetri, in modo che il protagonista sia l'oggetto esposto e le emozioni siano rivolte all'osservazione dell'arte. Oltre al calcolo dei livelli di luminosità necessari alla conservazione, di cui giustamente i progettisti si preoccupano, ci sono altri parametri, non meno importanti, di cui purtroppo però non tengono debito conto: primo tra tutti quello delle opportune scelte e disposizione dei corpi il-

• Per una corretta illuminazione dell'opera

Le superfici delle opere esposte riflettono la luce secondo un diagramma che ha una forma intermedia tra quello della riflessione diffondente e quello della riflessione speculare o riflessione semispeculare.

Se il centro luminoso e la superficie lucida sono posizionati in modo che gli occhi dell'osservatore vengono colpiti dai raggi riflessi, questi vedrà una macchia luminosa che attenua o annulla i contrasti cromatici del dipinto e ne rende difficoltosa la percezione oltre a creare un senso di disagio percettivo generale.

Per una corretta disposizione geometrica, il corpo illuminante deve essere collocato in una posizione tale che la sua immagine riflessa sul piano di giacenza dell'opera non cada all'interno dell'area oggetto dell'osservazione. Si tracci un corpo illuminante virtuale apparente in modo simmetrico a quello installato; il piano di simmetria sarà quello di giacenza dell'opera. Le congiungenti il punto di osservazione con i punti dell'immagine virtuale del corpo non devono intersecare l'area dell'opera esposta. Le due immagini rappresentano il caso di una corretta installazione (a sinistra) e non corretta installazione (a destra)

luminanti per evitare l'abbagliamento. L'illuminazione di un museo è sempre una questione che implica sensibilità. Il consiglio è di osservare e studiare i buoni esempi, quelli che ci fanno apprezzare l'opera esposta senza farci scorgere la luce. Svariate sono oggi le tecniche applicate e molti gli effetti che si possono ottenere, ma tutto ha origine dalla convinzione che l'illuminazione non è un accessorio ma è fondamentale all'apprezzamento dell'opera d'arte e che ogni spazio che ospita

Tabella 1 - Classificazione dei materiali esposti
(Commissione Tecnica CIE 3-22)

CATEGORIA	MATERIALI
1. Nessuna fotosensibilità	L'oggetto è composto interamente da materiali che sono permanenti , nel senso che non sono in alcun modo sensibili alla luce. (Ad esempio: metallo, pietra, ceramica, vetro)
2. Fotosensibilità bassa	L'oggetto comprende materiali duraturi che sono leggermente sensibili alla luce . (Ad esempio: dipinti ad olio e a tempera, affreschi, legno e pelli, avorio)
3. Fotosensibilità media	L'oggetto comprende materiali che sbiadiscono e che sono moderatamente sensibili alla luce . (Ad esempio: capi di abbigliamento, acquerelli, pastelli, tappezzeria, miniature, fotografie, carta da parati, pittura a guazzo, oggetti di storia naturale)
4. Fotosensibilità alta	L'oggetto comprende materiali molto sensibili alla luce . (Ad esempio: seta, coloranti ad alto rischio scoloritura, giornali)

una tale eredità ha una propria speciale ed individuale esigenza di illuminazione. Non si può cioè generalizzare le scelte e l'esperienza. Il museo è un luogo dove gli spazi devono stimolare il visitatore indirizzandolo all'apprezzamento dell'oggetto esposto. L'arte viene percepita attraverso la luce ed un contrasto fra la qualità, la quantità e la focalizzazione della luce, sia essa naturale che artificiale, può produrre uno spazio stimolante o deprimente. Sovente, specie da noi, sia a causa delle limitazioni dei fondi a disposizione, sia per mancanza di specializzazione e del purtroppo frequente difetto di non domandare una consulenza esterna specializzata, vengono realizzati sistemi di illuminazione inadatti o errati. Ci si augura che l'illuminazione sia trattata sempre più come parte integrante dell'intero progetto e ne sia colto il suo potenziale aiuto nell'interpretazione del museo stesso e nella sua capacità di emozionare.

Sebbene questo obiettivo possa sembrare difficile da ottenere, sarebbe già un passo avanti se si riuscisse ad evitare, nell'illuminare le vetrine, di vedere l'immagine luminosa riflessa sul vetro e questo purtroppo è quello che normalmente accade!

Metodologia - Esposizione e conservazione delle opere d'arte

La metodologia di seguito considerata intende conciliare l'opportunità di un'esposizione delle opere d'arte per la loro migliore fruizione e la necessità della loro conservazione ovvero della più efficace limitazione dei danni dovuti all'esposizione. Il binomio esposizione e conservazione è di natura coniugata, nel senso che sa-

rebbe un grave errore progettuale considerare il primo termine separato dal secondo.

L'esposizione

L'esposizione, come detto, è finalizzata a garantire la fruizione da parte degli utenti ovvero è l'opportunità offerta ai visitatori di percepire in modo corretto e con il miglior comfort visivo le opere esposte. Per portare a compimento l'intenzione espositiva bisogna considerare in sede progettuale:

- I percorsi fisici e visivi degli osservatori.
- L'ergonomia dell'osservazione.
- Il comfort visivo.

I tre punti indicati sono logicamente correlati progettualmente ma si può affermare che i primi due sono a sostegno del terzo, il comfort visivo.

Il comfort visivo si realizza quando:

- I livelli d'illuminamento e di luminanza sono adeguati al compito visivo anche in relazione all'illuminamento e alla luminanza ambientale.
- Sono garantite le uniformità d'illuminamento.
- È garantita un'adeguata restituzione degli attributi cromatici delle superfici (RA o IRC).
- Sono ridotti al minimo gli abbagliamenti.
- Sono adeguatamente restituiti i contrasti tra le parti dell'opera (CRF) con la riduzione o annullamento degli abbagliamenti dovuti alle riflessioni delle sorgenti.

I livelli d'illuminamento delle singole opere saranno determinati in relazione alla Tabella 2, illustrata più avanti nel dettaglio e per l'uniformità dell'illuminamento (rapporto tra illuminamento minimo e

massimo) viene stabilito un valore minimo di 0,8.

L'illuminamento orizzontale medio, illuminamento ambientale, sarà compreso tra 40 e 60 lux; il piano orizzontale di riferimento giace ad una quota tra gli 85 cm e i 120 cm secondo l'altezza media dei compiti visivi.

La qualità della soddisfazione dei compiti visivi ovvero un'adeguata restituzione degli attributi cromatici è illustrata nella Tabella 3.

Gli abbagliamenti diretti saranno valutati come misura delle luminanze compatibili secondo la metodologia indicata dalla norma UNI - 10380 - Illuminazione d'interni con luce artificiale - Maggio 1994, in relazione alle classi di qualità e agli illuminamenti dei compiti visivi.

La progettazione relativa alla collocazione dei corpi illuminanti in relazione ai compiti visivi (quadri, oggetti, sculture, etc.) verificherà attentamente la mancanza di riflessioni speculari secondo la metodologia illustrata nel manuale "AIDI - Guida per l'illuminazione delle opere d'arte per gli interni - Ottobre 1996" ed anche dal "Lighting Handbook - Illuminating Engineering Society of North America - 2000". È necessario garantire la mancata visibilità dell'immagine apparente simmetrica dei corpi illuminanti in questione attraverso la "finestra aperta" sul piano di collocazione del compito visivo. A questo punto è attribuita importanza particolare, perché troppo spesso si visitano mostre che non hanno adeguatamente affrontato e risolto questo problema e che, di fatto, decretano tanti microfallimenti per quante volte il problema è stato ignorato.

Tabella 2 - Illuminamento limite E (lux) e dose annuale limite (LO) – (lux-ore/anno) in relazione alla classificazione dei materiali della tabella 1

(Norma UNI 10829 – luglio 99)

Beni d'interesse storico artistico – Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione ed analisi

Classificazione dei materiali	Illuminamento medio limite lux (E)	(LO) - lux-ore/anno
Nessuna fotosensibilità	Nessun limite	Nessun limite
Fotosensibilità bassa	200	600.000
Fotosensibilità media	50	150.000
Fotosensibilità alta	50	15.000

Per la valorizzazione plastica degli oggetti tridimensionali, metodologicamente e quando possibile, saranno previste tre luci: una key-light e una fill-light frontali sistemate in alto a destra e a sinistra ed una back-light posteriore. La key-light (luce principale) più intensa della fill-light (luce di riempimento); l'illuminazione ambientale talvolta è sufficiente a svolgere la funzione della fill-light. La back-light produce un profilo di luce che scontorna l'oggetto, isolandolo dallo sfondo.

Oltre all'esatta collocazione del corpo illuminante deve altresì prevedersi un blocco meccanico all'orientamento del corpo illuminante per non alterare, durante le operazioni di pulizia e manutenzione, le prestazioni progettate (livelli d'illuminamento, uniformità degli illuminamenti, abbagliamenti primari e secondari, conservazione).

La conservazione

Per conservazione si intende la capacità di rendere il più lento possibile il degrado cui inevitabilmente tutti gli oggetti sono comunque sottoposti. Tra i fattori di degrado ricordiamo la temperatura e l'umidità relativa dell'aria (fattori microclimatici), i batteri, le polveri, inquinanti chimici (qualità dell'aria), il fuoco, l'acqua ed infine le problematiche correlate all'illuminazione.

Il problema del rapporto tra illuminazione ed esposizione è stato ampiamente sviluppato dalla letteratura nazionale ed estera e si è pervenuti all'enucleazione di alcuni punti fondamentali che hanno definito una metodica recepita dalle normative e dalle raccomandazioni emanate da

organismi istituzionali e associazioni professionali specializzate.

Sostanzialmente i punti fondamentali sono:

- Classificare i materiali per la loro fotosensibilità con particolare attenzione ai materiali altamente fotosensibili e stabilire i livelli d'illuminamento (lux) anche in relazione ai tempi di esposizione (lux)h/anno).
- Considerare adeguatamente l'energia raggiante delle sorgenti luminose nell'ambito UV (raggi ultravioletti).
- Considerare adeguatamente l'energia raggiante delle sorgenti luminose nello spettro del visibile.
- Valutare gli effetti del riscaldamento degli IR (raggi infrarossi) e del calore comunque generato dai dispositivi per la generazione della luce nel contesto generale del microclima ambientale, per la migliore conservazione e godibilità delle opere.
- Definire una procedura di funzionamento e manutenzione degli impianti d'illuminazione per garantire la permanenza di tutte le prestazioni progettate.

Controllo dell'esposizione ai raggi ultravioletti (UV)

Com'è noto, all'estremità della banda del visibile, da 380 a 780 nanometri, sono presenti radiazioni che non generano la sensazione di visibilità; all'estremità inferiore della banda visibile in prossimità dei viola abbiamo gli ultravioletti: gli UV-A da 315 a 380 nm, gli UV-B da 280 a 315 nm e gli UV-C da 100 a 280 nm.

I fenomeni più comuni prodotti dalle radiazioni ultraviolette sono: scolorimento

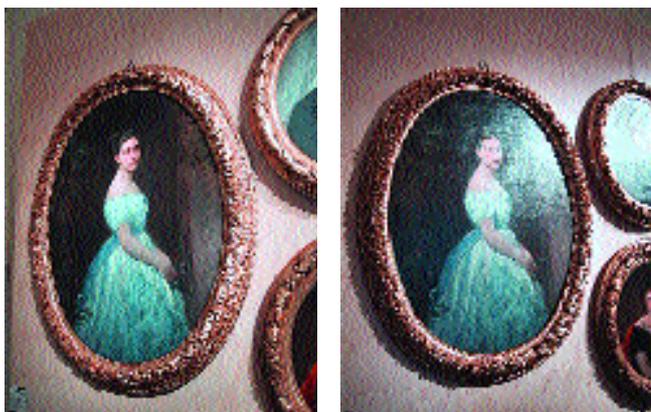
dei pigmenti, viraggio dei colori, scollamento degli strati pittorici, allentamento e rottura delle fibre dei tessuti, etc.

La misura della radiazione ultravioletta non può essere fatta come per la radiazione visibile, in lumen, ma utilizzando una grandezza correlata alla stessa radiazione visibile: in mW/lm (microwatt/lumen). Ovvero è misurata la quota energetica irradiata nel campo UV in relazione alla quota irradiata nel campo del visibile. La norma UNI – 10829 indica due livelli di controllo UV: la prima classe di 10mW/lm e seconda classe di 75mW/lm. La prima classe dei 10mW/lm va applicata nel caso di oggetti altamente sensibili; questo limite non deve comunque essere superato prevedendo altresì tempi ridotti di esposizione. Per gli altri oggetti la norma prevede una seconda classe fino a 75mW/lm.

Le sorgenti luminose dovranno essere controllate per mezzo di dati disponibili e di strumenti di monitoraggio e misura delle radiazioni ultraviolette. Ogni corpo illuminante o la stessa sorgente luminosa devono essere depurati della componente UV della radiazione oppure in subordine le opere saranno protette da lastre trasparenti che svolgeranno l'azione di filtro delle radiazioni ultraviolette. Il controllo prestazionale su tutti i dispositivi funzionali alla limitazione delle radiazioni ultraviolette deve essere effettuato anche durante l'esercizio.

Controllo dell'esposizione ai raggi infrarossi (IR)

I raggi infrarossi si collocano sull'estremità superiore della banda visibile dello



- Effetti fastidiosi di riflessione sui dipinti ad olio o quadri protetti da una lastra di vetro.

spettro in prossimità dei rossi: IR-A da 780 a 1400 nm, IR-B da 1400 a 3000 nm, IR-C da 3000 a 100000 nm. Le radiazioni infrarosse provocano un aumento di temperatura sulle opere in relazione anche al colore delle opere: i colori scuri assorbono più radiazioni dei colori chiari. Le conseguenze sulle opere sono sia dirette, come i danni prodotti dalle sollecitazioni meccaniche dovute alla dilatazione termica, sia indirette, dovute cioè alla riduzione dell'umidità relativa dell'aria nell'ambiente in cui sono poste le opere particolarmente sensibili all'umidità (carta, legno, pellame, etc.). Pertanto è opportuno l'utilizzo limitato di corpi con proiezione a fascio stretto oppure l'impiego di filtri per raggi infrarossi. Potranno essere utilizzate le *fbre ottiche*, soprattutto nelle vetrine e nelle teche, che risolvono efficacemente il problema degli infrarossi ed anche degli UV. Dovrà comunque essere considerato il contributo di calore degli illuminatori delle fibre ma anche i consumi energetici, garantendo il microclima ambientale e consentendo la migliore godibilità delle opere. È possibile comunque fare un monitoraggio anche puntuale, mediante termometri a contatto o termocoppie a frangobollo; i dati rilevati possono essere interfacciati al sistema di regolazione. Le variazioni di temperatura, comunque inevitabili per la presenza delle persone, devono essere limitate entro i 4-5 °C per un tempo di esposizione di 8 ore. Sarà quindi opportuno limitare i livelli di illuminamento (50-60 lux medi) e valutare bene gli apporti di calore in base al numero delle persone presenti ed al numero dei ricambi d'aria.

Controllo dell'esposizione alla radiazione visibile

La radiazione luminosa, comunque generata, colpisce gli oggetti e da questi viene parzialmente assorbita e parzialmente respinta. I quadri, sono oggetti policromi che hanno quindi un assorbimento spettrale variabile da punto a punto. Bisognerebbe fare un'analisi puntuale dell'intera superficie ed individuare gli elementi che hanno la più alta sensibilità spettrale, individuando le lunghezze d'onda più dannose. Le norme prevedono una relazione tra livelli d'illuminamento e tempi di esposizione (Tabella 2).

I livelli d'illuminamento sono riconducibili alle radiazioni energetiche e i lux, indicati nella tabella, sono "convenzionali". I lux convenzionali si ottengono moltiplicando l'illuminamento effettivo per un "fattore relativo di danno". Il "fattore relativo di danno" pesa il grado di aggressività che compete a ciascuna gamma di radiazione delle specifiche sorgenti, naturali o artificiali.

Gli illuminamenti delle opere fotosensibili saranno considerati nel contesto dello spazio espositivo.

La luce naturale

La luce naturale proveniente dalle finestre, può dare un contributo che dovrà essere adeguatamente valutato e integrato con l'impianto d'illuminazione artificiale soprattutto per ottenere i giusti livelli d'uniformità d'illuminamento ambientale. In relazione alle problematiche già espone sul contenimento delle radiazioni e a quelle più generali del microclima, i vetri dovranno garantire:

- Bassa alterazione cromatica della luce trasmessa;
- Forte abbattimento dell'energia totale trasmessa;
- Attenuazione non eccessiva della componente visibile;
- Minimo effetto di specchiatura dall'esterno;
- Bassa conducibilità termica;
- Ottima protezione antiframezzamento. Verosimilmente tali prestazioni saranno affidate ad una vetro-camera composta da un doppio stratificato in grado di termoriflettere l'energia solare ed attenuare la radiazione visibile. L'attenuazione può anche essere affidata a delle tende. Il grado di controllo delle radiazioni dell'intero complesso può condizionare in modo importante non solo i livelli d'illuminamento, dovuto alle sorgenti artificiali, ma anche il microclima. Infatti, sia l'illuminazione che la presenza dei visitatori contribuiscono a far aumentare il carico termico complessivo che dovrà essere controllato dall'impianto di climatizzazione. È anche prevedibile, nel caso di un contributo funzionale della luce, la predisposizione di un sistema di controllo dei flussi della luce artificiale correlato al contributo variabile della luce naturale (dimmerizzazione).

Il sistema di regolazione dei flussi luminosi

Bisognerà quindi prevedere un complesso di dispositivi quali:

- schede di controllo;
- sensori di luminosità;
- dimmer;
- unità centrale di controllo.

Tabella 3 – Classificazione delle lampade per resa cromatica e relativi campi di applicazione nel settore dell'illuminazione di musei, pinacoteche ed esposizioni diverse.*(AIDI – Guida per l'illuminazione delle opere d'arte per gli interni – Ottobre 1996)*

Le sorgenti più adatte sono quelle a spettro continuo, le lampade ad incandescenza alogene, caratterizzate da un indice di resa cromatica generale R_a pari a 100, valore massimo. Tuttavia, nel caso delle lampade a scarica, il parametro R_a può non risultare sufficiente per una corretta valutazione in quanto ad identici valori di R_a possono corrispondere differenti predominanti di colore. Sarà quindi opportuno valutare molto attentamente anche il diagramma della distribuzione spettrale del flusso energetico emesso dalla lampada che si vuole utilizzare. È sempre opportuno effettuare una prova in opera.

Gruppi di resa del colore	Gamma dell'indice di resa del colore (IRC - R_a)	Sorgenti luminose disponibili	Campi di applicazione
1A	$R_a > 90$	- Luce naturale - Lampade ad alogeni - Lampade ad incandescenza - Lampade fluorescenti a cinque bande	Dipinti affreschi, arazzi, tappeti
1B	$R_a > 80$	- Lampade fluorescenti a tre bande - Lampade ad alogenuri con $R_a > 80$ - Lampade al sodio del tipo "a luce bianca"	Mosaici, intarsi lapidei e marmorei, vetri policromi. Oggetti monocromatici o ad essi assimilabili, statue

Il software di gestione del sistema consentirà inoltre di avere informazioni:

- Sul numero dei punti luce controllati;
 - Sullo stato delle accensioni;
 - Sul livello di corrente dei dimmer;
 - Sul valore d'illuminazione rilevato dai sensori;
 - Sui parametri delle regolazioni in corso.
- È possibile inoltre intervenire sull'impianto modificando:
- Lo stato complessivo acceso/spento per la singola sala o per gruppi di corpi illuminanti;
 - Il livello dei dimmer per la singola sala o per gruppi di corpi illuminanti;
 - Abilitazione o disattivazione dei dimmer;
 - Definizione delle diverse scene d'illuminazione interna ed esterna.

Inoltre il sistema deve consentire un'efficace vigilanza notturna, regolando al minimo gli apparecchi per l'illuminazione ambientale.

Impianti elettrici

Si ricorda che negli edifici pregevoli per rilevanza storica e/o artistica, cioè quelli soggetti alle diverse Soprintendenze competenti per territorio, esistono in riferimento agli impianti elettrici, delle prescrizioni relative alla sicurezza - rif. Norma CEI 64-8, sez. 751 e sez. 752 a cui si devono uniformare i progettisti. Anche gli impianti temporanei realizzati per il restauro degli edifici o in occasione di esposizioni, mostre, ecc., e gli impianti permanenti realizzati in parti o zone dell'edificio non soggetti a vincoli artistici, devono rifarsi a tali norme.

Operazioni preliminari alla progettazione

Mediante una intervista con i responsabili del museo si dovrà procedere a:

1. Classificare tutti gli oggetti esposti in base alla suddivisione delle quattro categorie della Tabella 1.
2. Stabilire le priorità della conservazione e stabilire se va stabilita la classe 1 o la classe 2 dei livelli di controllo dei raggi ultravioletti.
3. Pianificare la durata dell'esposizione in modo che sia limitata allo stretto necessario per quanto riguarda sia la mostra sia i singoli oggetti a rischio.
4. Valutare visivamente l'effetto di una riduzione dell'illuminazione della mostra affinché gli illuminamenti non siano superiori ai valori necessari.
5. Fare una stima delle ore di esposizione in un anno, verificando le procedure di controllo per la limitazione della durata dell'illuminazione dello spazio espositivo.

Procedure di controllo gestionale

1. Controllare periodicamente l'illuminazione con un dispositivo per la misurazione dei raggi ultravioletti e se necessario sostituire i filtri.
2. Controllare periodicamente l'effetto dei dispositivi di radiazione del calore e

installare o sostituire i filtri per i raggi infrarossi.

3. Controllare periodicamente gli illuminamenti ed effettuare gli opportuni aggiustamenti.
4. Controllare che le procedure per la limitazione della durata dell'esposizione funzionino in maniera soddisfacente, per quanto riguarda sia la mostra sia i singoli soggetti a rischio.

Elaborati Progettuali consigliati

1. Pianta con indicazione dei compiti visivi per ciascuno spazio (sala espositiva, ufficio, servizi, etc) ed i relativi parametri prestazionali.
2. Pianta di collocazione simbolica dei corpi illuminanti per interno ed esterno con legenda indicante: tipo, ottica, lampada, filtri, schermature, dimensioni, durata, intensità o flussi, temperatura colore, IRC, IP, classe d'isolamento.
3. Simulazioni, calcoli di progetto e verifica.
4. Dettagli e particolari costruttivi.
5. Cablaggio e schema dei controlli e delle regolazioni.
6. Voci e analisi prezzi.
7. Computo metrico-estimativo.
8. Relazione tecnica.

Dedalo Minosse: un premio alla rovescia



Il Premio rappresenta un riconoscimento alla qualità dell'architettura, tanto che sono gli architetti a premiare i committenti. Si vuole sottolineare così l'importanza, per la riuscita di un'opera, di una chiara definizione dei ruoli del committente e del professionista.

Luisa Chiumenti



In una città come Vicenza, che ha visto quell'eccezionale equilibrio e consonanza fra architetti e committenti del Rinascimento attraverso figure come quelle del Palladio, non può che trovare il massimo riscontro l'ormai annuale (dal 1998) celebrazione del Premio Internazionale Dedalo Minosse alla committenza architettonica, che dalla prima idea dell'architetto Bruno Gabbiani, presidente dell'ALA Assoarchitetti, ha ottenuto sempre maggiori consensi fino al grande successo della attuale V edizione. E se fino all'11 luglio, è stata la Basilica Paladiana a fare da cornice all'ottima architettura che è scaturita da una tale committenza in una mostra, curata da Stefano Battaglia e Marcella Gabbiani (curatori anche del catalogo), attraverso modelli, disegni, immagini e filmati delle opere realizzate dai vincitori, in seguito l'esposizione, richiesta da ben 44 città nel mondo, andrà in tournée a testimoniare quanto proficua sia l'intima connessione esistente tra una oculata committenza ed una elevata "qualità dell'architettura".

Promosso dall'Associazione ALA Assoar-

Pagina a fianco:

- Premio d'onore 2004

In questa pagina, dall'alto:

- Premio Internazionale 2004
- Premio Internazionale 2004 under 40
- Premio Ala-Assoarchitetti 2004

chitetti e dalla rivista internazionale di architettura l'ARCA, con la Caoduro Lucernari, il Premio ha visto quest'anno la partecipazione di più di 500 concorrenti da ben cinque continenti imponendo un lavoro molto interessante e molto intenso alla Giuria che, presieduta dallo scrittore Stanislaw Niewo (uno tra i fondatori del WWF e fondatore dei "Parchi Letterari) ha visto l'impegno di architetti, giornalisti, studiosi e storici dell'arte altamente qualificati.

Ed ecco che il Premio d'Onore quinquennale 2004 è stato assegnato al Vicariato di Roma per la realizzazione della Parrocchia "Dives in misericordia", affidata per concorso all'architetto statunitense Richard Meier (progetto di cui AR si è occupato particolarmente nel n. 46/03).

