

ANNO XLII • SETTEMBRE-OTTOBRE 2007

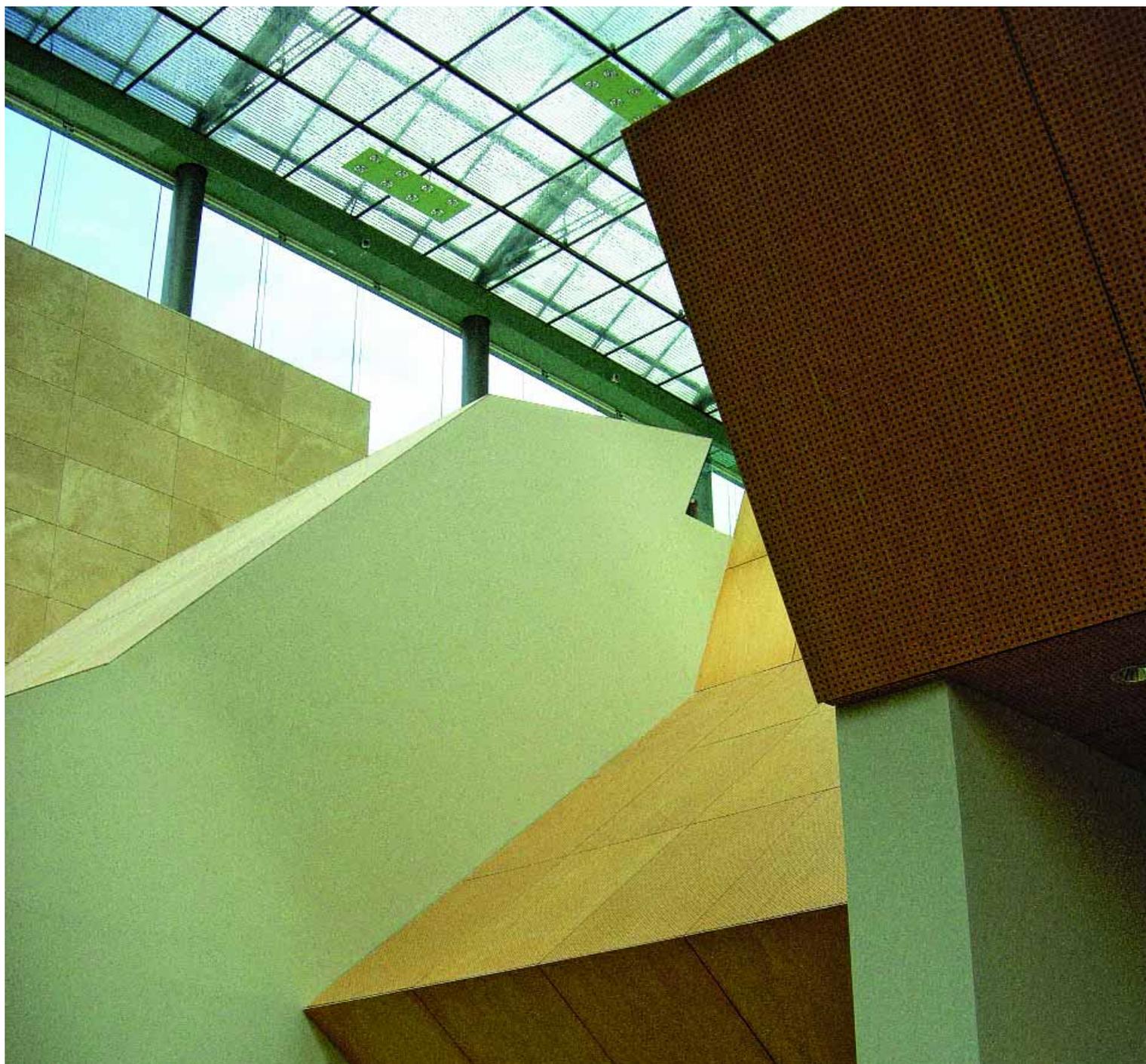
73/07

Spedizione in a. p. - D.L. 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1,
comma 1.DCB - Roma.

In caso di mancato recapito rinviare a
Ufficio Poste Romanina per la restituzione
al mittente previo addebito.



BIMESTRALE DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI DI ROMA E PROVINCIA



NUOVA VITA PER IL PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI

- **INTERVISTA AD ALBERTO GATTI** • **ROTHKO-KUBRICK-CEROLI IN MOSTRA AL PALAEXPO**
- **IMPIANTI: ILLUMINAZIONE URBANA** • **ORDINE: ARCHIVI D'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA**

Presidente

Amedeo Schiattarella

Segretario

Fabrizio Pistolesi

Tesoriere

Alessandro Ridolfi

Consiglieri

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

Direttore

Lucio Carbonara

Vice Direttore

Massimo Locci

Direttore Responsabile

Amedeo Schiattarella

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

Mariateresa Aprile, Luisa Chiumenti,
Silvia D'Astoli, Massimo Locci,
Claudia Mattogno, Giorgio Peguiron,
Loredana Di Lucchio, Tonino Paris,
Alessandro Pergoli Campanelli,
Carlo Platone, Monica Sgandurra

**Segreteria di redazione
e consulenza editoriale**

Franca Aprosio

Edizione

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

Direzione e redazione

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

Progetto grafico e Impaginazione

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

Stampa

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

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

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

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

In copertina:

Particolare del Palaexpo restaurato

Tiratura: 16.000 copie

Chiuso in tipografia il 26 novembre 2007

ARCHITETTURA

PROGETTI

Nuova vita per il PALAEXPO 7
Massimo Locci



PROTAGONISTI ROMANI

La città è quadrata.
Intervista ad Alberto Gatti 11
Luca Scalvedi



IMPIANTI

L'illuminazione urbana 16
Francesco Bianchi



a cura di Giorgio Peguiron - NUOVE TECNOLOGIE

Controllare la luce 22
Fabrizio Tucci



EVENTI

Rothko, Kubrick, Ceroli 28
Mariateresa Aprile



Palazzo Milesi 30
Massimo Locci



a cura di Giovanni Carbonara e Alessandro Pergoli Campanelli - RESTAURO

Tempio di Portuno 32
Calogero Bellanca



U R B A N I S T I C A - a cura di Claudia Mattogno

37



Asteroidi nella periferia romana
Ilaria Scarso

C I T T À I N C O N T R O L U C E

41



Castelluccio di Norcia:
un sogno che ti aspetta
Manuela Ricci

O R D I N E

44 Archivi di architettura contemporanea
Maria Letizia Mancuso

R U B R I C H E

48 **LETTERE**

Allarme per un giardino diffuso, il paesaggio del Salento:
l'appello di Vincenzo Cazzato

50 **LIBRI**

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

MOSTRE

Creativi frammenti: gli scarti della pietra da problema a risorsa.
Kan Yasuda ai Mercati di Traiano.

EVENTI

Aspettando l'Expo Zaragoza 2008.
Venezia: rinnovamento di "Punta della Dogana".
Architettura sostenibile in Cina.

NUOVA VITA PER IL PALAEXPO

Completato l'intervento di recupero del Palazzo delle Esposizioni e la sistemazione della Serra Piacentini.

Massimo Locci



A seguito di un appalto integrato, bandito dall'Azienda Speciale PALAEXPO per il progetto esecutivo e per l'esecuzione, si è completato il lungo intervento di recupero del Palazzo delle Esposizioni, il più blasonato tra i grandi 'contenitori' romani. Progettata da Pio Piacentini nel 1877 per dotare la città di un complesso per mostre temporanee, paragonabile ai

Palais parigini, la struttura espositiva di Via Nazionale è stata concepita come una grande volumetria unitaria con un impianto simmetrico e una teoria di sale concatenate, organizzate su due livelli intorno alla rotonda centrale. L'intero complesso è storicamente caratterizzato da alcune contraddizioni dovute alle vicende urbanistiche e alle modificazioni subite negli anni anche di destinazione d'uso; a

partire dalla facciata neoclassica, con il magniloquente arco trionfale, che tramite una scalinata eccessivamente lunga si connette ad un atrio eccessivamente piccolo. Non a caso negli anni '90 Ugo Colombari e Giuseppe De Boni proposero di chiudere con una vetrata il fornice d'ingresso per creare un maggiore spazio per l'accoglienza. Viceversa le relazioni in quota con i percorsi urbani possono avvenire so-



lo da Via Milano, con accessi angusti e secondari; peraltro gli spazi interni di questo livello terreno, pensati come di supporto all'attività principale, sono pressochè inadeguati all'attività espositiva. Inoltre l'intero connettivo, ed in particolare i collegamenti verticali, posto al centro e distante dall'atrio, ha sempre condizionato l'organizzazione delle mostre.

Numerose le trasformazioni susseguitesì fino al restauro degli anni '80 di Costantino Dardi che ha riportato il Palazzo al suo assetto originario, trovando la giusta misura tra il linguaggio accademico ottocentesco e l'essenzialità contemporanea. In particolare Dardi oltre alla rifunzionalizzazione complessiva aveva puntato alla valorizzazione dello spazio, lavorando sulla luce e sulla riduzione degli ornamenti che sovraccaricavano cromaticamente gli ambienti. Forte dell'esperienza maturata in decine di mostre all'interno del Palazzo

delle Esposizioni, oltre a un riordino del sistema distributivo e alla ri-conformazione degli ambienti, eliminando aggiunte e superfetazioni, Dardi progettò microinterventi architettonici integrati alla preesistenza, come gli elegantissimi ed innovativi nuovi lucernai a struttura reticolare, dotati di un sistema meccanico di regolazione della luce. Interventi che, però, hanno risentito di un'esecuzione in economia, affrettata e certamente non perfetta, e di una successiva scarsa manutenzione che ne hanno accelerato l'obsolescenza; inoltre altre significative integrazioni, previste sulla terrazza, non furono mai eseguite.

Gli attuali lavori hanno coinvolto l'intero stabile; 10.000 mq integralmente ristrutturati, nelle destinazioni d'uso e negli impianti, con un restauro non appariscente e scientificamente corretto. Intervento che ha il suo punto di forza proprio nel suo

porsi in maniera non conflittuale con quello di Dardi, anzi risolvendone programmaticamente i citati problemi di funzionalità con soluzioni formali e tecnologiche coerenti ed innovative. La rinuncia ad una primogenitura del segno, a favore di criteri funzionali e di linguaggi espressivi in continuità diretta con il precedente intervento, è oggi assai rara e denota un consapevole senso della misura nell'intero gruppo di progettazione. Firouz Galdo, Michele De Lucchi e Maurizio Pascucci hanno firmato rispettivamente il progetto generale di messa a norma e di adeguamento alle esigenze contemporanee dell'edificio, gli allestimenti e gli impianti illuminotecnici, la riorganizzazione degli spazi polifunzionali. Lo Studio ABDR oltre che della Direzione Lavori si è occupato della riedificazione della serra, che ha avuto una vicenda progettuale ed un iter di approvazione complessi.

L'intervento più significativo di recupero della struttura esistente riguarda la concezione funzionale. Per ottenere una maggiore flessibilità d'uso finalizzata a garantire la presenza simultanea e indipendentemente di più iniziative, soprattutto quelle non espositive, sono stati previsti vari ingressi a quota strada, con ambiti connessi da una sorta di 'galleria urbana' che integra unitariamente spazi d'incontro, culturali e commerciali (book-shop, internet-caffè con giardino annesso, un'area didattica per bambini, una galleria d'arte di circa 300 mq). Le nuove attività previste a piano terra e quelle della serra (ristorante, bar, roof-garden) sono a supporto dell'intero complesso e contemporaneamente aperte alla città.

Per l'inaugurazione del Palazzo delle Esposizioni sono state programmate tre importanti mostre: dello scultore **Mario Ceroli**, del regista **Stanley Kubrick** e del pittore americano di origine russa **Mark Rothko** recensite a pagina 28.

LA SERRA PIACENTINI

La serra in ferro e vetro, realizzata a suo tempo nella parte posteriore dell'edificio per manifestazioni temporanee e demolita negli anni '30, costituiva l'elemento di connessione tra il Palazzo e i giardini esterni. La moderna addizione, realizzata dallo studio ABDR, consiste in una essenziale volumetria, in vetro ed acciaio, posta sulla terrazza nel corpo a monte che riprende fedelmente la sagoma di quella originaria (si discosta solo per un dado a sbalzo posto nell'angolo con via Piacenza). La scommessa vinta dai progettisti consiste nell'aver rispettato i forti condizionamenti imposti dalla Soprintendenza, soprattutto sotto il profilo morfologico, e allo stesso tempo, adottando un linguaggio alieno da revival storicisti, nell'aver risolto anche i limiti compositivi che l'originaria serra piacentiniana conteneva. Il paradosso risiede proprio nell'aver dovuto creare un legame a posteriori con una memoria storica, forse inesistente e che comunque si era persa, ed aver creato un'aura monumentale ad un manufatto che, per immagine complessiva e per soluzioni decorative, era pressoché insignificante. Non si comprende perché una struttura pubblica, importante per ruolo e significato urbano come il Palazzo delle Esposizioni, per poter garantire una funzionalità adeguata ai criteri attuali e correnti a livello internazionale, non possa convenientemente ampliarsi e si debba, viceversa, trovare un appiglio giustificativo nella preesistenza antica. Per nostra fortuna i progettisti sono riusciti ad azzeccare i condizionamenti 'burocratici', prendendo la memoria storica solo come





riferimento per il senso di leggerezza e trasparenza, operando viceversa in adesione con i linguaggi della contemporaneità. Nella convinzione che essi sono saldamente ancorati alle tecniche, ai materiali e alla cultura costruttiva dell'epoca in cui si sta operando, hanno risolto il delicato tema del rapporto preesistenza-innovazione. Dal punto di vista architettonico l'addizione appare elegante e ben integrata nelle volumetrie e nelle partiture decorative del Palazzo, rapportandosi per differenza ed inserendosi con garbo nel contesto. Grazie alla leggerezza strutturale e alla trasparenza dell'involucro vitreo il nuovo volume crea un legame con la città; la terrazza panoramica, infatti, pone in relazione il complesso espositivo con molti monumenti romani. La semplicità volumetrica proposta consente una efficace inversione simbolica tra il giorno e la notte, come ben evidente nei render di progetto: da volume vetrato diurno "lanterna urbana" smaterializzata e luminescente nelle ore serali.

La complessiva semplificazione dell'immagine esterna, con combinazioni di det-

taglio leggere di matrice high-tech, è la vera qualità espressiva. Allo stesso tempo, evitando anche qualsiasi esibizione tecnologica, viene scartato ogni modello minimalista; nello spazio interno, viceversa, una superficie sfaccettata, una sorta di cascata informale di legno, mette in connessione i vari livelli funzionali, dall'atrio alla copertura. La nuova eco-serra, che complessivamente si estende su una superficie di 1.100 mq distribuiti su 3 livelli, oltre a una nuova grande sala espositiva, ospita gli spazi della caffetteria e un elegante ristorante panoramico.

La nuova architettura è concepita come una efficiente macchina bioclimatica basata su più sistemi complementari e sintetizzabili in un'integrazione tra conformazioni morfologiche, utilizzo di materiali innovativi e particolari soluzioni impiantistiche: "Da un lato – sottolinea Paolo Desideri – ci sono gli elementi che assicurano protezione all'irraggiamento solare diretto, dall'altro sono stati adottati una serie di apparati di bioclimatica passiva ossia in grado di trasformare l'irraggiamento solare in raffreddamento dell'aria".

Progetto preliminare e definitivo

Arch. Firouz Galdo - Azienda Speciale PALAEXPO

Direzione artistica - Progetto di illuminazione

Progetto segnaletica - Progetto arredi

Arch. Michele De Lucchi

Progetto esecutivo del Palazzo

Arch. Paolo Desideri - ABDR - SAC

Progetto della Serra

Arch. Paolo Desideri - ABDR - SAC

Esecuzione delle opere

SAC e IGIT

Progetto di consolidamento dell'edificio

Arch. Paolo Rocchi

Progetto della sala Cinema e di Auditorium

Arch. Maurizio Pascucci

Progetto dell'Atelier e del Forum

Arch. Daniele Durante - studiobv36

e Arch. Adele Savino

Realizzazione e allestimento Atelier e Forum

Barth Innenausbau, Bressanone

Progetto della caffetteria

Arch. Luca Braguglia

Progetto della libreria

Arch. Firouz Galdo e Gabriele Pierluisi

Particolarmente efficace risulta il brise-soleil in alluminio, posto tra gli archi estradossati a formare una volta e la copertura piana vetrata, che limita l'irraggiamento e crea un efficace "scudo" d'ombra. Contemporaneamente, grazie ad uno studiato intervallo tra elementi tubolari (2,3 cm di pieno e 3,0 cm di vuoto), consente sempre la percezione del cielo.

Un sistema di tende scorrevoli, che si attiva con specifici sensori, garantisce luce naturale ma senza provocare l'effetto serra; una serie di elementi lamellari apribili consente di far uscire l'aria calda nei punti di ristagno del calore e migliora l'efficacia della circolazione naturale dell'aria. La parte impiantistica interviene solo quando il livello di temperatura sale o scende al di sotto rispetto ai parametri predefiniti, in modo di garantire un equilibrio termico di 18/20 gradi, con evidente beneficio energetico. Durante l'inverno il calore dell'irraggiamento viene forzatamente immesso all'interno; nella stagione estiva, al contrario, il calore viene captato e riconvertito nelle pompe di calore in aria fredda.



LA CITTÀ È QUADRATA

“Perché il quadrato rappresenta la massima espressione dell’ordine e della democrazia, non ci sono gerarchie”.

Intervista ad **Alberto Gatti** progettista, pianificatore, artista, studioso e docente. *Luca Scalvedi*

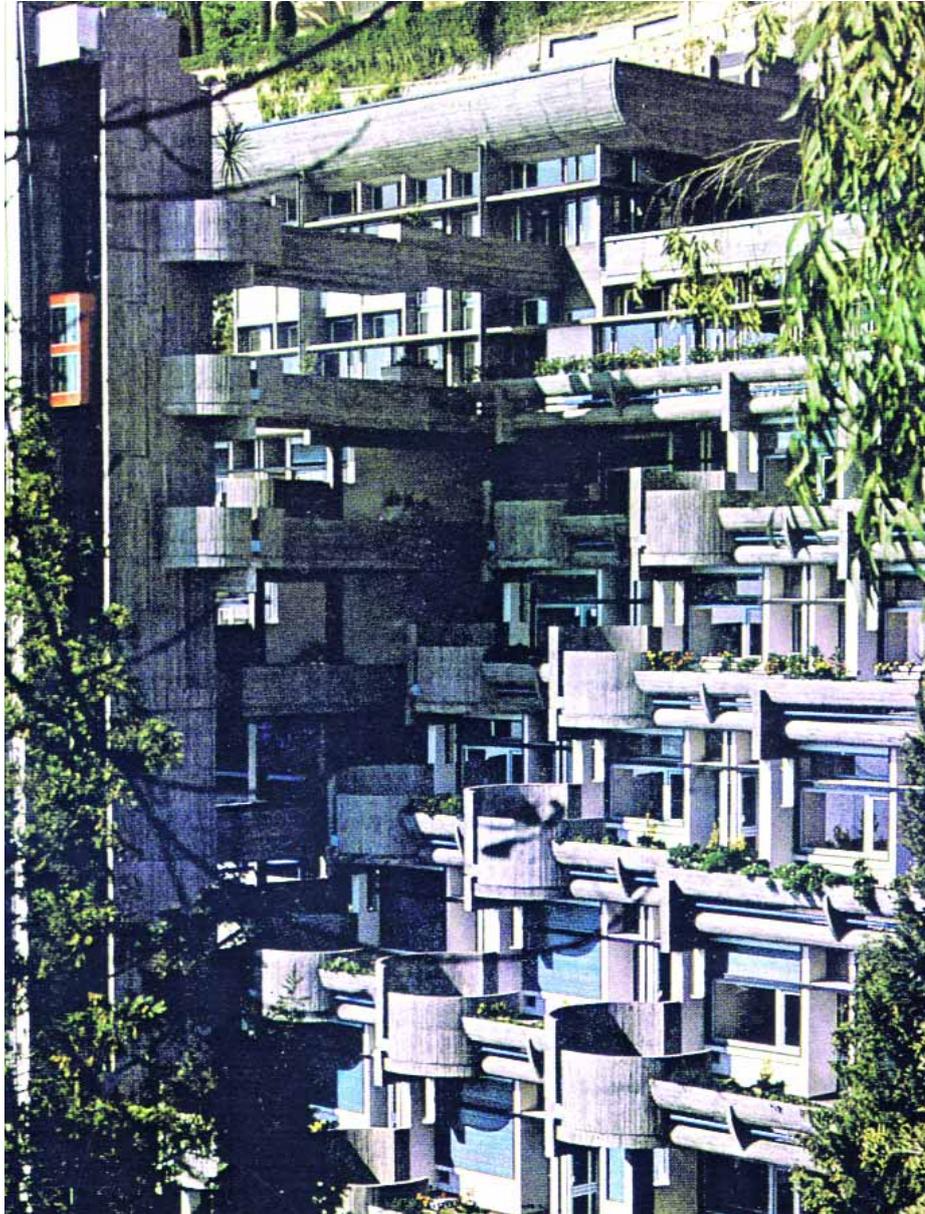
Conversando con Alberto Gatti mi sorprende l’incontro con più figure: il progettista attento all’unità dell’opera, l’assertore di robusti sistemi insediativi, il pianificatore che ha proposto importanti interventi nella nostra città, il disegnatore scrupoloso che prolunga creativamente l’architettura nella

grande scala come nell’arredamento, il docente appassionato, fermo nei suoi principi. E naturalmente l’uomo, elegante, colloquiale nella sua apoditticità, che non perde occasione di sottolineare il valore della costanza e dell’impegno nell’attività professionale e di ricerca. Ascoltare Alberto Gatti vuol dire poi navigare fra le vicende degli anni Quaranta-

ta-Ottanta del Novecento, mettere a fuoco da altra angolatura le personalità di Piacentini, Libera, Quaroni, Zevi, rivivere gli anni della ricostruzione, la parabola dell’INA-Casa, la sperimentazione progettuale nell’edilizia scolastica degli anni Cinquanta e negli insediamenti residenziali della legge 167 a Roma.



Complesso residenziale a Lavinio, 1966



- Albergo Monte Tauro a Taormina, 1965

Pagina a fianco, da sinistra:

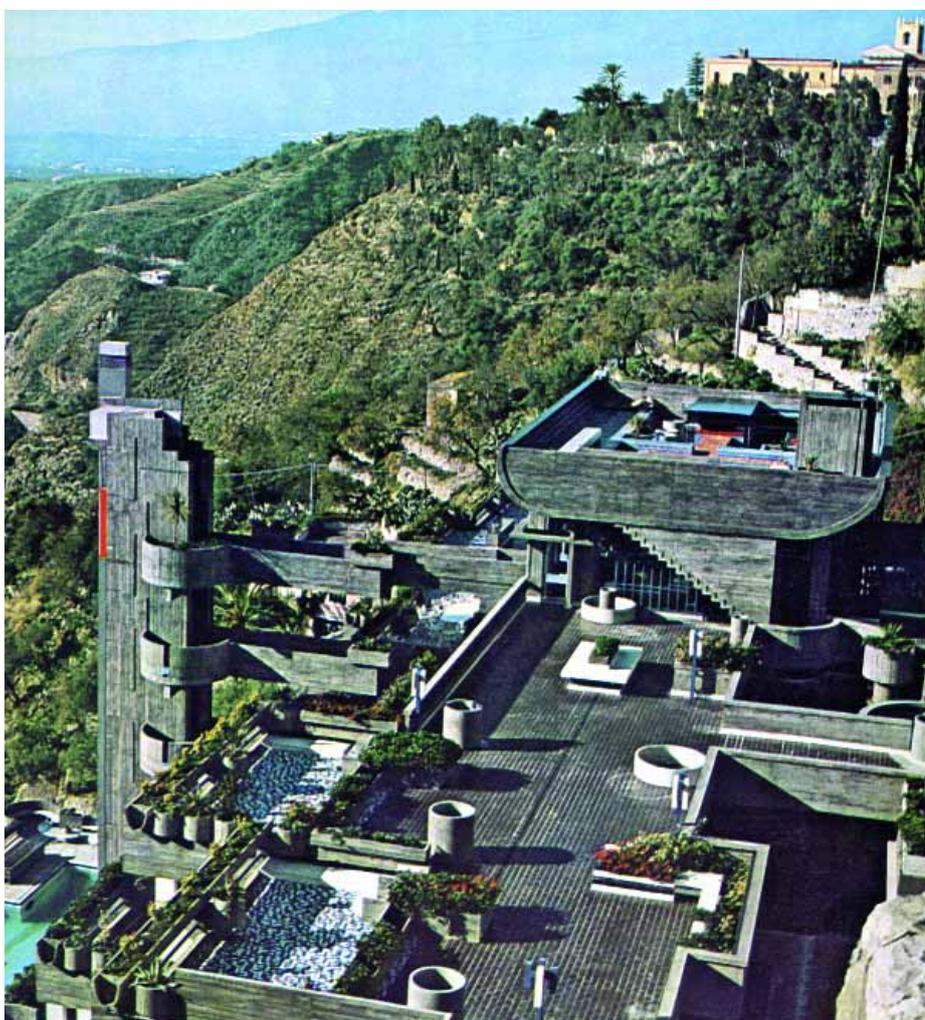
- Immagine ipotetica dell'asse attrezzato nel sistema direzionale del P.R.G. di Roma, 1962
- Collegio della Divina Provvidenza, Roma 1964-66

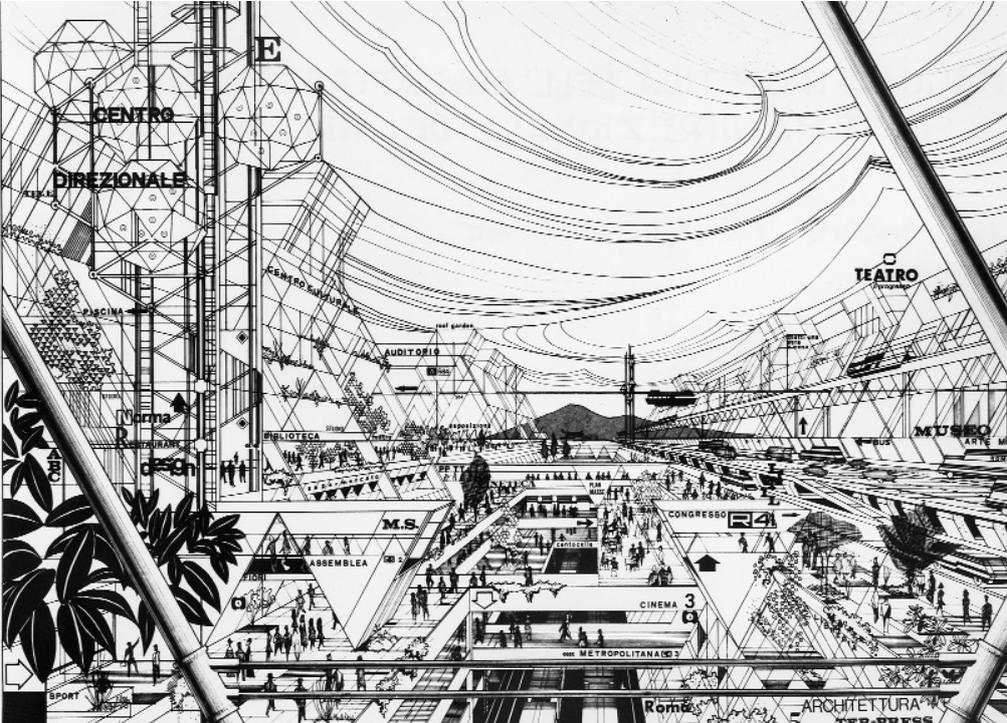
D. Cominciamo dalla tua formazione universitaria.

R. Quando eravamo studenti progettavamo in linguaggio razionalista, contro l'architettura accademica dei nostri maestri. Ma quando siamo usciti dalla scuola il razionalismo c'è sembrato un linguaggio inadeguato, perché di connotazione capitalista; orientati verso nuove ricerche legate con la società reale, abbiamo fatto altro, il neorealismo.

D. Sei stato assistente di Piacentini, Libera e Quaroni. Cosa ti hanno trasmesso?

R. Piacentini era piacevolissimo. Anche se alla lavagna non disegnava molto bene, faceva lezioni bellissime perché aveva viaggiato molto: racconti di vita vissuta nelle città importanti. Ricordo una lezione su Roma, parlava della geometria delle piazze, non condividevo la sua interpretazione. Malgrado fossi assai timido, argomentai quanto pensavo. Piacentini mi sfidò a produrre un disegno che esemplificasse la mia idea, così feci e alla fine mi dette ragione, la mia tesi prevalse e mi nominò assistente al suo corso. Era l'inverno del 1943. Piacentini mi ha insegnato le relazioni tra l'architettura e la città, diceva spesso che a Parigi le case sono tutte uguali e ciò ha portato alla unità e dunque ad un carattere forte della città. L'incontro con Quaroni è nel dopoguerra (1952). Era un attaccabottoni terrificante, ma interessante: conversazioni a due interminabili di tre, quattro ore, uomo di grande gusto, ma progettista forse modesto. Mi ha trasmesso





so il senso della problematicità della vita in genere. Ho lasciato Piacentini per Niccolosi perché mi aveva offerto uno stipendio alla Facoltà di Ingegneria come assistente; appena sposato, era indispensabile. Sono stato poi chiamato da Ignazio Guidi al Piano Regolatore, il momento più importante della mia vita, lo stipendio cresceva, lavoravo in un ufficio antico e meraviglioso, nelle Terme di Diocleziano, ero diventato importante. C'erano i liberali al governo, ci si ragionava bene, allora. Con Piacentini avevo già approfondito la disciplina urbanistica e in questo ruolo, per quanto possibile, ne ho applicato i temi. Poi sono tornato all'Università con Adalberto Libera, che mi chiamò nel suo corso di Composizione architettonica accanto a Barucci, Aymonino, Samonà e Tafuri. Primo impatto duro, presa lenta. Uomo astratto, freddo, di difficile rapporto con la realtà. Mi piaceva molto perché la sua architettura era chiara, limpida, essenziale.

D. Cosa ha rappresentato per te l'esperienza dell'INA-Casa?

R. Lo sviluppo del Paese. I criteri di base: i cittadini sono tutti uguali. L'INA-Casa è una fase di questa conquista. Abbiamo fatto case popolari più belle di lussuose case borghesi di speculazione.

D. Molta ricerca al Centro Studi per l'Edilizia Scolastica e diverse scuole realizzate.

R. La costruzione di una scuola si concreta quando intorno ad essa si è consolidato un insediamento, che la alimenta. La scuola deve prevedere un elemento insostituibile:

il giardino attrezzato, vivibile. Dal dopoguerra ho combattuto contro il corridoio nella scuola, il plotone di allievi non esiste più. La scuola è come una casa, vi ho anche introdotto il camino, gli alunni portano legna e fiori. La scuola, come luogo di letizia e di dialogo. Le scuole che ho realizzato nel salernitano, ad esempio quella di Cava dei Tirreni (1955), sono le più esplicite nel rapporto con l'evolversi della tradizione. A Roma ne ho costruite diverse, alcune massacrata dal costruttore, altre dall'assenza di una vera e propria programmazione nell'uso dell'edificio. Le scuole di Spinaceto le rifarei tali e quali, il problema è la possibilità di manipolazione del progetto da parte del costruttore.

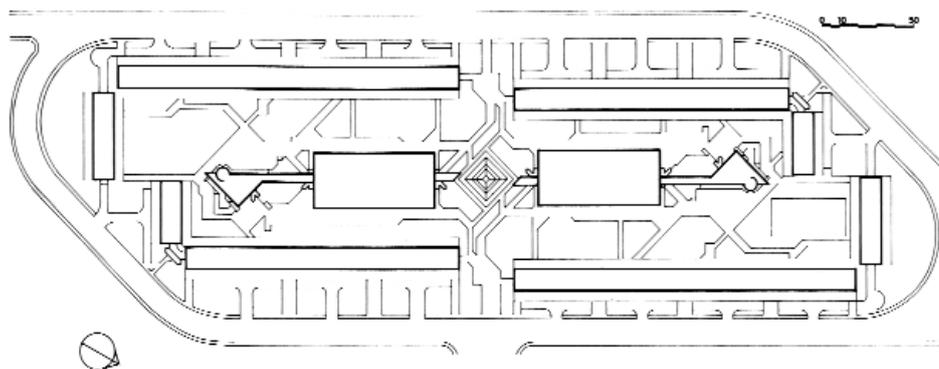
D. Rapporti con Bruno Zevi?

R. Polemici ma vivaci e di rispetto. Mi piaceva; mi ha pubblicato sulla sua rivista molte cose. Non condividevo quasi nulla delle sue affermazioni taglienti, mentre apprezzavo Wright, il suo maestro, il senso della sua architettura, che in realtà è molto controllata, e suggestiva.

D. Sei stato coordinatore della pianificazione esecutiva della Legge 167/62 a Roma. Cosa ricordi di questo importante incarico?

R. Proprio allora avevo incontrato ad Amsterdam Cor van Eestern e visto il suo nuovo Piano: una corona di insediamenti pressoché uguali, a margine della città esistente e poi, identica sul territorio, la relativa realizzazione. Ebbi così piena conferma che si poteva fare quello che avevo già disegnato

nei contributi alle prime relazioni al PRG di Roma dal '54; cioè il sistema gerarchico della ripartizione urbana, costituito di unità di base tutte equivalenti nel loro impianto, raggruppate per gradi, corrispondenti a quelli dei relativi servizi sociali. Quando il Sindaco mi chiese, dopo l'approvazione del Piano del 1962, di preordinare, a livello progettuale preliminare, l'attuazione della legge 167, studiai una proposta di schematizzazione complessiva e di specifica normativa, di cui rimane ricordo ne *Il disegno della città* alle figure da 35 a 42. L'incontro con i progettisti incaricati dei relativi piani esecutivi fu molto deludente, a causa della loro assoluta e narcisistica rivendicazione di totale libertà inventiva, mentre è ovvio che la libertà di comporre si manifesta all'interno e non contro il sistema delle regole, come dimostra la storia dell'architettura. Ma anche l'amministrazione contribuì ad evitare ogni coordinamento nello sviluppo della città; le differenze infatti possono poi facilmente differenziarsi e ciò può favorire eventuali "amici" e così il quadro finale dei piani 167, come poi la intera espansione, risultò del tutto privo di coerenza. Esso dimostra come non si sia seguito alcun criterio di comparabilità: vi sono configurazioni e volumetrie conflittuali nel contesto, insediamenti a dimensione urbana e altri sparsi a dimensione di isolato: servizi sociali, spazi verdi, tipi edilizi, linee di percorrenza, ingiustificabilmente diversi. Questa è la conseguenza della incurabile allergia alla Pianificazione, peculiare del nostro ama-



• Quartiere di Tor Sapienza (Piano di zona n.19), Roma 1975-79, planimetria e (pagina a fianco) veduta di un edificio

to Paese, che, per quanto democratico, non intende garantire ai suoi cittadini uguali condizioni di vita; ciò, come a livello economico-sociale, così analogamente a livello urbanistico.

D. Emergenza abitativa. Quali case oggi?

R. Il problema è l'unità dell'intervento. Le mie esperienze tipologiche e costruttive penso siano ancora valide. Bisogna anzitutto risparmiare sui tempi di costruzione e investire nella qualità. Il modello costruttivo di Tor Sapienza è caratterizzato da una struttura intelligente: setti verticali a getto continuo, solai prefabbricati, additivi che permettono una rapida presa del cemento. Gli impianti elettromeccanici tutti a vista e controllabili. Nelle grandi corti interne niente auto (c'è una grande autorimessa interrata), ma negozi, luoghi d'incontro, anche un teatrino. Certo, giovani maleducati hanno sfasciato con le motociclette gli spazi comuni ma questo è un problema di gestione, perché l'Istituto non deve curare le sue proprietà? Perché si ammette che tutte le strutture di controllo siano in letargo?

D. Qual è il tuo rapporto con la storia dell'architettura?

R. Quando gli architetti hanno avuto le mani legate hanno prodotto ottime architetture. Le chiese del Cinquecento rappresentano il massimo dell'unità ambientale. Il rito produce la variazione tipologica. Nelle nostre città i casi in cui l'architettura è omogenea sono pochissimi però di grande qualità. Fra questi ho sempre apprezzato la Città Universitaria di Roma, come il Villaggio Olimpico, peraltro realizzati in tempi brevissimi.

D. Osservo la tua architettura. Hai avuto occasioni molto suggestive, penso al mi-

metisme photogenique del Grande Hotel Monte Tauro di Taormina (1965), pubblicatissimo (anche una copertina di "The Architectural Review" nel 1974), opera che ha consolidato un genere. Poi il collegio femminile francese in via Aurelia (1964) a Roma, la "lama che taglia le colline". Le osservo e, dal mio punto di vista, le immagino meno descritte nella scomposizione volumetrica e nell'iconografia delle facciate, come espressioni più ridotte della "costruzione" che rappresentano. In questa trasfigurazione le vedo molto belle, misurate. Perché la vostra generazione in quegli anni disegnava "troppo" le facciate?

R. La committenza pretende ma a volte merita; c'è una ricchezza di richieste che effettivamente può portare a un eccesso d'opera. Un'architettura la elaboro perché venga bene, dunque studio, disegno e ridisegno. A Taormina il tema era agganciarsi ad uno strapiombo roccioso, mantenendo un lieve distacco e realizzando un manufatto dalle forti valenze paesistiche. Al contrario il rapporto con la città è volutamente quasi inesistente, in quel caso: un'architettura assente. L'impianto deriva molto da fatti statici, lastre di solai che corrono parallele alla linea del terreno, una grande stampella e una parete che chiude il telaio. Il committente era Nino Manfredi, un caro amico, nottate insieme a ragionare delle rispettive ricerche estetiche. Voleva un residence, semplice, alla fine abbiamo fatto un albergo che cammina con le curve di livello. Un impianto particolare, senza corridoi, tutto aperto. Invece il programma del Collegio della Divina Provvidenza riflette il carisma religioso dell'ordine. Nella loro sede di Parigi avevo visto molti effetti particolari. Il mio sforzo

sulla facciata è stato di tipo materico: intonaco con impasto di vetro e cemento, superfici ripartite con profilati di ottone. I riferimenti sono: Alvar Aalto ma anche la bicromia del romanico ligure e toscano. Questo, il mio rapporto con la storia.

D. Nel 1987 pubblici "Il disegno della città", un trattato di "pianificazione e misura dell'insediamento umano", con una rassegna di immagini ricca di piani esemplari, un testo che definisce una metodologia per il controllo spaziale del materiale edilizio attraverso il coordinamento scalare. Nel quadro figurativo delle tue proposte colpisce la presenza continua della forma quadrata.

R. La città è quadrata poiché il quadrato rappresenta la massima espressione dell'ordine e della democrazia, non ci sono gerarchie. Anche Venezia è quadrata, indiscutibilmente anche se non sembra nei suoi margini naturali; i suoi vuoti e pieni sono evidentemente quadrati. Uguale e diverso: la città è somma di quadrati, grandi e minori, è gerarchia fra quadrati. Questa teoria mi è stata avversata, nella l. 167, per ragioni che hanno prevalso, vedi la dispersione urbana e le sue improbabili estetiche. Dunque parti uguali, non simili, come in troppi edifici.

D. Quali?

R. Ad esempio l'Ara Pacis di Meier. Non mi piace. È una serie di scatoloni simili. Il simile in architettura non esiste.

D. Alberto Gatti studioso e docente. Che pensi dell'università oggi?

R. L'architetto se non frequenta il cantiere non è un architetto. Dobbiamo recuperare i temi della costruzione, oggi troppo trascurati; ma soprattutto imparare a trar-



re nuove forme dai nuovi contenuti che si impongono.

D. Per molti decenni hai lavorato con tua moglie, l'architetto Diambra De Sanctis. Come è andata?

R. Oltre a essere "donna di preclare virtù", ella è dotata della rarissima qualità di intuire e rispettare le altrui opinioni – il che è fondamentale per lavorare assieme – ed è progettista di eccezionali capacità di valutare le esigenze, arricchire i contesti, inventare armonie. Ha realizzato case in ambienti marini (S. Felice al Circeo, Torre di Gaeta, Prati di Manzianna, Forte dei Marmi, Giudecca a Venezia) che, per disegno complessivo, dettaglio e arredo, appartengono senza dubbio al massimo livello dell'architettura moderna. Abbiamo progettato insieme per sessanta anni assumendo ogni volta, tra le nostre rispettive proposte iniziali messe a confronto, quella che ritenevamo essere la migliore e svi-

luppandola poi in sostanziale accordo, non senza i doverosi scontri. Nessuna delle cose che ho disegnato o scritto è stata da me licenziata, senza la sua piena approvazione, che per me costituiva – e non credo vi sia motivo di ritenere che il sentimento mi abbia obnubilato – assoluta garanzia di opportunità e di validità.

D. Cosa consigli ai giovani architetti?

R. C'è un'etica della responsabilità che investe le forme pur nel gioco delle attuali superfici sghembe; certe figure banalizzano l'architettura, sono prodotti di posizioni individualistiche indisponibili a far parte di qualcosa di più grande. Se un prodotto architettonico non appartiene ad un insieme qualcosa non va bene. Al giovane architetto? Studia l'architettura reale anche se immateriale, leggi il luogo, inserisciti nel divenire, trova l'unità e la sintesi, va in cantiere, ascolta il committente, ma non troppo; paga le tasse.



Alberto Gatti nasce a Roma nel 1921 e si laurea presso la Facoltà di Architettura di Roma nel 1946. È professore ordinario di Urbanistica dal 1984 presso l'Università La Sapienza, libero docente alla Facoltà di Ingegneria e di Composizione presso la Facoltà di Architettura di Roma. Docente di Pianificazione Urbanistica all'Università residenziale della Calabria, dalla fondazione, direttore del dipartimento di Pianificazione Territoriale, presidente del Corso di Laurea di Difesa del Suolo e Pianificazione Territoriale della medesima Università. È stato Membro del Centro Studi per l'Edilizia Scolastica; dal 1954 urbanista redattore del PRG di Roma, poi Coordinatore dell'Ufficio Speciale (1964). Ha pubblicato libri di architettura e urbanistica, tra cui un volume della enciclopedia di "Architettura Pratica" su "Edifici ed impianti per lo Sport" e il trattato di Pianificazione Urbanistica "Il disegno della città". Presso la biblioteca della Facoltà di Architettura di Roma sono conservati 86 titoli, relativi a sue pubblicazioni tra cui 15 volumi e alcune raccolte di articoli, relazioni, interviste, recensioni, riportate su libri, riviste e giornali. Ha realizzato molti edifici che hanno conseguito riconoscimenti e pubblicazioni su periodici nazionali e internazionali di architettura. Su richiesta del Ministero della Cultura, l'intero archivio dei progetti dello Studio Gatti sarà conservato nel Museo del XXI secolo in via Guido Reni.

L'ILLUMINAZIONE URBANA

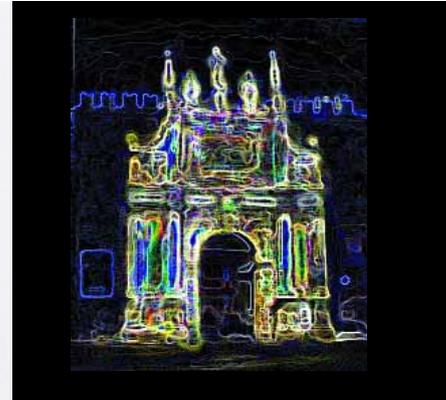
Progettare con la luce: un atto critico che fonde scienza, sensibilità e cultura in un unicum di particolare significato.