Oltre ad aver realizzato un nuovo centro di aggregazione in un quartiere della periferia romana, da lungo tempo degradato, nell'area di "Tor Tre Teste", la committenza in questo caso è riuscita in realtà a recuperare in certo modo quel ruolo di "promozione dell'impegno umano e dell'arte" che in effetti le era stato proprio in passato. Il Premio Internazionale Dedalo Minosse 2004 è stato attribuito al Presidente del Kuala Lumpur International Airport, Dato Ir Jamilus Hussein, per l'aeroporto, destinato ad essere il più grande del mondo (10 km x 10 km), la cui progettazione era stata da lui affidata all'architetto giapponese Kisho Kurokawa. Molte le novità affermate da questa operazione, come ad esempio il fatto che per la prima volta il Governo abbia assegnato la responsabilità alla Società Aeroporto Internazionale Berhad di Kuala Lumpur (KLIAB), un Ente completamente nuovo, guidato da





• Premio Ala-Assoarchitetti 2004 under 40

Dato Ir Jamilus Hussein, di proprietà del governo stesso e sotto la giurisdizione del ministero delle Finanze (mentre per tradizione il Governo federale era stato sempre costruttore in proprio degli aeroporti in Malesia). In tal modo, come ha affermato lo stesso Dato, il progetto ha potuto in realtà dare testimonianza dell'impegno preciso trasmesso nell'opera, da tutte le componenti coinvolte nell'operazione.

Il Premio Internazionale Dedalo Minosse 2004 under 40 ("La Foresta di Alluminio") è stato attribuito ad un committente olandese, il direttore dell'Aluminium Center Foundation, Paul Brisnam, che ha affidato ad un giovane architetto, Micha de Haas, la realizzazione della sede della Fondazione. È nata così una proficua collaborazione tra design e industria con la costruzione del nuovo Center su una vera e propria foresta di alluminio, in cui viene in qualche modo anche dimostrato, come dice lo stesso Haas, come "... il progetto non consisteva soltanto nel dimostrare la resistenza del materiale, ma anche nel sollecitare l'immaginazione". È interessante infatti notare l'iter seguito dalla committenza in tutta l'operazione che, iniziata con un concorso aperto in cui si invitavano gli architetti olandesi a presentare "un'idea su un semplice foglio A3", chiarivano poi come l'obiettivo del Center non fosse soltanto quello di creare una "vetrina" dei propri prodotti, bensì un

prototipo esemplare dell'eccellenza tecnologica, ambientale e architettonica.

Il Premio ALA- Assoarchitetti 2004, "Una rinascita della committenza italiana", è stato assegnato al Ministero degli Affari Esteri per la nuova Cancelleria dell'Ambasciata d'Italia a Washington, progettata dall'architetto Piero Sartogo. Vera e propria "vetrina del design d'autore", l'opera ha comunque ottenuto il Premio per particolari capacità della committenza (già di per sé meritevole di attenzione per il fatto di aver adottato il metodo concorsuale per la selezione dei progetti), di aver saputo elaborare ben precise e dettagliate richieste funzionali e di immagine, di aver commissionato e seguito una progettazione esecutiva integrata compiendo tutte le scelte necessarie e mantenendo i tempi e i costi previsti attraverso continue verifiche e monitoraggi delle stesse, senza poi richiedere modifiche in corso d'opera. Il Premio Ala-Assoarchitetti under 40 "Dal degrado alla valorizzazione" è stato attribuito all'Amministrazione Comunale di Siracusa, per la realizzazione di una corte nell'isola di Ortigia, ad opera dell'architetto Vincenzo Latina, in un'area da tempo degradata. L'attuazione di questo progetto riveste un interesse particolare se visto fra l'altro nell'ambito di quella oculata operazione di recupero del patrimonio storico della città (e particolarmente della zona storica di Ortigia) da parte del-

l'Amministrazione comunale di Siracusa, che testimonia non soltanto la rinascita di un prezioso patrimonio immobiliare, ma è riuscita anche a dar vita ad una proficua sinergia tra pubblico e privato, perché la recuperata immagine e qualità dell'abitare ha stimolato anche le iniziative da parte dei privati, che riprendono ad investire nuove risorse per riqualificare gli immobili e consolidare attività economiche di tipo ricettivo, culturale e artigianale, già peraltro avviate in Ortigia.

Ricordiamo ancora come siano stati assegnati un Premio Speciale Regione Veneto ("La roccia nella montagna") alla Fondazione Marxer per la sede della Centrum Bank di Vaduz, commissionata all'architetto Hans Hollein ed un Premio Speciale Provincia di Vicenza ("Arte e innovazione a scala urbana") assegnato a Frederick e Lurie Smith legati ad artisti come Picasso, Chagall, Mirò, che hanno sviluppato, con l'architetto Eric Owen Moss, un progetto a scala urbana per offrire a Culver City una possibile rinascita dopo i disordini di Los Angeles del 1992.

Rimandiamo comunque al Catalogo per ogni approfondimento di questa interessante vetrina di una possibile rinascita del rapporto tra committenza e creatività progettuale, ai fini di un sempre più elevato livello della qualità dell'architettura contemporanea.

Per informazioni:

Premio Dedalo Minosse :

Tel/Fax: + 39 0444 235476

Email: dedalominosse@assoarchitetti.it

Sito web: www.assoarchitetti.it

Antico e nuovo

*Il caso del Rione Terra di Pozzuoli:
come un'attenta e ardita
progettazione del manufatto
architettonico valorizzi e tuteli il
contenitore archeologico, per
mettere nel contempo in evidenza i
rinvenimenti, dal più piccolo
reperito all'intera città antica
riportata in luce.*

Alessandro Castagnaro



Un tema che, dagli anni Cinquanta in poi, è stato particolarmente dibattuto, trattato e studiato da storici, critici ed architetti militanti è quello dell'abbinamento del "nuovo" al preesistente, argomento che nella nostra nazione – in considerazione della grande quantità di costruito e dell'alto patrimonio archeologico, storico ed artistico – mantiene una necessità di ricerca e sperimentazione costanti. Questa attenzione, tra l'altro, consente all'intero patrimonio, come è giusto che sia, di non essere museificato, di esse-

re vissuto e fruito, di raggiungere una propria autosufficienza economica e di rispondere alle esigenze proprie dei nostri tempi con adeguate tecnologie, a prescindere dalle maggiori o minori valenze. In altre parole vanno fuse la "cultura del recupero" e "la cultura del nuovo", non perché nella prima non vi sia il senso dell'innovazione né perché nella seconda non vi sia il senso del preesistente, ma perché il termine scelta non deve essere interpretato necessariamente come esclusione, bensì piuttosto come preferenza, spesso legata alle circostanze.

Con queste premesse, analizziamo degli interventi realizzati dalla Gnosis architettura: studio progettuale costituito da quattro giovani architetti napoletani che realizzano "sovrastutture architettoniche", strutture e camminamenti che riguardano siti archeologici ed architettonici, allestimenti museali, architetture espositive, arredi, effetti illuminotecnici, fino ai più moderni totem-guida di eventi artistici e culturali in Campania. È senza dubbio una delle tante interpretazioni del "costruire nel costruito", tuttavia la grande responsabilità, affidata ai progetti-





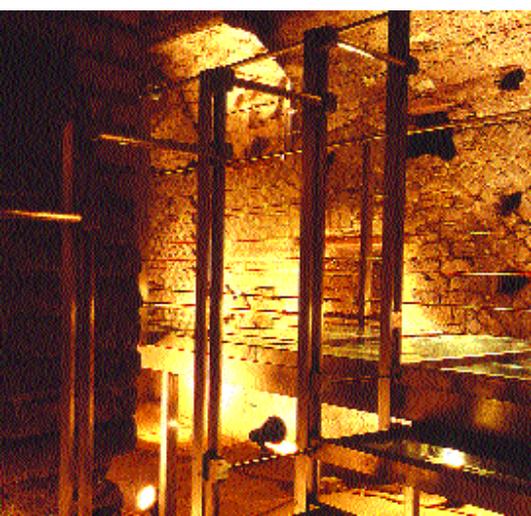
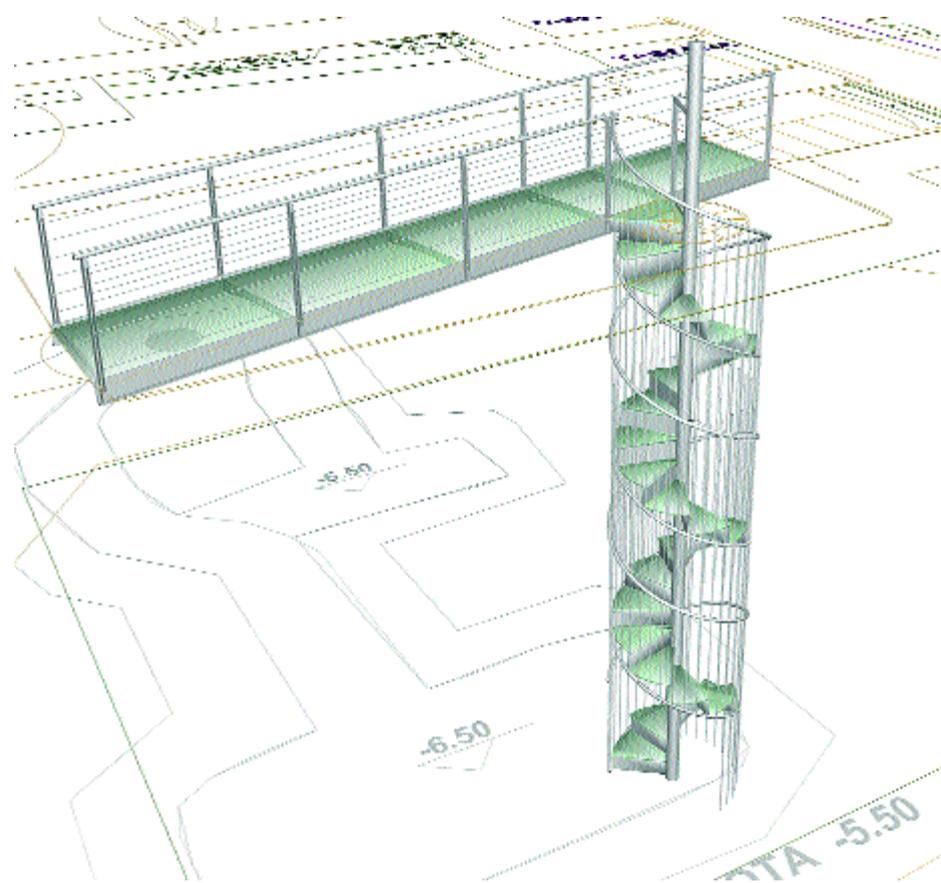
sti, è quella di dover intervenire in un costruito particolare: monumenti ricchi di testimonianze della storia sociale e civile di Pozzuoli con alti valori paesaggistici.

«Una gita per mare a Pozzuoli, facili escursioni per terra, serene passeggiate attraverso la più meravigliosa Regione del mondo. Sotto il cielo più puro, il suolo più insicuro! Avanzi d'impensabile splendore diruti e tristi! Acque bollenti, crepacci esalanti zolfo, monti di scorie opponentesi alla vegetazione, spazi deserti, repulsivi, e poi ancora finalmente una vegetazione sempre florida che s'afferra dovunque può, sollevandosi intorno ai laghi ed ai rivi su tutto ciò che è morto, affermandosi perfino con la più superba selva di querce sulle pareti di un antico cratere».¹ Con queste parole Johann Wolfgang Goethe descrive la conca di Pozzuoli chiusa dal

promontorio di Posillipo e dal capo Miseno, aperta verso Capri e punta della Campanella e protetta alle spalle da una corona di colline vulcaniche in un unico scenario naturale. Il paesaggio descritto sussiste ancora oggi su un substrato archeologico molto complesso che ha comportato diverse perplessità e difficoltà sugli interventi da compiere e sui criteri da adottare. L'arduo compito della progettazione e della direzione dei lavori di allestimento dei percorsi sul sito archeologico, subito dopo gli scavi e dopo l'accurato rilievo diretto da Vincenzo Imperatore, è stato affidato alla Gnosis Architettura dalla Soprintendenza Archeologica delle Province di Napoli e Caserta, rappresentata attentamente da Costanza Gialanella, e dalla Regione Campania, Assessorato ai Beni culturali. Le difficoltà principali sono derivate dalla

delicatezza dei reperti e dal sito ancora non ben definito ed in continua evoluzione per gli scavi che si protraggono.

Nel progettare i percorsi e le strutture, la Gnosis architettura è riuscita al meglio sia ideando il disegno degli elementi di passaggio e di "arredo", sia impiegando sapientemente materiali che non facciano sorgere commistioni tra le architetture aggiunte e l'archeologia del sito, che mantengano la massima trasparenza e al tempo stesso siano resistenti alle particolari condizioni ambientali dei camminamenti sotterranei. Questi ultimi in parte sono impiantati sugli antichi lastricati in basolato del decumano maggiore e del cardine riscoperti, in parte «mostrano» il percorso mediante passerelle sospese onde permettere di oltrepassare i piccoli salti di quota. La scelta dell'elemento sospeso in acciaio



e cristallo è stata dettata anche dalla necessità di evitare il calpestio su alcuni tratti in cui è presente un battuto di tufo originale molto delicato, come nella zona dei criptoportici. La struttura sospesa è un elemento flessibile che si conforma alla varietà degli ambienti e degli attraversamenti, talvolta rappresentati da cisterne, nel qual caso diviene fondamentale la trasparenza. Essa – composta da elementi modulari poggiati con piedi regolabili e completati da una balaustra di sicurezza in acciaio inox AISI 316 e calpestio in vetro da 29/31 millimetri coperta da un'ulteriore lastra di cristallo, stratificato da mm 8, con bordo satinato, suscettibile di rapida sostituzione quando troppo usurata – permette la visione della zona archeologica sottostante. Anche i collegamenti verticali sono stati realizzati con gli stessi materiali, affinché le aggiunte siano poco visibili. Le passerelle – elementi high-tech – consentono, al visitatore, di fruire della patina e di vivere l'atmosfera dello scavo; al conoscitore, di apprezzare la cura progettuale espressa anche nei particolari tutti sottoposti alle necessarie verifiche del progetto: la tecnologia, il nodo, le basi re-

golabili. Il sistema modulare, con grande varietà di combinazioni, ha ottenuto una realizzazione versatile, flessibile, leggera, che si adegua perfettamente all'andamento degli scavi e concentra l'attenzione sui siti originali e sui ritrovamenti di volta in volta effettuati. Tutta la zona del «Percorso Archeologico», priva di luce naturale, ha richiesto un attento progetto illuminotecnico il quale – a differenza di altri allestimenti in percorsi archeologici con illuminazione costante – è orientato in maniera scenografica per esaltare gli antichi resti architettonici con fasci di luce mirati, per diffondere la luce in altre zone con gradienti minori e per mantenere il livello d'illuminazione costante lungo i percorsi. Pertanto si può dire che l'impianto non solo collabora a esaltare il progetto generale, ma contribuisce a estendere e rendere percepibile quella sorta di suggestione emozionale già presente nel sito. Poiché i cavi e le tubazioni, per ovvi motivi, non potevano essere posti sotto traccia, e tuttavia era necessario proteggerli dall'elevato tasso di umidità, il progetto ha previsto l'uso di tubazioni continue in rame "a vista", opportu-



namente isolate, che hanno consentito l'impianto fuori traccia con un limitato impatto visivo. Elementi didascalico-informativi sono le «stele e i pannelli». Le prime – una sorta di leggìo valido per ricostruire e studiare gli ambienti – hanno struttura mista in acciaio inox e pietra lavica, con superficie smaltata a caldo, e, grazie al loro disegno, consentono una comoda lettura dei testi, ottenuti con tecnica serigrafica e smalti cotti per ceramizzazione da 800 a 1200 gradi, immagini in serigrafia e quadricromia. I pannelli, regolabili in altezza, di alluminio pressofuso e di vetro temperato serigrafato, riproducono immagini di studio degli ambienti. Fine espositivo hanno le vetrine, formate da due distinte parti in netto, ma gradevole, contrasto tra loro: a un pieno costituito dalla base – un parallelepipedo in lamiera di ferro trattata, zincata e successivamente sottoposta a procedimento di flammatura, ovvero spruzzatura con metallo fuso a caldo, nel quale vengono contenuti gli elementi tecnologici, i proiettori delle fibre ottiche – si contrappone un vuoto sovrastante, costituito anch'esso da un parallelepipedo, ma tutto in cristallo,

senza telaio, la cui trasparenza risponde al duplice scopo di esposizione degli oggetti e di lettura delle tessiture originali delle pareti. Tutta la parte superiore trasparente è sorretta da sei tubolari cavi, in ottone brunito, il cui interno costituisce il passaggio della fibra ottica la quale, all'uscita, mediante specchi regolabili in tutte le direzioni, irradia l'intera teca con luce calda e costante concentrata sui piccoli ritrovamenti. Gli elementi orizzontali sono fatti di vetro stratificato e sono agganciati ai sostegni verticali con supporti in ottone brunito. Pertanto la vetrina è il risultato di un'elaborata progettazione che unisce la semplicità delle forme geometriche alla complessa articolazione prodotta dai nodi di supporto, dai piedi regolabili, dal sistema illuminante, dal sistema di chiusura della teca, dal pistone per la discesa ammortizzata della vetrina apribile.

Il ritrovamento di una gran quantità di anfore, di diversa origine, fattura e dimensione – alcune greche e cretesi, alcune italiche – ha richiesto un sistema di supporto leggero e tecnologicamente avanzato, realizzato in acciaio, anch'esso flammato, con barre e tubolari regolabili, con

fori regolari, con fissaggi mediante viti a brucola, con ancoraggi variabili, onde consentire l'adattabilità ai differenti oggetti e la possibilità di rapido smontaggio e quindi di trasferimento.

L'articolato e complesso progetto della Gnosis architettura ha raggiunto l'obiettivo di non essere invasivo e di non offuscare il sito archeologico di altissimo valore storico e culturale. Esso è suscettibile di adeguarsi alla continua trasformazione e evoluzione dei luoghi – determinata dal continuo avanzamento degli scavi – e di mantenere costante il carattere unitario e modulare, anche nelle successive fasi di elaborazione richieste dai nuovi ritrovamenti e dalla committenza. L'intervento è stato realizzato con profonda conoscenza e adeguata scelta dei materiali, resistenti alle difficoltà climatiche rappresentate dall'alto tasso di umidità, dall'assenza di ventilazione e dalla quasi totale mancanza di illuminazione naturale.

In conclusione possiamo asserire che il Rione Terra offre ai visitatori l'opportunità di essere apprezzato in tutte le pregevoli valenze antiche e storiche, per l'alta professionalità degli archeologi impegnati nella costante opera di recupero e per il valido contributo progettuale moderno che dimostra come il nuovo possa essere fuso con l'antico e come un'attenta e ardita progettazione del manufatto architettonico valorizzi e tuteli il contenitore archeologico per mettere nel contempo in evidenza i rinvenimenti, dal più piccolo reperto all'intera città antica riportata in luce.



¹ J.W. Goethe, *Lettera del 1/3/1787*, da G. de Lorenzo, *I Campi Flegrei*, Bergamo 1909.

Il progetto delle piazze centrali di Saint Denis



Fabio Di Carlo

Come spesso accade nei lavori di Zagari il progetto ha la forma del racconto. Una sequenza di quattro spazi con programmi ed interpretazioni diverse, che restituiscono l'idea di unità solo a posteriori, come processo mentale, con quattro forme diversamente dosate di una stessa natura, quella dello spazio pubblico urbano.

Penso che la prima domanda che Franco Zagari e il suo gruppo si siano posti di fronte all'intervento per gli spazi pubblici dell'area centrale di Saint Denis, sia stata quella di come un progetto di riqualificazione con forti connotazioni di unitarietà e di riordino, possa rappresentare un supporto per la valorizzazione e lo sviluppo della complessa stratificazione storica e dei significati fisici e sociali che questo luogo esprime. Proprio come in un libro di Pennac – ma forse in maniera molto più ricca e complessa dei luoghi del signor Malaussène – Saint Denis è ricca di una realtà e di una storia sedimentata in quasi un millennio. Un luogo dove convivono un brano fondamentale della storia dell'architettura, la

splendida basilica voluta dall'abate Suger, sepolcro di quasi tutti i grandi di Francia, con innumerevoli momenti della storia di Parigi e di tutto il paese, della storia dei Regni, dell'Impero, della Rivoluzione e della crescita della società moderna. Non solo una città-museo, grazie alla vitalità di una popolazione che è frutto dell'ibridazione di cicli diversi di immigrazione con il preesistente ceto operaio e artigianale e che è tra le più articolate, e "colorate" della *banlieu* parigina. Grazie anche alle diverse ed importanti attività che si svolgono sul suo territorio sin dalle origini del-

Dall'alto:

- Lo schema d'impianto del progetto
- Veduta aerea dell'intervento





l'era moderna: le attività artigianali ed industriali, la gestione dell'afflusso turistico e il suo indotto, la presenza di uno dei più importanti mercati della zona Nord di Parigi, le importanti infrastrutture che la attraversano e, non ultima, la recente realizzazione dello Stadio di Francia.

Il programma di riqualificazione del centro storico messo a punto dall'amministrazione, "*coeur de ville, coeur de vie*", poneva come obiettivo l'instaurazione di un processo di trasformazione, più che un progetto finito; ovvero la creazione di un sistema di spazi centrali dalla forte identità, capaci di veicolare un processo di riqualificazione che interessi anche il valore immobiliare del sito e solleciti quindi anche l'iniziativa privata¹. Un'ampia pedonalizzazione, associata all'incremento del verde e degli spazi di accoglienza, lo sviluppo del trasporto pubblico e l'evoluzione delle attività commerciali già presenti. In poche parole la ridefinizione dei rapporti tra cuore della città e città stessa, delle relazioni tra la storia di un luogo e la sua vita reale, nel tentativo di rinnovare e rafforzare un processo identitario che, pur forte, rischia di essere travolto dal suo consumo e dal peso sua stessa importanza. Un'operazione di grande respiro, con il rischio latente indotto spesso presente in

questo tipo di operazioni, ovvero quello di un processo di omogeneizzazione, di un livellamento che restituisce, dietro una pratica estesa di "beautification", una sorta di terreno sterile e perfetto nel quale la vita normale stenta a riprendere forma, a ritrovare il suo equilibrio e la propria identità. Un rischio non sempre superabile neanche con l'uso sempre più frequente, ed ormai molto raffinato, di processi di "progettazione partecipata", che peraltro è stato posto alla base di questa ipotesi.

Un intervento che si colloca all'interno di un quadro di trasformazioni urbane, paesaggistiche e ambientali che, in misura crescente, hanno coinvolto una città che, a partire anche dal progetto di riqualificazione ambientale pensata da Michel Corayoud all'inizio degli anni Novanta e dalla realizzazione del viale urbano di copertura dell'autostrada, si mostra come un luogo significativo di sperimentazione urbana.

La riqualificazione del sistema di spazi aperti che ruota attorno alla basilica di Saint Denis, consiste in realtà di una strategia di spazi pubblici estesa all'area centrale della cittadina. Una relazione, quella tra cattedrale e tessuto urbano, che vive i riflessi positivi e negativi di una presenza così importante: un forte afflusso turistico che rappresenta la ricchezza della città,

ma anche il suo congestionamento e forse anche il senso di esclusione dall'utilizzo della parte più significativa del centro città proprio dai suoi abitanti.

Il progetto si compone della sistemazione di quattro piazze: la piazza principale, place Victor-Hugo; la piazza del mercato, place Jean-Jaurès; la piazza di ingresso al centro lungo l'asse reale di rue de la Légion-d'Honneur, place de la Légion-d'Honneur e de l'Hotel-Dieu; infine lo spazio di un giardino di quartiere; place Robert-de-Cotte. Include inoltre la rete delle strade di connessione e d'accesso al cuore del centro di Saint Denis.

Il progetto struttura lo spazio in forma assolutamente continua e sembra facilitare un attraversamento fluido dei quattro ambiti. La place Jean-Jaurès e la place de la Légion-d'Honneur contribuiscono alla definizione stessa della quinta architettonica della piazza principale, la Place Victor Hugo: la prima attraverso tre querce monumentali che segnano il passaggio dalla piazza del mercato verso quella della basilica; la seconda con il progressivo diradarsi delle alberature che sfumano verso il sacro della chiesa e che con i suoi segni, suggerisce l'antico tracciato di cammino verso la basilica.