Francesco Bianchi



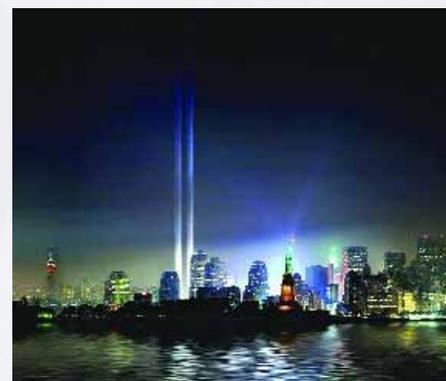
Progettare con la luce è un'arte ed una scienza. I criteri metodologici di base sono gli stessi che valgono nelle discipline umanistiche tradizionali: armonia, contrasto, equilibrio, colore ed intensità, struttura, senza trascurare le necessità funzionali e le grandi potenzialità di impatto emotivo, suggestivo ed espressivo dei quali la luce è dotata. A questo approccio, di tipo maggiormente intuitivo ed ideale, immaginario, legato alla sfera della sensibilità e della percezione, va inoltre aggiunto un approccio scientifico, che consenta di sviluppare ed applicare i mezzi e le tecniche adeguate, quantificando il fenomeno luce in termini reali ed adattandolo alle necessità specifiche garantendo dei requisiti di comfort e benessere, nonché il rispetto di regole e normative. Luce ed architettura sono indissolubilmente legate l'una all'altra poiché, attraverso la prima, la seconda riesce ad esprimere e svelare pienamente il suo contenuto, la sua identità. Nel contrasto fra luci ed ombre è possibile percepire la terza dimensione spaziale,

la profondità, che fa di un semplice accostamento volumetrico un linguaggio caratteristico e comunicativo. Queste considerazioni valgono in linea generale, senza distinzione fra la luce diurna e quella artificiale che, coinvolgendoci in maniera diretta, ci riguarda più da vicino. In un paese come il nostro, così ricco di testimonianze storico-artistiche di grande valore, gli interventi progettuali devono essere ben ponderati: spazi ed edifici sono dotati di forte identità e significato, sia per quanto concerne la loro stessa essenza che per i rapporti e le interrelazioni esistenti con l'ambiente circostante. Con l'illuminazione artificiale interveniamo in maniera diretta e personale nella interpretazione di una entità spaziale o volumetrica, proponendone una nuova lettura, una nuova immagine. Il ruolo della luce, in passato considerata esclusivamente un accessorio tecnico legato ad esigenze di sicurezza e vivibilità, si carica quindi sempre più di tutta una serie di valenze e problematiche di nuovo spessore. Illuminare diviene sempre più un



Dall'alto e da sinistra:

- Porta Romana a Viterbo. Rendering illuminotecnico mediante la tecnica di proiezione fotografica (Ideazione: arch. F. Bianchi e O. Santilli)
- Il mondo di notte: ricchi e poveri
- La città di New York



fatto culturale prima che tecnico, un atto critico dotato di un forte potenziale emotivo, suggestivo ed evocativo, nel quale scienza, sensibilità e cultura si fondono in un unicum di particolare significato. Sulla base di tali considerazioni, particolare importanza viene ad assumere il ruolo della formazione, dell'educazione e della preparazione tecnica, visiva e culturale del progettista della luce. E riteniamo che coscienza e conoscenza nell'uso di questo particolare mezzo espressivo - ancora non espresso nella sua piena potenzialità - siano particolarmente importanti nella preparazione dei giovani architetti, futuri creatori di forme e segni per i quali il ricorso alla luce è imprescindibile. La coscienza dell'importanza e del significato del legame esistente fra luce ed architettura, la volontà di agire nella preparazione della figura professionale di architetto con un approccio concretamente tecnico, l'importanza del significato critico dell'atto di illuminare, nonché la ricerca di nuovi aspetti e possibilità di ingresso nel mondo del lavoro sono alla base delle



metodologie di insegnamento che, nella loro varietà, interessano in modo particolare il rapporto fra la luce e lo spazio urbano, studiato, indagato ed illuminato nella sua reale tridimensionalità.

I criteri progettuali

L'illuminazione della città può essere intesa in vari modi: come pubblica illuminazione, destinata a favorire la circolazione automobilistica e pedonale e a garantire la sicurezza delle persone dai rischi di una aggressione ma anche, più genericamente, finalizzata a darci una sensazione piacevole descrivendo e spiegando la forma di quello che vediamo e, attraverso la particolare disposizione e colore, sottolineare ed influenzare le nostre reazioni emotive nella scena urbana notturna. Luce che reinterpreta i luoghi della memoria o dell'abitare, coniugandoli con i linguaggi del contemporaneo, mostrando un'altra città, nuovi spazi dell'arte, della festa, dello spettacolo. Occorre usare l'illuminazione urbana con motivazioni artistiche, capaci di esaltare ed esprimere il carattere di uno spazio ed

offrire diverse e nuove stimolazioni psicologiche.

L'architetto, lo scenografo, l'artista devono essere chiamati ad occuparsi dell'illuminazione della città, facendone uno spettacolo vivente, modificabile ed interpretabile di volta in volta sempre in maniera nuova.

L'illuminazione urbana richiede, oltre ad una adeguata perizia tecnica, una notevole dote di sensibilità, creatività e talento, scoprendo la potenzialità che la luce svolge nell'architettura, nell'arte e nella scena urbana. In sostanza, con la luce artificiale, si crea una immagine inconsueta dell'oggetto illuminato, che deve stimolare nell'osservatore il senso estetico; si valorizzano dettagli; si creano contrasti tra elementi in primo piano e lo sfondo; si esasperano o si attenuano rapporti dimensionali; si interpretano luoghi e spazi architettonici nell'intento di creare particolari effetti di tipo scenico, tenendo conto degli stili e del contenuto storico dell'oggetto illuminato, contribuendo a costruire una scena notturna più o meno autonoma dall'esperienza quotidiana diurna.

• Fête des Lumières a Lyon (Francia): dicembre 2006. Teatro dell'Opera

Nella progettazione del disegno della luce si devono combinare gli aspetti estetici con quelli tecnologici, con la consapevolezza che la maggior parte delle informazioni fornite dalla disciplina illuminotecnica è di scarso aiuto a livello progettuale trattandosi soprattutto di verifiche a posteriori. L'importanza del progetto illuminotecnico ha fatto della luce la protagonista degli spazi: luce come "materiale", luce come elaborazione di nuovi linguaggi con cui comunicare. Alla tradizionale illuminazione stradale e di sicurezza si aggiunge quella di scena e di festa, con tecniche sempre più sofisticate e seducenti. Il rapporto che la luce svolge nell'architettura e nel design muta il modo d'essere delle metropoli e ne contrassegna le evoluzioni. Nascono così molteplici percorsi possibili, nuove visioni. Oggi le nostre città, come tutte le grandi capitali europee, hanno bisogno di luce, molta luce. Ma il nostro patrimonio architettonico dovrebbe essere tutelato anche da un buon progetto



dell'illuminazione artificiale. I monumenti sono tra i prodotti più alti della cultura occidentale: non possono essere sviliti da luci spettacolari poste secondo una bizzarra, arbitraria arte combinatoria. Macro-immagini, videoinstallazioni, colori, configurano i nuovi paesaggi, affiancandosi e spesso mascherando o scoprendo l'architettura che li sostiene e mutando radicalmente senso e figura dello spazio urbano: ciò può costituire l'eccezione non la regola.

Come altresì l'eccezione e non la regola può essere quello di ammirare rovine e monumenti nel bagliore unico ed irripetibile che le pietre emanano sotto il chiarore della luna!

Inquinamento luminoso?

Da alcuni ambienti dell'astronomia amatoriale (astrofili), seguiti da pseudo ambientalisti e politici opportunisti, si è richiamata l'attenzione dell'opinione pubblica sullo spreco di energia che sarebbe associato alla luce spuria e sui risparmi energetici che ne deriverebbero eliminandola mediante l'uso di nuovi apparecchi illuminanti con particolari caratteristiche di emissione, in grado di non emettere nessun contributo luminoso verso l'alto. Questa tecnica, che obbliga la sostituzione di tutti gli apparecchi illuminanti esistenti (che sono diversi milioni), sarebbe il modo più efficace per migliorare la visibilità del cielo stellato. È proprio la ridotta visibilità del cielo stellato, venuta meno per la presenza della luce artificiale, che ha indotto gli appassionati astrofili ad attivarsi prepotentemente per ottenere l'ap-

provazione di leggi regionali e regolamenti comunali tali da permettere loro di attuare le condizioni di osservazione delle stelle standosene sul terrazzo di casa.

Si pensi, ad esempio, che il regolamento del Comune di una città d'arte come Firenze, vieta *"l'uso di lampade al mercurio, agli alogenuri, ad incandescenza o comunque lampade la cui emissione luminosa copra tutto lo spettro visibile"*. All'art. 8 si legge: *"Quando è richiesta una certa percezione del colore, utilizzare la illuminazione mista. Un certo numero di lampade al sodio ad alta pressione frammiste a quelle al sodio a bassa pressione rende percepibile il colore limitando l'inquinamento luminoso"*. Ora ciò è una vera corbelleria perché è facilmente intuibile per chiunque (ad eccezione forse per gli astrofili), che proiettando una luce gialla su una superficie colorata non si riesce ad ottenere una resa cromatica dell'oggetto. La cosa stupefacente è che di regolamenti comunali e leggi regionali, una copiata dall'altra, ne sono state approvate molte, almeno 10, tra cui in Lombardia e nel Lazio, oltre a 3 regolamenti regionali, 8 ordinanze comunali, 12 circolari ... Si consideri ad esempio la Legge n. 23 Regione Lazio del 13.04.2000 che, all'art. Art.12 - f, recita: *"per gli impianti di illuminazione di facciata di edifici di particolare e comprovato valore artistico e di monumenti e per gli impianti di facciata di edifici o monumenti con sagoma irregolare: ricorso in via prioritaria di sistemi ad emissione rigorosamente controllata dall'alto verso il basso con fasci di luce entro il perimetro delle superfici illuminate e spegnimento totale al-*

le ore 23,00 nel periodo di ora solare e alle ore 24,00 in quello di ora legale o, qualora ciò non risulti possibile, flusso diretto verso l'emisfero superiore, e non intercettato dalla struttura illuminata, purché non superiore del cinque per cento del flusso nominale fuoriuscente dal corpo illuminato nel caso di superficie o sagoma irregolare e del due per cento in caso di superficie regolare".

Allora viene voglia di chiedersi se è più importante per i nostri politici illuminare il nostro incomparabile patrimonio monumentale oppure far vedere le stelle agli appassionati astrofili. E poi, come si fa ad illuminare dall'alto un monumento, un palazzo, una chiesa, la cui dimensione in genere supera i 20 metri di altezza, e chi è capace di misurare le percentuali di flussi luminosi uscenti dai corpi illuminanti ed incidenti sulle superfici? Sembra facile!

Se poi si vanno a leggere le proposte di legge nazionali contro l'inquinamento luminoso, le assurdità sono ancora più evidenti. È sufficiente leggere il testo della proposta di legge 4515 del 30 gennaio 1998 alla Camera dei Deputati per rendercene conto e prevederne le conseguenze in termini economici, cioè di costo per i contribuenti. Innanzitutto, la legge riguarda tutto il territorio nazionale e stabilisce varie competenze, tra Stato, Regioni, Province, Comuni, Osservatori astronomici e la Società Astronomica Italiana.

Le Regioni dovrebbero predisporre, approvare e aggiornare dei piani per la prevenzione dell'inquinamento luminoso (PRPIL); le Province dovrebbero fare il controllo e redigere l'elenco dei Comuni ove esistono



osservatori astronomici; i Comuni occu-
parsi della predisposizione, l'approvazione
e l'aggiornamento, entro due anni dalla
pubblicazione della legge, del piano comu-
nale dell'illuminazione pubblica a integra-
zione del piano regolatore generale ed ese-
guire ulteriori controlli; gli Osservatori
Astronomici anche loro controllano e mo-
nitorano, ma nei siti di loro competenza; la
Società Astronomica Italiana (S.A.It) deve
presentare ogni due anni un rapporto det-
tagliato sullo stato del cielo notturno sul-
l'intero territorio nazionale.

Il Piano regionale dell'inquinamento lumi-
noso, che va redatto entro i soliti due anni
ed aggiornato entro cinque, stabilisce so-
stanzialmente i criteri per la predisposizio-
ne del piano comunale dell'illuminazione
pubblica e le misure di protezione da appli-
care nei siti protetti ma, cosa sorprendente,
deve indicare le norme tecniche per la pro-
gettazione, l'esecuzione e la gestione degli
impianti di illuminazione esterna, come se
le norme già non esistessero. L'articolo ci
dice che, buon per noi, possiamo fare riferi-
mento anche alle norme UNI e CEI, fatte
salve le misure minime stabilite dalla legge.
Poi c'è il piano comunale di illuminazione
pubblica (il così detto Piano di luce) che
deve sempre rispettare quello regionale.

Quali sono però le misure minime inelu-
dibili per la tutela del territorio dall'inqui-
namento luminoso? Sono quelle descritte
nell'art.11 dove si stabilisce l'uso di appa-
recchi cut-off equipaggiati con dispositivi
che possono ridurre il flusso luminoso da
un 30 ad un 50%; si stabilisce che tutti gli
impianti devono essere equipaggiati con

lampade con la più alta efficienza possibi-
le in relazione allo stato della tecnologia ed
al tipo di impiego previsto. Non appare
quindi l'esplicito uso delle sorgenti al so-
dio ma c'è poco da poter scegliere in quan-
to sono proprio quelle le lampade che han-
no una maggiore resa in termini di consu-
mo elettrico. Per gli impianti di spiccato
carattere di arredo urbano bisogna fare i
conti con il rapporto di flusso superiore
dell'impianto; per quelli di rilevante inte-
resse architettonico c'è la deroga ma entro
la mezzanotte l'impianto va spento! Poi ci
sono le tutele per gli osservatori astrono-
mici, intendendo anche quelli astrofisici
professionali, non professionali e i siti
d'osservazione elencati in allegato ma
sempre aggiornabili e suscettibili di futuri
sviluppi (terrazze condominiali?).

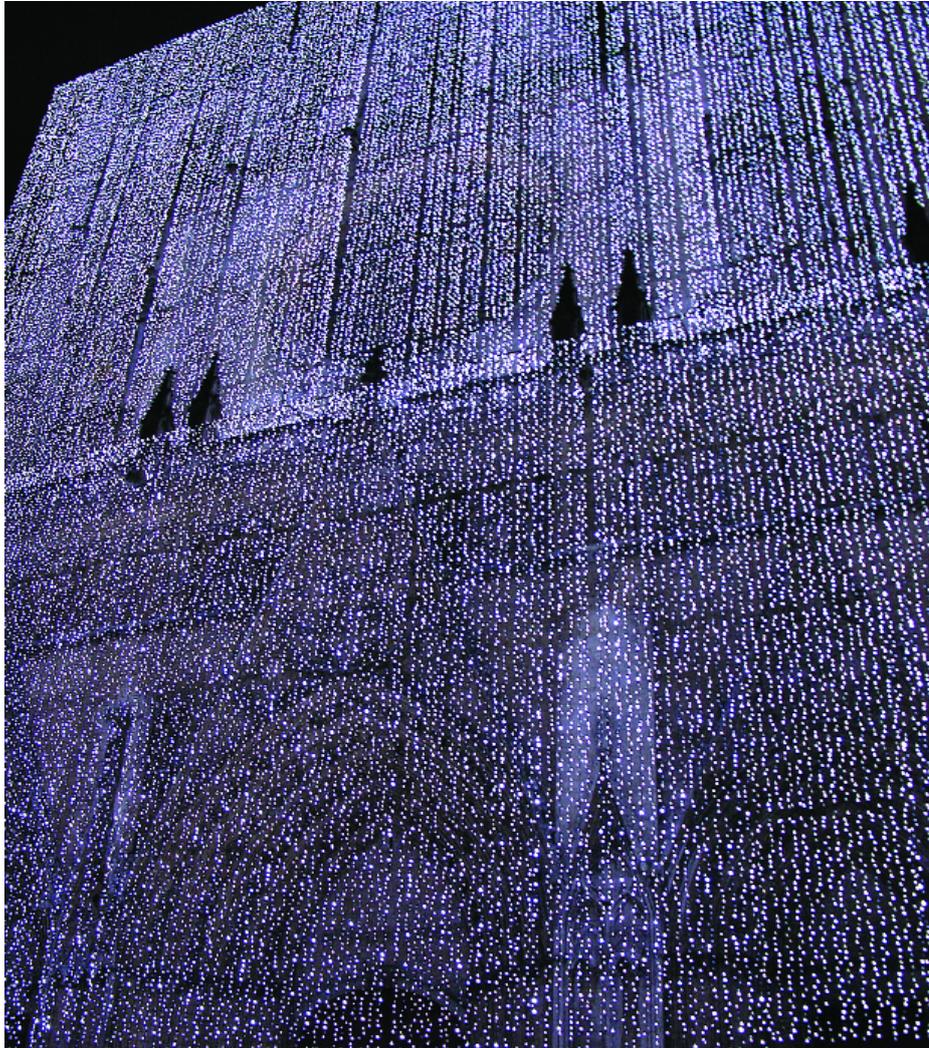
Le misure di tutela minime, si badi bene,
minime, richiedono distanze variabili dai
5 fino ai 90 km, dove praticamente occur-
re il massimo della oscurità possibile.
Inoltre: *“ le Regioni su motivata richiesta
del direttore di un osservatorio tutelato pos-
sono ampliare la misura delle zone o appli-
care misure ulteriori e si concede ai comuni
non ricadenti nelle fasce comprese nei siti
astronomici di adottare, nel piano comun-
ale dell'illuminazione, i criteri previsti dal-
l'articolo medesimo o comunque più restrit-
tivi del piano regionale di cui all'articolo 9.
Volendo, su richiesta dei responsabili degli
osservatori astronomici tutelati in coinci-
denza con particolari fenomeni e comunque
per non più di trenta giornate all'anno, i
Sindaci dei comuni interessati dispongono,
compatibilmente con le esigenze di sicurezza*

• Fête des Lumières a Lyon (Francia): dicembre
2006. Cattedrale di Saint-Jean

*della circolazione veicolare, nelle zone di
protezione di cui al comma 4, lo spegnimen-
to integrale ovvero la riduzione del flusso”.*

È interessante notare che nell'elenco degli
osservatori astronomici e i siti astronomici
da tutelare c'è quello di città importanti co-
me Grosseto, Perugia, Teramo e addirittu-
ra Torino. Chissà se i cittadini di queste cit-
tà sono stati informati dei benefici di cui
potranno godere! Ma quali sono gli obiet-
tivi che le cosiddette leggi antinquinamen-
to luminoso promettono? Permettere agli
astrofili di fare le loro osservazioni ed al re-
sto delle persone di vedere una manciata di
stelle in più nei giorni in cui non è nuvoloso,
non c'è la luna piena, non piove e non
tira vento? L'obiettivo è invece il risparmio
energetico? Purtroppo adottando le misure
che si vogliono imporre, è scientificamente
dimostrato che non si ottiene né il rispar-
mio energetico tanto sbandierato né si mi-
gliora la visibilità del cielo stellato.

Infatti, utilizzando apparecchi con emis-
sione nulla verso l'alto (cioè con vetro pia-
no), a parità di condizioni di illumina-
mento, occorre installare un maggior nu-
mero di apparecchi, aumentando il costo
dell'impianto, la potenza luminosa instal-
lata, il flusso luminoso incidente sulla
strada e conseguentemente anche quello
riflesso dalle superfici illuminate, in misu-
ra assai superiore alla riduzione del flusso
luminoso diffuso verso l'alto dagli appa-
recchi di illuminazione finora utilizzati.
Questa è la semplice verità scientifica. An-



- Fête des Lumières a Lyon (Francia): 7-10 dicembre 2006. Cattedrale di Saint-Jean di notte. Davanti alla facciata è sospesa una rete di piccole lampadine (come quelle che si usano per gli alberi di Natale): 36 metri di larghezza per 40 di altezza composta da 400 fili di 20 metri, con ciascuno 200 led. Sulla piazza antistante la cattedrale sono posizionati due palchi con soprastanti proiettori direzionati verso la facciata della chiesa. Durante circa dodici minuti lo spettacolo illustra la storia della cattedrale attraverso una successione di immagini luminose (Ideazione: Direction de l'éclairage public Ville de Lyon)

Pagina a fianco:

- Parigi, la Defense, una città in concerto. Più di due milioni di persone hanno assistito al concerto di J. Michel Jarre il 14 luglio 1990. La luce e le immagini giganti sincronizzate con la musica trasformano gli edifici in sculture viventi essendo visibili a 360°. Un melange di stili, d'immagini e di luci, d'orchestra araba e di arpa laser, di marionette giganti e di computer, di cantanti d'opera e di fuochi d'artificio, di musica e di grattacieli, questo concerto-spettacolo gratuito non può essere comparato a null'altro e resterà nella memoria per molto tempo. Norman Foster, in riferimento a questo spettacolo, ebbe a dire: «L'utilizzazione di una città per delle celebrazioni ad una scala così colossale rivela una creatività grandiosa, una creatività che porta in sé una lezione per i politici e gli architetti»

che nella nuova CIE 126, in corso di aggiornamento, risulta in modo inequivocabile, non solo l'inutilità della riduzione a zero della luce emessa verso l'alto ma anche i danni economici ed energetici che ne derivano. Se è doveroso manifestare attenzione e sensibilità verso chi cerca soluzioni per ridurre i costi energetici, migliorare la qualità dei nostri ambienti, è parimenti importante concordare soluzioni basate su reali significati scientifici, non prescrizioni aprioristiche basate su false congetture. A livello internazionale la tendenza è evitare prescrizioni empiriche e puntare esclusivamente su risultati di ricerca e relazioni causa-effetto dimostrate sperimentalmente. La norma UNI 10439, in corso di aggiornamento, responsabilizza il progettista che, sulla base di una valutazione dei rischi, potrà determinare i livelli di illuminamento e luminanza più opportuni.

Nessuno disconosce la efficacia di alternanza di luce e buio, fondamentale per il mantenimento dei bioritmi, e la sovente cattiva illuminazione presente nelle nostre città: flussi luminosi non correttamente utilizzati che influenzano la percezione de-

gli spazi e riducono l'osservazione della volta celeste. Sebbene l'illuminazione pubblica debba verificare le possibilità di intervento per ridurre il disturbo all'astronomia, è pur vero che gli astronomi ed astrofili non possono condizionare la maggioranza dei cittadini in tema di sicurezza e dei maggiori costi di installazione e di energia, né scandalizzarsi se le immagini del mondo di notte provenienti dai satelliti ci rivelano una macchia bianca pulsante che copre quasi l'intero territorio. Quella luce non è inquinamento ma è solo sinonimo di presenza umana, di benessere più o meno diffuso. Dove non c'è luce la zona è inabitabile o è povera; l'incremento luminoso cresce dove c'è quello economico.

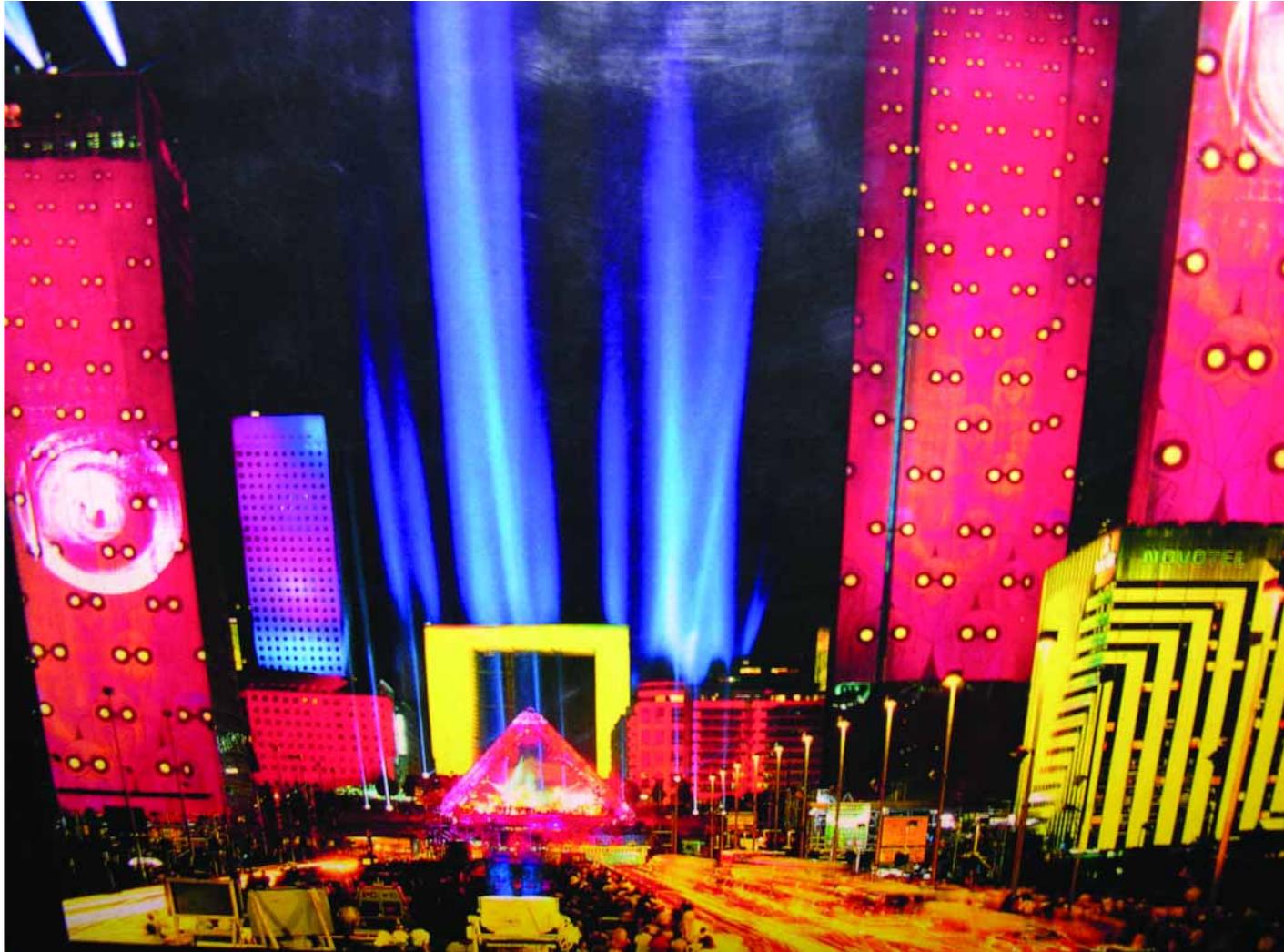
Il modo più efficace per osservare il cielo è non illuminare e ciò si può fare solo lontano dalle città e dal traffico. Occorre prevedere i "parchi delle stelle" che potrebbero identificarsi con i parchi nazionali già esistenti dove non è permesso installare impianti di illuminazione. Inoltre è opportuno che l'illuminazione sia progettata da chi lo sa fare, rispettando le leggi dell'illuminotecnica, per evitare le tante brutture,

gli sprechi, i disturbi arrecati al prossimo, per ottimizzare i consumi energetici e ridurre la luminanza artificiale del cielo. La luce artificiale può disturbare quando male indirizzata, ma non fa male: non bisogna parlare di inquinamento luminoso; piuttosto di compatibilità, sostenibilità ambientale, di corretta visione. Il chiarore luminoso è dovuto principalmente al pulviscolo disperso nell'atmosfera, cioè all'inquinamento atmosferico. L'inquinamento luminoso non ha alcun fondamento scientifico.

Il progetto illuminotecnico

Lo studio del progetto di illuminazione è concentrato principalmente sull'importanza preminente del compito visivo. Questo approccio funzionale implica che il sistema di illuminazione richiesto è determinato dalla difficoltà del compito visivo, tenuto conto delle variazioni ammissibili nell'ambito del soggetto investigato e del luogo.

Pur essendo obbligati a fare i conti con quantità fisiche come lumen, lux, luminanza, lampade ed apparecchi, non esiste



uno strumento che preveda la graduale creazione di attributi positivi in relazione agli stimoli ambientali e l'integrazione di questi con le esigenze di un illuminamento funzionale. Esistono però aspetti soggettivi che tengono conto delle reazioni dell'uomo nell'ambiente, aspetti che dipendono da una moltitudine di fattori che sembrano essere più importanti di quelli fisici. In questo ordine di idee, non bisogna perdere di vista la filosofia dell'illuminare, la poetica, quello che può essere cioè paragonato al ruolo della composizione in architettura. L'approccio convenzionale e puramente tecnico del problema, è abbandonato. La composizione del progetto illuminotecnico può avvalersi di tecniche di simulazione mediante software o su modello in modo da stabilire e valutare le variazioni di intensità (illuminamento debole, forte, violento, chiaro, etc.) e di qualità (illuminamento diretto, diffuso; uso del colore; texture di luci ed ombra; etc.). La simulazione illuminotecnica con il modello in scala permette uno sviluppo creativo in quanto produce nel soggetto che lo esegue sensazioni analoghe a quelle che sarebbe in gra-

do di produrre l'opera nella sua realtà. Del resto qualunque operazione compiuta sul foglio da disegno è limitativa e poco rappresentativa, specie se chi compie l'operazione ha poca esperienza. Bisogna infatti constatare la immaterialità della luce e la impossibilità di registrare su un supporto fisico (carta) le sensazioni di luce percepite. La foto del modello o la sua proiezione su di uno schermo a colori è in grado invece di ben rappresentare l'idea di progetto. Il passo successivo sarà quello di ricercare tutti quegli elementi tecnici e tecnologici che, disponibili sul mercato, rendono realizzabile l'impianto ed infine definire i dettagli costruttivi e gli algoritmi utili di calcolo facendo riferimento al supporto informatico (software di calcolo e rendering).

L'illuminazione artistica della scena urbana, che talvolta può essere abbinata a quella funzionale, come già accennato, può quindi abbracciare diversi aspetti, comprendendo l'illuminazione di:

- architettura
(palazzi, chiese, monumenti,...)
- strutture
(viadotti, tralicci, torri, dighe,...)

- statue, parchi, giardini, fontane
- strade.

A questi impianti, che possiamo definire "statici", perché l'illuminazione crea un'immagine costante nel tempo, vanno poi aggiunti, quei particolari impianti di illuminazione "dinamica", in cui l'aspetto dell'oggetto illuminato è continuamente variabile. Una tipica realizzazione di illuminazione dinamica è quella che va comunemente sotto il nome di spettacolo "son et lumière": all'illuminazione dinamica viene abbinata una colonna sonora od anche un testo recitato con cui si illustrano brani di storia ed eventi legati al monumento illuminato. Questo rapporto luce-suono che non deve limitarsi ad un sincronismo tra luci e suoni, troppo facile, meccanico e freddo, può essere rivisto in modo che la percezione auditiva e quella visiva si integrino a vicenda e non siano una l'illustrazione dell'altra. Un esempio di ciò è il celebre spettacolo di J. Michel Jarre a la Defense a Parigi il 14 luglio 1990 e quello offerto ogni anno dalla città di Lyon (Francia) dal 7 al 10 dicembre.

CONTROLLARE LA LUCE

ARCHITETTURA



L'innovazione tecnologica per il controllo dell'irraggiamento solare attraverso l'involucro architettonico.

Fabrizio Tucci

La necessità di controllare e di graduare l'ingresso della luce naturale e degli effetti termici dell'irraggiamento solare negli edifici è sempre stata un'esigenza soddisfatta grazie al tramandarsi di semplici regole consolidate in determinate aree culturali ed in precise zone climatiche. Nel corso degli anni sono stati studiati diversi sistemi, alcuni dei quali sono il risultato della riscoperta di pratiche costruttive di antica origine, mentre altri innovativi sono resi possibili





3

dal continuo progresso della tecnologia dei materiali e dei componenti che, grazie a processi e accorgimenti tecnologici particolari, ha consentito di raggiungere un'ottima qualità tecnico-prestazionale nei sistemi di ombreggiamento nei periodi di massima insolazione.

Oggi l'impiego di nuove tecniche d'illuminazione a luce diurna permette di dosare la quantità di luce orientandola in modo uniforme ed eliminando alcuni aspetti negativi delle superfici vetrate o in genere traspa-

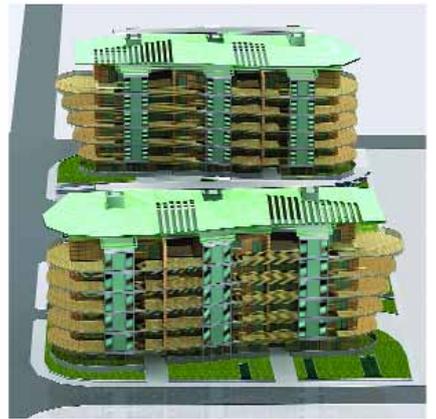
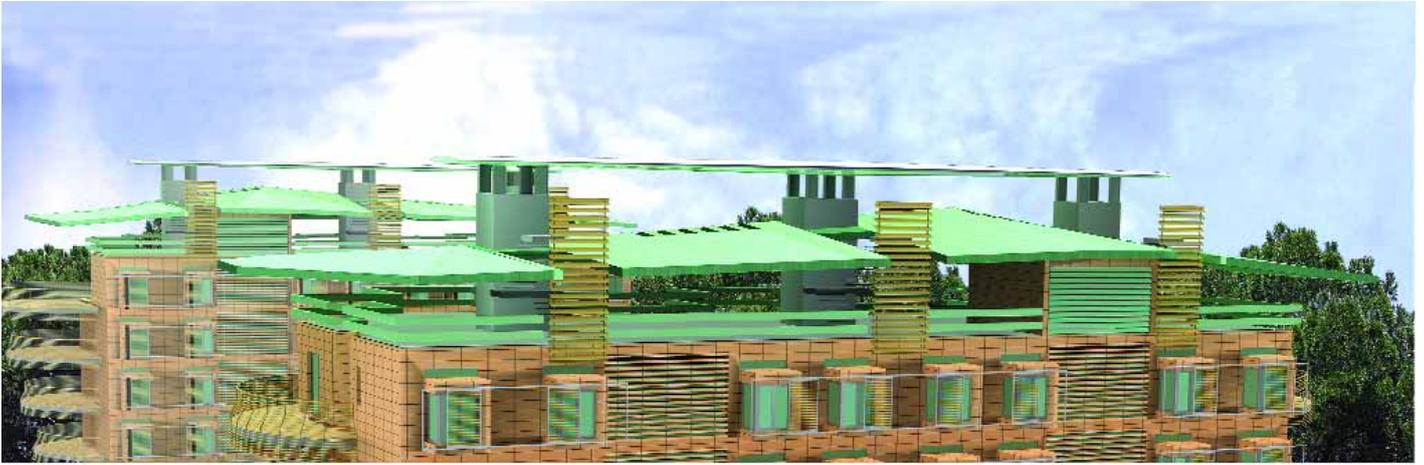
renti-semi trasparenti come, per citare solo quelli più eclatanti e fastidiosi, l'abbagliamento e l'eccessiva produzione di calore.

Considerando l'involucro dell'edificio come un elemento attivo capace di trasformare le risorse ambientali esterne in sorgenti di energia per l'ottimizzazione del comfort "passivo" e della climatizzazione naturale interna da una parte, e per la riduzione del fabbisogno energetico e in generale della produzione "attiva" di energia dall'altra, la facciata e la copertura

1. Due edifici residenziali pubblici per 31 alloggi a comportamento bioclimatico e ad alta efficienza energetica a Lunghezza 2, Roma
2. Edificio residenziale pubblico per 18 alloggi a comportamento bioclimatico e a basso consumo energetico in località "cappuccini" a Monterotondo (RM)
3. Edificio residenziale pubblico per 44 alloggi speciali per giovani coppie a comportamento bioclimatico e ad alta efficienza energetica a Cisterna di Latina (LT)
4. Recupero e valorizzazione delle valenze ecologico-energetiche del quartiere "Villa Aosta" a Senigallia (AN)



4



5



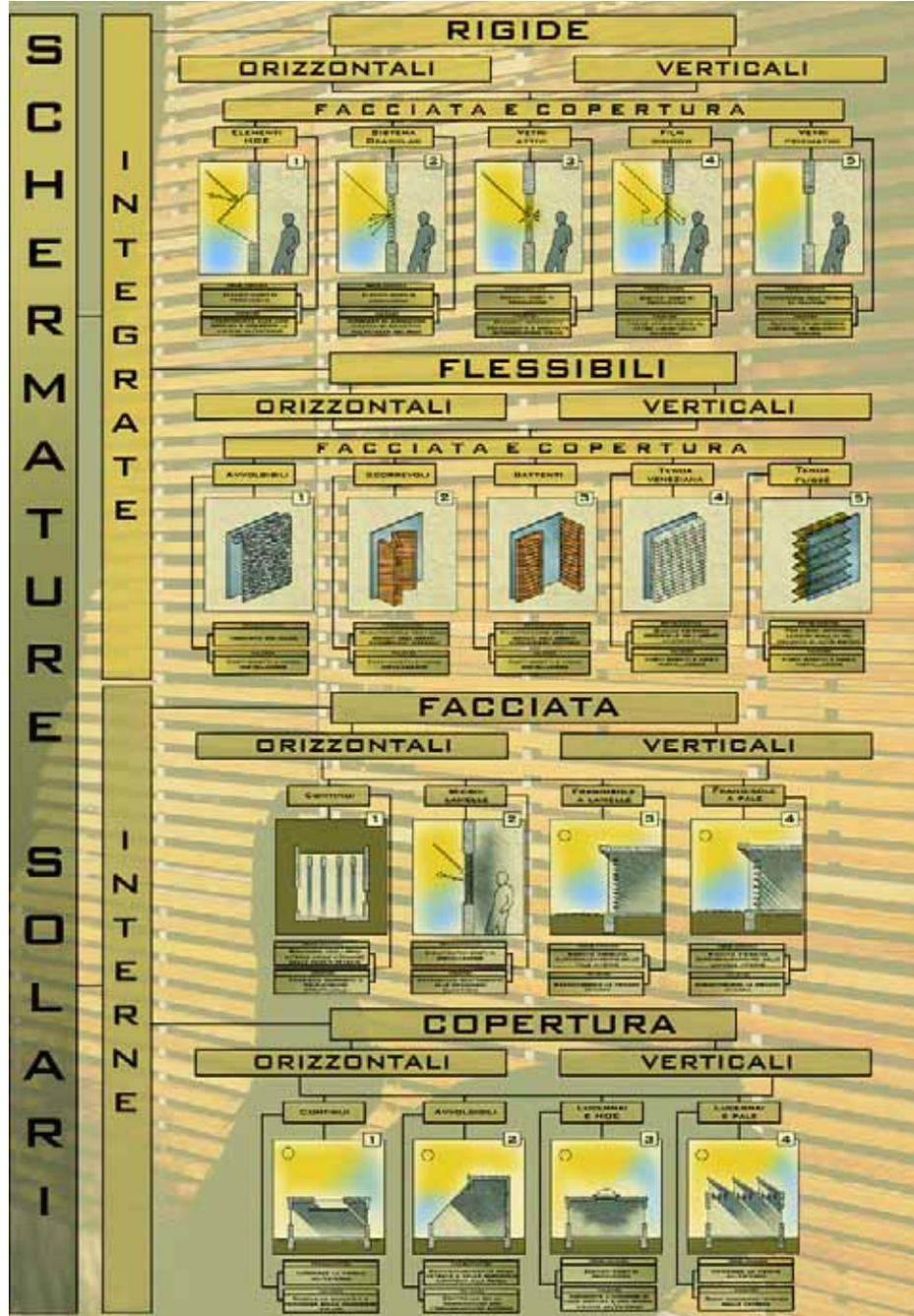
6

- 5. Due edifici bioclimatici per 72 alloggi nel "lotto Z7", nel comparto residenziale denominato "Parco Talenti" a Roma
- 6. Riqualificazione bioecologica ed ambientale degli edifici di servizio all'aeroporto di Pantelleria (TP)

divengono i sistemi dove si sperimentano le possibilità e le applicazioni più interessanti, trasformandosi in alcuni casi in veri e propri elementi di termoregolazione automatizzata.

A partire dagli obiettivi di progetto, definiti in base alla geometria degli spazi, alla destinazione d'uso e al compito visivo degli utenti, l'esigenza di massimizzare la quantità di luce trasportabile e soprattutto di controllarne la qualità in uscita richiede necessariamente un iter progettuale complesso e controllabile scientificamente. La progettazione dei sistemi da applicare nei vari ambiti specifici, in altre parole, non può prescindere dalla conoscenza di criteri di dimensionamento che portino a definire delle modalità corrette di approccio al problema.

In quest'ottica, i componenti di passaggio della luce naturale sono dispositivi pensati per permettere la trasmissione della luce da un ambiente luminoso a un altro ad esso adiacente. L'elemento base di riferimento è ancora una volta la finestra, intesa come apertura nella partizione opaca, sia essa muro perimetrale prevalentemente verticale o copertura orizzontale o inclinata. Nella concezione contemporanea l'elemento finestrato ha acquisito una nuova connotazione di elemento multifunzione integrato, composto da un insieme di elementi che separatamente ma contemporaneamente assolvono a diverse funzioni per



soddisfare tutti i requisiti prestazionali necessari a rispondere alle classi esigenziali, per così dire, "tradizionali" e "innovative", consentendo di porre in essere le fondamentali funzioni di controllo sull'ingresso della luce naturale, dell'aria, e del guadagno termico passivo, ovvero di operare in modo distinto sul controllo delle varie azioni di base dell'areare, dell'illuminare, dello schermare, del permettere la visione all'esterno, dell'impedire o meno la visione dall'esterno verso l'interno, dell'innescare l'effetto serra tramutando l'irraggiamento solare in guadagno termico, o viceversa nell'impedire lo sviluppo di energia termica e nell'abbassare la temperatura dell'aria. In questo modo è possibile rapportare e ricondurre l'organizzazione di quello che

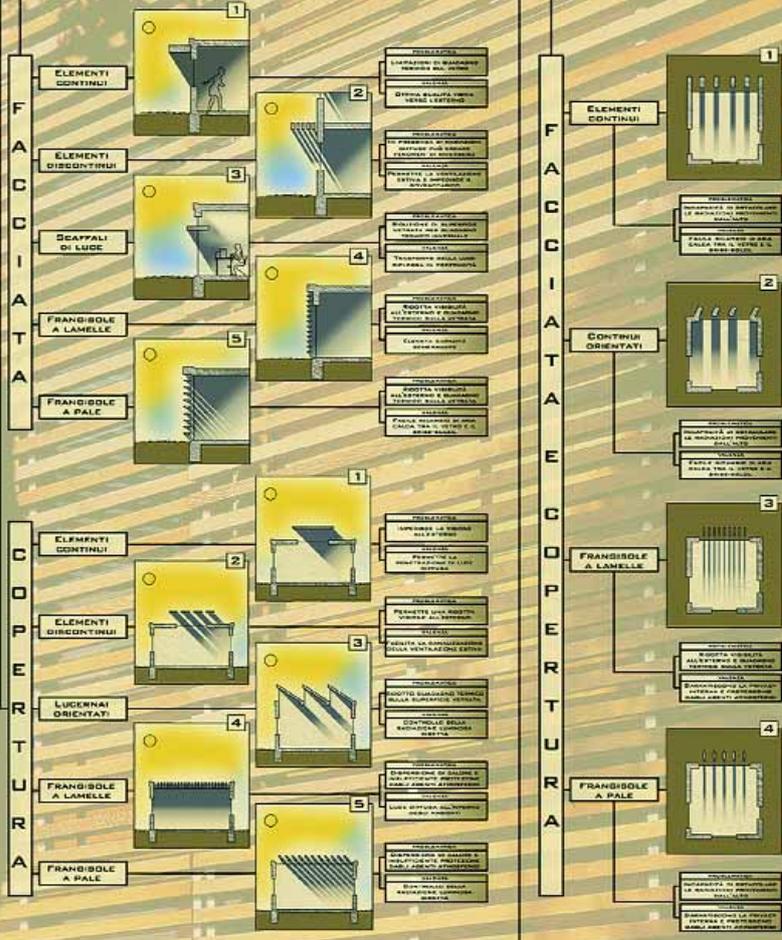
potremmo definire "controllo globale" in una serie di funzioni relativamente autonome, anche se strettamente correlate. Di fatto, ad oggi, la ricerca e la sperimentazione in questo campo hanno compiuto passi da gigante e l'esigenza del controllo e della correzione delle prestazioni delle superfici vetrate ha spinto il mercato edilizio ad immettere alcuni componenti altamente innovativi dal punto di vista tecnologico, che in molti casi hanno il grande pregio e l'eccezionale capacità di coniugare tre funzioni che un tempo apparivano difficilmente assolvibili da un'unica classe tecnologica: al contempo, cioè, *consentire la schermatura dalla luce solare diretta, impedire l'introspezione visiva e non ostacolare la visuale verso l'esterno.*