Dall'alto, in senso orario:

- Planimetria generale di intervento – Place Victor-Hugo – Place de la Légion-d'Honneur e de l'Hotel-Dieu – Place Robert-de-Cotte – Place Jean-Jaurès

Pagina a fianco:

- Il primo stralcio di intervento: Place Victor-Hugo e Place Jean-Jaurès



Dall'alto:

- L'ingresso a Place Victor-Hugo
- Place Jean-Jaurès: la piazza del mercato, dello spettacolo, delle attività dei giovani
- Place Jean-Jaurès: dettagli della pavimentazione policroma della piazza



Ugualmente fluido sembra il modo di appoggiarsi al suolo del progetto, nonostante la presenza di pendenze significative per uno spazio pubblico. Come già è stato per Piazza Montecitorio, il progetto adotta una geografia morbida, che cerca di assorbire e valorizzare alcuni dislivelli, anziché ricorrere a drastici livellamenti o ad una articolazione per livelli differenziati. Tutto lo spazio è assoggettato ad una drastica riduzione della veicolare che permette il contenimento e l'abbattimento, anche percettivo, delle forme di separazione dei flussi propri di un approccio "duro" alla separazione dal traffico: dissuasori, transenne, ecc.



Place Victor Hugo si presenta come una grande piazza "comunale". È al contempo un sagrato e una piazza, luogo di rappresentazione dei due principali poteri della città, la Basilica e la Mairie. In questo senso la piazza, liberata dalla veicolare e dalla sosta, riconquista le proporzioni e il suo ruolo. Gli unici elementi di novità sono l'estensione della scalinata di ingresso al municipio che si rastrema seguendo la pendenza naturale della piazza e la presenza di uno specchio d'acqua, la "*Pierre mouillée*", che svolge anche il ruolo di seduta nella piazza.

Il piano è pavimentato secondo una trama aleatoria che rifugge da qualsiasi geometria ornamentale, pur non rinunciando ad una volontà di ornamento e di ricchezza percettiva. La scelta di due toni vicini di grigio, che si accostano alla materia degli edifici (un calcare grigio chiaro di origine friulana e un basalto canadese) favorisce il gioco di luci e di ombre.

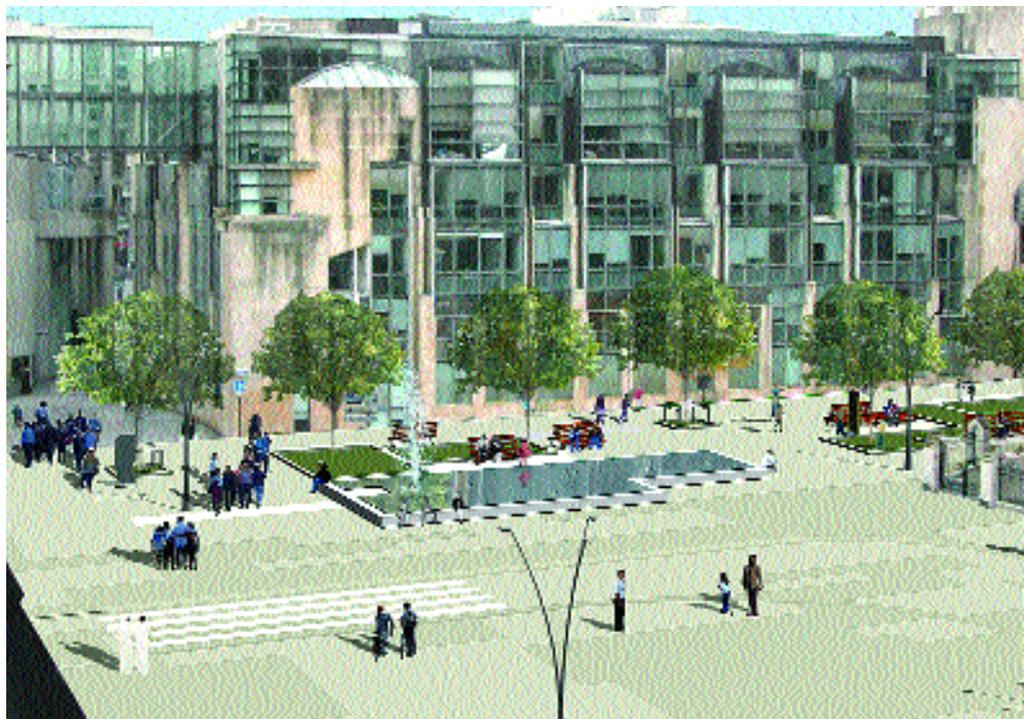
Dall'alto:

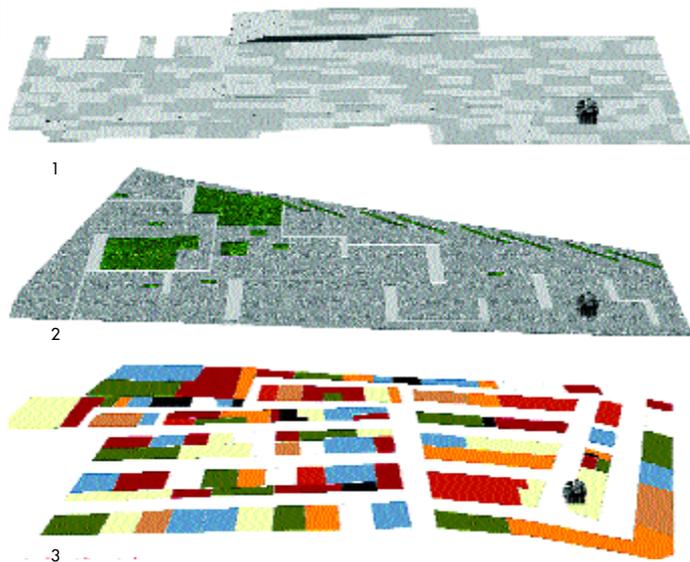
- Veduta del giardino e della baignade di Place Robert-de-Cotte
- Place Robert-de-Cotte: la distribuzione degli spazi esterni per bar e ristoranti
- Veduta del giardino di Place de la Légion-d'Honneur

Place Jean-Jaurès è invece destinata al mercato, allo spettacolo e ad attività per i giovani, in una sorta di “contrappeso laico” alla piazza della basilica. Qui l'immagine storica e la forma attuale del mercato fisicamente si sovrappongono. La riproposizione della forma della fiera del Lendit come layout per il disegno della pavimentazione definisce una superficie libera, circondata da un'alberatura dall'andamento irregolare, con una trama di pavimentazione più forte, policroma, che ridisegna l'antica forma del mercato attraverso un disegno su asfalto ottenuto con inserti in granito colorato, posati secondo una rigatura che alterna fasce strette lucide a fasce più larghe bocciardate o fiammate, con un virtuosismo già sperimentato da Zagari, in sedicesimi, nella piazza Matteotti di Catanzaro, che coniuga le necessarie esigenze di sicurezza con la volontà di una presenza visibile del colore, come ricerca di una comunicativa forte.

Place de la Légion-d'Honneur è invece interpretata come una sorta di piazza-giardino sulla base di un impianto preesistente di cui si conservano le alberature. Lo spazio si presenta come un giardino, pensato evidentemente tanto per il relax del turista, quanto per l'incontro della popolazione locale e accoglie diverse terrazze per bar e ristoranti, servizi per i turisti e permette inoltre l'installazione temporanea di padiglioni od altri elementi effimeri. La pavimentazione dello spazio pedonale è di nuovo in asfalto con inserti in pietra in lastre e giunti sottili, posati con la stessa giacitura della chiesa.

Place Robert-de-Cotte è invece un giardino protetto, destinato prevalentemente ad





Il sistema delle pavimentazioni in un'immagine del progetto di concorso:
 1. p. Victor-Hugo: pietra calcarea "Aurisina";
 2. p. Jean-Jaurès: asfalto colorato;
 3. p. de la Légion-d'Honneur: asfalto, pietra e prato

una frequentazione di quartiere e all'infanzia. Anche qui la vegetazione esistente viene preservata e integrata creando un'alternanza di densità vegetale. Di interesse la fontana attorno alla quale gravita tutto lo spazio, posta nel luogo dove sorgeva un antico mulino. Pensata come una *baignade*, un piano in pietra, semplicemente bagnato da un velo d'acqua proveniente da getti intermittenti, che può essere attraversato anche a piedi nudi, privo di elementi di ostacolo o di pericolo, con una seduta su tutto il perimetro e che, in caso di assenza d'acqua, si presenta come un semplice piano pavimentato.

Un discorso a sé meritano i sistemi di arredo e di illuminazione. I sistemi di arredo, come si conviene per un intervento di rilievo, sono stati specificamente ideati per questo spazio, sulla scorta di esperienze precedenti, un sistema in ghisa e legno, che pone particolare attenzione ai parametri ergonomici. Per ciò che concerne l'illuminazione, colpisce invece la scelta di una gamma assai complessa ed articolata che riesce a coniugare le diverse necessità prestazionali con la linea di massima diversificazione adottata dal progetto. Lampioni della stessa famiglia, ma con altezze e numero di proiettori diversi, di dimensione ridotta, formano con i luminosi destinati agli usi diversi dello spazio. Lo stesso vale per i fari ad incasso, di diversa grandezza ed intensità e di una lunga serie di elementi secondari che, di volta in volta, servono a caratterizzare o ad evidenziare gli elementi. In luogo dell'omogeneità, delle linee continue di lampioni e/o fari, si sceglie una distribuzione ancora una volta aleatoria, disomogenea

e mutevole dei corpi, della loro disposizione e degli effetti, che valorizzano la dimensione notturna dello spazio, creando una sorta di geografia luminosa.

La risposta evidente alla domanda iniziale è quindi quella d'adozione della complessità e della diversificazione come nota distintiva del progetto, che si esprime, a mio parere, su due livelli consequenziali. Il primo è evidente dalla lettura dell'impianto planimetrico: un piano continuo la cui sagoma segue contorni e pendenze del luogo, che rinuncia ad una volontà di imposizione formale forte e leggibile, per privilegiare, all'interno dell'unitarietà, una definizione aperta e possibile d'uso e di appropriazione dello spazio, che fortifichi abitudini preesistenti e ne suggerisca di nuove. Un principio che informa tutti i diversi sistemi e strati dell'intervento: le pavimentazioni, gli elementi di allestimento, il colore, la luce, il movimento delle persone. Il secondo si esprime invece attraverso le soluzioni specifiche date ai singoli spazi e ad alcune componenti del progetto: la costruzione di un *pattern* che possa accogliere un ampio campo di variazioni capaci di dar forma al luogo come in una partitura musicale, alternando spazi, tempi e andamenti in una gamma che va dal *maestoso*, all'*adagio*, all'*allegro*. Un progetto quindi per utenti diversi, che si adatti ai diversi tempi e modi d'uso dello spazio.

La storia e la modernità del luogo sono coniugate senza livellamenti, secondo un principio di "conservazione dei valori immateriali, vale a dire di un significato e di uno spirito da trasmettere nel presente in termini di espressione attuale", una sorta di trascrizione in un "palinsesto perma-

INTERVENTO PER GLI SPAZI PUBBLICI DELL'AREA CENTRALE DI SAINT-DENIS

Progetto

Franco Zagari, Jean-Louis Fulcrand, Alessandro Villari, BE Sudequip (Faoussi Doukh)

Staff progetto esecutivo

Domenico Avati, con Luca Catalano, Annalisa Metta, Roberta Morelli, Giusi Pugliano, Maura Teiner

Staff di concorso

Claudia Clementini, Lorenza Bartolazzi, con Emilia Antonucci, Domenico Avati, Irene Dall'Aglio, Enrica Dejean, Gianfranco Fumo; consulenza di Alessandra Cianchetta

nente". Vigge quindi una sorta di principio additivo di elementi che rimandano a significati, senza la paura di incorrere in una sovrabbondanza semantica. Si sceglie, come per le vetrate di una chiesa gotica, la policromia, come strumento retorico capace di esprimere una ricerca sulla complessità fisica e sociale di un luogo, come appare anche dalle "popolate" elaborazioni del progetto.

Come spesso accade nei progetti di Zagari il progetto ha la forma del racconto. Una sequenza di quattro spazi con programmi ed interpretazioni diverse, che restituiscono l'idea di unità solo a posteriori, come processo mentale, con quattro forme diversamente dosate di una stessa natura, quella dello spazio pubblico urbano. Con un racconto parallelo per i materiali, dove tecniche tradizionali vengono reinterpretate alla luce di diverse potenzialità espressive, quasi secondo un approccio da scultore che ricerca l'esaltazione di continuità e discontinuità nella materia per valorizzare l'azione della luce. È il tentativo di una nuova forma di "decoro" che non si esprime come virtuosismo tecnico o con l'aggiunta di segno, ma che cerca di rivelare caratteri materiali ed immateriali di un luogo attraverso i suoi elementi.

¹ Il progetto riguarda un'area che si estende complessivamente per oltre 25.000 mq., suddivisi in due lotti di realizzazione: un primo stralcio, di cui è stato approvato il progetto esecutivo, di circa 12.700 mq. include place Victor-Hugo (la Basilica e il Municipio) e place Jean-Jaurès (il mercato) previsto per il 2005, mentre place de la Légion-d'Honneur e place Robert-de-Cotte sono in previsione per il 2006. Il costo stimato di realizzazione è di circa 4 milioni di euro, con un'incidenza per il primo lotto di circa 220 euro/mq. Al gruppo HYL - BET BERIM è invece assegnato lo sviluppo del sistema delle vie République e Gabriel-Péri e piazza de la Résistance. L'investimento nel complesso prevede 15 milioni di euro, di cui 5,9 sulle piazze e 5,3 sulle vie.

Superfici sensibili

Luminose, vibranti, cangianti, digitali si inseriscono nello spazio architettonico aumentandone la comunicazione.

Paolo Martegani



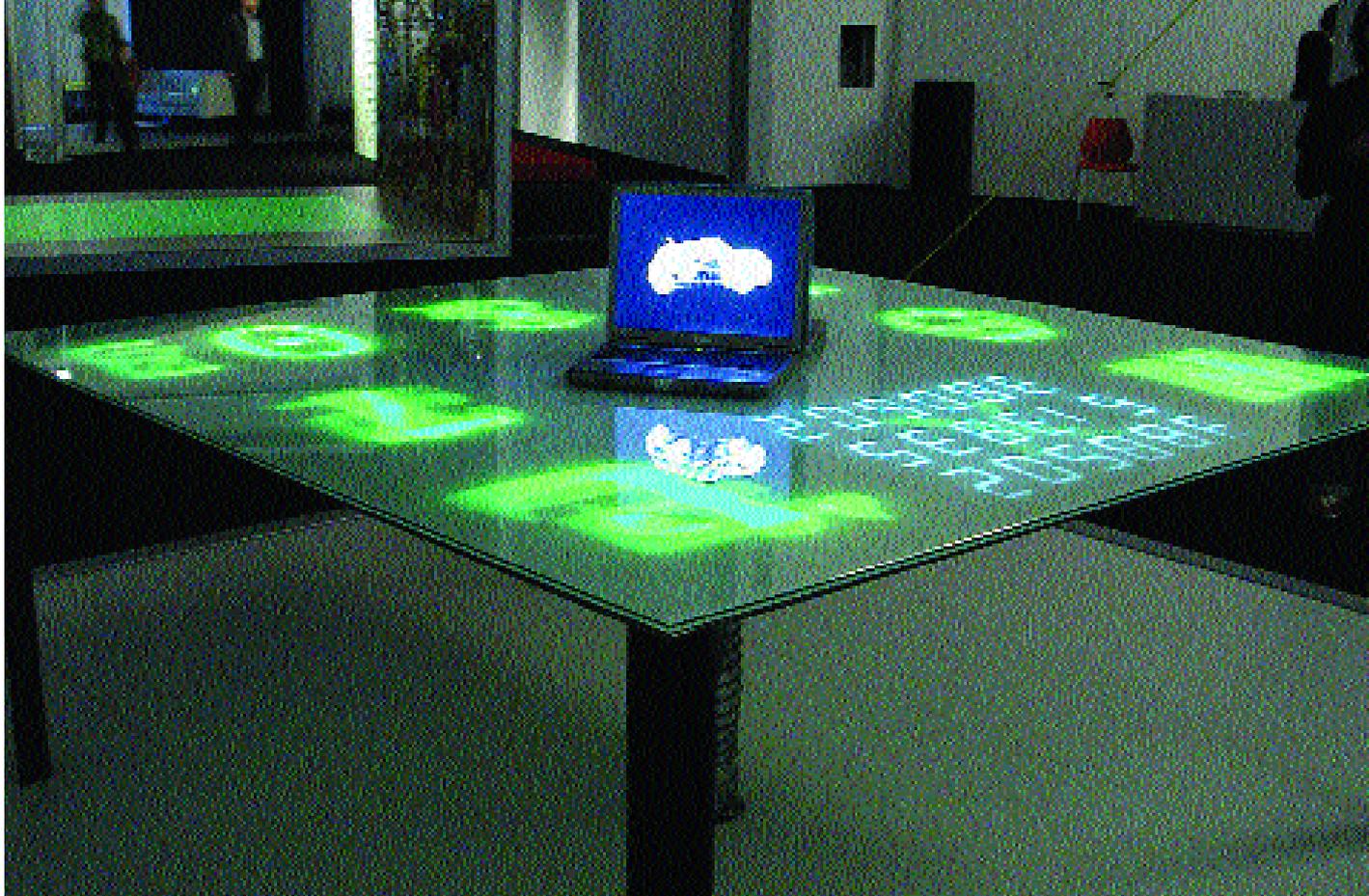
Dall'alto, in senso orario:

- Collage/manifesto delle ricerche d'avanguardia in atto sulle applicazioni delle superfici sensibili in architettura, che si concentrano nell'habitat domestico, negli spazi espositivi e sull'involucro edilizio
- La facciata del padiglione Talk nel Millennium Dome di Londra, integra le tecnologie del vetro strutturale con quelle della comunicazione multimediale
- Negli spazi espositivi connotati dall'immagine comunicata si sta diffondendo il ricorso a queste tecnologie. Milano Emporio Armani

Le Facciate Sinergiche della Schuco International Italia sono composte da moduli fotovoltaici che producono energia elettrica senza impatto ambientale. I vantaggi riguardano sia il risparmio energetico, che la possibilità di rimettere in rete l'energia in eccesso. Il 15 aprile a Milano, presso il Museo della Scienza e della Tecnologia, ad esse è stato assegnato il premio Well-Tech (Technology for Wellness).

Un evidente esempio di superfici sensibili, ovvero superfici in grado di mutare forma e funzione in modo automatico o interattivo. Esse spesso possono anche

aumentare il numero delle funzioni che sono in grado di assolvere. Superfici che non sono ovviamente soltanto verticali, né debbono necessariamente costituire il limite fisico dello spazio architettonico. Esse possono essere impiegate all'esterno come all'interno, possono costituire parete o calpestio, piano d'appoggio e diaframma verticale e/o inclinato. Infine non debbono essere necessariamente piane ma possono assumere configurazioni geometriche più complesse. Sebbene ne esistano esempi antichi (le singole tessere dei mosaici, inserite sul piano di posa con angolazioni lievemente



differenti, sono in grado di restituire la luce incidente con un vibrante effetto di riflessione) è tuttavia grazie alle tecnologie attuali ed ai nuovi materiali artificiali che le loro caratteristiche sono andate definendosi ed ampliandosi, parallelamente alle loro occasioni d'impiego.

Una superficie costituita da un supporto sul quale sono inseriti batterie di LED ha una posizione, una forma, delle dimensioni e delle proporzioni costanti; ma il suo stato, relativamente ai diodi, può essere di stasi o di accensione. Se il flusso dell'energia elettrica che provoca l'illuminamento è comandato da un interruttore crepuscolare la modifica dello stato sarà automatica. Se invece l'interruttore posto sulla linea sarà di prossimità, la superficie si accenderà in corrispondenza dell'avvicinarsi ad essa di una o più persone: conseguenza il requisito dell'interattività.

Un pavimento galleggiante costituito da moduli retro illuminati che si accendono in seguito alla pressione esercitata dal passaggio e che si spengono dopo un tempo programmato da un timer, può arricchire la qualità dello spazio architettonico contribuendo a vivacizzare l'atmosfera. Accorgimenti di questo tipo

potenziano l'aspetto emotivo che le varie parti dell'architettura sono in grado di suscitare nel fruitore; sarebbe tuttavia deludente se tutto si riducesse all'introduzione di "effetti speciali" fini a se stessi. La ricerca attualmente è attiva nel focalizzare gli impieghi delle superfici sensibili, specie quando queste sono del tipo più complesso, per le conseguenze che possono derivare nello spazio e nella qualità della vita dei fruitori.

Tra gli esempi più significativi si ricorda la facciata della Biblioteca che Jean Nouvel ha realizzato a Parigi, costituita da pannelli che come i diaframmi delle macchine fotografiche sono in grado di diminuire ed aumentare la superficie trasparente e quindi il livello di intensità di illuminazione naturale che si realizza all'interno.

Un altro esempio è la facciata del padiglione Talk nel Millennium Dome di Londra.

Ma l'orizzonte si sta rapidamente ampliando grazie ai nuovi materiali che spesso presentano caratteristiche fisiche legate alla trasparenza, alla traslucenza, o agli effetti di riflessione veramente straordinari. A questo proposito si sugge-

- La miniaturizzazione dei circuiti stampati moltiplica le applicazioni delle tecnologie informatiche che pervadono anche gli elementi d'arredo.

risce un approdo nel sito Internet Material Connexion Milano, New York.

Le recenti innovazioni nel settore delle fonti luminose stanno mettendo a disposizione degli architetti e dei designers mezzi straordinari per la loro creatività.

Infine il continuo sviluppo dell'informatica ed in particolare della tecnologia blue tooth che consente la ricezione di segnali digitali senza filo e permette di trasformare intere superfici in *monitor* su cui è possibile ottenere informazione ed intrattenimento in modo passivo, attivo o addirittura interattivo.

Lo scenario dinamico presenta alcune realtà che in questo settore si pongono all'avanguardia: l'Olanda, patria di riferimento della multinazionale Philips, si distingue almeno per due iniziative che si possono approfondire agli indirizzi:

www.livingtomorrow.com

www.fusedspace.org

Architettura della comunicazione

Ghisi Grütter

Da molti anni ormai il nuovo protagonista delle città è il messaggio pubblicitario. A partire dalle prime *affiches* e dai *tagebüchle* il paesaggio urbano è andato ad ospitare sempre di più informazioni pubblicitarie. Si può affermare quindi che le strade siano diventate i principali veicoli di comunicazione. Mentre la pubblicità oggi s'infiltra nelle case in modo interstiziale attraverso la radio e la televisione, lo spazio urbano ospita immagini a dimensioni sempre più grandi; in tal modo si ricoprono intere superfici di edifici.

Possiamo considerare il libro di Robert Venturi *Learning from Las Vegas* del 1972 (la traduzione italiana è solo del 1985), una sorta di profezia urbana. Questa città presenta edifici architettonici illeggibili, indifferenti totalmente al contesto, e il loro unico ruolo è quello di "sostenere" un'insegna luminosa accattivante. L'autore, dall'analisi di questa città, è arrivato a proporre una tipologia d'architettura "neutra" (lo *shed* decorato) che delega alle scritte, ai cartelloni ed



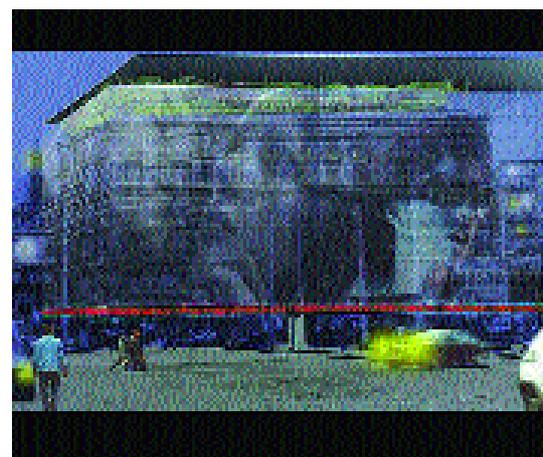
Dall'alto, in senso orario:

- Prime pubblicità della Coca Cola
- Gianni Ranaulo, progetto per Napoli
- Tubi al neon
- Robert Cottingham Insegne
- Roma Piazza San Pietro

ai colori la propria identità architettonica e funzionale.

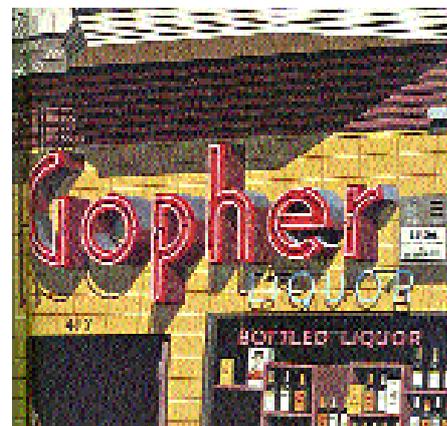
Da allora il concetto di edificio-insegna si è molto sviluppato, in particolare per l'architettura commerciale; basti pensare alla serie di progetti del gruppo Site per i magazzini Best.