ESTERNE ALL'INVOLUCRO

FISSE

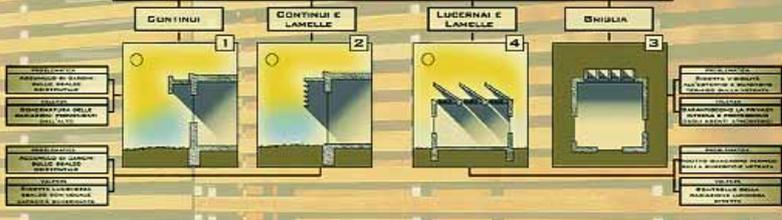
ORIZZONTALI

VERTICALI



COMBINATI

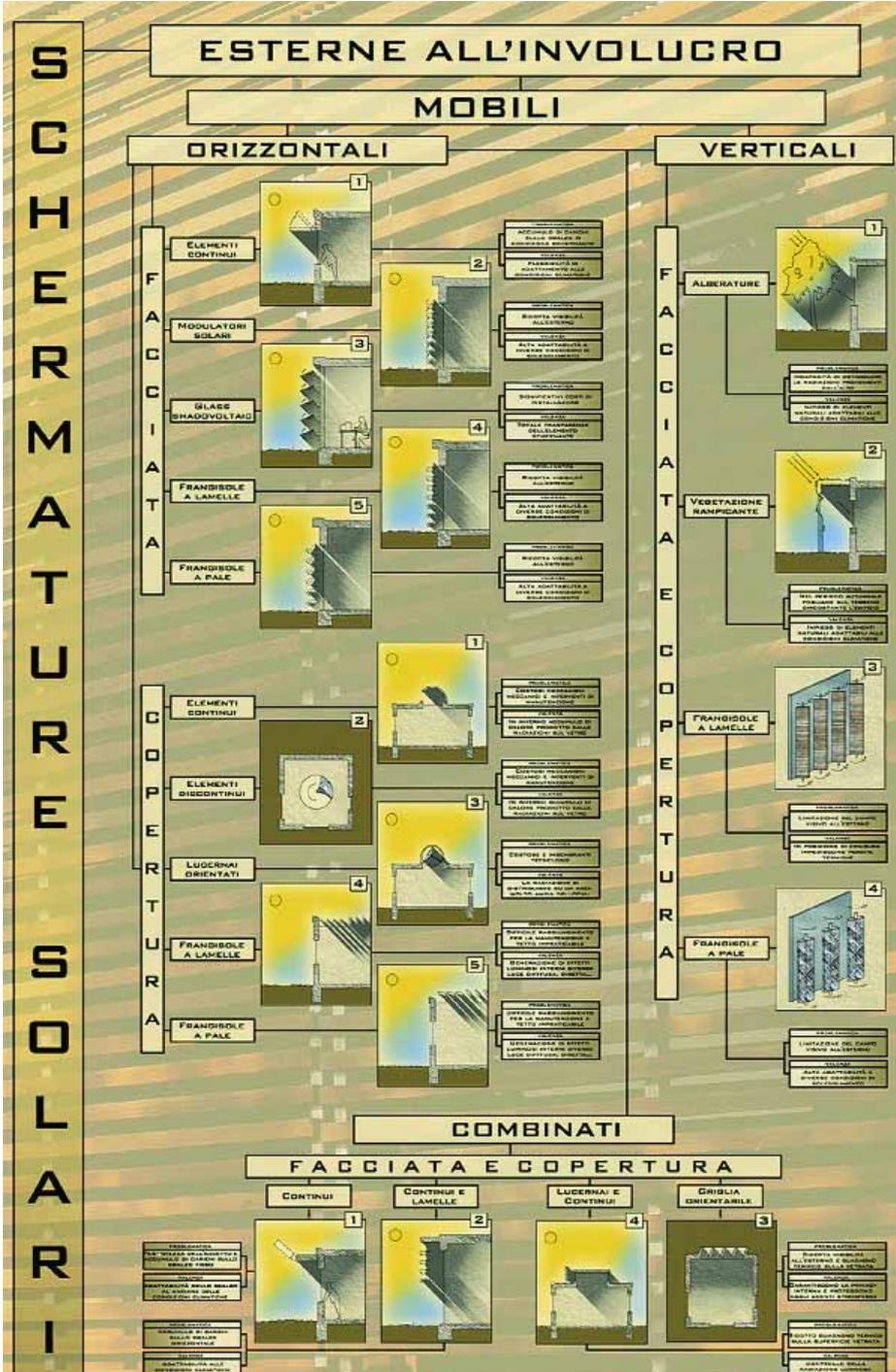
FACCIATA E COPERTURA



I componenti di passaggio di luce, aria e calore possono dunque, oggi in modo più efficace di quanto non lo si sia mai riscontrato anche solo nel recente passato, essere accoppiati ad una grande varietà di elementi di controllo che possono essere ascritti a tre grandi categorie prevalenti, quali Schermature Esterne all'involucro, Schermature Integrate all'involucro e Schermature Interne all'involucro. Una scelta sapiente ed un corretto dimensionamento del sistema di schermature consentono un significativo controllo degli apporti termici dovuti alla radiazione solare incidente sia su una superficie opaca che su una trasparente. Molti sono i fat-

tori che determinano la migliore scelta dei sistemi di schermatura: il clima, il tipo di edificio, la destinazione d'uso ed i costi di costruzione. Tutto ciò richiede quindi scelte architettoniche adeguate e coerenti con l'individuazione di quelle che di volta in volta sono giudicate le soluzioni tecnologiche migliori e funzionali allo specifico singolo caso, soluzioni comunque e sempre orientate verso il conseguimento della massima qualità ambientale e del più rigoroso controllo bioclimatico. Si registra ad oggi una tendenza sempre più diffusa, peraltro piuttosto curiosa e quantomeno parzialmente contraddittoria, ad applicare strutture di controllo e

protezione solare anche agli ambienti dotati di aria condizionata, in modo da rendere più efficace l'azione rinfrescante e risparmiare energia elettrica, ovvero usare il condizionamento artificiale a più basso regime. Naturalmente è un altro il vero obiettivo: quello di evitare l'utilizzo dei condizionatori d'aria, quali elementi impiantistici attivi che dissipano quantità spaventose di energia elettrica e producono notevoli danni sia, direttamente, alla salute dell'utente interno sia, indirettamente, a quella del cittadino che subisce il surriscaldamento dell'aria espulsa verso l'esterno da tali macchine nell'operazione di condizionamento dell'aria degli spazi interni da essi serviti. Senza contare il deciso miglioramento della qualità complessiva del comfort interno nell'ipotesi di controllo naturale dell'irraggiamento solare per un abbassamento *passivo* della temperatura dell'aria, rispetto a quella del raffrescamento "forzato" ed "artificiale" dell'aria con sistemi impiantistici *attivi*. Nell'ottica di un'acquisizione di queste particolari difese contro l'irraggiamento solare è necessario considerare che la produzione dei frangisole è piuttosto ampia: il repertorio si differenzia per materiali e forme, le soluzioni sono molte ed alcune si basano su un semplice schermo, mentre altre sono il frutto di un vero e proprio studio trigonometrico delle diverse posizioni del sole durante tutto il periodo dell'anno e a tutte le latitudini, anche perché spesso il bisogno di ombreggiamento in alcune ore contrasta con il fabbisogno di illuminazione giornaliera. Abbiamo detto che i sistemi di schermatura, in generale, dovrebbero bloccare l'in-



gresso dei raggi solari e lasciare entrare l'aria per una adeguata ventilazione attraverso le aperture, consentendo al contempo la vista dell'esterno. Durante i periodi caldi dell'anno, diversi sono i fattori che concorrono a creare condizioni ambientali non confortevoli, tra i quali, per riassumerli: la temperatura esterna, la radiazione solare e i guadagni interni dovuti alle persone e alle apparecchiature che sono utilizzate negli edifici. Le strategie per ridurre tali fenomeni non sempre sono ininfluenti sulla forma dell'edificio; quelle relative, in particolare, all'applicazione di sistemi di schermatura solare o all'impiego di strutture pesanti per garantire maggiore inerzia termica, possono avere, infatti, rilevante influenza sulle caratteristiche architettoniche di un edificio. Il tipo, la dimensione e il posizionamento di un sistema di schermatura dipenderanno dal tipo di radiazione solare diretta, diffusa o riflessa da controllare.

Il componente riflesso è generalmente quello più facilmente controllabile, poiché si può agire senza ricorrere a sofisticatissimi calcoli alla riduzione della riflettività della superficie da schermare, mentre la componente diffusa è un problema assai più difficile da risolvere, a causa dell'ampio angolo di esposizione dal quale la radiazione deriva. Quando la radiazione solare non è usata per illuminare l'edificio, è necessario bloccare l'ingresso dei raggi solari durante tutto il periodo più caldo dell'anno.

Ci si sta incamminando verso la messa a punto di quello che viene definito il "frangisole ideale", o "regolatore solare intelligente", che bloccherà al massimo la radiazione solare mentre permetterà la vi-

sta e consentirà alla brezza di entrare attraverso le finestre.

A questa complessa e affascinante classe di sistemi tecnologici si sta dedicando sempre più spazio nella ricerca e nella sperimentazione applicata, che promette ulteriori passi evolutivi ed una decisa innovazione prestazionale in tempi relativamente brevi rispetto ai quali i ricercatori del settore stanno ponendo, nell'impiego dei loro sforzi, grandi aspettative sulla possibilità di offrire un significativo contributo nel più ampio ambito del processo d'innovazione tecnologica e morfologica dell'architettura ambientalmente consapevole ed energeticamente efficiente.

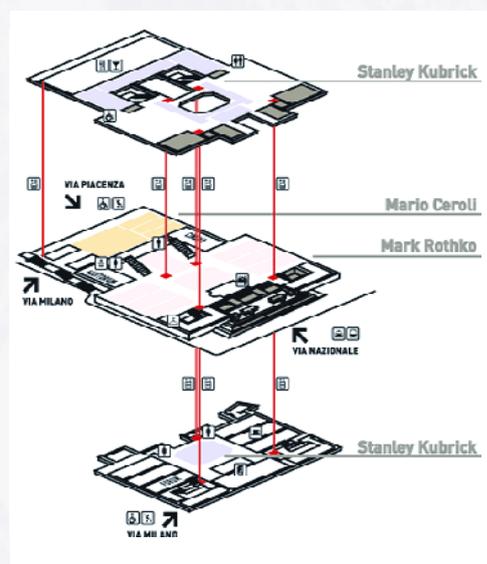
Note

I quadri sistemici presentati in queste pagine sono alcuni dei risultati elaborati nella ricerca condotta dall'autore dell'articolo in qualità di responsabile scientifico, dal titolo "La pelle degli edifici: tipi innovativi, tecnologie sperimentali ed evoluzione delle prestazioni", svolta nell'ambito delle attività del Dipartimento ITACA, Sezione TECA, Laboratorio AMSA (Analisi e Modellazione dei Sistemi Ambientali) diretto dal prof. Salvatore Dierna. I quadri sono stati elaborati sotto il coordinamento dello stesso autore e dall'arch. Alessandra Bianchi.

Per un approfondimento delle tematiche trattate in questo articolo si rimanda al libro: Tucci F., *Involucro ben temperato. Efficienza energetica ed ecologica in architettura attraverso la pelle degli edifici*, Alinea Editrice, Firenze, 2006.

ROTHKO, KUBRICK, CEROLI

L'architettura nelle ricerche cromatiche e formali di Rothko, nei segni materici di Ceroli e nell'attenzione maniacale alla costruzione dello spazio di Kubrick.



Mariateresa Aprile



Light Red over Black, 1957 - Tate, London



Untitled, 1949, National Gallery of Art, Washington - Gift of the Mark Rothko Foundation, Inc

Rothko, Kubrick, Ceroli: il Palazzo delle Esposizioni riapre alla collettività dopo alcuni anni di tacita presenza, con tre mostre che, in qualche modo e più o meno esplicitamente, alludono all'architettura.

Mentre, infatti, molti architetti visitano il Palazzo rinnovato e la sistemazione della serra, l'attenzione delle mostre è allo spazio. Reale, immaginario, metaforico, materico, filosofico o psicologico, lo spazio emerge come protagonista in tre mostre del tutto diverse tra loro per tipologia ed argomenti, ma accomunate dalla ricerca spaziale e da un'organizzazione espositiva che, se non fosse per i due piani di esposizione, non presenta discontinuità. Da Rothko a Ceroli e su per le scale a Kubrick, le mostre infatti, costruiscono un unicum, non chiaramente identificabile con un'impostazione espositiva o quale risultato di un'esigenza organizzativa. Mentre lo "spazio" urla dalle tele, dalle sculture e dal materiale cinematografico, lo spazio museale si spegne, passando quasi inosservato tra le opere esposte e la folla che si muove inseguendo lo spazio immaginario ora dell'uno, ora dell'altro, artista. Oltre cento opere tra gli anni Trenta e gli anni Settanta raccontano l'evolversi della ricerca di Rothko, dai primi *Gesso boards* con le figure umane e la metropolitana newyorchese ai cupi orizzonti che preannunciano il suicidio.

"Gli spazi vuoti" di Rothko – come furono definiti da Gillo Dorfles nel 1958 – vivono in una geniale ricerca cromatica e formale. Dai contorni poco definiti delle prime forme e figure umane ai contorni netti delle tele dei *Black on Gray Paintings*, il colore diventa forma, allude ad un orizzonte interiore che, lentamente e prepotentemente, acquista profondità spaziale. Spazi vuoti che nascondono spazi pieni di una dimensione psicologica, in cui la ricerca tonale insegna come il vuoto possa diventare pieno, come la tonalità possa divenire spazio concreto. Una ricerca calibrata che non sembra riferirsi ad una passionalità furiosa e istintiva dell'atto creativo ma ad una costruzione pacata e razionale per dare corpo a valori universali, in modo che la ricerca privata diventa lo sfondo tridimensionale in cui ognuno può vedere quello che la propria anima gli suggerisce. L'architettura nascosta nelle tele è ricostruita ad ogni sguardo, cui spesso, però, non corrisponde un'altrettanta architettura espositiva. Lo spazio appena costruito si confonde con quello contemporaneamente costruito da altri, ma si confonde anche nell'estrema vicinanza tra alcune tele, per cui i toni cromatici simili si mescolano e le forme divengono una.

Viaggio personale e percorso museale,

STANLEY KUBRICK
e **Jack Nicholson** sul set
di *Shining*, 1980
© Warner Bros.
Entertainment Inc.



2001: A space odyssey
(GB/USA 1965-68)
© Warner Bros.
Entertainment Inc.



Full Metal Jacket
(GB/USA 1987)
Hartman (Lee Remick)
© Warner Bros.
Entertainment Inc.



Shining
(B/USA 1980)
Le figlie del precedente
portiere, Grady (Lisa e
Louise Burns)
© Warner Bros.
Entertainment Inc.



Arancia meccanica
(GB/USA 1970-71)
Alex DeLarge (Malcolm
McDowell) e i Drughy nella
casa dello scrittore, Mr.
Alexander (Patrick Magee)
© Warner Bros.
Entertainment Inc.



quindi, non coincidono. Lo spazio centrale del PdE irrompe con luce naturale al centro della mostra, provvedendo una sosta, fisica e mentale, in quello che altrimenti potrebbe diventare una discesa troppo profonda nel proprio essere, che, seguendo il flusso dei visitatori, si è tentati di interrompere con una digressione più lunga nelle sculture di Ceroli, dove la materia costruisce l'ambiente.

La Cina, opera più conosciuta, insieme alla *Prova d'Orchestra* e *La Foresta Analoga* espimono, forse più chiaramente, il percorso attraverso cui il legno, se abilmente controllato, si trasforma in materia spaziale. Digressioni nella natura della materia, appunto, che si attraversano per visitare la serra e, quindi questa volta, lo spazio reale costruito da un architetto, ulteriore deviazione nel viaggio personale intrapreso circa due ore prima.

Si torna poi alla "Stanza di Rothko" allesti-



Mario Ceroli,
Cina, 1966
(foto A.
Amendola)

ta alla Biennale di Venezia del 1958, e riprodotta come stanza nella stanza del museo, che anche in questo caso si ri-attra-versa ricercando Kubrick.

Con l'obiettivo dichiarato di "condurre il pubblico dietro la macchina da presa", i dodici film di Kubrick sono smembrati, analizzati e raccontati attraverso gli appunti e le ricerche del regista, le soluzioni tecniche di volta in volta "inventate" e gli interessi personali del regista, dalla fotografia alla storia.

Per Kubrick, precursore, innovatore dei generi cinematografici e più volte e altrove citato come "architetto dello sguardo", ogni film è il risultato di un'attenta e maniacale costruzione di un progetto in ogni singolo fotogramma, costruito come opera a sé. Dettagli architettonici progettati per ogni inquadratura, attenzione al colore, soluzioni tecnologiche, pianificazione dell'azione si intrecciano con gli archivi personali, le librerie, la ricostruzione del set per *2001, Odissea nello Spazio* o il modello per il labirinto di *Shining*. Più che il riconosciuto valore architettonico dei film – che hanno ispirato molte architetture della recente generazione di architetti – emerge il valore di un modello lavorativo, che, attraverso i film, diventa insegnamento per molti.

Il viaggio museale, nato come viaggio in se stessi, diviene, nelle ultime due ore di visi-

ta, un viaggio personale nella mente e nella personalità di un cineasta, per scoprire modi alternativi di costruzione architettonica e, quindi, dello spazio come strumento per veicolare sensazioni, sentimenti e paure.

Commistioni, interferenze, percorsi che si incontrano e si scontrano in una non evidente costruzione architettonica, sembrano interpretare e trasporre, in un allestimento espositivo poco invasivo, temi ricorrenti nell'attuale dibattito culturale. Se il dibattito sull'architettura museale viaggia tra architettura come contenitore silente dell'arte e architettura come espressione artistica di se stessa, con preponderanza della seconda ipotesi almeno nelle recenti architetture museali in costruzione a Roma, in questa sede è l'arte stessa che costruisce spazio, e, quindi, architettura. La sede espositiva rimane contenitore, mentre le opere esposte, distanti e diverse, sono accomunate, lo ripetiamo, da ricerche che costruiscono la materia prima dell'architettura, lo spazio, ma che forse soffrono di una relazione opere esposte/spazio espositivo poco evidente o volutamente ignorata. Lo spazio emerge a fatica dalle opere troppo vicine e dalle digressioni continue in un viaggio discontinuo, al cui termine, Roma si offre solare e prepotente con il suo spazio urbano, reale questa volta, confuso e affollato anche in piena domenica.

PALAZZO MILESI

L'edificio è tornato alla sua originale bellezza, in seguito agli intelligenti interventi sulla parte decorativa della facciata e al recupero della Loggia descritta dal Vasari.

Massimo Locci



La facciata nell'incisione ottocentesca del Maccari. Nel primo fregio partendo dal basso la Storia di Niobe, dipinto da Polidoro in coloritura monocroma a grisaille; tra le finestre del primo piano Catone Uticense e altri personaggi; nel secondo fregio, oltre ai celebri vasi ripresi in vari edifici fino all'Ottocento, episodi di guerra e di vittoria della storia antica come il Ratto delle Sabine e le Leggi di Numa Pompilio. Tra le scene il famoso putto che sorreggeva una maschera color d'oro che dette il nome alla strada.



Il Palazzo che porta il nome del letterato bergamasco Giovanni Antonio Milesi, amico del Bembo e di Castiglioni, nasce come rifusione di esistenti case medioevali in via della Maschera d'oro, area di *insulae* romane le cui tracce sono ancora visibili nei sotterranei. L'edificio, di piccole dimensioni e abbastanza costretto tra edifici contigui, è noto soprattutto per la parte decorativa della facciata, realizzata da Polidoro da Caravaggio e Maturino Fiorentino: è uno dei pochi interventi residui che, con valenza simbolica e percezione tridimensionale virtuale, caratterizzavano i fronti tardo quattrocenteschi, nel caso in esame finito prima del sacco di Roma del 1527. Il linguaggio artistico conferisce al complesso un forte rilievo espressivo e la sensazione di mag-

La facciata di Palazzo Milesi prima del restauro

giori proporzioni, corroborando con le partiture decorate l'architettura reale. Nell'impianto iconografico, forse l'unico ancora leggibile nella sua interezza, emerge un'azione di supplenza all'architettura che rende originale e 'moderno' per i tempi l'edificio, prototipo e caposaldo di quel processo di recupero e attualizzazione dell'antico che tanta importanza ebbe nel Rinascimento.

L'autore del progetto architettonico, viceversa, non è noto. Enzo Pinci, che ha curato il restauro di questa facciata e di quella del cosiddetto Palazzo Istoriato di Piazzetta de' Massimi, rileva notevoli assonanze, soprattutto in pianta, con Palazzo Baldassini (1513-14), opera di Antonio da Sangallo il giovane e archetipo dei Palazzi romani del primo Cinquecento. In effetti il cortile centrale, il portico tripartito e l'impianto generale rimandano a quell'area culturale. Il Vasari così descrive l'edificio: "... con un'infinità di figure di bron-

PALAZZO MILESI

Via della Maschera d'oro 7 Roma
 Proprietà della Famiglia Massimo
 Lancellotti

Progetto di restauro e direzione dei lavori architetto Enzo Pinci

Restauro dei dipinti

dott.ssa Gabriella da Monte, impresa
 SEI 1983

Impresa Mannelli Costruzioni srl.

zo, che non di pittura, ma paiono di metallo; e sopra altre storie lavorate, con alcuni vasi d'oro contraffatti con tante bizzarrie dentro... con alcuni elmi etruschi... le quali opere sono state imitate da infiniti che lavorarono di siffatte opere. Fecero ancora il cortile di questa casa e similmente la loggia colorita di grotteschine piccole che sono stimate divine..". L'inedita scelta di restauro, sensibile, moderna ed accettata dopo un lungo confronto dagli organismi preposti alla tutela, costituisce un'interessante esperienza: all'inizio era orientata verso la resti-



tuzione dell'apparato pittorico, con parziali anastilosi delle parti di decorazione non più leggibili, ma ricostruibili attraverso la cospicua documentazione iconologica esistente. Rimaneva insoluto il problema della citata loggia con 'grotteschine' non più visibile. L'analisi dei materiali, il confronto con edifici coevi, i saggi ed un attento rilievo hanno consentito anche l'individuazione di alcune parti residue in travertino della cornice degli archi e la loro giacitura precisa nell'impaginato del prospetto principale. Grazie all'intuito del progettista, quindi, e alla sua conoscenza storica dell'architettura dell'epoca, sostenuta dai precedenti studi di Gustavo Giovannoni sull'edilizia minore del tardo Quattrocento, si è potuto successivamente 'ricostruire' integralmente anche la Loggia dell'ultimo livello descritta dal Vasari, restituendo alla città una percezione integrale di questa particolare tipologia di facciate.

Dall'alto:

- Elemento della Loggia rinvenuto dentro la muratura della facciata sotto il manto di copertura
- Particolare della zona della Loggia, prima del riposizionamento degli elementi ad arco, con in evidenza la cornice in travertino affogata nella muratura

A sinistra:

- La facciata dopo il restauro del 2006

TEMPIO DI PORTUNO

Analisi degli aspetti dottrinari e delle attuazioni operative che hanno determinato i restauri del secolo scorso. Considerazioni sull'intervento di Antonio Muñoz.

Calogero Bellanca

In data odierna si vede ancora nella sua essenzialità architettonica il tempio rettangolare del Foro Boario dopo i restauri degli anni Venti del Novecento. Da qualche mese sono stati avviati alcuni interessanti interventi di studio e restauro, pertanto sembra opportuno rammentare gli aspetti dottrinari e le attuazioni operative che hanno determinato i precedenti complessi interventi. Il tempio è un testrastilo pseudoperiptero ionico su podio, nel quale l'*opus quadratum* in pietra riveste un nucleo murario in

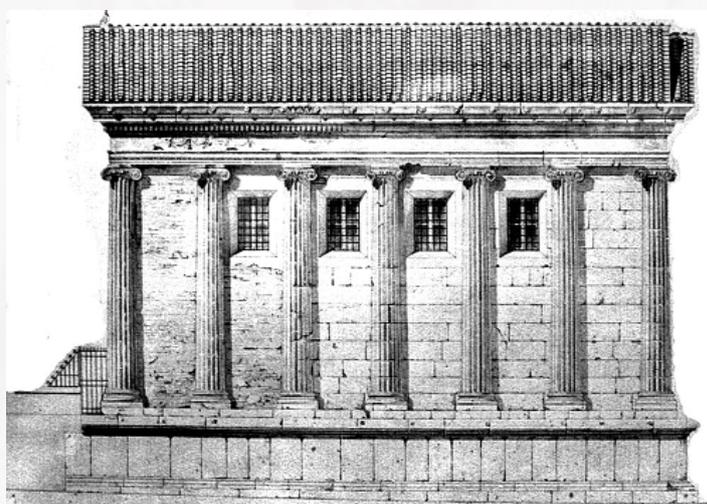
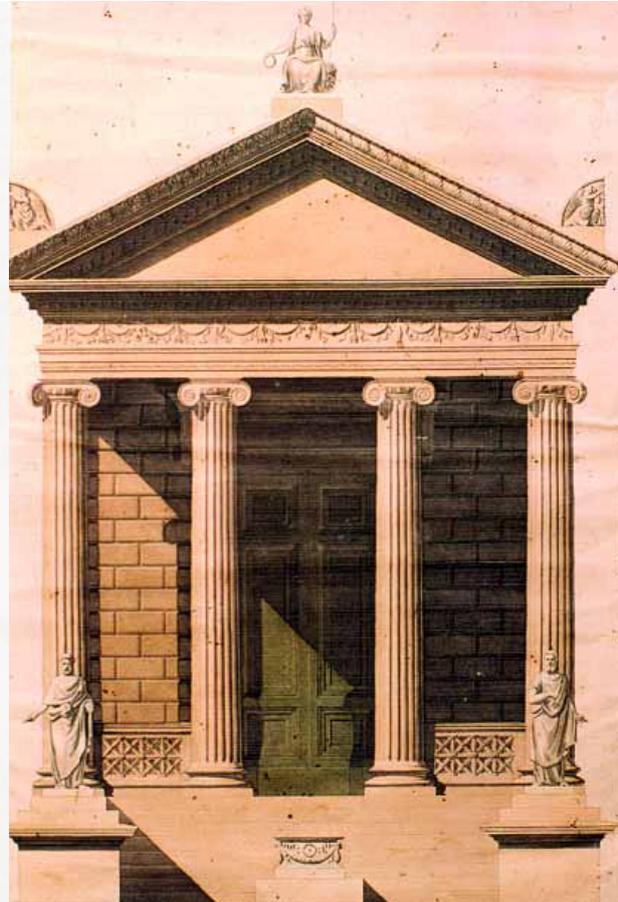
opus coementicium. Da notare la trabeazione ionica "asiana" che si riconosce per il forte sviluppo della sottocornice, quindi per una certa ispirazione ellenistica e per la voluta d'angolo del capitello.

Premessa

Dopo l'unità d'Italia e le prime leggi su Roma, si riapre il dibattito sull'isolamento del tempio della Fortuna Virile alla Bocca della Verità. Esso risulta già oggetto di una comunicazione scritta dal Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti,

Barnabei, indirizzata al Direttore dell'Ufficio regionale dei Monumenti Ferdinando Mazzanti il 6 settembre del 1898.

In questa lettera si legge: "mi mostrò ieri... gli studi per il progetto di isolamento del Tempio della Fortuna Virile... si mettesse mano al più presto alla demolizione della vecchia casa sul prospetto della piazza". Ma a rendere complessa la vicenda di liberazione e del completo isolamento del tempio si ritrova l'interesse del Collegio degli Armeni, allora proprietario, a tutelare i propri beni.





Infatti un progetto “completo di ricostruzione... e di sopraelevazione” di uno degli edifici appartenenti al Collegio in data 18 marzo 1914 è descritto da Gustavo Giovannoni il quale afferma in merito che: “non occorre che segnali il danno gravissimo che verrebbe a produrre il lasciar sviluppare la fabbricazione intorno al Tempio... poiché ne sarebbe impedita la possibilità della liberazione e della sistemazione di una località tra le più importanti di Roma”.

Sulla necessità dell’isolamento insiste Giovannoni, il quale, nel 1914, si occupa in uno scritto dal titolo *Il tempio della Fortuna Virile e il “Forum Boarium”*, e ne auspica cure e restauri in modo da contrastare “l’oculata speculazione programmata dal Collegio degli Armeni”.

Giovannoni si richiama alla liberazione della Maison Carrée di Nîmes (1816-1823) ed al tempio di Augusto e Livia a Vienne (1852-1872), ma egli in una riflessione maturata dalla lettura del Durm, in riferimento al tempio di Vienne scrive: “prima tutto rovinato e alterato da porte e finestre medievali, pure interessanti, poi libero e magnifico per unità e proporzioni, ecco un caso in cui senza dubbio la teoria di Viollet-le Duc ha ragione”. Da que-

sta considerazione traspare ancora un certo fascino per l’intervento secondo lo stile dovuto. In particolare per il tempio rettangolare egli espone il suo programma che prevede: “oltre all’abbattimento delle fabbriche dell’insula, anche il ripristino del lato sinistro ora racchiuso da muri, nel quale le cornici sono state barbaramente mozzate e le colonne in gran parte tolte...”. Infine si preoccupa di avviare anche la “redenzione di tutta la zona a cui esso appartiene”.

L’intervento

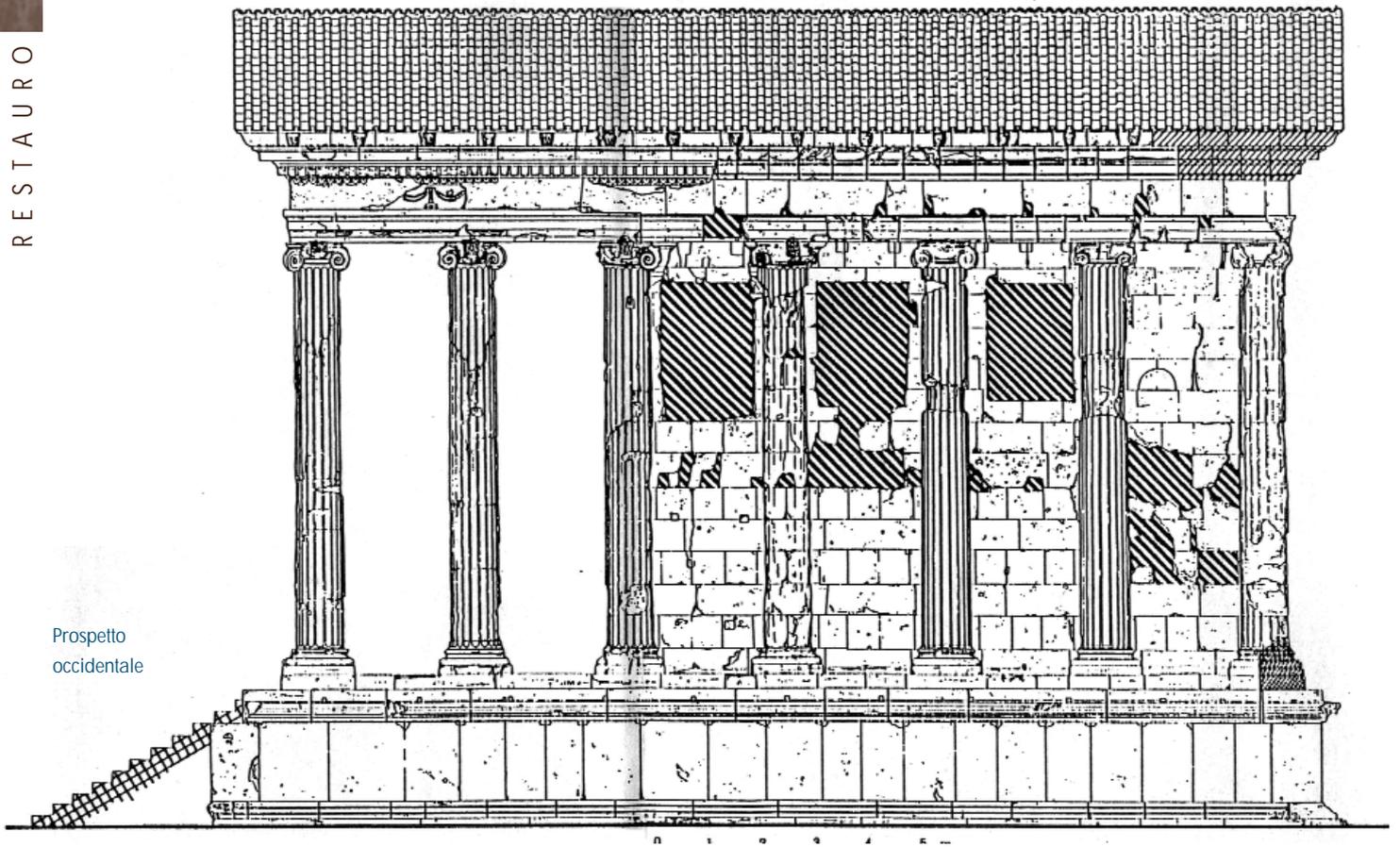
Nel 1916 la commissione istituita in seno all’Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, dopo una descrizione del Tempio presenta una proposta nella quale fra l’altro si legge: “...il bel monumento torni libero d’ogni lato, non più soffocato e ristretto, che sia ripristinato nel suo stato primitivo, che rivesta ancora la bella euritmia delle sue linee...”. La proposta continua precisando che si richiederà “il restauro del pronao del quale dovranno essere riaperti gli intercolumni e dovrà riprendersi la parete di fondo...”.

Da queste prime considerazioni si vedrà come il progetto Muñoz sarà articolato diversamente ed avrà come orientamento



Dall’alto:

- Particolare basamento
- Particolare reintegrazione base colonna



Prospetto
occidentale

di base l'isolamento ma non mirerà ad un ripristino assoluto, secondo le esperienze che in quegli stessi anni si stavano attuando in Italia e in altri paesi.

Antonio Muñoz, come già accennato nella sua relazione sull'importanza del tempio della Fortuna Virile, scrive: "Occorre dunque restaurare il fianco sinistro del tempio, chiudendo la porta della sagrestia, e liberandolo dalla casa sotto cui è nascosto. Sotto la casa stessa fin dal XVI secolo sono venuti in luce resti di muri antichi, di una certa importanza, e che debbono appartenere a uno degli altri templi del foro Boario, e che sarebbe opportuno mettere in luce demolendo la casa stessa.

Con questa demolizione si ottengono così due importanti risultati: si libera il fianco del tempio della Fortuna Virile, e si mettono in luce i resti dell'altro tempio. Per poi riaprire il pronao, e togliere dall'interno della cella le aggiunte fattevi posteriormente e i rozzi stalli del coro della confraternita, e sgomberarlo di tutti gli altri oggetti moderni, è necessario acquistare il tempio stesso che è pure proprietà degli Armeni". Il Soprintendente stesso spiega il suo intervento, "...in grazia del quale non solo si è completamente liberato l'edificio dal-

le fabbriche moderne che vi erano addossate, ma sono tornati in luce elementi di sommo interesse per lo studio dell'architettura antica".

Egli sentiva le necessità di conservare alcune testimonianze della chiesa settecentesca e di lasciar vedere entrambe le realtà. Infatti così prosegue, "un primo problema fu quello ...della conservazione della chiesa. Quegli altari, quegli affreschi... la cantoria, la balaustrata... la riproduzione del Santo Sepolcro... facevano capolino qua e là, in quel pronao murato, in cui apparivano le colonne scanalate, costituivano un quadro di insieme così pittoresco, che veniva spontaneo il desiderio di conservarlo, ... ma ciò non fu possibile perché l'Ospizio Armeno reclamava la consegna di tutta la suppellettile mobile, ... Perciò la chiesa fu... dismessa".

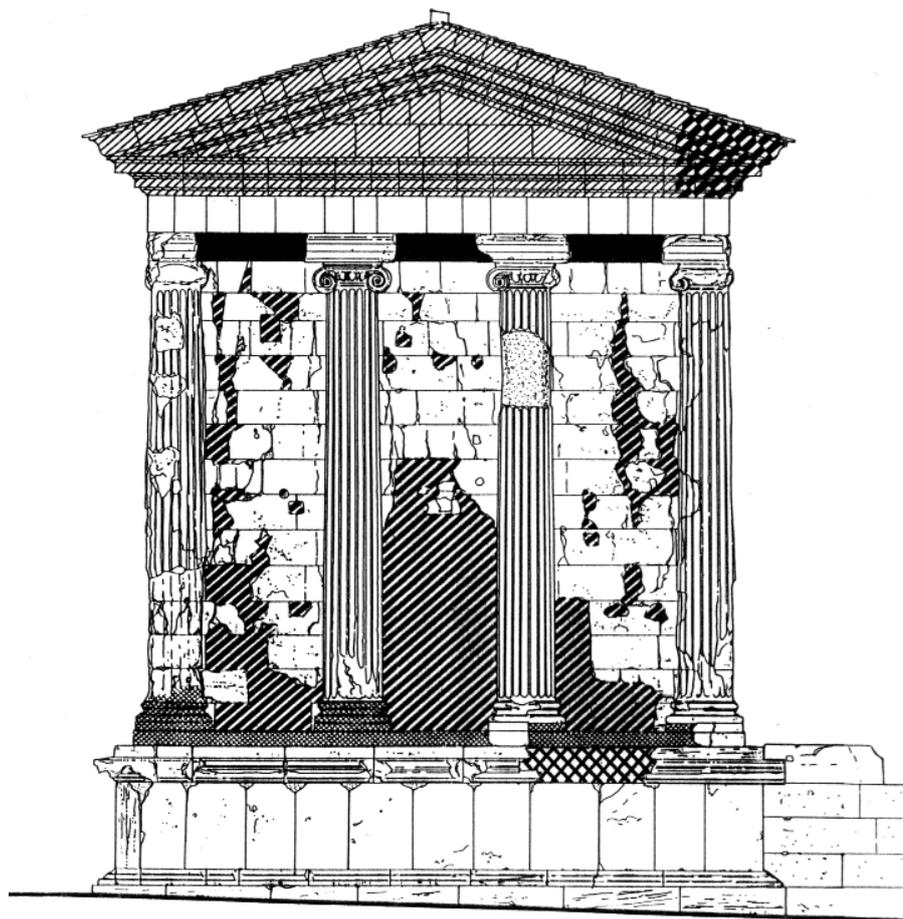
Muñoz continua con una puntuale descrizione dei lavori che va iniziando: accenna al risultato del ritrovamento delle tracce della scala e "conosceva quasi con certezza il numero dei gradini... che sono stati ricostruiti in mattoni", quindi affronta un altro quesito, quello della ricostruzione del fregio di coronamento su tutto il lato destro ex 85, chiedendosi come deve considerare

il tempio, se "come un rudero morto e quindi conservarlo intatto religiosamente, senza la più piccola opera di ripristino, oppure si doveva riguardare come un edificio ancora vivo, e quindi completarlo e rimetterlo nella sua completa efficienza".

Egli conclude affermando che "due ragioni mi fecero senza esitare seguire questa seconda via: una estetica l'altra pratica".

Quindi codifica questo restauro come l'unico da realizzare, come "un restauro di analogia, che si poteva compiere con l'assoluta certezza di rispettare l'antico", accennando alla necessità di completare l'architrave, ricostruendo la parte mancante. "Volli però nell'esecuzione distinguerla nettamente dalle parti antiche facendola in muratura di mattoni invece che in tufo, con intonaco rustico tinteggiato in grigio, in modo da intonarsi al resto dell'edificio, pur rimanendo chiaramente riconoscibile... e rifeci pure in mattoni le parti mancanti delle colonne coprendole con intonaco rustico senza le scanalature, e parte della cornice del podio".

Muñoz, durante l'esecuzione dei lavori, ritrova anche le tracce della volta a botte lunettata inserita in precedenza nella cella e riesce a confermare alcune precedenti



Prospetto
meridionale

ipotesi sulle pareti esterne del tempio, le quali dovevano essere rivestite in stucco, sia “nelle colonne sia negli intercolumni dove formava una scompartazione a bugne rettangolari...”.

Egli infine sintetizza, attraverso una minuziosa analisi dei vari prospetti, i singoli interventi effettuati che si possono rileggere anche con l’ausilio di appositi grafici. Il fronte settentrionale evidenzia la reintegrazione della scala antistante realizzata in mattoni e la parziale riconfigurazione del timpano a sinistra insieme ad un brano della trabeazione con mattoni rivestiti da intonaco grezzo.

Il fronte meridionale presenta un insieme di lavori, quasi di ritassellature per una complessiva reintegrazione. La cornice superiore del podio è ripresa con mattoni, quindi alcune basi delle colonne evidenziano un rifacimento della finitura superficiale. Tra gli intercolumni le ‘lacune’ sono riprese con materiale tufaceo e con una rifinitura dell’intonaco di color grigiastro. L’architrave è ricomposta in cemento armato; e questa inserzione è visibile solamente dall’esterno, mentre il timpano, insieme alla sottostante cornice presenta un rivestimento di intonaco.

Si vede come attraverso questa operazione Muñoz desiderasse avvicinarsi ma nello stesso tempo distinguersi dall’intervento di Valadier. Infatti si astiene dall’intervenire sulle due colonne centrali in tufo realizzate nel restauro del 1835.

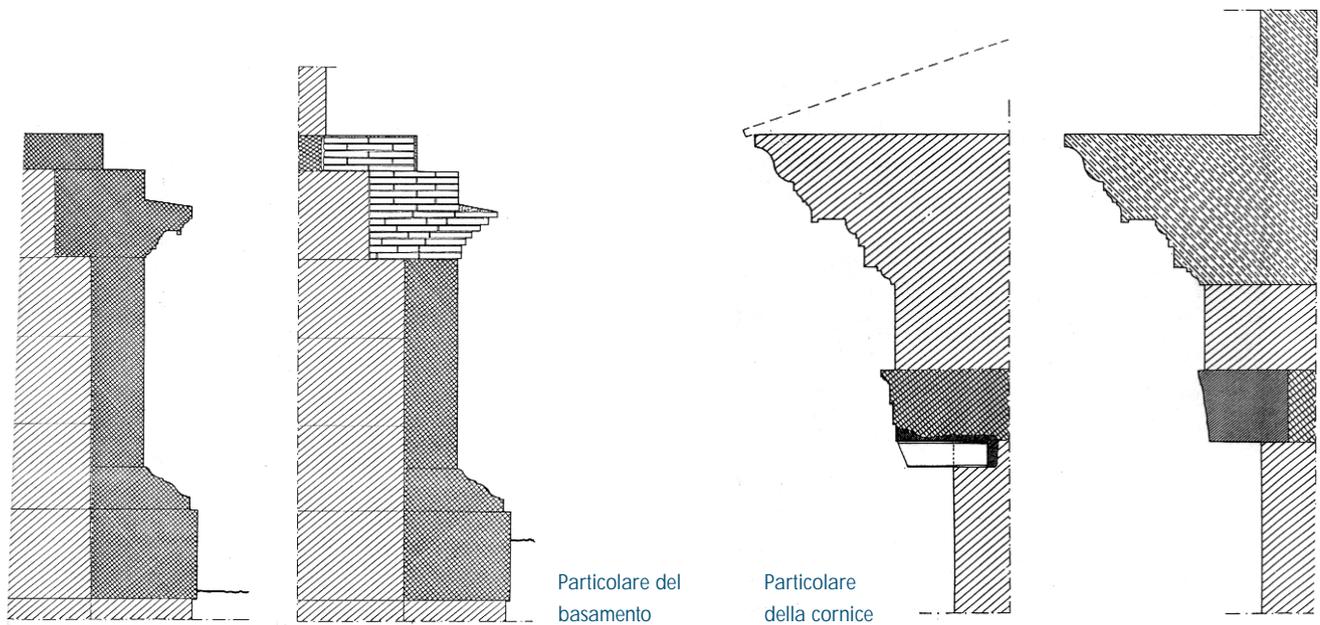
Nel fronte occidentale, si evidenziano soprattutto le chiusure delle tre finestre, trattate come una lacuna da colmare. L’attuale intonaco risulta più chiaro e con un leggero sottolivello; questo deriva dall’intervento del 1966 di Elisa Lissi Caronna. Infatti “il riempimento operato da Muñoz delle finestre aperte nel XVI secolo con muratura eterogenea e con la partizione a blocchi sull’intonaco, ... si era molto deteriorato, ... Fu perciò eliminato uno strato di cm.10 della muratura di riempimento, e venne creato l’intonaco liscio”. (E. Lissi Caronna, 1977, pp.299-325).

Egli non si è intromesso mediante il suo operato nel fregio, non ha toccato le decorazioni in stucco senza avviare quei completamenti e quei ripristini come una certa prassi del tempo ancora richiedeva, mentre si intravedono ancora due putrelle probabilmente inserite per sostenere i frammenti dell’architrave superiore.