Nelle maggiori metropoli l'architettura della comunicazione oggi ha il sopravvento su quella spaziale. In molti casi la "pelle" degli edifici nasconde completamente la struttura architettonica. Oltre all'esempio di Las Vegas, molte città come Tokio,



Osaka, New York e Shanghai, sono fatte per essere fruite prevalentemente di notte con l'illuminazione artificiale anche se, in alcuni casi, vengono applicate nuove soluzioni tecnologiche che permettono, anche di giorno, proiezioni continue sulle facciate degli edifici.

L'architettura elettrica, che ha origine con le tendenze del *neon-sign* sviluppatesi durante gli anni '30, tende a modificare radicalmente l'impianto urbano sovrapponen-





Dall'alto, in senso orario:

- Roma, "facciata finta"
- Roma, Stazione Termini. Galleria commerciale
- Roma, billboards

dosi ad esso fino a sostituirlo con un'immagine del tutto alterata durante le ore notturne. I pittori iperrealisti statunitensi, nei loro quadri, mettono in evidenza l'ambiguità percettiva della visione architettonica diurna dove la principale decorazione è costituita dall'ombra portata dei tubi al neon. La complessità della nuova percezione si basa sul rapporto tra progetto architettonico, progetto di comunicazione e risoluzione tecnologica; in tal senso l'impatto visivo si arricchisce ed evolve in termini di quantità e qualità.

Anche gli architetti italiani hanno perfezionato il progetto degli edifici-insegna. Dal progetto di Gregotti per la SMA, dove l'unico ornamento consiste nel tralic-

cio-insegna, si è passati a quello dello studio De Ferrari per il *Coin Department Store* a Mestre realizzato nel 1996. Il progetto è una ristrutturazione del vecchio magazzino a ridosso del centro storico. Alle originarie tessere ceramiche sono stati sovrapposti moduli preassemblati, estrusi d'alluminio, mentre i moduli delle insegne in tubi al neon s'integrano a quelli del rivestimento esterno. L'impiego della tecnologia del vetro strutturale ha permesso di inglobare nel volume originario grandi pareti di vetro. Il logo "le barche" diventa l'unico ornamento di tutto l'edificio.

Una sapiente complessità strutturale ed un efficace sistema di segni e suggestioni sono le linee-guida del progetto di Massimiliano Fuksas per l'*Europark Shopping Center* a Salisburgo del 1997, dove trovano posto interventi risolutivi d'elementi direttamente linguistici e comunicazionali, come il colore dei tubolari e il grande logo serigrafato. Il tamponamento vetrato delle pareti perimetrali è retto da una struttura d'alluminio appesa alla soletta di cemento armato, con una doppia pannellatura serigrafata sia all'interno che all'esterno, in modo che il logo dell'*Europark* si sdoppi nella dinamica della percezione visiva ed assuma una profondità puramente virtuale.

Possiamo considerare Gianni Ranaulo fondatore ed esponente principale della *light architecture*; le sue raffinate pareti di vetro sono dei veri megaschermi per proiezioni di immagini. Il suo progetto per Piazza Garibaldi a Napoli, del 2000, è un prototipo di *media building*; pure in questo caso l'edificio esistente è rivestito da lastre di vetro posizionate a circa 1 metro dalla facciata dove una cinquantina di

retroproiettori trasmettono immagini durante la notte, mentre di giorno lo spazio tra le due facciate (vecchia e nuova) funziona da serra.

In Italia, ed in particolare a Roma, bisogna fare i conti con il patrimonio storico artistico: il valore delle facciate degli edifici preesistenti non permette il loro occultamento.

Negli ultimi anni si sono moltiplicate le iniziative di restauro degli edifici, agevolate anche da una politica di defiscalizzazione degli interventi di rinnovo edilizio. Troviamo una serie di "facciate finte" nel centro storico a "protezione" dell'immagine del cantiere e le tecniche di rappresentazione diventano sempre più sofisticate. Talvolta troviamo la riproduzione della stessa facciata quando si tratta di monumenti storici. come nel caso della chiesa di San Girolamo. altre volte un gioco "magrittiano" per la piazza di San Pietro, in altre occasioni lo *sponsor* si affida ad illustratori famosi (come per Folon), oppure, in edifici più anonimi, riscontriamo un perfezionamento del livello di realismo della "facciata finta" con effetti d'invecchiamento dell'intonaco, di riflessi del vetro e, talvolta, perfino con la presenza di un omino affacciato in finestra.

In alcuni casi, l'immagine aggiunta all'edificio deve narrare un evento; nell'esempio del cinema romano multisala Adriano, i riferimenti alle proiezioni cinematografiche cambiano continuamente in rapporto ai films in programmazione.

Un esempio d'arricchimento e/o trasformazione della funzione originaria dell'edificio, dovuto prevalentemente alla presenza dell'immagine pubblicitaria, è la

Tecnologie innovative per una comunicazione interattiva

Mauro Corsetti

Stazione Termini diventata oggi una vera e propria struttura commerciale. La sua galleria sembra progettata per ospitare un progetto comunicativo: una prima fascia orizzontale contiene tutte le informazioni segnaletiche, mentre la seconda è dedicata alle affissioni. Lo spazio interno della galleria si frantuma ospitando una serie di box di vetro dedicati alla vendita. Ristoranti, bar, tavole calde e quant'altro trovano alloggio all'interno della Stazione dove il viaggiatore è diventato prevalentemente consumatore e compratore. Per contro, alla Stazione Termini oggi si va anche solo per mangiare, o per comprare prodotti particolari (personalmente ho trovato un delizioso negozietto specializzato in acque minerali d'ogni tipo e provenienza) o per fare *shopping*, tutte attività che possono essere anche dissociate dal viaggio in treno. Il progetto comunicativo e l'allestimento commerciale sono diventati temi presenti anche come oggetti di tesi di laurea in alcune Facoltà d'Architettura dove si sono anche aperti corsi di laurea tagliati su figure professionali più vicine al comunicatore visivo, al progettista grafico o all'esperto di architettura multimediale. A questi si devono aggiungere i vari corsi *post-lauream* di specializzazione o *masters* sempre più orientati verso questo tipo di nuova professionalità. Infatti, a mio avviso, se un architetto si specializzasse nell'applicazione dei nuovi sistemi di rappresentazione e comunicazione visiva o nella progettazione della micro-architettura (cioè l'*industrial design*, la progettazione dell'effimero, la scenografia, l'allestimento espositivo e così via) troverebbe ancora oggi un mercato aperto.

La comunicazione visuale applicata agli edifici, oggi più che mai, costituisce un completamento ineludibile dell'immagine architettonica degli stessi, ed è resa ulteriormente interessante grazie alle nuove strumentazioni multimediali attraverso le quali si esplica; allo stesso modo anche negli interni si proietta la necessità di accrescere le opportunità di informazione e comunicazione interattiva, per mezzo della dotazione degli spazi d'uso di tecnologie quali impianti audio, schermi video, luci dinamiche e connessioni di rete, che permettono ad un'utenza esigente di padroneggiare l'informazione. L'architettura tende dunque a divenire *intelligente*, secondo una celebre definizione di Derrick De Kerckhove, inglobando in sé media che fino ad ora erano ad essa estranei e proponendosi come un nuovo organismo che arricchisce l'interazione con i propri utenti. L'aumento esponenziale delle tecnologie dell'informazione ha peraltro incrementato il nostro campo di esplorazione, che

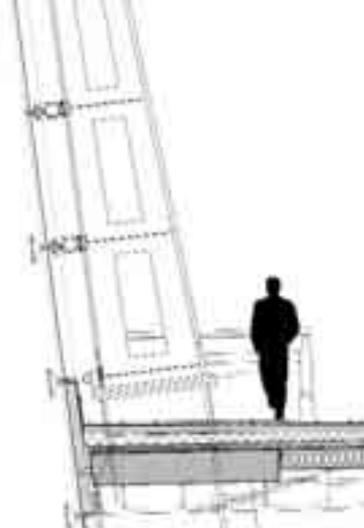


Dall'alto:

- Un maxischermo a tecnologia ledwall vivacizza l'austera facciata dell'edificio dei Magazzini La Fayette di Berlino. La percezione delle immagini in movimento contraddistingue l'ingresso dei grandi magazzini e lo rende visibile da alcuni isolati di distanza.
- Il prospetto che si avvolge su Piccadilly Circus a Londra rappresenta un esempio di come la cartellonistica pubblicitaria si sia evoluta, utilizzando i più comunicativi mezzi tecnologici che consentono un incremento delle informazioni fornite, il dinamismo delle immagini e la possibilità di essere visualizzate anche in assenza di luce solare.

grazie alla rapidità con cui la diffonde, amplia la nostra scala di riferimento, che si fa globale. Oggi sentiamo infatti la necessità di essere informati di ciò che avviene anche a migliaia di chilometri di distanza e gli apparati di cui disponiamo ci consentono di soddisfare questa esigenza, arricchendo gli spazi architettonici di un valore aggiunto finora assente. Alle diverse scale corrisponde una possibile diversificazione delle tipologie di inte-





razione che possiamo avere con i nuovi media:

- un primo livello, di tipo passivo, è rappresentato dalle immagini di tipo televisivo, che per mezzo di proiezioni, megascreens o pareti luminose ci forniscono informazioni. Questo genere di media viene spesso utilizzato per mediabuildings con vocazione pubblicitaria, come ad esempio la celebre facciata su Piccadilly Circus a Londra;

- un secondo livello, di tipo attivo, è invece determinato da impianti più sofisticati quali, touch screens, computers connessi alla rete tramite sistemi wireless e quant'altro favorisca un approccio interattivo con il mezzo; questi consentono all'utente di integrarsi con l'apparato tecnologico e farne un uso personale e propositivo.

Il primo livello di comunicazione è ben rappresentato da alcuni esempi realizzati, quali, oltre alla già citata piazza londinese, l'edificio del Nasdaq su Times Square o il prospetto dei Magazzini La Fayette che Jean Nouvel realizza sulla Friederich Strasse a Berlino.

Un'interessante applicazione di pixelatura dell'immagine è stata sperimentata da Renzo Piano sul prospetto dell'edificio per la società di telecomunicazioni KPN Telecom; qui, attraverso l'inserimento di circa 900 lampade quadrate che emettono luce verde, trasforma l'edificio in un gigantesco ledwall di 2922 mq, in grado di proiettare immagini in movimento, visibili da grande distanza.

Ledwalls e videoproiezioni sono di sovente utilizzati anche ad una scala dell'architettura più contenuta, ad esempio all'interno di manifestazioni fieristiche o, in

genere negli allestimenti commerciali, con la finalità di promozione dell'azienda e di coinvolgimento del pubblico.

Il secondo livello si presta prevalentemente ad un utilizzo a scala ridotta, sia per le caratteristiche tecniche, che necessitano di stati di illuminazione controllata e di protezione dalle intemperie, sia per il carattere degli utilizzi che se ne fanno.

Totem multimediali, mediaboxes, superfici sensibili e inter-reattive costituiscono un catalogo di elementi in continua evoluzione che vengono progettati con finalità di supporto ai tradizionali "spazi informativi", e collocati all'interno di aree commerciali e di servizio (si pensi ad esempio agli infopoints presso gli uffici della pubblica amministrazione).

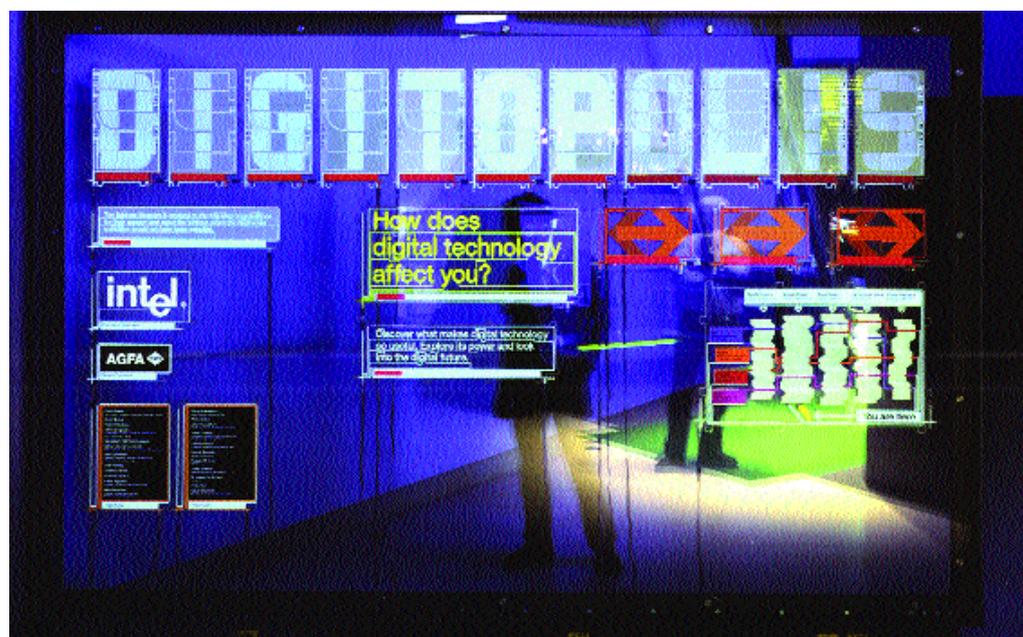
Un ulteriore utilizzo di queste tecnologie è quello relativo ai sempre più diffusi "musei della scienza", in cui la conoscenza dei fenomeni è esplicita mediante l'esperienza diretta, tramite l'utilizzo di apparati appositamente predisposti.

Alle diverse scale, le facciate mediali, i videowalls, i totem interattivi e tutte le postazioni per "connettersi" rappresentano

Dall'alto, in senso orario:

- Le manifestazioni espositive fanno largo uso di superfici sensibili ed effetti multimediali. Lo stand Ycami per i Saloni di Milano 2003 presenta proiezioni su pareti semitrasparenti, pavimenti traslucidi, serigrafati e retroilluminati, nonché musica che contribuisce a coinvolgere lo spettatore.
- La sezione evidenzia un dettaglio del sistema tecnologico che rende "maxiscreen" l'intero prospetto dell'edificio KPN Telecom, realizzato da Renzo Piano a Rotterdam.
- Il "totem multimediale" è una diffusa applicazione delle tecnologie interattive e diviene un importante elemento di design, che fornisce un servizio informativo e, allo stesso tempo, contribuisce ad arricchire l'immagine dell'azienda per cui è progettato. Nell'immagine: Enel Web Tv.
- Digitopolis: un pannello informativo multimediale introduce nella sezione del Museo della scienza di Londra dedicato alle tecnologie digitali.

il sempre più sottile margine tra il reale ed il virtuale, qualificandosi come linea di confine tra la fisicità tipica dei manufatti edilizi e la liquidità del cyberspazio e prospettandoci un futuro in cui i due aspetti della next architecture si fonderanno in una nuova maniera di fare architettura.



Roma: una città attenta anche ai bambini

L'Assessore Alle Politiche del Territorio illustra gli obiettivi del Piano regolatore per le bambine e i bambini: indagare le loro aspettative e ascoltare le loro proposte aiutandoli a trasformare le loro attese in forme comunicabili.

Roberto Morassut

La convenzione sui diritti dell'infanzia dell'Onu del 20 novembre 1989 ha introdotto per la prima volta l'idea del bambino come soggetto di diritti; tra questi diritti c'è anche quello di poter conoscere e fruire dell'ambiente che lo circonda.

Con la legge 285/97, *Disposizioni per la promozione di diritti e di opportunità per l'infanzia e l'adolescenza*, il tema del protagonismo dei bambini entra a pieno titolo nella cultura e nella politica del nostro Paese.

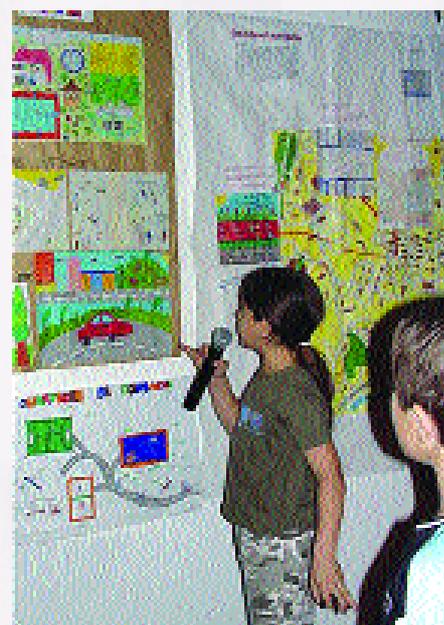
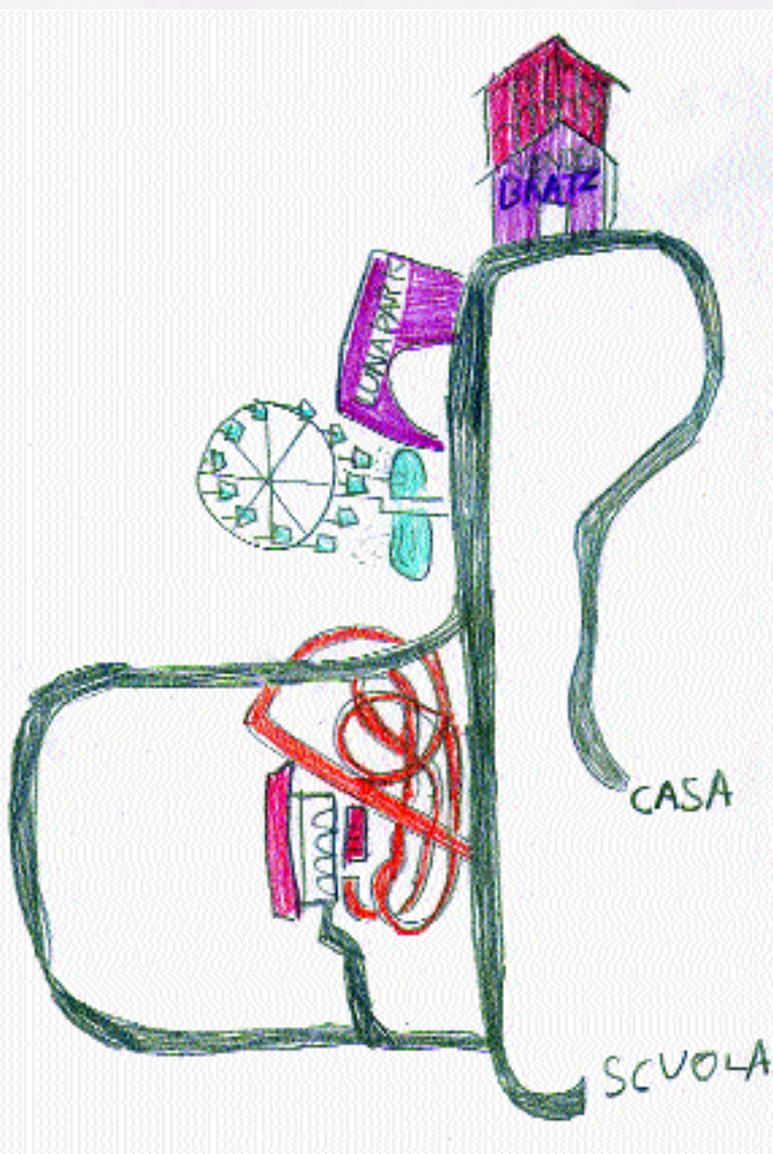
Per la prima volta, infatti, in una legge italiana si dichiara che i bambini possono/debbono partecipare alla vita della comunità locale, soprattutto per quanto riguarda le decisioni in ordine alla gestione del terri-

torio e alle opportunità a favore dell'infanzia e dell'adolescenza. Fondamentale è ritenuto l'ascolto diretto dei cittadini e il loro coinvolgimento.

A Roma, in una città cresciuta troppo spesso senza tener conto delle esigenze e delle aspettative dei più giovani, i bambini sono andati gradualmente scomparendo dai cortili, dalle piazze e dalle strade, in una parola è stata loro negata la città.

Nella realizzazione del Nuovo Piano regolatore il Comune di Roma ha quindi deciso di conoscere anche i problemi e le aspettative dei bambini, ritenendo che le relazioni che il bambino instaura nella città e con la città sono indicatori fondamentali della qualità della vita urbana.

Nel 1997 è stato creato un ufficio tutto





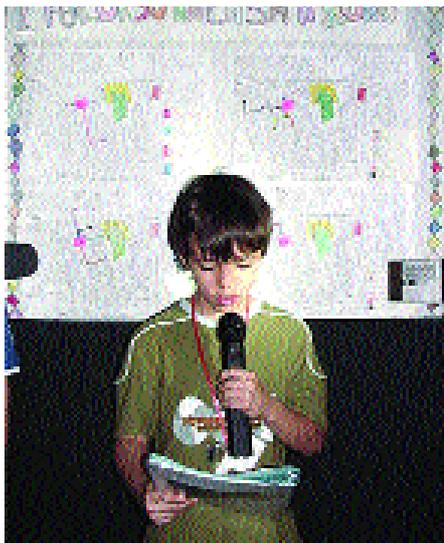
I bambini per la costruzione di una qualità sociale

Guido Morandini*
Alessandro Marotta**

per loro: il Piano regolatore per le bambine e i bambini; l'obiettivo era quello di indagare le loro aspettative, di ascoltare le loro proposte aiutandoli a trasformare le loro attese in forme comunicabili.

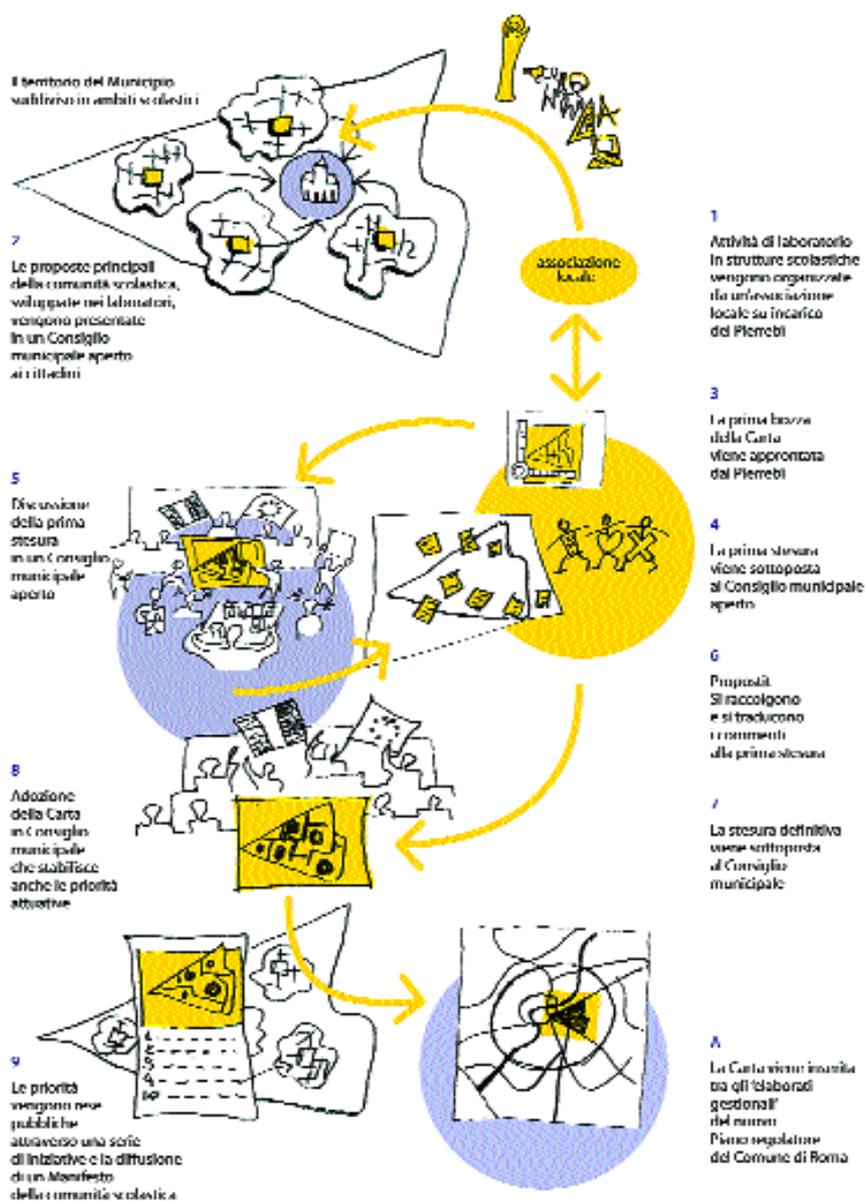
L'ufficio per il Piano regolatore per le bambine e i bambini (PRB) ha quindi cercato di perseguire in questi anni tre principali obiettivi da raggiungere attraverso tre successive azioni strumentali:

- una didattica del territorio che renda consapevoli i ragazzi del luogo in cui vivono, attraverso la costruzione di laboratori di didattica urbanistica nelle scuole;
- un'azione comunicativa che li renda visibili, attraverso eventi pubblici e strumenti di comunicazione appropriati capaci di inserire le loro proposte nella concertazione urbanistica con le altre rappresentanze territoriali (costruttori, comitati di quartiere, tecnici ecc.);
- uno strumento specifico di pianificazione che li renda parte in causa, attraverso la costruzione e l'inserimento nel nuovo Piano regolatore di Roma della *Carta delle Risorse e Opportunità per le bambine e i bambini* in modo da dare spazio ad un soggetto sociale che a pieno titolo rivendica il diritto a una cittadinanza attiva ed effettiva.