Il fronte orientale si presenta con un’am-

pia rassegna di interventi. Le reintegrazioni si presentano in mattoni come nella scala e nella cornice del podio. Si notano altresì alcuni fusti di colonne con una ripresa in mattoni e finiture ottenute con intonaco grezzo. La cornice è stata anch’essa in gran parte ripresa con mattoni trattati in superficie e con un intonaco lasciato grezzo. Dall’analisi di altri particolari si colgono nel dettaglio questi interventi.

Si vede infine un frammento della finitura di stucco antico, nel primo intercolumnio a destra, protetto con grappe di ferro e cemento. Tutti questi lavori sono dichiaratamente visibili e non c’è stata nessuna volontà di mimetizzarli o di uniformarli. Per gli affreschi lo stesso Muñoz precisa nel suo volume del 1925 che non è possibile presentare uno studio analitico, tuttavia si limita a puntualizzare che questi sembrano risalire al IX secolo “... tutta la cella era stata ricoperta... di colori, anche il medioevo aveva, pur mutandogli il carattere, saputo aggiungere una nota di bellezza artistica all’elegante edificio dell’antichità”. Uno studio più recente sugli affreschi si deve a M. Trimarchi, in *Studi Medievali*, 1978, pp.653-679.



Considerazioni sull'intervento di Antonio Muñoz

Poco dopo l'ultimazione dei lavori, in data 23 novembre 1925, L'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, "esprime il vivo compiacimento per l'avvenuto restauro da tanto tempo auspicato... ed invia il proprio plauso al Ministero dell'Istruzione ed... al prof. Antonio Muñoz, che seppe ottimamente attuarlo... e richiama altresì gli studi edilizi da molti anni compiuti da una commissione per la sistemazione del Foro Boario, ed esprime il vivissimo voto affinché l'attuazione di tali proposte... consenta in breve tempo di completare la bell'opera iniziata e ricomporre così importanti monumenti dell'antichità e del medioevo...".

Il restauro di Muñoz, quindi, non ha inteso ripristinare uno stato ipotetico del monumento, bensì ha offerto una complessa interpretazione architettonica del concetto di *reintegrazione distintiva*.

Egli si è limitato dapprima a isolare e liberare il monumento, quindi a conservare alcune tracce del passato, infine a restituire mediante delle opportune operazioni alcuni elementi architettonici quali l'angolo della trabeazione e parte del timpano mancanti. Si rammenta che lo stesso Pietro Fedele, il giorno dell'inaugurazione, evidenziava come l'intervento avesse rispettato le tracce "lasciatevi dalle vicende dei tempi, come i preziosi affreschi del IX secolo".

Allo stesso tempo in altri dettagli, quali il capitello della colonna verso est del fronte

meridionale, ha lasciato la mancanza delle volute e le stesse tracce del rivestimento di intonaco e di stucco negli intercolumni, quindi si è limitato a conservare le stesse tracce rimaste delle decorazioni del fregio. In questo suo intervento Antonio Muñoz si allontana da quei precedenti saggi grafici di restituzione e restauri che per tutto l'Ottocento si erano dedicati al tempio della Fortuna Virile, come per esempio quello di Leonardo Paterna Baldizzi.

Semmai si può osservare, in questa soluzione del 1925, una concreta anticipazione sia delle norme per il restauro italiano del 1932, sia delle famose premesse sul restauro critico di Giulio Carlo Argan del 1938. È chiaro che i tempi non erano ancora maturi e lo stesso Muñoz, con molta probabilità, non intuì sino in fondo la portata della sua realizzazione per certi aspetti precorritrice di successive enunciazioni del restauro.

Tuttavia l'adozione di questi brani di materiale moderno, il cemento armato, a quel tempo considerato essenziale, permette di risolvere il problema dell'architrave del fronte meridionale del tempio non solo con una forma semplificata, ma anche senza falsificazioni e senza inganni. In riferimento alle moderne inserzioni in cemento armato sembra avallarsi l'ipotesi della partecipazione indiretta di Ignazio Carlo Gavini o comunque più operativamente del riecheggiare delle diverse esperienze condotte in questi stessi anni venti dalla Soprintendenza diretta Muñoz e Gavini nel territorio abruzzese.

In questo restauro si vedono inoltre adottati atteggiamenti moderatamente conservativi, dove l'anima dello scrupoloso storico-restauratore si manifesta in maniera prevalente rispetto a quella di altri contemporanei e più tradizionali restauratori. Sembrano affiorare quindi le differenze tra Giovannoni e Muñoz, il primo ancora orientato verso più tradizionali interventi, mentre il secondo già aperto alle nuove istanze.

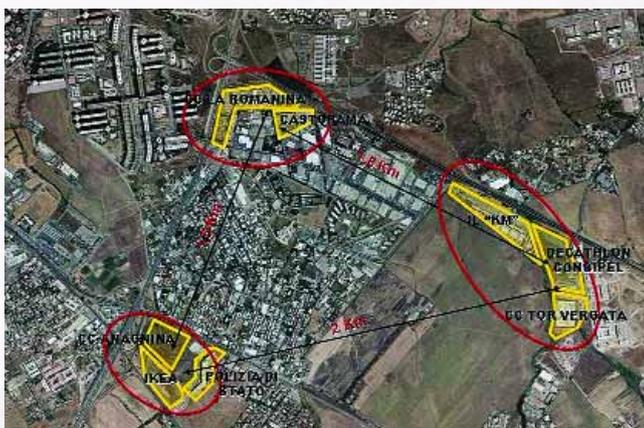
Per gli interventi successivi a quelli di Muñoz si rammentano il completamento dell'isolamento del tempio (1930-31) con la demolizione del caseggiato all'angolo tra la via della Bocca della Verità e via di Ponte Rotto. In quell'occasione furono rinvenuti avanzi del muro in blocchi di tufo e tracce di strutture a cortina. Una seconda serie di esplorazioni fu effettuata nel 1947-48 per accertare la presenza di un edificio preesistente nella zona del *Portus Tiberinus*.

A tal fine si ricordano i saggi di Guglielmo Gatti presso l'angolo sud-est del tempio di Portuno. Infine fra i più evidenti sembra necessario ricordare i lavori avviati nel 1966 dalla Soprintendenza Archeologica di Roma con la direzione di Elisa Lissi Caronna. Per queste indicazioni e per un più completo approfondimento si rinvia al saggio dello scrivente inserito nel volume *Antonio Muñoz, la politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governato*, Roma 2003.

ASTEROIDI NELLA PERIFERIA ROMANA

Il processo di decentramento e specializzazione funzionale degli spazi in atto dovrà essere gestito in una prospettiva di sostenibilità a medio e lungo termine.

Ilaria Scarso



Nel periurbano di Roma è in corso un processo di “magnetizzazione” all’insegna del decentramento e della specializzazione funzionale *out-of-town*. Tale tendenza, basata su logiche legate all’accessibilità veicolare ed a meccanismi di valorizzazione fondiaria, assume la forma dei cosiddetti spazi-funzione: *settori di concentrazione*¹, *annodamenti*², *condensatori introversi* e *tracotanti*, che tendono a condizionare la natura e il significato di estese aree del territorio imponendo localmente la loro pre-

Dall’alto:

- Concentrazioni commerciali in prossimità del GRA tra l’A1 e le radiali Tuscolana-Anagnina
- I magneti del retailtainment a Parco Leonardo (centro commerciale e multiplex) ed il retail park Market Central Da Vinci inaugurato il 19 ottobre 2007
- La localizzazione isolata del Warner Village e la distesa di parcheggi quale unico spazio di mediazione con l’intorno





senza isolata³, quasi fossero asteroidi precipitati dall'alto di cui non si comprende appieno la provenienza ed il senso.

Sono spazi specializzati e gerarchizzati, con caratteri di esclusività ed autoreferenzialità, nelle rispettive declinazioni direzionali e terziarie, di grandi contenitori *big box*⁴, di *shopping malls*, di *villages* del tempo libero, di nuovi luoghi del *retailtainment*.

La geografia di queste nuove centralità periurbane ha una matrice prevalentemente economica: si fonda su valutazioni statistiche sulla segmentazione dei consumatori e sulle isocrone dei tempi di percorrenza, pertanto carattere ricorrente è la localizzazione in prossimità di arterie stradali ad alto scorrimento, la cui presenza diventa spesso principio insediativo.

Un'ulteriore costante è rappresentata dalle recinzioni, segnale fisico della privatizzazione dilagante: molti grandi attrattori si chiudono in *enclaves*, hanno accessi ben

sorvegliati e regolati, allontanano tutti gli elementi della città che creano paura ed insicurezza, prime tra tutti le marginalità sociali.

Ma proprio l'essere "*luoghi delle regole speciali*"⁵ li rende attrattori di grande successo: la compressione spazio-temporale⁶, la vendita di esperienze legata alle strategie di marketing e la paura associata alla città portano i cittadini-turisti ad allontanarsi dal centro città, spostandosi anche in aree extraurbane, dove in un unico luogo possono svolgere molteplici attività in un tempo "compresso", generando un "pendolarismo del tempo libero" che si affianca al tradizionale pendolarismo di matrice lavorativa.

A ciò si aggiungono le externalità indotte, sia in termini di consumi territoriali ed energetici, che di matrice ambientale (frammentazione delle reti ecologiche, consumo idrico e bassa qualità del tratta-

- Omologazione e clone town: big box IKEA a Roma Anagnina ed a Boston

mento e drenaggio delle acque reflue, impermeabilizzazione dei suoli, inquinamento acustico ed atmosferico) e sociale (perdita di un "effetto città", rischio di segregazione). I magneti commerciali tendono a distruggere il tessuto del piccolo commercio, con gravi ricadute sulle economie locali, generando inoltre perdita del senso del luogo e della identità comunitaria. I layout standardizzati e decontestualizzati imposti dalle grandi catene di distribuzione tendono a generare delle *città clone*, con evidenti rischi di omologazione soprattutto in contesti *deboli* come le periferie.

La consistenza del fenomeno emerge chiaramente dalla mappatura dei magneti nel periurbano di Roma; essa evidenzia la presenza di 41 attrattori, per circa 2,5 milioni di mq di superficie costruita, prevalentemente legati al commercio ed al tempo libero, con una progressiva tendenza all'integrazione tra i due⁷. Si situano preferibilmente all'intersezione tra il Grande Raccordo Anulare e le autostrade o le radiali, con una rapidità di proliferazione che raggiunge i massimi livelli negli ultimi sei anni.

I caratteri morfologici sono dominati dalla uniformità sovracontestuale delle architetture, spesso banali, standardizzate e seriali nelle forme e nei colori, per l'immediato riconoscimento della catena internazionale cui appartengono, o scenografici nei factory outlet, con finti prospetti che riecheggiano il liberty (Valmontone) o l'antica Roma (Castel Romano).

A livello di impianto si configurano prevalentemente come contenitori singoli in un mare d'asfalto (le distese di parcheggi)

Dall'alto:

- La cittadella direzionale Toyota alla Magliana
- Il centro commerciale "tradizionale" La Romanina



dove lo spazio pubblico è completamente negato, oppure si articolano attorno ad uno spazio centrale, quando si compongono di più oggetti. Diverso è invece l'impianto dei factory outlet, che simulano l'ambiente urbano attraverso la ricostruzione di centri storici, con strade pedonali, piazze e portici, cercando di ricreare una vaga idea di spazio pseudo-pubblico in un contesto del tutto privatizzato.

La "magnetizzazione" della periferia romana è, allo stato attuale, in pieno sviluppo, manifestandosi per di più all'interno della legalità della gestione territoriale, tanto che il piano non sembra contenerne la diffusione; al contrario emergono delle strette relazioni di interdipendenza tra gli attrattori ed il modello policentrico del nuovo Piano di Roma: dei quarantuno attrattori individuati, dieci si trovano all'interno delle centralità con una SUL (Superficie Utile Lorda) superiore ai 750.000 mq, pari a circa il 30% della SUL totale. Eppure l'essere "nuovi annodamenti" conferisce a questi attrattori potenzialità inesprese di rigenerazione dei tessuti, potenzialità di interfaccia ed integrazione che varrebbe la pena di sondare attraverso politiche e strategie guidate dalla regia pubblica. In quest'ottica le centralità del Prg potrebbero costituire un'occasione di sondaggio-verifica della guida pubblica sulla privatizzazione dei magneti periferici.

In realtà il rapporto di interdipendenza magnete-centralità appare del tutto capovolto. Il traino dell'attuazione risulta essere lo stesso magnete, che compare per primo nei cronoprogrammi e consente all'Amministrazione di riscuotere gli oneri concessori indispensabili per procedere



nell'avanzamento delle urbanizzazioni primarie e secondarie; le funzioni commerciali e ricreative di matrice privata prevalgono sulle funzioni pubbliche strutturanti come gli uffici pubblici, le attrezzature collettive ed i parchi che, invece di comparire per prime, sono relegate alle ultime fasi dell'attuazione; ed è sempre il magnete a guidare l'infrastrutturazione, per cui si realizza in breve tempo un nuovo svincolo sul GRA a Bufalotta per consentire l'accesso ad IKEA, ma non il prolungamento della metropolitana, nonostante l'attuazione delle centralità sia vincolata alla realizzazione contestuale della necessaria rete del ferro.

Un'inversione di tendenza nella concertazione con il mercato risulta indispensabile almeno nelle centralità in corso di pianificazione, affinché sia la regia pubblica a dettare le regole della negoziazione – prima tra tutte l'irrinunciabilità del traspor-

to pubblico – nella gestione dei magneti all'interno del processo pianificatorio ed attuativo.

Rimane aperta la questione di come gestire il fenomeno ed in prospettiva di quale futuro per le aree periferiche della città.

Lo scenario più probabile ed imminente è al momento quello dello sviluppo inarrestabile, davanti al quale non resta che cercare di mitigare gli impatti e contenere le esternalità negative da esso generate. Ma questo scenario potrebbe anche condurre ad una prevalenza di significativi addensamenti funzionali, in alternanza a significative rarefazioni, trasformando la frammentazione periurbana nella città "diramata"⁸, in cui gli addensamenti sono costituiti dai magneti, "nuovi annodamenti" urbani ed elementi di strutturazione territoriale, in grado di attrarre non solo attività economiche, ma anche residenze. D'altra parte non è neanche pensabile una



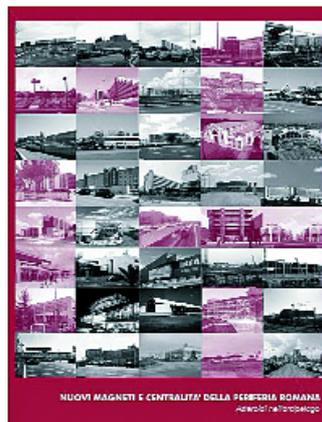
• Recinzioni dell'outlet Fashion District a Valmontone

crescita incondizionata all'infinito: nel momento in cui inizieranno a mancare le condizioni di profittabilità economica, il fenomeno inevitabilmente subirà un rallentamento; il segnale più evidente è rappresentato dai *greyfields* statunitensi⁹.

La gestione della "magnetizzazione periferica" dovrà quindi essere affrontata alla luce degli impatti e degli effetti generati ed in prospettiva di una sostenibilità a medio e lungo termine. Indirizzi strategici dovranno poter rispondere a dei livelli prestazionali "a monte" e "a valle" del fenomeno, da una parte affrontando la necessaria mitigazione della situazione attuale e del futuro prossimo, dall'altra facendosi carico degli scenari di lungo termine ipotizzati – magneti come nuovi annodamenti urbani e magneti in declino; dovrebbero quindi favorire le potenzialità di rigenerazione e/o strutturazione territoriale e prevenire gli impatti negativi della dismissione attraverso la flessibilità.

Ma per poter efficacemente attuare delle strategie di gestione non può bastare la pianificazione urbanistica, né la volontà

di una singola amministrazione comunale. La complessità del fenomeno, sia per le ricadute territoriali, economiche ed ambientali che per i risvolti legati ai comportamenti sociali che esso innesca, richiede l'attenzione di politiche plurime all'insegna della transcalarità e dell'intersettorialità ed una riflessione profonda sulla insostenibilità del futuro verso cui il fenomeno ci sta conducendo.



Note

¹ A. Corboz, *Ordine sparso*, Franco Angeli, Milano 1998.

² A. Detragiache, *Dalla città diffusa alla città diramata*, Franco Angeli, Milano 2003.

³ S. Boeri, "USE (Uncertain States of Europe). Note per un programma di ricerca", in *La città europea del XXI secolo*, Skira, Milano 2002.

⁴ *Big box describes a gigantic, windowless structure, usually of cheap, concrete block construction, typically sited next to an arterial or near a freeway interchange with high traffic volume*. D. Hayden (2004), *A field guide to sprawl*, W.W. Norton & Company, New York.

⁵ P. Colarossi, F. Fratini, "Sette idee di città", in L. Brunori, P. Colarossi, F. Fratini, *Il futuro della città. Idee a confronto*, Cuen, Napoli 1997.

⁶ D. Harvey, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano 1993.

⁷ Il 56% presenta una destinazione commerciale, il 10% ricreativa, il 5% mista commerciale-ricreativa, il 17% direzionale, il 5% ricettiva; il resto è destinato ad attività tecnologiche ed espositive.

⁸ Una città "giudiziosamente diffusa" è la "città diramata" (...) La città diramata può essere intesa, in estrema sintesi, come "una situazione territoriale in cui sono riconoscibili alcuni principi d'ordine (... controllo del consumo di spazio e salvaguardia della qualità dell'ambiente) ed alcune linee di forza della forma urbana, indotte sia da un'appropriate azione normativa sia dalla coerenza con le peculiarità morfologiche del territorio". C. S. Bertuglia, A. Stanghellini, L. Starico (2003), a cura di, *La diffusione urbana: tendenze attuali, scenari futuri*, Franco Angeli, Milano.

⁹ Congress for the New Urbanism, *Greyfield Regional Mall study*, gennaio 2001.

CASTELLUCCIO DI NORCIA UN SOGNO CHE TI ASPETTA

Manuela Ricci

LEGGERE LA CITTÀ ATTRAVERSO TESTI LETTERARI, FOTOGRAFIE, FILMATI, CON LO SCOPO DI "DISVELARE ASPETTI INCONSUETI, CONTRADDIZIONI E INEDITA BELLEZZA, CAPOVOLGERE I LUOGHI COMUNI, FAR EMERGERE IL SIGNIFICATO DELLO SPAZIO FISICO E DEGLI USI", RIPRODURRE UNA VISIONE, UNA SENSAZIONE.



Da qualunque direzione si arrivi, da Norcia o da Visso, è lo stesso paesaggio che appare all'improvviso, a mo' d'immagine tratta da una favola di draghi e fate di quando eravamo bambini, e sembra impossibile. Sembra impossibile ritrovarsi di fronte a un sogno che si spalanca davanti agli occhi: un immenso altopiano (Pian grande e Pian Perduto) circondato da monti e su un angolo, il piccolissimo borgo di Castelluccio, arroccato su una collinetta che appare messa lì per esaltarne e custodirne il carattere di unicità e permanenza.

Due istinti aggrediscono insieme l'animo: fermarsi immediatamente per abbracciare e imprimere quell'immagine nella memoria; seguire l'invito implicito ad avvicinarsi, pur con il timore di infrangere il sogno.

Rallentare il percorso di avvicinamento è la mediazione possibile.

L'altopiano, nel cuore del parco dei Sibillini, è come una coperta cucita con pezzi diversamente colorati e tessuti. La forte luce estiva manifesta il giallo del fieno e della lenticchia, ormai matura per la raccolta, che si alterna al verde dell'erba medica, con qualche residuo di fiordalisi azzurri e di radi papaveri rossi, al marrone vivo dei primi appezzamenti appena arati per le nuove semine.

Ogni pezzo ha un proprietario; ogni proprietario imprime una direzione alle coltivazioni, che incontrandosi ne definiscono i rispettivi confini.

Le montagne che circondano l'altopiano sono per lo più brulle; familiari, morbide e arrotondate, gialle dell'erba cotta dal so-

le, con parti rocciose che sbucano all'improvviso senza la protervia dell'eccezione; imponenti e segnate da solchi che sembrano disegnare grosse dita; attraversate qua e là da macchie compatte verdissime di faggi e da gruppi densi di pecore.

E lentamente si arriva al borgo che risale a non prima del XIII secolo.

La sua forma, di cui da lontano si percepisce l'estrema compattezza, come se fosse possibile raccoglierla in un guscio di noce, comincia a frammentarsi; la grana si apre, gli edifici si avvicinano e mostrano gli spazi aperti tra loro. L'ombra dei lavori in corso, accompagnata dalle macchine per l'edilizia, sovrasta la piccola dimensione dell'insediamento storico le cui case si allineano sul versante sud a semicerchi concentrici. Il piccolo cimitero, che si affaccia



sul Pian grande, sembra replicare, in dimensione minore, il ruolo di Castelluccio rispetto al paesaggio.

In piazza ci si sente avvolti dai monti, verso i quali si sporge, con generosità, il belvedere che si trova a coglierne la presenza a metà della loro figura, cangiante al passaggio delle nuvole; i piccoli edifici si raccolgono a cerchio, quasi a difendersi da una dimensione che li sovrasta, estranea eppure familiare.

Le scritte di calce bianca sui muri delle case, sorta di satire manifeste (le "sature", forme di poesia con vena allegorica) raccontano di episodi di vita della comunità: la ragazza che cede alle lusinghe; la sconfitta della proposta di un gruppo di intellettuali castellucciani ("li vippes") per la creazione di un centro culturale estraneo ai valori del territorio e della gente che vi abita.

È un brulicare di lavori; alcune ristrutturazioni sono state portate a termine, anche con esiti qualitativi buoni, *in primis* la chiesa del Sacramento, per la quale i cittadini stessi hanno versato i contributi. Ma sono evidenti anche interventi parziali e qualitativamente scorretti che cedono a forme di abusivismo, pur contenuto, che minano l'organicità qualitativa della riqualificazione del borgo.

D'inverno vivono a Castelluccio otto persone; ma le presenze turistiche sono numerose durante tutto l'anno. La pastorizia ancora costituisce un'attività diffusa, così come la produzione di prodotti tipici quali le famose lenticchie. Ma l'economia si va velocemente spostando sul turismo, sia invernale - Forca Canapine ospita impianti di risalita per attività sciistiche; le

“ciaspolate” sono all’ordine del giorno - sia estivo (escursionismo e volo libero). Il pastore tende a diventare guida; lui, che ha dormito per anni con le pecore all’albergo delle stelle, conosce i luoghi pietra per pietra, pianta per pianta; conosce le stagioni e i paesaggi, il sapore acre del carduccio crudo e quello dolce delle castagne di faggio.