Come trasformare i desideri indicati dai bambini in una politica urbana? Inevitabilmente la freschezza espressiva con cui i ragazzi esprimono le loro aspettative, ingenuie, spesso utopiche ma sempre significative e importanti, deve poi cedere il posto a scelte concrete se si vuole incidere davvero sul funzionamento di una città; è

nata dunque la *Carta delle Risorse e Opportunità per le bambine e i bambini*, elaborata del nuovo Piano regolatore di Roma; strumento di gestione territoriale, volto a superare l'intervento straordinario e occasionale, ha lo scopo di stimolare l'amministrazione locale (in particolare i Municipi), a considerare le esigenze dei bambini già in fase di programmazione del terri-



Usciti della formazione

- Spazi e poli formativi culturali
Itinerari simbolici che non prevedono centri simbolici, giardini, strade di accesso
- Aree
Ingressi, luoghi di accesso o spazi simbolici
- Biblioteche, musei
Elementi che costituiscono e completano il sistema delle formazioni e delle culture

Usciti di identità e dell'immagine collettiva

- Municipio
Servizi di grande interesse municipale
- Monumenti simbolo
Elementi storici, che abbattono le comunità scolastiche
- Riferimenti territoriali e simbolici
Elementi, percorsi o itinerari simbolici, segni che costituiscono la struttura della città

Usciti del divertimento e del gioco

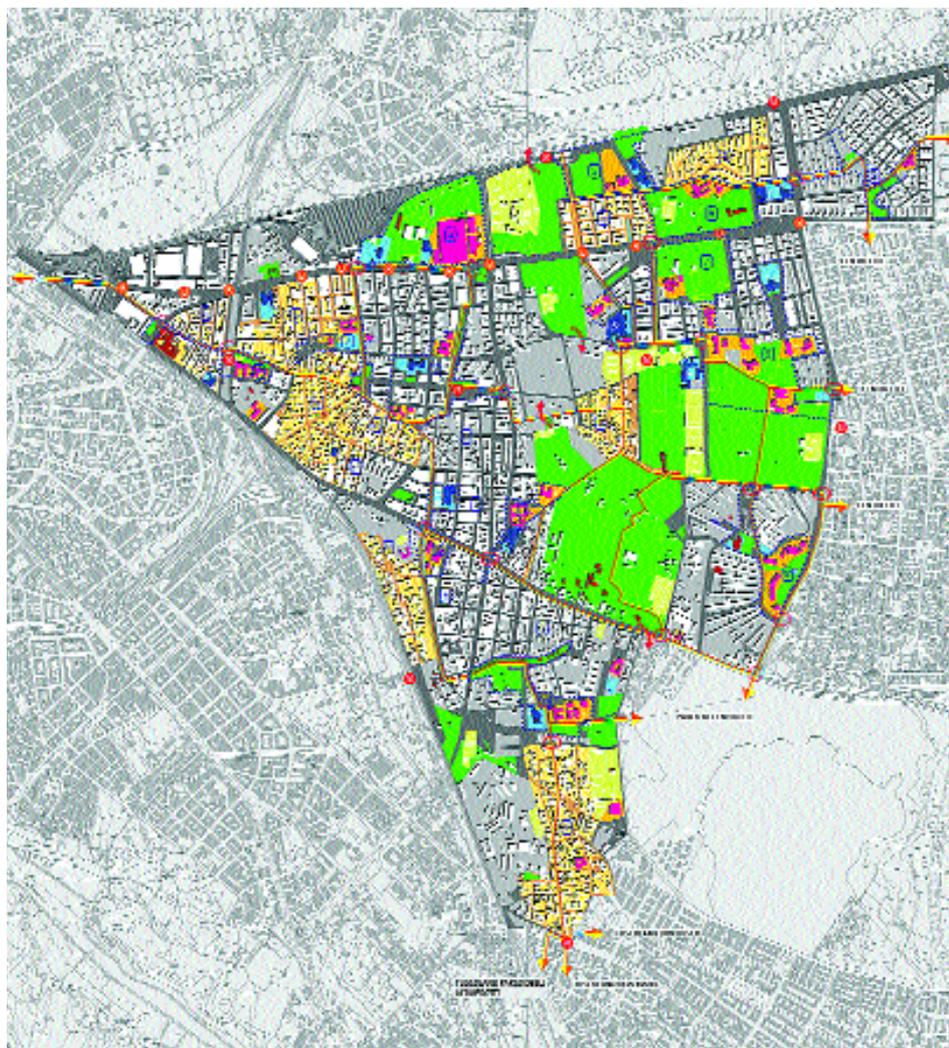
- Teatri, cinema, ludoteche, centri polivalenti
- Piazze, spazi pubblici pavimentati
- Campi e eventi sportivi
- Vico, parchi
- Aree accessibili ai cani senza guinzaglio
- Cortili aperti, giardini
- Alloggiamento per il gioco
- Giorno
- Punti di aggregazione: centri commerciali, spazi per feste

Fasce a rischio e posizioni

- Interventi di sviluppo
- Fattori: Isola, centro, Fia

Le politiche e le opportunità

- Centralità dell'infanzia
Aree sottoposte a progettazione orientata al totale dell'infanzia
- Isola urbana
Aree percorribili a mobilità sostenibile, zone a 30, isole ambienali
- Aree opportunità
Aree sottoposte ad azioni migliorative dello spazio pubblico di centri dell'isola
- Riedificazione o riqualificazione dello spazio al edificio
Interventi puntuali di traffico, colline
- Esplorazione urbana
Strade da sottoporre ad azioni migliorative dello spazio pubblico o tutelate
- Relazione tra i soggetti spazi
Necessità di relazione tra i soggetti
- Relazione con il programma urbanistico
Aree sottoposte a interventi programmati o previsti
Aree sottoposte a tutela ambientale



torio, non limitandosi a offrire una rilevazione dell'esistente, ma suggerendo anche indicazioni progettuali. In attuazione della legge 285/97, *Disposizioni per la promozione di diritti e di opportunità per l'infanzia e l'adolescenza*, il tema del protagonismo dei bambini, mediante questo nuovo elaborato, entra a pieno titolo nella cultura e nella politica della città di Roma. Il Piano regolatore di Roma adottato il 20 marzo del 2003 contiene la *Carta Risorse e Opportunità per le bambine e i bambini* del Municipio VI; elaborato adottato e approvato dal consiglio municipale al termine di un percorso partecipativo svolto nelle scuole del Municipio; nel I Municipio è cominciato l'iter partecipativo che attraverso l'Archi ragazzi in collaborazione con il PRB guiderà i laboratori didattici alla comprensione del territorio e alla definizione di proposte da inserire nella *Carta*

Risorse e Opportunità; nel IV Municipio è stato attivato un forum permanente di discussione con il personale docente, le associazioni territoriali, i responsabili del Municipio e il PRB, che finalizzerà i suoi sforzi alla formazione di laboratori didattici e all'organizzazione di un consiglio municipale aperto, che adatterà la prima stesura della *Carta Risorse e Opportunità* del Municipio; nel VII e XI Municipio dopo l'esperienza del progetto "*Caro sindaco ... osservazioni al nuovo Prg*", promosso da Italia Nostra, il PRB in collaborazione con il Municipio e la StA, sta cercando di trasformare, attraverso un ulteriore percorso partecipativo, la *Carta Risorse e Opportunità*, già adottata dal consiglio municipale, in una Carta per la qualità sociale per il governo del territorio; nel X, XII e XV Municipio, il PRB, coadiuvato dall'associazione Aldo Tozzetti con il

progetto "*Disegna la tua città*", sta completando l'iter amministrativo dell'elaborato di Piano che ne prevede la definitiva approvazione da parte del consiglio municipale per il successivo inserimento, con la delibera di controdeduzione, nel Piano regolatore; nel XIII e nel XVI Municipio è stata redatta la prima stesura dell'elaborato che sarà oggetto di prossima adozione dal consiglio municipale. A Roma, dunque, con un Piano regolatore fortemente orientato alla massima condivisione del processo programmatico si è creato un elaborato che vuole essere strumento di controllo delle trasformazioni urbane, perseguendo una vera e propria qualità sociale condivisa.

* Responsabile Ufficio Piano regolatore per le bambine e i bambini del Comune di Roma
** Consulente StA

La scuola come luogo di socializzazione

Alessandro Marotta

La scuola rappresenta oggi uno dei luoghi di vita associativa, e l'aula dove gli alunni trascorrono le fasi più importanti della loro crescita personale e sociale ne è l'elemento base, centro del sistema di relazioni del quartiere. La scuola sta dunque diventando quello che prima era la strada, la piazza, il cortile condominiale. In particolare nelle periferie è spesso l'unica struttura pubblica aperta ed accessibile alla socializzazione, grazie alla presenza delle strutture sportive e attraverso i momenti di incontro organizzati nel corso dell'anno scolastico.

L'ufficio del Piano regolatore per le bambine e i bambini (PRB), quindi, per conoscere le esigenze dei più giovani li ha incontrati nelle scuole, per valorizzare il loro grande patrimonio di conoscenze e di relazioni. Sono stati individuati più plessi scolastici in zone rappresentative di realtà urbane critiche o in trasformazione: un quartiere degradato, un abitato periferico in via di riqualificazione, un insediamento consolidato, ecc.

In collaborazione con gli insegnanti, si è avviata una lettura del quartiere, condivisa in rete con le altre realtà scolastiche. I ragazzi hanno disegnato, fotografato, filmato, intervistato, narrato, inventando microstorie, mettendo in luce disfunzioni, carenze, potenzialità.

L'urbanistica quindi, può non essere una materia solo per tecnici. Il PRB ha incontrato il bambino sul suo terreno, ha prodotto una specifica cartografia, di più semplice lettura e, allo stesso tempo, ricca di stimoli e di riferimenti al mondo dell'infanzia, utilizzando ampiamente la strumentazione informatica e multime-



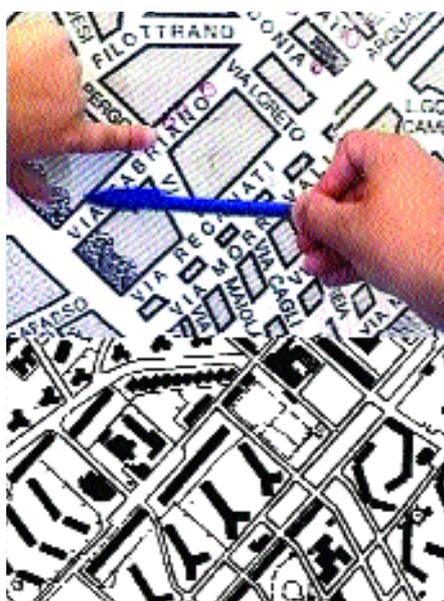
diale: immagini, animazioni, video, documenti sonori, scrittura ipertestuale.

Questi strumenti e linguaggi, versatili e divertenti, sono stati introdotti attraverso un kit didattico fornito ad ogni classe, al fine di tradurre il linguaggio tecnico, spesso oscuro, in un sistema di comunicazione più familiare e comprensibile per i giovanissimi.

Con questa strumentazione, i ragazzi, organizzati in gruppi, hanno condotto un'autonoma esplorazione della città.

Oltre alla strumentazione didattica, è stata utilizzata una figura particolare: il 'facilitatore espressivo', una sorta di animatore in grado di stimolare nei ragazzi un nuovo interesse per la città, trasformando la loro sensibilità in consapevolezza critica.

Con la collaborazione attiva degli insegnanti, il facilitatore fa emergere le loro emozioni attraverso l'uso di parole chiave che richiamano il vissuto, con domande a volte generali, a volte specifiche, sempre dirette a sollecitare risposte. In questo modo il facilitatore focalizza il campo di azione, entrando nel merito di alcune tematiche emerse durante il confronto, e



che più stanno a cuore alla comunità scolastica: il cortile, un luogo di incontro, l'esigenza di muoversi sicuri, il desiderio di spazi verdi per giocare ecc.

COME SI ATTIVANO I LABORATORI SCOLASTICI

Presentazione del programma: Il PRB presenta il proprio programma di didattica del territorio, da svolgere con le classi, ai dirigenti scolastici di una o più scuole dell'ambito territoriale prescelto.

Collegio dei docenti: La presentazione viene poi riproposta nel collegio docenti di ciascuna scuola coinvolta, con l'obiettivo di definire l'adesione dei singoli insegnanti.

Riunione tra i docenti coinvolti: Riunione tra gli insegnanti interessati e un docente che svolge la funzione obiettivo sulle tematiche ambientali.

Definizione del programma operativo: Classi coinvolte, contenuti didattici, tempi, collaborazioni esterne, attrezzature e materiali da produrre.

Adozione e condivisione: A questo punto il progetto viene inserito nel Programma dell'offerta formativa (pof) della scuola, o delle scuole aderenti al programma, e diventa un progetto di rete con modalità di gestione più articolate, finalizzate allo scambio e all'interazione territoriale dei vari istituti su tematiche comuni.

IL METODO

Si individua, su una carta appositamente realizzata, la zona in cui si vive, quindi viene realizzata una mappa del quartiere, partendo da una planimetria tecnica, ri-elaborata dai ragazzi con disegni di case e



strade, fino a trasformarla in una “carta dei ragazzi”, comprensibile a tutti.

Su questa base vengono organizzati alcuni sopralluoghi per identificare e poi disegnare gli elementi significativi del quartiere: la scuola, la chiesa, gli edifici storici, i punti di riferimento e di incontro ecc. Questi disegni vengono poi riportati sulla planimetria che i ragazzi utilizzeranno per le loro progettazioni.



Oltre agli elementi significativi, i ragazzi riportano sulla mappa i loro percorsi abituali, così da trasformare una generica planimetria del quartiere in una composizione viva e significativa. Quello più importante, il percorso casa-scuola, viene anche rivisitato con disegni che rivelano aspettative e problemi.

Registrando e interpretando in prima persona gli elementi significativi sparsi sul territorio che circonda la scuola, i ragazzi prendono confidenza con la storia e la planimetria diventa man mano una sorta di libro da sfogliare per viaggiare nel tempo. Oltre alla storia antica viene dato il giusto spazio alla storia recente, quella che ancora vive nel ricordo diretto di nonni e geni-

tori. In alcuni incontri in classe vengono ascoltate le loro testimonianze, con l'aiuto di documenti audiovisivi degli archivi Rai e Istituto Luce, e da alcuni film del neorealismo, si offre ai ragazzi una panoramica della storia vivente del loro quartiere.

Altri materiali del Kit didattico vengono utilizzati per avvicinare i ragazzi alla storia e alle leggi che regolano il territorio dove vivono: Marc'Aurelio, gioco tradizionale da tavolo, e SuperMun, gioco elettronico che permette di simulare i meccanismi e i problemi dell'amministrazione pubblica sul territorio.

Il 'Tg di classe' rappresenta un altro prezioso strumento didattico che consente ai ragazzi di familiarizzare con gli strumenti audiovisivi, di sviluppare relazioni interpersonali e di far emergere importanti tematiche legate alla vita del quartiere. Per questo il facilitatore svolge un programma introduttivo all'uso dell'immagine: il meccanismo della produzione viene smontato ed esaminato nella sua essenza comunicativa. I ragazzi, così, quando si avventurano nelle strade del quartiere per intervistare i grandi, si sentono abbastanza sicuri nel manifestare attraverso le domande, i loro desideri.

In classe vengono organizzate delle vere e proprie troupe composte da regista, giornalista, cameraman, fonico e ciacchista, con ruoli interscambiabili, che cominciano con l'intervistare i compagni sui problemi del quartiere; il passo successivo è un 'servizio' presso le altre classi. Una volta montato il materiale viene mostrato a professori e genitori, per metterli al corrente di ciò che è emerso dalle interviste sui problemi del quartiere.

Il Manifesto della comunità scolastica

Livia Rinaldi*

Il Manifesto è l'azione comunicativa che rende visibile il processo iniziato nelle singole classi, sviluppato all'interno delle scuole, portato nel quartiere e finito con il confronto e la selezione delle proposte dei ragazzi sulla scuola e sul quartiere.

Il Manifesto curato dal PRB è composto da:

- una cartografia semplificata dell'area di studio;
- una legenda resa più leggibile attraverso la presenza di due personaggi-icona (Ale e Ele) fatta di azioni che i bambini svolgono in città (vanno a scuola, visitano i musei, fanno sport ecc.) e che introduce i temi del piano regolatore (la storia, il verde, i servizi, lo spostamento ecc.);
- un elenco delle richieste della comunità scolastica riassunte in dieci punti prioritari scelti dalle scuole partecipanti al progetto.

Questo Manifesto, ampiamente diffuso, diventa la base di riferimento per le iniziative destinate a sensibilizzare tutti i cittadini e per le proposte destinate a confrontarsi con i programmi di recupero urbano.





Tutto il lavoro dei ragazzi viene reso pubblico attraverso un evento, una festa, inteso come momento fondante per tutti i partecipanti. Durante questa manifestazione vengono esposti tutti i lavori: disegni, video, scritti, plastici.

Questo momento è una occasione di incontro della comunità scolastica – i ragazzi, gli insegnanti, le famiglie – con gli amministratori della città e i soggetti protagonisti della pianificazione urbana. In questa occasione il Manifesto viene ufficialmente consegnato dai bambini alle autorità.

UN CASO CONCRETO

“Acilia non ha un’anima” così si esprimeva Francesca di 13 anni parlando all’architetto che per il Comune si occupava di definire il programma di recupero urbano locale. Acilia è un insediamento di circa 90.000 abitanti situato a sud-ovest di Roma tra il Raccordo Anulare e Ostia, un insieme di quartieri prevalentemente residenziali sviluppatosi, a partire dal 1940, senza un disegno urbano. Il Pru (Programma di recupero urbano ex legge 493/93) trasformerà Acilia in una città dotata di servizi e infrastrutture.

I tecnici, dopo un confronto pubblico, hanno definito la prima stesura del programma, dal quale è emerso un primo disegno urbano che rispondeva alla domanda espressa dai soggetti locali. Mancava però un’idea capace di costruire una identità cittadina. Dato il carattere residenziale di tutta l’area e l’assenza di centri di aggregazione, ci si è appoggiati all’unico spazio capace di produrre comunità: la scuola. La Comunità scolastica è così diventata soggetto politico; la presentazione delle sue proposte al Comune ha contribuito alla ridefinizione del programma di recupero urbano locale.

Scuole pensate come poli formativi-culturali aperte al quartiere, percorsi ciclabili intesi come rete di collegamento interquartiere, casali storici ristrutturati con finalità sociali e associative, canali rinaturati, aree verdi recuperate all’incuria e all’abbandono.

Il PRB ha organizzato una rete di nove istituti, con sedici sedi scolastiche localizzate in altrettanti quartieri, per definire un programma che unisse gli aspetti for-

mativi con quelli della trasformazione urbana: la crescita di un senso di appartenenza partendo dai valori storico-ambientali (resti della compagna romana con i suoi casali, il fiume e i canali di bonifica); la costruzione di collegamenti tra le scuole e i quartieri attraverso percorsi ciclabili, la creazione di luoghi dove incontrarsi e disporre di servizi culturali e ricreativi.

Così sui 75 milioni di euro destinati alle opere pubbliche di Acilia, gli interventi destinati all’infanzia e all’adolescenza sono risultati essere circa 17,8 milioni, ripartiti fra:

- Rete interquartiere delle piste ciclabili
- Casale di Dragoncello trasformato in Centro culturale
- Ristrutturazione Casali zona Pinetina
- Scavo archeologico Villa romana di Dragona
- Campus scolastico via Funi
- Campus di Dragona
- Palazzo della Musica
- Piscina pubblica (Palocco)
- Biblioteca comunale (Casalpalocco)
- Pista di atletica di Dragona
- Parco quartiere San Paolo
- Area naturalistica della Riserva del Tevere.

Si può dire che tutto il lavoro svolto nei laboratori, nelle scuole, nei quartieri, espresso sinteticamente nel Manifesto delle comunità scolastiche, si traduce in termini urbanistici nella legenda della Carta Risorse e Opportunità per le bambine e i bambini.

La volontà sociale si trasforma in strumento tecnico.

** Consulente Sta*

Fascicolo del Fabbricato

Daniela Marzano

Chiarimenti e precisazioni ai professionisti sugli adempimenti e le procedure per la redazione del nuovo strumento.

Sono 3.016 i fascicoli del fabbricato presentati al Comune di Roma tra maggio 2001 e dicembre 2002 e molti altri ne sono stati presentati da allora fino ad oggi (dati Gemma s.r.l.).

Il 27 aprile, nella Sala Quadroni all'EUR il Comune di Roma ha comunicato le nuove scadenze per la presentazione dei prossimi Fascicoli del Fabbricato, come previsto dalla deliberazione n.27 del 2004 (che fa salvo quanto previsto ed attuato con la deliberazione n.166 del novembre 1999).

Gli edifici in costruzione, e quelli costruiti successivamente alla data di entrata in vigore della deliberazione di istituzione, devono dotarsi del fascicolo contestualmente al certificato di agibilità.

In particolare per opere interne, D.I.A., richieste di agibilità, autorizzazioni o concessioni edilizie, il professionista incaricato, ben presto dovrà dichiarare di aver preso visione del fascicolo, curarne l'aggiornamento e fornire al responsabile dell'immobile la documentazione relativa all'intervento che intende eseguire, anche se oggi il F.F. è necessario solo per l'abitabilità.

Il Comune di Roma richiede inoltre la compilazione del Fascicolo del Fabbricato, su un supporto informatico, che costituirà la base

per il futuro archivio degli immobili; per ora si può utilizzare il "vecchio CD" in attesa dell'aggiornamento.

È opportuno in ogni caso chiarire alcuni aspetti del Fascicolo del Fabbricato:

- Fino a quando non sarà in vigore il regolamento di attuazione della Legge Regionale n.31, per il Comune di Roma, deve essere applicata la Delibera n.27;
- Il *Vademecum* adottato dal Comune di Roma è ancora in vigore e pertanto non si possono accettare i fascicoli senza esso;
- Il Fascicolo del Fabbricato è un *accertamento* dello stato dell'immobile e non una certificazione.

Inoltre è bene sapere che è ripresa l'attività dell'Osservatorio comunale, istituito con Determinazione Dirigenziale n.306 del 19 luglio 2001 con i numerosi compiti tra cui valutare le conseguenze innestate dal Fascicolo del Fabbricato.

Per correttezza d'informazione è bene fare un chiarimento su "Le linee Guida per la Certificazione di Qualità degli Immobili" realizzate da Rina e Confedilizia, presentate il 23 marzo 2004 a Milano, specificando che questa certificazione non obbligatoria ed onerosa per il proprietario o il gestore dell'immobile, è ben diversa dal Fascicolo del Fabbricato.

Una struttura per rispondere alle esigenze dei giovani architetti



<http://www.sportellogiovani.it>
sportellogiovani@awn.it

Sono passati ormai cinque anni da quando come giovani architetti entrammo, non senza timore, nella competizione politica che registrò l'elezione della lista capitanata dall'attuale presidente Amedeo Schiattarella.

Un caso fortuito ci volle partecipi del Consiglio entrante. Un'esperienza lunga cinque anni nella quale ci siamo buttati con tutta l'anima e con tutto l'entusiasmo possibile. All'epoca iscritti da qualche mese all'Albo ci siamo trovati ad avere la possibilità di creare quella struttura che da sempre auspicavamo trovare all'interno dell'Ordine. L'abbiamo fatto con le incertezze derivanti dal costruire una cosa totalmente nuova che avrebbe dovuto rispondere, cominciando da zero, a centinaia di domande dei colleghi. Come farlo quando ancora non avevamo dato una risposta alle nostre? Poi piano piano siamo riusciti a trovare vicoli percorribili che oggi sono diventate piccoli trampolini per imparare a lavorare. Treu con la sua legge sui tirocini ci ha dato una mano; poi sono venuti gli accordi con altri enti pubblici (Teatro dell'Opera, Comune di Roma, Comuni della Provincia) sempre sui tirocini. Tre anni fa è arrivato anche un finanziamento europeo "Leonardo" che ha dato la possibilità ad una ventina di giovani colleghi di partire e formarsi in studi stranieri a Madrid, Parigi, Barcellona.

La strada europea si è aperta poi anche ad un flusso inverso: siamo oggi partner di due

progetti comunitari che vedono come capofila l'Ordine di Madrid in uno e quello di Stoccarda nell'altro.

Non sempre le cose sono andate bene com'è normale prevedere. Alcuni tirocinanti non hanno portato a compimento il periodo di apprendimento, così come alcuni colleghi non sono stati soddisfatti della loro esperienza lavorativa all'estero.

Non sempre le cose possono andare per il verso giusto: anche quando ci si prodiga al massimo non è possibile prevedere tutto. Sono contento di come abbiamo gestito questi cinque anni, ma il peso delle responsabilità è sempre più pressante: parlo spesso con i giovani colleghi e la situazione della nostra professione non è affatto rosea.

Sportellogiovani è un'azione tampone, ma non può bastare a portare avanti una mole di lavoro sempre più pesante. Il lavoro deve essere fatto a monte, nelle Università, non a valle quando si dovrebbe iniziare a lavorare o ad avere una famiglia. E della creazione di una famiglia sembra che lo Sportellogiovani sia stato mezzo inconsapevole di edificazione. Di seguito Massimo Sodini, un nostro collega impegnato a Barcellona (tramite il progetto Leonardo) nello studio di Pinon, ha trovato la sua strada professionale e affettiva. L'arch. Sodini porta la prima testimonianza di Sportellogiovani: dopo di lui ne seguiranno altre tese a sviscerare il mondo dell'accesso alla professione.

C. R.

Barcellona: Laboratorio Piñón

Massimo Sodini



“Ogni edificio autentico ha la sua propria identità pur essendo progettato con un criterio di universalità”. Questo è uno dei principi base dell'architettura che si attua nel Laboratorio di Helio Piñón, sull'Avinguda Diagonal di Barcellona.

Superare l'identità generica di ogni edificio, così come garantiva il classicismo, è uno dei problemi della modernità, del sistema estetico che ne presuppone il superamento storico. Bisogna quindi mantenere l'universalità che permetterà, a coloro che hanno capacità di giudicare, di riconoscere l'ordine dell'opera, svelando la peculiarità di ogni distinta situazione. In sintesi, l'identità di ogni opera non si può ridurre al proprio stile o apparenza, benché si relazioni con la manifestazione visuale della struttura che l'ha generata: cioè con la forma.

Con queste parole si sintetizza una delle linee guida della teoria architettonica di Helio Piñón, personaggio noto e attivo a livello internazionale, nonché cattedratico da più di venticinque anni, dotato di una mente acuta ed una energia dirompente, che diffonde il suo operato nel mondo ormai da molti anni.

In studio si lavora in modo affiatato, tutti partecipano in maniera più o meno diretta alla nascita di un progetto di cui non si curerà la direzione in cantiere, ma l'elaborazione sarà eseguita sino all'ultimo dettaglio. La progettazione avviene sfruttando a pieno le potenzialità informatiche, controllando i modelli architettonici con viste tridimensionali e renders, per avere sempre ben chiara la percezione visiva del progetto. Le ultime opere sono raccolte in un testo di recente pubblicazione e verranno presentate a Roma, all'Acquario Romano.

Ed è grazie all'Ordine di Roma che ha cre-

duto e dato fiducia a me e a molti altri giovani colleghi, che è stato possibile continuare la nostra evoluzione in campo internazionale; evoluzione non solo professionale, che personalmente mi ha portato ad incontrare quella che sarà la mia futura sposa, Chiara.

Un grazie allo Sportellogiovani per il costante supporto, ed a tutto lo studio di Barcellona, in particolare nelle persone di Nicanor Garcia, Carolina Ruiz, Pablo Frontini e Diego Lopez de Haro e ovviamente non ultimo il Maestro di oggi, l'architetto Helio Piñón.



I piani strategici

Programmazione e Fondi Europei

di Marina Cimato,
Andrea Nobili,
Simona Innocenzi

Il Piano Strategico, è uno strumento di programmazione e governo del territorio, flessibile e innovativo, che non si traduce in un formale provvedimento per gli organi di amministrazione comunale, ma in documento d'indirizzo. Si tratta di uno strumento frutto di un elaborato processo di concertazione messo a disposizione dell'intera città, in tutte le sue componenti (cittadini, imprese amministrazioni ...), com'è già stato sperimentato in diverse città europee (Barcellona, Lione) e italiane (Torino, Firenze, Pesaro, Trento, Trieste e altre ancora). Molto semplicemente, si parla di un processo di cooperazione volontaria tra i diversi soggetti pubblici e privati, che mettono a punto, insieme, un percorso di sviluppo condiviso, individuando obiettivi strategici e si impegnano a realizzare una serie di azioni secondo una precisa tempistica. Ha obiettivi e contenuti diversi rispetto alla pianificazione ordinaria. Non è un atto amministrativo come il PRG e non riguarda in primo luogo gli aspetti urbani ed edificatori. Il Piano Strategico è una funzione, non un elaborato. È la Pubblica Amministrazione che svolge una prima azione, quella della formalizzazione di un'idea di città. L'idea di città è importante per ridefinire l'ordine di priorità delle scelte strategiche, sulla base della disponibilità di tutti i soggetti locali a cooperare attivamente alla loro realizzazione.

In Italia l'interesse per forme di pianificazione strategica è derivato da alcune esperienze straniere. Nel nostro Paese l'esempio di Torino ha costituito un riferimento importante per altre città che successivamente hanno avviato percorsi di definizione di Piani Strategici. La storia della pianificazione dimostra, inoltre, come il rapporto tra strumenti di regolazione d'uso del suolo e programmazione economica a scala locale è da sempre un rapporto difficile e conflittuale. Il problema, quindi, che oggi si pone è soprattutto di ordine economico: se da una parte il ruolo degli attori privati è cruciale per le risorse finanziarie che possono investire, apportando risorse economiche sul territorio, la parte pubblica dove reperisce i soldi necessari? Non esistendo una normativa a tal riguardo, molti dei Comuni impegnati nella pianificazione strategica ritengono che, con i prossimi Fondi Europei nel periodo 2007/2012, i finanziamenti verranno assegnati solo a quelle città che si sono dotate in tempo di un Piano Strategico. Per questo in Italia si è già formata una "Rete internazionale delle città strategiche", di cui fanno parte i Comuni di Firenze, La Spezia, Pesaro, Torino, Trento, Venezia e Verona, tra i cui obiettivi compare anche quello di "ricercare su scala europea strumenti politici, istituzionali ed economici di supporto ai piani strategici. Alla luce della politica comunitaria che tende a favorire le strategie di rete e di partnership, con la rete delle città strategiche (che rappresenta a sua volta le reti territoriali prefigurate dai piani strategici) si intende rafforzare in ambito europeo i

processi di identificazione degli obiettivi e delle strategie di area vasta, facilitare l'accesso ai fondi europei da parte delle città e portare la UE a indicare la pianificazione strategica come una pratica da estendere e da includere tra quelle raccomandate". A questo punto, si potrebbe provare a fare un confronto con altre realtà già esistenti in Italia, ma che a prima vista potrebbero sembrare completamente differenti. Un cosa che potrebbe essere interessante per il nostro discorso, è il fatto che la maggior parte dei piani

strategici sono stati promossi, o in fase di promozione, da Comuni facenti parte dell'Obiettivo 2 o comunque fuori dai finanziamenti dei Fondi Strutturali dell'Unione Europea.

Questo potrebbe dipendere dal fatto che quei Comuni, o almeno i più importanti, ricadenti nell'Obiettivo 1, per poter accedere almeno ad una parte dei finanziamenti riguardanti le città, si sono dovuti dotare di PIT.

I Progetti Integrati rappresentano un'opportunità di partecipazione diretta alle politiche di sviluppo, un

Comuni	Abitanti	Stato dell'arte
Firenze	356.000	Approvato dic. 2002
Torino	865.000	Approvato 2000
La Spezia	91.000	Approvato nel 2002 ed entrato in vigore nel 2003
Venezia	271.000	In fase di approvazione
Pesaro	91.000	Approvato 2002
Piacenza	95.000	Patto approvato nel dic. 2001
Trento	105.000	Approvato 2003
Verona	253.000	Presentato alla città e alle istituzioni nel marzo 2003
Jesi	39.224	Con la delibera programmatica del 2003, il Consiglio Comunale ha deciso di intraprendere l'elaborazione del Piano strategico
Genova	610.000	Presentato al pubblico nel gennaio 2002
Cuneo	52.334	La redazione del documento di programma è prevista per la primavera del 2005.
Gorizia Trieste	35.667 211.184	In fase di elaborazione Lavoro concluso nel gen. 2001 e presentato pubblicamente a marzo 2001

ASSOCIAZIONI DI COMUNI

Comuni	Abitanti	Stato dell'arte
Perugia	149.000	Nel novembre 2002 il Consiglio ha approvato il progetto ed ha promosso l'avvio dei lavori
Bastia	18.000	
Corciano	15.000	
Deruta	8.000	
Marsciano	16.000	
Torgiano	5.000	
Umbertide	15.000	
Totale	226.000	

Comuni	Abitanti	Stato dell'arte
Copparo	18.000	Nel novembre 2003 è stato consegnato il volume "Laboratorio Piano Strategico" che raccoglie il materiale prodotto.
Jolanda di Savoia	3.350	
Tresigallo	4.750	
Formignana	2.800	
Ro	3.800	
Totale	32.700	

Comuni	Abitanti	Stato dell'arte
Bresso	27.000	Il processo di pianificazione si è chiuso nel marzo 2001 con la presentazione del Documento di Piano conclusivo
Cinisello Balsamo	72.000	
Cologno Monzese	48.000	
Sesto S. Giovanni	79.000	
Totale	226.000	

Comuni	Abitanti	Stato dell'arte
Varese	80.500	L'associazione "Varese Europea" ha approvato il "Piano strategico dell'area varesina, accessibilità e attrattività"
Gavirate	9.400	
Casciago	4.000	
Besozzo	8.200	
Vedano Olona	7.000	
Totale	109.100	

Comuni	Abitanti	Stato dell'arte
Boltiere	4.200	Nel giugno 2002 hanno istituito una serie di tavoli operativi per l'avvio della gestione associata e per la promozione di iniziative a sostegno dell'identità locale
Ciserano	4.900	
Dalmine	21.400	
Levate	3.300	
Osio Sopra	4.100	
Osio Sotto	10.600	
Verdellino	6.700	
Verdello	6.500	
Totale	61.700	

concentrazione, sia funzionale sia territoriale, basandosi su un'idea condivisa di sviluppo e valorizzando le esperienze e sperimentazioni del passato. Alla densità/complessità che caratterizza il progetto integrato ed al costo del coordinamento istituzionale e amministrativo che esso comporta, deve corrispondere la capacità del progetto di produrre un impatto economico sul territorio a valore aggiunto, producendo una rottura con il passato, scardinando lo status quo e attivando le risorse disponibili non ancora utilizzate.

Il piano strategico, in definitiva, funziona allo stesso modo, ma ciò che realmente li differenzia è la capacità di reperire fondi per la realizzazione delle opere in essi contenute.

Se da una parte, infatti, i PIT, sono lo strumento, messo a disposizione dalla Comunità Europea, per poter accedere ai finanziamenti, per quanto riguarda i piani strategici avviene esattamente il contrario: i Comuni non avendo diritto a questa tipologia di fondi per la riqualificazione delle città, si dotano di uno strumento che, secondo una loro logica, dovrebbe portare la Comunità europea, a finanziare le opere in esso contenute.

Quindi, se per i PIT, i finanziamenti partono dall'alto e vengono ripartiti a "cascata", per i piani strategici sono le pubbliche amministrazioni che si fanno promotrici di se stesse, con la finalità di ottenere finanziamenti che, allo stato attuale, non spetterebbero loro. Sarà questa la "pietra filosofale" per l'unione tra fondi pubblici e risorse private? Il dibattito è ancora aperto.

In queste pagine è pubblicata la lista, aggiornata a maggio 2004.

veicolo di innovazione istituzionale ed amministrativa, un percorso per la valorizzazione dei territori e delle competenze in essi presenti. Attraverso questa modalità

vengono promosse diverse iniziative tra loro integrate, in ambiti territoriali circoscritti e caratterizzati da specifiche potenzialità di sviluppo, i cui interventi rispondono ai principi d'integrazione e



Roberto Luciani (a cura di)
Palazzo Caffarelli Vidoni
Presidenza del Consiglio
dei Ministri, Dipartimento
per l'informazione e l'editoria,
con l'ausilio del Poligrafico
dello Stato, fotografie di
Vitaliano Lopez, pp. 240,
Roma 2002.

Le vicende storiche di Palazzo Caffarelli Vidoni sono estremamente interessanti e complesse. Situato a Roma, fra Via del Sudario, Piazza Vidoni e Corso Vittorio Emanuele, l'edificio presenta una struttura edilizia sviluppatasi per fasi successive. Non irrilevante l'ultima trasformazione del 1886 (che ne ha modificato la *facies* e la volumetria) a seguito delle grandi trasformazioni urbane legate all'apertura di Corso Vittorio Emanuele II.

Il libro di Roberto Luciani, oltre che per una notevole documentazione iconografica, è interessante perché l'edificio non era mai stato oggetto di analisi storica approfondita. Si conoscevano studi parziali, si avvertiva quindi l'esigenza di una ricerca che ne ripercorresse le molteplici vicende storiche e ne evidenziasse la qualità architettonica sia in termini espressivi, sia tipologici in quanto prototipo del palazzetto civile romano.

Scrive Frommel nel suo saggio "...Quando Bernardino nel 1525 lo iniziò, a Roma non esistevano neanche venti palazzetti paragonabili e questi erano sparsi su tutta la città. E in quanto sotto Clemente VII (1523-34) soltanto pochi grandi palazzi

furono cominciati, ogni palazzetto nuovo deve aver trovato grandissima attenzione e provocato il confronto con quelli precedenti. Palazzo Caffarelli era forse la prima architettura autonoma di Lorenzetti, una delle prime di spicco dopo la partenza di Giulio Romano e una delle ultime prima che il Sacco di Roma cambiasse drasticamente la scena".

La vicenda costruttiva di Palazzo Vidoni si sviluppa in vari secoli, a partire dal 1350, quando i Caffarelli si trasferirono nel rione San'Eustachio, realizzando un piccolo quartiere (isola Caffarelli). Agli inizi del '500 eressero il Palazzo di Bernardino inglobando le precedenti strutture.

Seguirono altri interventi realizzati dai successivi proprietari, significativi i passaggi al cardinal Vidoni (per cui il Palazzo è noto) e, tra gli altri, al principe Giustiniani Bandini, che nel 1886 commissionò a Francesco Settimj la redazione di un progetto di restauro con la ricostruzione ex novo del fronte su corso Vittorio e su piazza Vidoni, seguendo una "parafraresi figurativa" di quella su via del Sudario. La riforma ha riguardato l'intera struttura e lo spazio interno che in quella occasione fu arricchito da decorazioni pittoriche di pregio. Oggi l'edificio è sede del Ministero della Funzione Pubblica la cui Amministrazione ha affidato a Roberto Luciani, architetto e archeologo della Presidenza del Consiglio dei Ministri, l'incarico di coordinare un ristretto gruppo di studiosi per riesaminare ogni aspetto delle vicende del Palazzo, da quello strettamente architettonico e artistico a quello storico.

Tra i primi studi sul Palazzo si segnala quello risalente al 1983, redatto da Claudio Presta, cui fecero seguito due tesi di laurea di Francesca Romana Liguori e Eliana Venditti. Ora, grazie ad

ulteriori approfondite ricerche archivistiche e rilievi sul campo, è stato possibile definire paternità e cronologia certe, facendo giustizia di alcuni luoghi comuni sulle attribuzioni. È finalmente nota la genesi iniziale e le successive fasi che portarono dall'"isola Caffarelli" alla conformazione dell'edificio nel suo aspetto finale.

Sono definitivamente superate le antiche ipotesi di attribuzione a Raffaello Sanzio, per il progetto architettonico, e a Raffaello Mengs per le pitture della Sala dei Fasti Prenesti. Errate attribuzioni protrattesi fino ai giorni nostri, tanto che molte guide di Roma ancora le riportano. Gli studi attuali hanno definitivamente rintracciato l'autore in Ludovico Lorenzetti, allievo prediletto del maestro di Urbino, noto per aver realizzato, per conto dello stesso Raffaello, il Giona e l'Elia della Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo e un modello per Bramante.

Non meno importanti nel volume sono i capitoli dedicati all'analisi delle decorazioni del Palazzo: dalla ricerca emerge una presenza artistica significativa, con grandi cicli di affreschi, su cui non si era posta, fino ad oggi, la necessaria attenzione critica, specie per quelli risalenti al Cinquecento. Si tratta di opere di notevole pregio, testimonianze di altissima qualità della pittura romana.

Gli archivi e i documenti dell'epoca, pur minuziosamente consultati per oltre un anno da Roberto Luciani, non hanno purtroppo restituito la chiave per chiarire un altro mistero: la paternità del famoso ciclo di affreschi cinquecenteschi che decorano la sala detta di Carlo V. Le scene, che raccontano la vita e le imprese dell'imperatore, referente politico della famiglia Caffarelli, rivelano la mano e il talento di un grande maestro, influenzato dal gusto e dai canoni iconografici della scuola toscana

del Vasari, ma il suo nome continua a rimanere sconosciuto. La fase cinquecentesca presenta ancora una elevata incertezza di attribuzioni rispetto alle decorazioni settecentesche, più facilmente inquadrabili e circoscrivibili. Si segnalano gli interventi di alcuni grandi artisti tra cui: Bernardino Nocchi, per i dipinti della Sala dei Fasti Prenesti (a lungo attribuiti al Mengs), Nicola La Piccola per la leggiadra volta della Coffee house; Tommaso Conca per gli affreschi della Sala delle Udienze.

L'opera di Roberto Luciani, ulteriormente arricchita dai testi di Christoph Frommel, Marina Lilli, Ute Barbara Ullrich e dalla introduzione di Claudio Strinati, riempie sicuramente un vuoto conoscitivo. Un volume indispensabile per approfondire la storia dell'arte e dell'architettura di Roma, in particolare nel XVI secolo.

Massimo Locci

Atlante delle Periferie

Elaborato dal Dipartimento
per lo Sviluppo ed il Recupero
delle Periferie
Comune di Roma
Edizioni C. Lindbergh & P., 2002

L'Atlante delle Periferie, recentemente varato dal Comune di Roma, è costituito da una "Mappatura scientifica del territorio comunale", destinata ad essere comunque continuamente aggiornata, in modo da non essere mai superata dalle trasformazioni dei tempi (che è ciò che avviene invece per un normale Atlante Geografico). La rilevazione satellitare delle periferie, innanzitutto ha portato la conoscenza delle stesse e dei relativi disagi e carenze, a disposizione dell'intera collettività urbana (e non soltanto a disposizione di quel gruppo di

amministratori che temporaneamente ne hanno la responsabilità), creando un filo diretto tra i cittadini e l'amministrazione comunale. Si tratta di un importante "documento di lavoro" che, su una cartografia interattiva e su immagini satellitari ad alta definizione, indica le "azioni strategiche" previste dal Comune di Roma nelle aree periferiche della città, comprese tra l'anello ferroviario e i confini comunali, individuandone fra l'altro le condizioni ambientali, i dati relativi a servizi esistenti, gli interventi di trasformazione e quelli già in corso. Si tratta comunque di un "punto di partenza", valido per una conoscenza ad ampio spettro del territorio romano che può anche presentare imprecisioni e inesattezze che tuttavia, proprio il dialogo fra cittadini il Comune, può correggere in una sorta di continuo "aggiornamento" delle realtà periferiche, in un percorso "partecipativo".

È molto interessante rilevare fra l'altro come l'Atlante permetta di vedere "su supporto cartografico e su immagini satellitari (derivanti dal telerilevamento ambientale del satellite ad alta definizione), tutti insieme i progetti in corso e previsti nel piano investimenti, in una lettura sinottica delle caratteristiche specifiche del territorio preso in esame".

L'Atlante consente quindi, attraverso il sistema GIS, di tenere sempre sott'occhio le trasformazioni del "work in progress" degli interventi sul territorio.

Elaborato tra febbraio e ottobre del 2002, dal Dipartimento per lo Sviluppo ed il Recupero delle Periferie, con il coinvolgimento di numerosi soggetti, gestori di servizi pubblici e di infrastrutture, aziende e agenzie speciali, l'Atlante delle Periferie è scaturito da un fitto dialogo con i Dipartimenti e gli Uffici del Comune, nonché i municipi,

promotori di azioni di trasformazioni sul territorio. Si deve sottolineare che Roma è il primo Comune in Italia che abbia usato le immagini satellitari ad alta definizione IKONOS per esaminare i processi di trasformazione in atto su una superficie così ampia di territorio (circa 129.000 ha. presi in esame). Automobili, strade, oleodotti, alberi singoli, case, grandi apparecchiature, discariche, etc., si possono riconoscere con il satellite IKONOS che riesce ad acquisire contemporaneamente immagini panoramiche con risoluzione al suolo di un metro e con un livello di dettaglio senza precedenti. In tal modo si è potuta avere una visibilità totale, reale e ravvicinata dell'ambito così complesso ed esteso della periferia romana.

I dati reperiti presso i vari uffici dei Dipartimenti, Municipi ed altri Enti o Istituti, sono stati elaborati e organizzati secondo i tematismi ritenuti più significativi, il cui elenco rappresenta una griglia di lavoro e può essere ulteriormente modificato o arricchito.

L'esplorazione dei tematismi ha portato poi all'individuazione di più analitici "indicatori". Tra le varie componenti selezionate sono da segnalare ad esempio gli "Indicatori di qualità urbana" (previsti sulla base degli indicatori comuni europei) e tra essi (Impianti sportivi, Biblioteche, Librerie, Cinema, Teatri, etc.) ci sembra opportuno segnalare quello riferito alla "Disponibilità di aree verdi e servizi locali per i cittadini (scuole, farmacie, biblioteche, etc.)" che consiste nel calcolare la percentuale di popolazione che si trovi a meno di 15 minuti a piedi dai servizi di base o dalle aree verdi.

Attraverso il progetto "Paesaggi della Periferia" inoltre è messo in evidenza per una migliore valorizzazione, il grande potenziale naturale che la periferia romana, ai limiti dell'Agro, è in grado di offrire in

termini di "ecocompatibilità ambientale".

L'Atlante delle Periferie, finito di stampare a Roma nel dicembre del 2002, reca aggiornamenti fino al novembre 2002 e, come ha sottolineato l'Assessore Luigi Nieri, "vuole essere mezzo e fine per dare vita ad azioni e progetti che accrescano la qualità del vivere" e inoltre cerca di rendere chiara ed indiscutibile la identità storica di ogni periferia, con le proprie caratteristiche architettoniche, "la peculiarità sociale e l'eventuale risorsa archeologica e ambientale".

Luisa Chiumenti

Simonetta Valtieri (a cura di)
Storia della Calabria nel Rinascimento.
Le arti nella storia
 Editore Gangemi Roma
www.gangemieditore.it

Molti e particolarmente interessanti i fenomeni che hanno contrassegnato l'architettura della Calabria del Rinascimento.

Dopo una capillare ricerca durata più di dieci anni, lo spoglio di protocolli notarili ha condotto l'Autrice ed un gruppo di studiosi da lei coordinati, a ritrovare ed analizzare attraverso disegni, progetti e modelli, le personalità di spicco che lavorarono in ambito locale, in quell'area mediterranea che contava committenze importanti, come le famiglie dei Sanseverino, i Carafa, i Ruffo, i Correale, oltre alla Chiesa e alla nobiltà feudale, che preferirono un linguaggio architettonico che tenesse conto della tradizione e mantenesse autonomia dallo stile fiorentino. È interessante a tal proposito apprendere, come l'unico architetto che aveva lavorato a Napoli nel primo '500, fosse stato proprio un calabrese: il Mormanno (da Mormando), che per lungo tempo fu invece

considerato "fiorentino", in ragione del "classicismo" delle sue opere.

Il volume analizza una realtà che annovera ben oltre duecento nomi tra architetti, artisti e "mastri fabbricatori" in una sorta di doppia lettura, delle specifiche tipologie e gli ambiti di committenza e delle analogie tra le diverse categorie di manufatti architettonici, in uno studio incrociato di influenze reciproche.

Si svolgono così gli spaccati di un fermento architettonico e culturale locale assai vivace, a cominciare dal saggio dell'architetto Valtieri che esamina opere esemplari come il San Michele di Vibo Valentia attraverso una ampia sintesi dei caratteri e dell'evoluzione dei linguaggi, e con gli approfondimenti dei numerosi altri studiosi, con contributi settoriali di notevole interesse, che è impossibile qui citare tutti, invitando invece ad una attenta lettura del poderoso volume edito da Gangemi, così innovativo nel taglio e così ricco di approfondimenti di alta professionalità e di illustrazione molto chiara e incisiva.

L.C.



Mauro Corsetti
BRANDPROJECT
La progettazione degli spazi commerciali nell'era del franchising
 Aracne, Roma 2004, pp. 102

È stato recentemente inaugurato a Roma, nella centralissima via

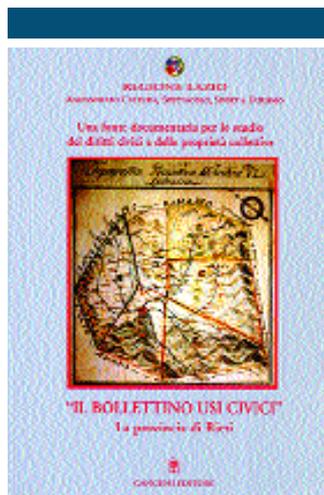
Tomacelli, il negozio Ferrari progettato da Massimo Iosa Ghini: negozio? Certo che no, ed infatti vi si vende ben poco (ed in ogni caso non automobili: non è un autosalone). Si tratta in realtà di un *Flagship* (letteralmente nave bandiera), e cioè di un luogo nel quale è stato creato un universo parallelo plasmato sull'etica e sull'estetica del marchio – un po' come i parchi di divertimento Disney – *"i flagship store si offrono infatti al pubblico più per il loro plusvalore ludico che per la consueta attività commerciale, sono un esempio di autopromozione aziendale in cui l'avventore entra per passare il proprio tempo libero, intrattenendosi con le varie attrazioni messe a disposizione"*. È così che l'immagine trasmessa corrisponde ad uno stile di vita e ad un repertorio di gusti che si identifica con le categorie dei propri consumatori che a loro volta diventano i testimonial involontari di un trend al centro del quale è l'immagine del prodotto.

Ho appreso tutto ciò, e molto altro ancora, dal bel libro di Corsetti che è il risultato di una ricerca – avviata con la tesi di Laurea – eseguita con il contributo del DIPSA dell'Università degli studi di Roma Tre.

L'opera si apre giustamente con una breve introduzione che prende le mosse dal concetto di corporate image e dai casi emblematici della AEG, della Artek, della Braun/scuola di Ulm ed, in Italia, della Olivetti. Prosegue poi con una articolazione in tre parti, dedicate rispettivamente all'Analisi Tipologica, agli Spazi Commerciali Innovativi, agli Elementi Costitutivi dell'Allestimento in Franchising. Termina con utili appendici sulla normativa, su dati tecnici ed

ergonomici, sul glossario di riferimento (prevalentemente in inglese), su alcuni indirizzi utili e su un'ampia bibliografia. Costruisce così un repertorio ampio di dati, di riflessioni e di immagini che individua con precisione le trasformazioni, consolidate ed in atto, di cui la progettazione degli spazi commerciali deve tener conto. Compiono nel volume firme prestigiose – dal già citato Iosa Ghini a Matteo Thun, da Jean Nouvel a Zaha Hadid, da Michele de Lucchi a Massimiliano e Doriana Fuxsas a molti altri – ed i più importanti marchi presenti sul mercato. Il libro pone, sia pure solo implicitamente, un problema che proverei a chiamare di NO LUOGO (parafrasando il celebre testo di Naomi Klein, anch'esso qui citato per la sua inevitabile e non voluta trasformazione in "marchio" riconoscibile): e cioè il problema di un modo del progetto che nasce e si sviluppa con pochissimi o nulli riferimenti ad un contesto. In una bella intervista pubblicata sul *Corriere della Sera* Jean Nouvel sostiene invece che *"... la modernità dell'architettura oggi sta nel legame col contesto. Quando si costruiscono edifici generici, da piazzare ovunque, non specifici per un ambito urbano si fanno cose senza valore"*. Personalmente sarei meno categorico, ma il problema esiste e lo pone anche Paolo Martegani nella presentazione al volume: *"l'estensione del contesto delle catene in affiliazione tende ad essere molto ... vasto e talvolta quasi a coprire il mondo. Da qui la sfida che si fa molto più ardua ..."*: sfida che spero raccolga lo stesso Corsetti nell'auspicabile sviluppo di questo suo lavoro.

Andrea Mazzoli



Caterina Zannella

IL BOLLETTINO USI CIVICI

La provincia di Rieti. Una fonte documentaria per lo studio dei diritti civici e delle proprietà collettive.

Gangemi Editore, 2003

Dopo i volumi *"Una fonte documentaria per la tutela dei diritti civici e le proprietà collettive – il Bollettino degli usi civici"* e *"Una fonte documentaria per la tutela dei diritti civici e le proprietà collettive – Le denunce"*, la Regione Lazio dà alle stampe il volume *"Una fonte documentaria per lo studio dei diritti civici e delle proprietà collettive – il Bollettino degli usi civici. La provincia di Rieti"*, anche questo, come gli altri, dell'Arch. Caterina Zannella, proseguendo l'opera di catalogazione e formazione della banca dati degli usi civici, nell'ambito del più vasto Progetto che vedrà al suo compimento l'intera catalogazione dei provvedimenti amministrativi e giudiziari emessi in materia di usi civici per tutto il territorio regionale.

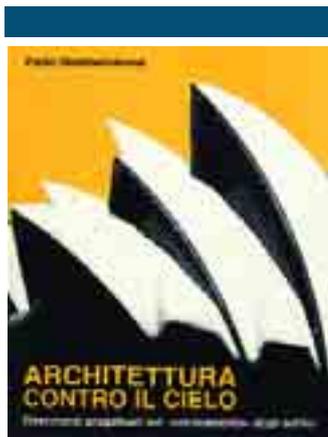
L'importanza dell'opera risiede, in primo luogo, nell'informazione e nella divulgazione di tutti i dati che permettono di definire la natura giuridica dei territori comunali della provincia di Rieti, ma, nello stesso tempo, rappresenta uno strumento di consultazione per i tecnici operanti nel settore, che, nel loro lavoro, incontrano sempre

più difficoltà per accedere negli archivi storici e soprattutto in quelli del Commissariato per la liquidazione degli usi civici di Roma, che raccoglie i provvedimenti postunitari delle Regioni Lazio, Toscana, Umbria e per alcuni periodi e limitati territori anche delle Regioni Marche, Abruzzo e Campania.

La lettura del volume dato alle stampe, ma soprattutto la lettura dei provvedimenti raccolti per esteso nel CD a corredo del libro, e l'esame delle mappe catastali allegate, costituenti una delle appendici del libro, permette un approccio sistematico con la "Storia minore" di un territorio, che, dimenticando i grandi eventi della storiografia ufficiale, ci trasporta nella vita di tutti i giorni dei secoli passati, fatta di sacrifici per la sopravvivenza e di strenue battaglie per conservare il territorio da cui le popolazioni traevano il proprio sostentamento in forma di diritti civici di pascolo, di legnatico, ma anche di semina, di fungatico, di tartufatico, di cavar pietra e far calcare e di altri diritti minori. Il volume non si limita a passare in rassegna i provvedimenti già pubblicati sul "Bollettino Usi Civici" dal 1931 al 1959, ma integra la pubblicazione con i provvedimenti emessi e non pubblicati e, soprattutto, con i successivi provvedimenti emessi dal Commissariato fino al 1996, fornendo così un quadro completo della storia giuridica della provincia reatina, e costituendo una fonte di informazioni completa e di grandissimo valore per gli studiosi della materia, ma non solo, poiché molto spesso la carenza di informazione ha determinato situazioni di illegittimità amministrativa con ripercussioni in campo urbanistico e vincolistico di non poco conto, dal momento che i territori "gravati da usi civici" sono stati sottoposti a vincolo ambientale *ope legis* dalla cosiddetta legge Galasso, oggi ricompresa nel D.Lvo 490/99. In conclusione, si deve salutare con

entusiasmo la pubblicazione di testi informativi di tal genere ed auspicare una rapida diffusione di questo e dei prossimi lavori afferenti alle altre provincie laziali che completeranno il progetto, già insignito di una menzione speciale a Regionando 2001, per essere tra i migliori Progetti Innovativi della Pubblica Amministrazione (Banca Buoni Esempi).

Marco Mazzoli



Paolo Giambartolomei
Architettura contro il cielo
Teseco editore, Roma 2003
pp. 171.

Il volume raccoglie "n. 45 referenze bibliografiche organizzate e ragionate" offrendo un ampio panorama aggiornato dei vari approcci al problema architettura-cielo.

Uno studio che analizza la linea che delimita un oggetto architettonico alla vista, fornendo i dati essenziali per individuarne e ricostruirne l'aspetto.

Il testo, sostanzialmente didattico, è rivolto essenzialmente, in prima istanza, agli studenti universitari avviati negli studi di architettura e in seconda agli specialisti del settore.

La ricerca costituisce un completamento di un primo libro, sempre a cura dello stesso autore, che tratta "l'attacco a terra" degli edifici. Si tratta, nella generalità, di due momenti sempre molto connessi fra di loro nel processo

della progettazione architettonica, che dialogano sia con lo spazio a terra, sia con la propria linea verso il cielo.

La copertura degli edifici, o, più in generale, il motivo terminale superiore delle costruzioni è un obiettivo significativo della progettazione. Non rappresenta un fatto tecnico-protettivo, ma va visto come un fenomeno complessivo di quella determinante conclusione – in sommità – di ogni manufatto che l'architetto si prefigge di inserire armonicamente in un contesto stilistico e ambientale. Come si legge nell'introduzione del testo: "la copertura è, infatti, parte integrante e, spesso, caratterizzante del disegno dell'edificio, e non un coperchio da sovrapporre, all'ultimo momento, a un oggetto architettonico già autonomamente definito".

Lo studio molto attento, oltre a presentare un variegato archivio di tipologie di coperture, semplici e complesse, esamina con lo stesso interesse le cupole civili e le coperture curve. Per le prime segnala, opportunamente, il progetto per il concorso internazionale per il Palazzo del Soviet a Mosca di E. Mendelsohn "come il segno più chiaro per la copertura di uno spazio fortemente unitario...".

Per le coperture curve, il testo, mette in evidenza la dinamica espansione spaziale, che non è semplice artificio formale dell'architetto ma bensì, quasi sempre, costituisce una esigenza progettuale che nasce dall'interno dell'edificio stesso e si manifesta all'esterno. Infine l'insieme dei coronamenti degli edifici visto da lontano determina lo sky-line, inquietante espressione di convulse forze economiche: spietatamente concorrenti, instancabilmente "operative".

Concetto Santucci

Lucia Nucci

Reti verdi e disegno della città contemporanea. La costruzione del nuovo piano di Londra
Gangemi Editore 2004, pp. 302

Alcuni piani urbanistici più recenti ripropongono il cosiddetto "sistema del verde", quale componente primaria di riqualificazione ed integrazione della città consolidata e della città contemporanea. Questa impostazione, connessa all'evoluzione attuale del pensiero ecologico, trova riferimenti nella tradizione del disegno della città europea, dal '700 al razionalismo.

In questo contesto si inserisce la ricerca di Lucia Nucci che si propone di analizzare: i nuovi significati attribuiti al verde urbano mediante l'adozione del paradigma reticolare della continuità/integrazione; il ruolo che il verde urbano può assumere nella riqualificazione e nella integrazione urbana per il riutilizzo delle aree in dismissione e degli spazi residuali; la reale fattibilità ed efficacia, e i limiti, delle tesi generali e delle sperimentazioni progettuali proposte o avviate su questi temi. L'occasione di approfondimento è offerta dall'esame delle tesi di R. Rogers sulla riqualificazione urbana e dalla discussione e dalle innovazioni da esse scaturite su cui è stato improntato il nuovo piano di Londra, con riferimento alle caratteristiche delle prime sperimentazioni progettuali di riqualificazione urbana avviate.

Il volume si articola in tre parti. Nella I Parte vengono definiti due temi generali: la lettura ecosistemica del verde e il verde urbano come spazio pubblico nella storia del progetto/disegno della città.

Nella II Parte viene ricostruita la sequenza dei documenti pubblici di significato generale prodotti

dalla fine degli anni '90 ai primi del 2000 per comprendere gli indirizzi proposti per il sistema del verde a scala metropolitana urbana. Le posizioni di Turner confrontate con le tesi di Rogers e dell'Urban Task Force (Toward an Urban Renaissance), il Documento di risposta ministeriale e la Proposta del nuovo Piano di Londra (2003) dimostrano un rinnovato interesse nella progettazione di sistemi verdi continui. Rogers propone una riqualificazione urbana basata sulla qualità della progettazione, sul benessere sociale e sulla coscienza ambientale. Sottolinea la necessità di affinare le modalità di progettazione partecipata e di cogliere l'opportunità di implementare la sperimentazione tecnologica, formale e funzionale. Quattro casi di studio, relativi a recenti interventi di riqualificazione urbana in fase di attuazione, vengono esaminati per approfondirne obiettivi e strategie progettuali. Nella III Parte, infine, viene illustrato il dibattito in corso emerso dalle osservazioni espresse su riviste specializzate e su Internet, e nelle osservazioni raccolte nelle interviste effettuate ai rappresentanti di diverse categorie interessati alle scelte del piano. L'intento di L. Nucci è di verificare l'applicabilità delle tesi di Rogers alla riqualificazione della città europea, più in generale, identificando il sistema verde come elemento ordinatore del disegno.

Il libro che si apre con un corsivo di Giuseppe Imbesi e con la presentazione di Alberto Clementi, si conclude con una postfazione di Paolo Avarello ed è completato da un allegato in cui sono riportati alcuni concetti generali ed una terminologia legata alle reti urbane. A livello degli interventi locali, spiega l'Autrice, la realizzazione della rete verde è volta, ad assicurare la presenza di

condizioni ambientali e di vita proporzionali ai carichi dei residenti; a risolvere le questioni dell'integrazione sociale, della sicurezza, della nuova domanda di usi collettivi; a qualificare l'organizzazione dello spazio nei rapporti tra costruito e spazi liberi, tra spazio pubblico e privato.

Emerge, dunque, che lo spazio verde viene a raccogliere e a dare equilibrata organizzazione funzionale alle nuove attività di servizio e tempo libero, complementari alla residenza, connettendole con circuiti di mobilità lenta e qualificata, concepita anche in vista della salvaguardia della relazione tra città e campagna. Specie nella progettazione della rete più esterna, aree come gli incolti, le riserve naturali locali, le fasce ripariali, i boschetti, i cedui ed ogni altro elemento di vegetazione possono svolgere un ruolo ecologico e contemporaneamente di guida al disegno del paesaggio. E la progettazione, con l'attribuire ad ogni luogo funzione ed accessibilità, sottrae il territorio alle condizioni di marginalità, di rischio sociale e di abbandono. Ma oggi, anche alle realtà naturali in ambito urbano e periurbano, ed in particolare quelle dotate di accentuata bio-complessità - come quelle a carattere forestale - viene riconosciuto un valore in sé, ben evidente; perciò, le indicazioni progettuali dovranno tenerne conto per una gestione efficace del territorio naturale anche nella sua dimensione frammentata. Svariate sono le problematiche di gestione delle aree naturali in contesto urbano che possono scaturire in sede progettuale: ad esempio l'estensione, le funzioni intrinseche, il grado di biodiversità, le modalità di conservazione, l'uso multiplo. Perciò, se è pur vero che progressi nel disegno ambientale possono aiutare a ridurre il

consumo energetico ed a creare un *neighbourhoods* urbano più sostenibile, è altrettanto necessario che l'uso di elementi naturali (piante e animali, acqua) non sia solo strumentale ma differenti professionalità possano integrarsi nel realizzare, evidentemente alla scala opportuna, ecosistemi che siano dotati di un minimo di omeostasi che permetta loro di reagire in modo autonomo ai fattori di rischio insiti nel sistema urbano. Inoltre, un piano efficace sarà anche il risultato di un ben impostato processo di progettazione partecipata che coinvolga esperti di differente estrazione e cittadini a vario titolo interessati.

Come osserva Paolo Avarello, nella sua postfazione al libro, progettare il futuro della città contemporanea comporta una ricerca della qualità che è un prodotto complesso che (...) "nasce - quando nasce - dall'intreccio virtuoso tra grandi disegni strategici o "visioni" a grande scala della città (del suo futuro) e una sapienza quasi artigianale nel montaggio e nella gestione dei progetti di trasformazione" (...). "L'esempio londinese - conclude Avarello - suggerisce una prassi di *governance* che affida alla contrattazione locale la definizione e l'attuazione degli interventi, in base a un disegno generale e, soprattutto, entro politiche costruite su pochi "grandi obiettivi" espressi dalle amministrazioni "centrali", dal governo nazionale agli enti metropolitani".

Il volume, proposto in una curata veste editoriale, rappresenta un contributo di notevole interesse alla discussione del tema delle reti verdi in ambito di progettazione urbanistica, risultando di efficace stimolo culturale anche per altri specialisti della pianificazione territoriale.

Mariagrazia Agrimi

Publiccare i progetti su WEB. 5

L'importanza dei Modelli

Come è stato detto precedentemente una delle caratteristiche di un sito web è la coerenza delle pagine che lo costituiscono, quindi una struttura (intestazione, colori, pulsanti, etc...) sempre uguale. Il metodo più rapido per ottenere un risultato di questo tipo è la creazione di un modello (ossia pagine html di base) che potrà essere richiamato in un qualsiasi momento.

L'uso di un modello garantisce che tutte le pagine di un sito abbiano determinate caratteristiche, lo stesso layout e lo stesso formato. Per apportare eventuali modifiche è necessario modificare il Modello e aggiornare le pagine scegliendo: **Elabora > Modelli >Aggiorna pagine.**

Creazione di un modello da una pagina esistente

Dopo aver impostato la struttura della pagina che dovrà essere utilizzata diverse volte scegliere **File > Salva come modello.**



Nel campo Salva con nome, inserire il nome del modello e fare clic su Salva.

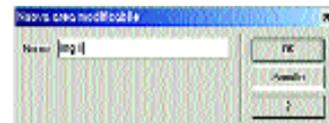
Modifica del modello

A questo punto, il nuovo modello ha le stesse caratteristiche della pagina di partenza. Un modello contiene sia aree bloccate che aree modificabili. Le aree bloccate possono essere modificate solo all'interno del modello stesso e sono una sorta

di segnaposto delle informazioni specifiche delle singole pagine.

Perciò dopo aver salvato il modello bisogna scegliere **Elabora > Modelli > Nuova area modificabile.**

Nel campo Nome, digitare il nome di questa area del modello.



Fare clic su OK.

Viene creata un'area del modello. La linguetta contiene il nome dell'area del modello e il segnaposto è circondato da una linea azzurra che identifica i bordi dell'area modificabile.

Applicazione del modello ad una nuova pagina

Una volta impostate le aree modificabili del modello, è possibile utilizzare il modello per creare una pagina con dei dettagli sull'argomento scelto. Scegliere **File > Nuovo da modello** per aprire un nuovo documento.

Nell'elenco Modelli della finestra di dialogo selezionare il modello da voler utilizzare (Modello 1) e fare clic su seleziona.

Il modello viene applicato al nuovo documento.



NB: se si sposta il puntatore del mouse su un'area non modificabile di questo modello, ad esempio il titolo oppure i pulsanti, il puntatore cambia forma per segnalare che non è possibile accedere all'area bloccata.

Salvare il documento e assegnare ad esso un nome.

Stefano Giuliani

E V E N T I

Il Polo d'arte moderna e contemporanea di Ferrara

Città d'arte e di cultura per naturale vocazione, che già da molti anni ha attivato una serie di grandi eventi espositivi di notevole rilevanza scientifica, Ferrara presenta già, nella sua medesima struttura urbana, un patrimonio architettonico e monumentale di estremo interesse nella compatta e pur articolata stratificazione storica.

Una oculata politica di conservazione ha saputo tutelare nel tempo un simile prezioso patrimonio, con il ripristino di palazzi, l'attuazione del "progetto mura", la riqualificazione del tessuto urbano sia della zona medievale, che della famosa "addizione erculea", voluta nel 1492 dal duca Ercole I d'Este.

Ed ora Ferrara, semplicemente valorizzando alcuni dei suoi palazzi e parchi storici costituenti appunto il cuore di quella straordinaria "addizione", sta portando a compimento il progetto di un Polo museale per l'arte moderna e contemporanea. Si realizza nuovamente quindi quel salto di qualità - che nel Rinascimento aveva fatto dire a Burckhardt come Ferrara fosse la prima città moderna d'Europa - facendo in modo che la stessa città faccia scaturire dalle profonde sue radici storiche uno tra i Poli Museali tra i più innovativi in Europa, riservato all'Arte Moderna e Contemporanea.

E questo Polo si presenta senz'altro come un "valore aggiunto", per la sua valenza architettonica e per l'elevato livello delle mostre ed eventi che è destinato ad ospitare.



Ferrara, Palazzo dei Diamanti

Acquisendo il Palazzo Prosperi Sacrati, l'Amministrazione comunale ha in effetti reso disponibili nuovi spazi, che hanno stimolato fra l'altro il ripensamento di un progetto globale, valido ai fini di una risistemazione totale dell'intero Polo museale fino ad oggi dislocato fra il Palazzo dei Diamanti, Palazzo Massari e la Palazzina dei Cavalieri di Malta. Il MusArc ha quindi cominciato con l'ospitare proprio il progetto di Massimo Carmassi: "Studio sulla collocazione urbana del Polo Museale di arte moderna e contemporanea", che ha affrontato particolarmente il tema del modo migliore di riequilibrare le diverse valenze di questo polo in un contesto in cui, nel frattempo, si sono verificati e si stanno attuando interventi di vario genere.

Ed è così, ad esempio che, come le mura sono diventate nuovamente un luogo di

piacevole frequentazione, sia da parte dei ferraresi che degli ospiti, la Fondazione Cassa di Risparmio, con il suo valido contributo, farà sì che possano essere ricollocate nella chiesa di San Cristoforo (cui appartenevano in origine), dopo gli adeguati restauri, le opere d'arte che la chiesa della Certosa appunto accoglieva.

In un'autentica "trama verde", come ha sottolineato il Sindaco di Ferrara Gaetano Sateriale nella introduzione al Catalogo della Mostra, si assiste infatti ad una straordinaria successione di emergenze architettoniche di grande pregio: il Parco Massari, le Mura e il tratto finale di Ercole I d'Este e la Certosa.

E il progetto appunto cerca di realizzare la connessione: con l'apertura di una porta nel muro del Parco Massari su via Borso, il ripristino di spazi verdi nella ridefinizione di aree (fino ad ora in uso improprio), alla loro reale

vocazione (ad esempio sul retro di parco Massari), con un filo conduttore dato proprio dal verde, non come "accessorio", ma come elemento portante del tessuto connettivo della città. Tutto ciò è in assoluta armonia con le direttive del nuovo Piano Strutturale che l'Amministrazione comunale sta elaborando, mirato in gran parte all'obiettivo di creare una vera e propria "città verde", considerando fra l'altro il valore prioritario della giusta collocazione, in tale sistema, del "Polo museale d'arte moderna e contemporanea".

Oltre ad un adeguato incremento dei "servizi", in sintesi le linee guida della proposta hanno previsto che il piano terreno del Palazzo dei Diamanti e degli edifici attigui che ospitano il Museo del Risorgimento e della Resistenza e il Museo Michelangelo

Antonioni, resi comunicanti tra loro dal restauro, possano assolvere le funzioni espositive svolte attualmente dalle Gallerie di Palazzo dei Diamanti e dal Padiglione d'Arte

Contemporanea, allestendo nel Palazzo Prosperi-Sacrati, il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "Filippo de Pisis", arricchito da opere attualmente non esposte per carenza di spazi e conservate in luoghi inidonei e difficilmente accessibili. Qui troverebbe spazio, inoltre, il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea che conserva materiali di grande interesse oggi non consultabili né tanto meno esponibili.

Per ulteriori approfondimenti del progetto non possiamo che rinviare alla lettura dell'ottimo Catalogo edito da FerraraArte MusArc.

L.C.

Per informazioni:
musarc@comune.fe.it
 Tel. 0532 742332
 Fax. 0532 744042

Antica ceramica da farmacia di Castelli



Testimonianza dell'evoluzione storica ed artistica della farmacia italiana, è approdata a Roma, (Museo Nazionale del Palazzo Venezia - Sala del Refettorio Quattrocentesco), la Mostra dell'“Antica Ceramica da Farmacia di Castelli”, ricca di riferimenti importanti proprio per la prestigiosa sede in cui è ora accolta, (dopo la grande mostra di Teramo e prima di essere riportata a Castelli e forse a San Pietroburgo in ottobre). Infatti come ha ricordato il prof. Strinati, Soprintendente per il Polo Museale Romano, il Museo di Palazzo Venezia ha sempre avuto una attenzione particolare per questo tipo di patrimonio. Due gli obiettivi sostanziali dell'esposizione: il recupero, attraverso recenti studi, al patrimonio artistico e culturale di Castelli di alcune opere attribuite ad altre botteghe e l'avvio di un progetto per la formazione a Teramo di un Museo della Ceramica. È così infatti che il prof. T.Wilson ha attribuito definitivamente a Castelli il Corredo Orsini-Colonna, che si

era ritenuto appartenesse alla Scuola di Faenza, (ma di cui già aveva approfondito l'attribuzione Carla Fiocco fin dal 1994) e nuovi panorami culturali sono stati aperti dagli studi sulla famiglia Gentili (secolo XVII - XVIII), condotti dalla attuale Direttrice del Museo di Palazzo Venezia, Maria Selene Sconci. Di grande interesse sono stati anche gli approfondimenti sulla famiglia Grue e sui contatti fra le botteghe aperte anche ad Atri, oltre che a Castelli e i contatti con la porcellana di Capodimonte. Infatti Saverio Grue, figlio del dottore Francesco Antonio, letterato, teologo, incisore era andato a fare scuola a Capodimonte ed ecco esposto in mostra, in originale, il documento della sua Laurea conseguita nel 1706 ad Urbino. Nell'interessantissimo testo, “Francesco Antonio Saverio Grue. Letterato. Poeta e Pittore 1686-1746” (ora pubblicato con il contributo della Banca di Teramo), Giuliana Gardelli, oltre a presentare la biografia di F.A. Grue, mette in evidenza fra l'altro come egli studiasse personalmente e dipingesse ogni paesaggio ed architettura che avrebbe poi inserito nella sua produzione. In particolare nel 1712, durante il soggiorno romano, si cimentò con l'acquaforte e ci donò una serie di incisioni in cui domina il paesaggio sotteso dalle architetture che intorno a Roma lo



avevano particolarmente affascinato.

La ceramica castellana forse per la prima volta è stata esposta in un numero così grande di pezzi, vasi, albarelli, pillolieri, orcioli, fiasche (conservati ovunque) e una particolarissima specie di mattoni, mattonelle uniche al mondo, che costituirono la preziosa copertura della chiesa di San Donato a Castelli (1615 - '17) opera di tanti maestri castellani che lavoravano nelle loro botteghe i pezzi che andavano poi ad arricchire gli ambienti dei conventi, monasteri, dimore di alti prelati e della nobiltà romana e napoletana. Castelli è un piccolo paese del Gran Sasso, abitato da “un piccolo popolo”, come ha sottolineato il Presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Teramo, on. Tancredi, ma che ha però saputo dare vita ad un patrimonio culturale così vasto e prezioso, che ha raggiunto una fama mondiale.

Molti sono i vasi esposti per la prima volta e rappresentano un particolare settore dell'arte perché sono semplici oggetti con cui ciascuno di noi convive, oggetti di uso comune, che sono riusciti ad assurgere ad un alto livello di Arte.

Per il mecenatismo del Consiglio Regionale, la competenza di un prestigioso Comitato Scientifico ed il coordinamento della dott.ssa Maria Rosanna Proterra, Castelli si è in un certo senso, attraverso questa mostra itinerante, “riappropriata” di questo patrimonio culturale unico.

E se è vero, come ha sottolineato la stessa dott.ssa Proterra, curatrice della Mostra, che i vasi “parlano da soli” e devono essere più “gustati” che “raccontati”, tuttavia il bellissimo volume (curato dalla Proterra e pubblicato dalla casa editrice Belgiardo), non solo accompagna il visitatore descrivendo a fondo, dal punto di vista artistico e tecnico, ogni pezzo, ma fornisce alcune notizie inedite di notevole interesse dopo le recenti scoperte ottenute da studiosi e specialisti come Giacomo Leopardi, con le sue grandi novità nell'ambito della sezione farmacologica o Timothy Wilson con le nuove attribuzioni alla scuola di Castelli. Giunta infatti alla ribalta romana, la mostra già aperta a Teramo in due sedi prestigiose (la Banca di Teramo ed il Museo Archeologico Savini), copre un arco di produzione che va dalla metà del Cinquecento ai primi dell'Ottocento. Tra i pezzi più preziosi sono esposti alcuni vasi della collezione Orsini-Colonna (1551-'52), usciti dalla bottega dei Pompei e alcuni albarelli settecenteschi opera dei Grue (che dettero vita fra l'altro al corredo della farmacia napoletana della



Certosa di san Martino). Un momento dunque di promozione di questa preziosissima produzione, per cui si auspica anche da parte del Sindaco di Castelli Enzo de Rosa, un Museo della ceramica di Castelli, a Teramo.

L. C.

Pittori della realtà. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti

Studiare i disegni e gli schizzi dei grandi maestri è stato sempre uno stimolo ad appropriarsi delle radici profonde del dipingere, oltre ad essere considerato indispensabile per la comprensione della stessa spiritualità dell'Artista a cui si intende avvicinarsi. È interessante osservare da questa particolare angolazione la bella mostra "Pittori della realtà. Le ragioni di una Rivoluzione. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti", da cui si possono cogliere le particolari tendenze di grandi artisti, come Leonardo verso uno spiccato naturalismo. È ciò che si coglie molto bene ad esempio da alcuni bellissimi studi di piante per la preparazione della "Leda con cigno" che sono stati esposti



Leonardo da Vinci, Testa di uomo di profilo rivolto a sinistra, 1490-94 ca

alla mostra e provengono dalla prestigiosa collezione della Royal Library del Castello di Windsor.

L'impulso verso lo studio dei disegni era considerato in effetti indispensabile da parte di uno storico dell'arte e collezionista del secolo XIX, Giovanni Morelli, che fra l'altro affermava: "Le

opere dipinte sono di consueto... così sfigurate, o dalle ingiurie del tempo o dalla mano del restauratore, che tante volte non siamo più in grado di vedere la maniera e lo spirito dell'artista sotto il velo che copre l'opera sua...".

Il suo punto di vista fu in effetti assai particolare perché ad esempio, a differenza dei suoi primi allievi quali Jean Paul Richter e Bernard Berenson, non si occupò particolarmente della "attribuzione", affidandosi pienamente alla propria precisa convinzione che i disegni siano appunto in grado di rivelare nettamente sia il carattere dell'artista che, addirittura, le tendenze di tutta una "scuola". Egli possedeva infatti un suo personale "metodo attributivo", che spesso sostenne anche nelle sue pubblicazioni, che firmava con diversi pseudonimi, fra cui quello che amava maggiormente, ossia: Ivan Lermolieff.

È molto interessante, a questo proposito, il saggio scritto da Linda Wolk-Simon "Il naturalismo nel disegno lombardo da Leonardo al Cerano", presentato nel Catalogo (edito da Electa e curato da Mina Gregori e Andrea Bayer), che accompagna la mostra di Cremona.

Ne scaturisce una analisi particolarmente interessante di quelli che il Morelli avrebbe appunto considerato "caratteri peculiari", legati ai temi principali della mostra, in questa particolare selezione di disegni.

Così ad esempio viene notato come la presenza di Leonardo a Milano dal 1481/83 e poi ancora dal 1508 al 1513 sia stato il "fattore decisivo nel plasmare il corso del disegno lombardo per quasi un secolo", con una tendenza ad uno spiccato naturalismo, che sarebbe poi stata sentita

profondamente da tutta la successiva produzione lombarda.

Gli artisti del naturalismo lombardo nel secolo XVI conoscevano direttamente Leonardo oppure i suoi allievi e seguaci, la cui attività fungeva da tramite nel trasmettere i principi basilari del suo stile. In seguito il forte movimento di riforma affermatosi a Milano, fece allontanare quel particolare tipo di naturalismo che si era affermato "su basi empiriche", per lasciare spazio ad una verosimiglianza "icastica", mirante anche a fornire una certa tendenza ad una "istruzione morale e spirituale".

Obiettivo dei curatori della mostra, Mina Gregori, Keith Christiansen e Andrea Bayer, è stato quello di rendere chiare le tappe della pittura naturalista in Lombardia dalla seconda metà del Quattrocento e poi avanti fino al Settecento, accomunando in una linea continua tutti i pittori che avessero avuto particolare interesse per l'osservazione della realtà.

Il visitatore ha così potuto ammirare capolavori provenienti dai più importanti musei del mondo, approdati al Museo Civico "Ala Ponzzone" di Cremona (per l'allestimento degli architetti Antonio e Michele Piva) per poi proseguire al Metropolitan Museum di New York. La mostra è stata promossa dall'Apic (Associazione Promozione Iniziative Culturali di Cremona), con il patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, il contributo della Fondazione Comunitaria della Provincia di Cremona e la Collaborazione di "Villaggio Globale International".

L. C.

Per informazioni:
Apic Cremona : 0372 31222
www.cremonamostre.it

Leonardo da Vinci, Ramoscello di mirtillo palustre



L'ultimo Scialoja 1982-1988

In viale Bruno Buozzi, nel bell'edificio firmato da Moretti, che fu anche scelto come propria residenza dal grande Totò, l'Arte ha manifestato ora un altro suo segno forte, attraverso l'esposizione di circa quaranta opere dell'ultimo periodo di produzione di Toti Scialoja. Le opere sono state presentate infatti all'interno della "Galleria Edieuropa - QUI arte contemporanea", al primo piano dell'edificio, in una mostra curata da Fabrizio D'Amico: "L'ultimo Scialoja 1982-1998".

Come ha sottolineato il Gallerista, l'editore Lidio Bozzini, l'Artista è stato in molte occasioni "vicino alla Galleria" affidandole il suo lavoro "fin da quel 1969 in cui presentò i suoi Collages". Mancato ormai da sei anni, mentre in Italia sono state fatte molte esposizioni, Roma, proprio "la sua città", sembrava quasi "essersi dimenticata di lui". Interessante quindi l'iniziativa voluta da Bozzini proprio in uno spazio scaturito dalla creatività di un architetto che ha molto lavorato a Roma. Colori vividi che sembrano come penetrare le carte intelaiate e poi uscirne di nuovo come un'esplosione piena di luce: è l'ultima stagione creativa dell'Artista, tra il 1982 e il '98, anno della sua morte.

Si tratta di una visione fortemente materica, ma come rinnovata della realtà, e immersa nella luce, nella quale comunque la vita reale sembra mescolarsi stranamente con il sogno. Ed è significativo ricordare come Scialoja, docente all'Accademia di Belle Arti di Roma, si sia dedicato anche alla scenografia, avvicinandosi quindi a quella intuizione tridimensionale che rende tale disciplina così vicina



alla sensibilità cromatica delle arti visive, ma anche alla creatività spaziale propria dell'architettura, nell'ambito di una "cultura visiva" ad ampio spettro.

Un viaggio compiuto a Madrid nel 1982 fu determinante per una svolta del suo "credo", allorché venne in contatto con il Goya della "Quinta del Sordo" e da quell'incontro deriverà un totale senso di liberazione in cui la sua ispirazione si svincolò dai dubbi legati particolarmente alle tendenze tipiche degli anni '60. L'ultima stagione espositiva di Scialoja prende l'avvio dalla Biennale 1984 dove, introdotto da Lorenza Trucchi, egli presentò sei grandi dipinti del 1983, per poi proseguire l'attività esponendo in numerose collettive e personali.

Rimandando ogni approfondimento alla



consultazione dei molti testi e cataloghi, che trattano della sua opera, ricordiamo come la vita, il lavoro, il pensiero di Toti Scialoja, personalità artistica di primissimo piano nel profilo culturale ed artistico degli ultimi anni '50 del XX secolo, in un'alta dimensione internazionale della produzione artistica, siano stati ampiamente studiati da numerosi critici, da Maurizio Calvesi a Giuseppe Appella (di cui ricordiamo fra l'altro "Vita opere e fortuna critica di Toti Scialoja" - ed. Skira, Ginevra-Milano 1999).

Ma qui segnaliamo comunque quanto sia interessante percorrere la Galleria, in cui le porte, i dettagli interni e il taglio distributivo sono ancora gli "originali" a firma dell'architetto Moretti, fra le opere d'arte di Scialoja, e qualche altra preziosità come: una scultura di Severini e un'opera di Bice



Lazzari; un incrocio di realtà artistiche di grande stimolo e di esaltante grandezza creativa.

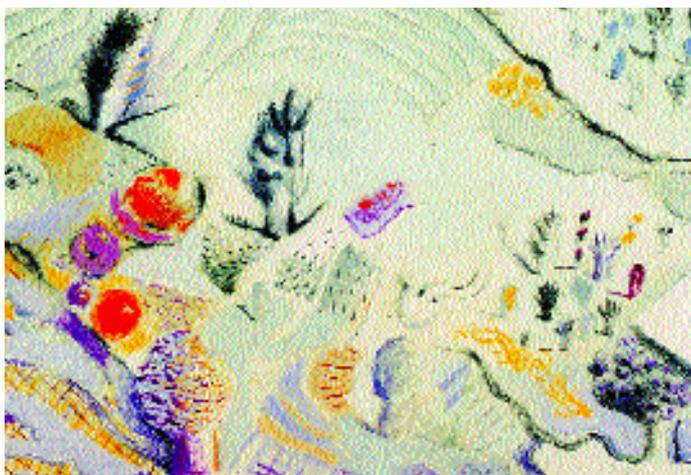
L.C.

Per informazioni:
Galleria Edieuropa
QUI arte contemporanea
Viale Bruno Buozzi, 64
Tel. 06 322055/6
Fax 06 3220556.

I teleri di Tullio Pericoli

Un rinnovato rapporto dei modi classici rinascimentali, tra "committenza e mecenatismo" si può cogliere nella esposizione che a Roma, a Palazzo Venezia, ha permesso al grande pubblico la visione dei tre grandi teleri eseguiti da Tullio Pericoli su committenza di Carlo Caracciolo per la sua Villa di Torrecchia di Latina.

Caracciolo, aveva chiesto infatti a Pericoli di dipingere due teleri per la sua villa, raccomandandosi di "rappresentare il luogo". Così, da Milano (dove tuttora ha il suo Studio), l'Artista inviò una piccola cartolina che aveva disegnato: una lunetta in cui apparivano "i luoghi" e nella quale era anche raffigurato (con chiara ascendenza rinascimentale!), a sinistra e di spalle, la figura stessa del committente, in atto di osservare la sua tenuta dall'alto di una collina. L'idea piacque e così Pericoli iniziò la sua frequentazione della Villa fra l'autunno del 2001 e l'estate del 2002, sullo stimolo anche di uno specifico rapporto di grande sensibilità per il paesaggio, topograficamente visto per successivi avvicinamenti ed approfondimenti, ed evidenziato in modo quasi analitico, in una sorta di narrazione esatta, personalmente vissuta e partecipata; l'elaborazione del lavoro si è basata infatti su



Tullio Pericoli, Veduta parziale, 2002

un'ampia documentazione fotografica, ma soprattutto su una lunga permanenza sul posto. Quasi al centro della lunetta, un lunghissimo viale che è la strada d'accesso alla casa settecentesca, fulcro della grande tenuta che, originariamente unico feudo, venne poi suddivisa in due blocchi (uno di 600 ha e l'altro di 800).

È così rappresentato, in una specie di flusso quasi circolare, alla maniera fiamminga, il paesaggio naturale, così come può essere visto da tutti, nei suoi sentieri, prati, casali e costruzioni, ma anche nei boschi di querce di sughero (essenze piuttosto singolari per il territorio), in una descrizione quasi "catastale" della tenuta stessa.

Qua e là inoltre, a rendere ancora più realistico il luogo,

ecco alcuni particolari caratterizzanti, come il rosso molto caldo dei tronchi delle querce da sughero appena "scortecciati", la statua nel giardino restaurato, il cane davanti alla casa o il percorso ondulato dell'acqua di un ruscello, con accanto un piccolo villaggio dove alcuni contadini lavorano, o l'invito alla sosta suggerito da una poltroncina sotto un arco: la realtà dei luoghi riveste per l'Artista una grande importanza, nella sua scoperta e successiva reinterpretazione.

Gli altri due teleri in mostra sono più vicini al genere della natura morta: la raffigurazione ha inizio da un vaso, un cesto (con una ascendenza ad analoghi soggetti di ispirazione cinquecentesca, particolarmente nordica), che costituisce il centro o la base, intorno a cui è

Tullio Pericoli, Frammento, 2002



costruita una sorta di narrazione per liberi accostamenti fantastici di oggetti fra di loro anche contrastanti, ma come tali ancora più stimolanti, in un formicolio di presenze e di citazioni di vario genere.

I piccoli disegni e dipinti, che appaiono nella seconda sala dell'esposizione di Palazzo Venezia, sviluppano invece una serie di dettagli, nell'ambito di altre possibilità di sviluppo ed ambientamenti diversi: piccole tele con cui il Maestro si è recentemente misurato, rivivendo un'esperienza rara e perciò tanto più interessante e stimolante di un felice rapporto fra artista e committente, veramente inconsueto e di ascendenza rinascimentale.

È molto interessante sottolineare inoltre come la vicinanza di Torrecchia ai famosi Giardini di Ninfa, abbia fatto sì che, durante i lavori di ripristino del giardino, sia stato attivato uno stimolante rapporto creativo, particolarmente per quanto attiene alla scelta e alla disposizione delle essenze. Curata da Fabrizio D'Amico e Claudio Strinati, la mostra è anche accompagnata da un Catalogo, edito da Skira. Attento e raffinato cultore del "disegno", come rappresentazione, Pericoli usa un olio piuttosto asciutto, che a volte appare come un pastello o un carboncino.

Disegnatore di fama internazionale, l'Artista ha esposto in Italia e all'estero e negli ultimi anni, a Milano, Francoforte, Bonn, New York, Stoccolma, Zurigo, Monaco, Amsterdam, Londra, mentre il suo lavoro per il teatro lo ha portato a curare scene e costumi per l'Elisir d'amore di Donizetti (per l'Opernhaus di Zurigo, 1995 e la Scala di Milano, 1988), e per Il turco in Italia di Rossini (ancora a Zurigo, 2002). Numerosi inoltre i volumi illustrati.

L.C.

C O N V E G N I

Norme obiettivo per città più belle

L'Associazione Costruttori Edili - Ance - in occasione dell'Assemblea del 3 giugno 2004, ha chiesto al Governo una legge obiettivo per le città. Uno strumento che dia una «corsia preferenziale» alla rinascita delle città italiane, agli interventi di *restyling* che i Sindaci vorranno avviare per "rilanciare la capacità attrattiva" delle loro città.

Una legge che dovrebbe semplificare l'attuazione di progetti integrati di rigenerazione urbana utilizzando schemi di funzionamento sul modello delle grandi opere, consentendo il ricorso a procedure semplificate per l'approvazione dei progetti, che saranno valutati da una commissione mista Stato-Regioni. Le opere, se approvate, dovrebbero essere realizzate con tempi vincolanti e certi e il finanziamento dei lavori dovrebbe essere ripartito tra Comuni e Governo, grazie a un fondo speciale che potrebbe essere istituito già con la prossima Finanziaria. Per discutere i dettagli della nuova legge, il 6 luglio 2004 il presidente dell'Ance, Claudio De Albertis, si incontrerà a Palazzo Chigi con il premier e i ministri competenti.

A proposito della proposta di legge specifica per le aree urbane si è registrato il parere favorevole del Sindaco Veltroni che, dopo aver precisato che i provvedimenti dovranno essere rispettosi delle prerogative e dei poteri dei governi locali ha aggiunto che "Roma deve poter contare sulle opere fondamentali previste nei Programmi di Recupero Urbano (art. 11). Si tratta di investimenti per case, scuole, parchi, parcheggi, centri culturali, centri anziani, servizi sanitari, impianti sportivi, destinati ai quartieri più disagiati".

Claudia De Casa

SPAZIO ALL'ARTIGIANATO DI QUALITÀ

Dal primo numero del 2004 AR ha aperto uno spazio di dialogo con gli artigiani che si sono distinti per aver realizzato prodotti innovativi attraverso tecnologie più o meno avanzate, o semplicemente per aver confezionato, nel corso della loro attività, oggetti la cui fattura risulta complessivamente pregevole. L'obiettivo è quello di dotare la rivista di uno strumento di catalogazione per ampliare il raggio di conoscenza di una categoria di persone davvero preziose per la nostra attività di architetti.

Invitiamo, quindi, i colleghi a mettere in comune il patrimonio di conoscenze comunicando, attraverso segnalazione, gli "artigiani di qualità" del territorio di Roma e Provincia. Il materiale potrà essere inviato a:

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

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

www.architettiroma.it/quaderni/artigiani

Le schede sono a cura di Valentina Piscitelli.

TIPOLOGIE

LABORATORI

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

LAVORAZIONI IN OPERA (posatori)

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

Scheda da compilare per l'artigiano

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

FRANCHI: GLI ARGENTIERI DEL TERZO MILLENNIO

Dalla rinata "strada degli artigiani" una delle tredici attività che dal 28 aprile scorso rianimano la Capitale è quella di Franchi Argentieri, dal 2000 "Bottega Storica da Salvaguardare" del Comune di Roma. Meta di un futuro progetto promozionale la via, omonima dello storico quartiere Tor di Nona, sarà inclusa negli itinerari turistici come polo dell'artigianato romano.

In futuro le botteghe diventeranno anche la sede di corsi di formazione per giovani apprendisti, come pure giovane apprendista fu un tempo il titolare Adolfo Franchi, che, nel 1944, all'età di dieci anni, iniziò a lavorare con passione l'argento alla scuola di Ubaldo Vitali. Legati per discendenza storica alla settecentesca bottega del Valadier, Adolfo Franchi ed i tre figli: Claudio, Roberto ed Elisa, hanno ereditato i saperi della grande tradizione argentiera romana, perpetuando nel presente i valori di una manualità raffinata, evolvendo una significativa varietà di indirizzi interdisciplinari.

Tra i servizi offerti dalla bottega: il restauro, il ripristino, il rinnovo ed il rifacimento di pezzi di



"Spirali", di Claudio Franchi (centrotavola)

argenteria, di bronzo, ottone, rame, peltro, antimonio, i bagni di argentatura, doratura e rodiatura, il ripristino di patine speciali, il restauro e la riparazione di oreficeria antica e moderna; le lavorazioni cad-cam, i suggerimenti sulla manutenzione degli argenti, la consulenza per la progettazione, la formazione attraverso corsi e seminari di carattere storico artistico e sulle arti applicate.

La cultura di progetto rimane la cifra caratteristica delle singole specificità: il restauro, ove la ricerca delle fonti è strettamente connessa all'analisi scientifica e filologica dei manufatti; la sperimentazione delle forme e delle tecniche; la formazione di giovani artigiani e progettisti istruiti alla nobile arte da Claudio: argentiere, orafo e storico dell'arte, nonché docente di tecnologia dei materiali all'interno del corso di Design del gioiello presso l'Accademia di Costume e Moda di Roma e Professore di "Storia, progettazione e tecnologia dell'argenteria antica" all'interno del corso di Laurea di "Scienza della moda e del costume" presso la Sapienza di Roma.

Dagli anni '90 Claudio si dedica al ripensamento dell'oggetto d'argento in chiave contemporanea effettuando costantemente sperimen-



ta da un gruppo internazionale di progettisti: Sebastian Berne, Manolo De Giorgi, Claudio Franchi, Lucio Iezzi, Marta Laudani, Harri Koskinen, Emanuela Frattini Magnusson, Maria Eugenia Muratori, Emilio Nanni, Stefano Ricci, Marco Romanelli, Luigi Scialanga.

"Lavorare oggi sul gioiello significa applicare tutti gli strumenti del design ad una dimensione miniaturizzata" dicono le due coordinatrici della mostra ricordandoci che "anche l'argento può essere, a pieno titolo, ricondotto fra i materiali del design contemporaneo".

"Suolo", due scatole in argento bianco e argento lucido, di Claudio Franchi



Servizio da tè "Principessa", design Claudio Franchi

tazioni che lo portano a vincere per due anni (2000 e 2002) il premio Argò, riconoscimento per le migliori proposte d'argenteria, e nel 2003 ad essere premiato come miglior produttore dell'area Centro Italia.

Per dimostrare che anche l'argento può essere, a pieno titolo, ricondotto fra i materiali del design contemporaneo Franchi Argentieri, avvalendosi del coordinamento di Marta Laudani e Maria Eugenia Muratori, hanno presentato il 12 marzo scorso la mostra permanente "12 designer per 12 gioielli" visitabile nello spazio Margutta Arcade di via Margutta n.3.

Realizzata a mano nel laboratorio Franchi questa piccola collezione di gioielli è stata disegna-

FRANCHI ARGENTIERI

Studio di progettazione argenti e gioielli, studio di restauro e laboratorio didattico

Laboratorio:

via Tor di Nona, 60 - 00186 Roma
tel. e fax 06 68136305

Margutta Arcade:

via Margutta, 3 - 00187 Roma
tel. 06 3211354

www.franchiargentieri.com
franchiargentieriroma@yahoo.it