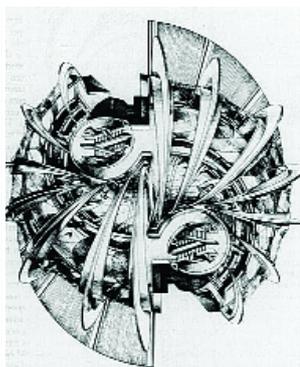
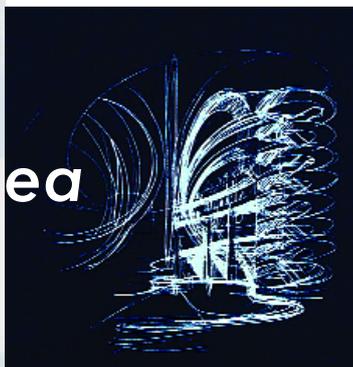
Questa trasformazione dell’economia ha indotto anche trasformazioni nell’abitato. Le vecchie stalle che circondavano il borgo stanno diventando abitazioni e agriturismi. Si pone il problema di dove localizzare i ricoveri per il bestiame, per conservare la legna, per porre al riparo le macchine agricole.

Nel Pian Grande alcuni brutti capannoni esplicitano il problema: le conflittualità tra comunità locale, Parco dei Monti Sibillini e Sovrintendenza sono argomento di discussione quotidiano. La comunità “accusa” il Parco di soffocare con “regole” eccessivamente drastiche lo svolgimento delle attività produttive, poste sempre in alternativa a una conservazione ritenuta “sterile” e, a volte, dannosa per l’ambiente. La forte diminuzione della presenza di bestiame modifica la natura; la diffusione di cardi giganteschi, là dove una volta regnava il pascolo, comincia, forse, a costituirne prova.

Il Monte Vettore chiude il sipario del Pian Grande, custodendo nel suo grembo il sentiero delle fate. Il loro passo leggero costituisce leggenda, una fonte sul percorso di accesso al monte la ricorda, mentre l’acqua scorre fresca attraverso le tre lunghe vasche in cui gli animali ancora si fermano ad abbeverarsi.



Archivi di architettura contemporanea



Maurizio Sacripanti,
Padiglione Italiano
Osaka, 1968

Maria Letizia Mancuso

Tutelare la professione non può prescindere dalla conoscenza e dalla difesa delle opere degli architetti in progetto ed in realizzazione. L'impegno dell'Ordine per la trasmissione della nostra memoria attraverso la raccolta e valorizzazione degli archivi degli architetti romani del Novecento.

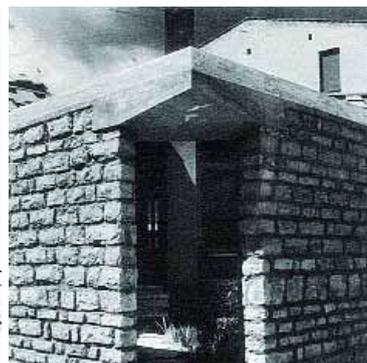
L'Ordine è una delle tante istituzioni che, in Italia, a partire da eventi più o meno traumatici (come può essere lo scoprire che Musei di Architettura esteri stanno comprando dagli eredi dei più importanti architetti italiani del Novecento i loro archivi) ha deciso e deliberato di lavorare per impedirne la paventata dispersione. Perché tutelare la professione non può prescindere dalla conoscenza e dalla difesa delle opere in progetto ed in realizzazione. L'inizio è stato casuale: nei primi anni '90, all'interno del Centro Studi da poco fondato dall'Ordine, l'arch. Paolina La Franca propose di organizzare un Convegno per discutere sul significato e sulle prospettive di un "Museo dell'Architettura", evento che si svolse poi a Palazzo Barberini, con i patrocini di Ministero dei Beni Culturali, Regione Lazio, Provincia e Comune di Roma. Nel frattempo l'interesse si era avviato anche nel Consiglio del nostro Ordine, e immediata fu la consapevolezza che bisognava individuare l'identità dei soggetti della ricerca, prima di censire, ordinare, conservare, divulgare la documentazione relativa alle loro opere. Può sembrare strano ma, ancora oggi, non esiste una storia dell'Ordine di Roma né un

elenco definitivo degli iscritti dalla sua costituzione, e credo di non poter essere smentita se affermo che questo minimo di reperto documentario non esiste per gli altri Ordini degli Architetti d'Italia. Fino a pochi anni fa è stato come se la categoria dei nostri professionisti non facesse parte della società civile, non avesse contribuito a formare il patrimonio culturale italiano e quindi non potesse interessare né gli storici né gli archivisti e tanto meno gli Enti deputati a conservare la memoria di una Nazione.

Comunque da quel primo nostro Convegno i progetti intrapresi dall'Ordine sono stati moltissimi, tutti all'interno e finalizzati al progetto primitivo e finale della trasmissione della nostra memoria. Con la limitazione che il nostro interesse fosse delimitato agli iscritti all'Ordine di Roma.

In questi anni sono state messe in piedi varie strutture, alcune anche elaborate e complesse, sono state avviate attività che hanno dato risultati qualche volta soddisfacenti e qualche volta meno, ma tutto purtroppo basato su un impegno di volontariato o attraverso la assegnazione di borse di ricerca. Perché il vero problema è la carenza di fondi.

Prima di analizzare più da vicino quello che si



Adriano Cambellotti
• Quartiere INA-Casa
Terni (Ie Grazie)
1955
• Centro Sociale del
complesso S. Martino
Terni. 1954

Michele Busiri Vici

- Villa dell'Architetto S.Felice Circeo, 1958
- Padiglione italiano alla Fiera Internazionale New York, 1939



è fatto in questi anni un'ultima premessa riguarda il mio ruolo. Mi sono trovata a diventare "responsabile" della struttura degli Archivi un po' per mia disposizione, un po' per caso: la storia e la conservazione fanno parte delle mie passioni, e così ogni notizia, ogni spunto che coglievo in altre istituzioni o negli studi di altri architetti su quegli stessi temi mi hanno vista attenta e partecipe, trovando il supporto in questo interesse dei vari Consigli degli Ordini che si sono succeduti in questi anni ed anche nelle strutture del Ministero dei Beni Culturali che in questi stessi anni stavano portando avanti lo stesso processo di crescita della tutela delle opere di Architettura. L'elenco che segue (e che riguarda solo i progetti dell'Ordine di cui sono referente o in cui sono coinvolta come consigliere del Ce.S.Arch), ha lo scopo di far comprendere appieno l'ampiezza delle azioni intraprese e dei progetti particolari avviati, descritti in maniera sintetica per esigenze di spazio, mentre rinvio al sito dell'Ordine i colleghi che volessero informazioni più esaustive con le indicazioni dello stato attuale di ogni progetto e di come parteciparvi, perché il contributo degli iscritti che hanno interesse a tali tematiche è graditissimo.

La necessità di correlarsi con le altre Istituzioni Pubbliche e Associazioni private ha portato alla:

- Fondazione nel 1998 della Associazione Nazionale Archivi di Architettura Contemporanea, di cui fanno parte i più importanti archivi e centri di documentazione di architettura, tra cui lo IUAV, il Ministero Beni Culturali, l'Archivio Centrale dello Stato, numerose Accademie e Fondazioni, nonché Dipartimenti universitari e Sovrintendenze ai Beni Archivistici. Gli scopi dell'AAA Italia sono la promozione e la salvaguardia degli Archivi di Architettura nonché l'accessibilità del patrimonio conservato; le finalità vengono portate avanti e realizzate attraverso "Gruppi di Lavoro".
- Firma di protocolli con Enti aventi obiettivi simili come quello con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, rappresentato dalla DARC e dalla Sovrintendenza Archivistica del Lazio, per la valorizzazione degli Archivi di Architettura e quello con la Fondazione Franz Ludwig Catel per l'istituzione di borse di studio per ricerca archivistica e per pubblicazioni.

La conoscenza dei nostri iscritti e delle loro opere è impostata su:

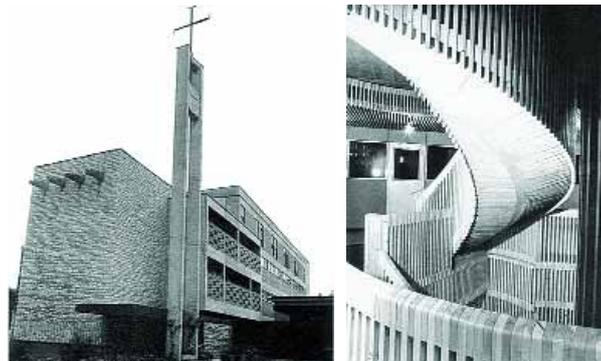
- La pubblicazione prima decennale ed ora quinquennale dei volumi "50 anni di professione" con il contributo economico e d'impegno del Ce.S.Arch, che è giunta al quarto volume. I volumi sono costituiti da schede, una per ogni architetto, di 4 facciate, una di biografia e tre di documentazione grafica e fotografica. Alla fine del volume è inserito l'elenco completo di tutte le opere di ogni professionista. L'elenco degli architetti censiti fino ad ora è consultabile sul sito dell'Ordine.
- L'Ordine, per ricordare e celebrare i propri iscritti, fa riferimento ad un criterio obiettivo, svincolato da qualsiasi giudizio di merito o culturale che attiene ad altre Istituzioni, come l'iscrizione cinquantennale al nostro Ordine. La pubblicazione è diventata uno strumento essenziale anche come presupposto per il lavoro inerente la "Dichiarazione di notevole interesse storico" degli Archivi di Architettura.
- Le presentazioni dei volumi sono state curate da Paolo Marconi, Carlo Severati, Alessandra Muntoni, Mario Docci e Giorgio Muratore.

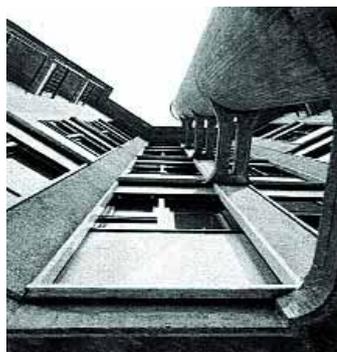
**Emanuele Caniggia**

- Edifici a via della Trinità dei pellegrini, Roma, 1955
- Ospedale del Littorio Roma, 1928

Luigi Rachell

- Complesso scolastico in via Tito Lavieno, Roma, 1961
- Stabilimento Birra Itala Pilsen, Padova, 1971





Piero Maria Lugli

- Chianciano Terme, 1967
- Complesso residenziale via G. Pezzana, Roma, 1963

Il lavoro di ricerca ed organizzazione viene seguito dal responsabile degli archivi, con il contributo, per ogni volume, di tre giovani architetti scelti per concorso attraverso l'istituzione di borse di studio, e la collaborazione degli architetti decani che mettono a disposizione il loro tempo, la loro pazienza ed il materiale da pubblicare.

A tali pubblicazioni hanno collaborato gli arch. Renata Bizzotto, Luisa Chiumenti, Alessandra Muntoni (I volume), Augusta Lupinacci, Maria Letizia Mancuso, Tiziana Silvani (II volume), Chiara Laurenti, Diego Sabatino, Sandro Sancineto (III volume), Michela Cosenza, Ilaria Delsere, Sandro Sancineto (IV volume). Le pubblicazioni sono reperibili presso la Libreria dell'Ordine.

- L'istituzione di borse di studio e l'accoglienza di tirocinanti architetti e/o archivisti per lo studio ed il riordino dei Fondi Archivistici presenti all'Acquario Romano:

Fondo Michele e Giancarlo Busiri Vici (Francesco Cefalo e Daniela Salvi).

Fondo Paolo Cercato (Michela Filardi e Jonathan Scocuzza).

Fondo Sergio Lenci (non ancora iniziato il riordino).

Archivio dell'Ordine (Milena Cosenza).

Gli archivi dichiarati di interesse storico, possono venire depositati presso la sede della Casa dell'Architettura, previo parere favorevole del Consiglio dell'Ordine. Una volta inventariati e resi informaticamente consultabili per gli iscritti all'Ordine e gli studiosi, gli archivi cartacei verranno destinati alle sedi istituzionali (MAXXI). I Fondi Archivistici vengono riordinati ed inventariati attraverso le competenze di architetti archivisti, ai quali vengono assegnate borse di studio per concorso, sotto la responsabilità organizzativa del delegato dell'Ordine,

metodologica e scientifica dei delegati della DARC e Sovrintendenza archivistica del Lazio, a seguito del Protocollo di cui sopra.

- L'inserimento, a tutt'oggi, in Internet e visitabile dal sito dell'Ordine cliccando a destra su "MONITOR D - 50 anni di professione - gli architetti che hanno costituito la storia dell'Ordine", di circa sessanta schede di professionisti. Il sito è in continuo aggiornamento e si spera di arrivare ad un centinaio di schede entro l'anno.

- Al progetto MONITOR D si affiancherà MONITOR Archivi, con la possibilità di consultazione, per via informatica, dei Fondi Archivistici che l'Ordine sta curando, nonché delle banche dati realizzate su tali temi dal Ministero Beni Culturali.

- La Biblioteca dell'Ordine. L'Ordine ha avviato la costituzione di una propria Biblioteca nella quale andranno a confluire tutte le pubblicazioni di architetti iscritti all'Ordine di Roma. L'elenco dei testi presenti è consultabile sul sito. Tutti gli architetti che hanno proprie pubblicazioni possono, anzi è auspicabile che lo facciano, consegnarne una o meglio due copie per incrementare la dotazione esistente.

Ed inoltre è stata realizzata la:

-Partecipazione al Progetto Europeo GAU:DI 1 e 2 - Gouvernance, Architecture and Urbanism: a Democratic Interaction, di cooperazione internazionale alla quale hanno partecipato i principali Paesi europei. Per l'Ordine di Roma è stata portata avanti un'inchiesta sulla produzione e gestione degli Archivi di Architettura, seguita dall'arch. Elisabetta Procida; il progetto ha

come obiettivo di prevedere l'archiviazione di domani. Nella prima fase, a seguito di un'ampia inchiesta presso studi di architetti, è stata prodotta una "Guida alla gestione destinata agli studi in attività".

- Consultazione del Centro di Documentazione Cinematografica, in parte attraverso il sito del Cesarch, e prossimamente attraverso l'apertura al pubblico di uno spazio dedicato alla multimedialità e alla comunicazione al piano terra dell'Acquario.

Il Centro di documentazione, costituito nel 1992 con una convenzione tra l'Ufficio centrale dei beni archivistici del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali e l'Inarch (Istituto nazionale di Architettura) e che dal 2004 fa parte del Centro Studi degli Architetti dell'Ordine di Roma - Ce.S.Arch. -, ha un archivio audiovisivo storico sulla rappresentazione dell'architettura con le oltre 5000 sequenze relative ai film dei più importanti registi, nonché prodotti e progetti di studio, elaborati per prevenire la dispersione delle relative fonti documentarie e assicurarne nel tempo la valorizzazione e la fruibilità.

Il responsabile del Centro di documentazione cinematografica è l'arch. Enrico Censon, al quale ci si può rivolgere per la fruizione del materiale.



Piero Maria Lugli

- Città Giudiziaria di Roma
- Progetto di ponte-territorio sullo Stretto di Messina, 1969

I CORSI DI AGGIORNAMENTO PROFESSIONALE DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI DI ROMA E PROVINCIA



**QUALITY & DESIGN
MANAGEMENT
NELL'ARCHITETTURA**



**REDAZIONE DELLE PERIZIE
GIUDIZIARIE**
XXV edizione



**LE FONTI ENERGETICHE
RINNOVABILI: IL SOLARE
TERMICO**

Tenuto dall'associazione
"Roma Energia"



**PROJECT MANAGEMENT
E PROJECT CONTROL**

Gestione e
pianificazione dei
progetti complessi



**LA CONSERVATORIA DEI
REGISTRI IMMOBILIARI**

I docenti saranno
funzionari dell'Ufficio
del Registro



**LA PROGETTAZIONE
ARCHITETTONICA
ESECATIVA**



**NULLA OSTA PRESSO LE
SOPRINTENDENZE DI STATO
guida per l'ottenimento**

inizio corsi

GENNAIO-MARZO 2008

Informazioni dettagliate sui programmi
sul sito www.architettiroma.it

Per prenotarsi ai corsi inviare una e-mail a
corsi@acquarioromano.it

ALLARME PER UN GIARDINO DIFFUSO IL PAESAGGIO DEL SALENTO L'APPELLO DI VINCENZO CAZZATO

Con questo titolo nell'editoriale del numero precedente pubblicavamo la lettera di adesione di Desideria Pasolini dall'Onda all'appello di Vincenzo Cazzato in difesa del paesaggio salentino e per denunciare i tanti scempi perpetrati ai danni di un patrimonio ambientale di tale qualità.

In queste pagine riportiamo quell'appello rivolto alle autorità competenti chiedendoci, come Cazzato: **"...quale amministratore sa che esiste una Convenzione Europea del Paesaggio. Probabilmente nessuno, e comunque nessuno è interessato a conoscerne i contenuti"**.

Qualcuno potrà dire che il Salento non è la Val d'Orcia, che il suo paesaggio, ricco di testimonianze storiche diffuse sull'intero territorio, non è ancora fra i siti inclusi dall'Unesco nella lista del Patrimonio Mondiale dell'Umanità; che la denuncia di un cittadino che ha a cuore la sorte di questi luoghi non ha lo stesso peso mediatico di quella del professor Asor Rosa e non potrà mai essere ospitata sulle prime pagine di "Repubblica" creando un caso nazionale (e internazionale).

Ma qualcosa bisogna pur fare per l'amore nei confronti di una terra che i viaggiatori del Sette e dell'Ottocento non esitavano a definire un giardino continuo. Dal terrazzo della masseria di Leucaspide, fra Taranto e Massafra, dimora di Sir James Lacaita (*l'Italian englishman*, il *gentleman farmer*, il pugliese alla corte d'Inghilterra), Janet Ross alla fine dell'Ottocento ci fa comprendere quanto sia difficile circoscrivere nel Salento i confini del giardino, in quanto la realtà **oltre il giardino** è pur sempre un giardino. Un giardino all'interno del quale trovano posto in una storia infinita una serie di sistemi policentrici nati in questa straordinaria parte della penisola nel corso dei secoli, collegati fra loro da una fitta rete di relazioni

che connettono centri urbani, coste, campagne in un unico e singolare sistema paesaggistico: dai menhir ai dolmen, dalle torri costiere alle masserie, dai casini alle ville (quelle cinquecentesche e quelle dell'ecclettismo) con i loro spazi annessi e gli arredi costituiti da portali, pozzi, viali colonnati, etc.

Il Salento non è nella Lista del Patrimonio Mondiale, tuttavia si sta lavorando in questa direzione perché ne faccia parte, cercando di individuare centri urbani, siti archeologici, paesaggi significativi non stravolti da presenze "incongrue". Ma esistono davvero questi paesaggi? Si può ancora parlare di un paesaggio salentino? Un paesaggio che non sia stato violentato dall'azione speculativa, un paesaggio segnato dalla presenza di muri a secco e di antiche carrarecce, di menhir e di dolmen, di trulli e di "pajare", di torri e di masserie, di aie e dei segni della "centuriatio" romana? L'urbanizzazione selvaggia lungo la fascia costiera ha ormai quasi chiuso il suo ciclo proponendoci di tutto. Restano pochi brandelli di terra non edificati, ma per quanto tempo ancora? Quale è sul versante jonico il futuro della zona del Pizzo vicino Gallipoli, o del tratto di costa fra marina di Pescoluse e Torre Pali, o fra Torre



Pali e Lido Marini?

Dalla costa il fronte speculativo sta pericolosamente avanzando verso l'interno. Se finora sono state le torri costiere i punti di aggregazione dell'urbanizzazione, ora lo stanno diventando le costruzioni rurali, le masserie. Si potrebbe individuare un ampio campionario di scempi compiuti dal momento in cui le masserie da strutture produttive sono state trasformate - spesso con contributi regionali - in strutture di ricezione turistica, con l'aggiunta di corpi in finto rustico, di piscine, di zone con prato "all'inglese"; sottraendo da altre costruzioni allo stato di rudere elementi di arredo, persino pietre e tufi che hanno il pregio di possedere la "patina del tempo". I furti di pietre fanno pendant con i furti di alberi di olivo secolari che, nonostante tutto, continuano ancora a prendere la strada che li porta a nord, arredando i giardini delle ville della Brianza o lungo le rive del Brenta.

Quelle del Salento sono "pietre che parlano", testimonianze di rapporti remoti tra l'uomo e la natura: menhir, dolmen, tumuli di specchie, pietre sovrapposte con perizia secolare per dar vita a una miriade di piccole costruzioni o di muretti. In questa regione affamata di terra (al punto da

costringere il contadino a guadagnarsi a fatica piccoli brandelli da coltivare) la pietra si trasformava un tempo da ostacolo in materiale da costruzione, amalgamandosi con la natura. Scriveva il Bertaux: "Il lavoro stesso fatto dagli uomini per liberare la terra vegetale e l'uso dei frammenti calcarei, tolti uno ad uno dal campo, ha per effetto non di far scomparire le pietre, ma di renderle più visibili, e da più lontano: ammuccchiandole, sembra che le si moltiplichi".

Si leggono di frequente sulla stampa locale, soprattutto nel periodo estivo (e non è casuale), numerosi servizi che, in omaggio ai villeggianti che numerosi - ma ancora per quanto? - frequentano questi luoghi, propongono itinerari alla scoperta delle "bellezze" di un Salento divenuto di gran moda all'insegna della "pizzica" e della "taranta". Si sente parlare in termini entusiastici del sole, del mare, del vento: una formula che, nella versione dialettale - "Salentu: lu sule, lu mare, lu vientu" - ha fatto il giro dell'Italia, sulle magliette e sugli adesivi da apporre sulle auto.

È vero, il Salento è questo: sole, mare, vento (il vento della Japigia, che spazza le nubi e di cui parlano le cronache del

Cinquecento). Doni della natura che la mano distruttrice dell'uomo non è riuscita ancora a distruggere. E il paesaggio con le sue peculiarità e le sue bellezze? I fotografi ai quali sono affidati **reportages** per libri strenna e per **dépliant** turistici compiono ormai miracoli per inquadrare porzioni di territorio ancora integre; e quando non si riesce a conseguire il risultato, si fa ricorso al ritocco con "photoshop".

Binomi come quello cultura-svago, che in questa regione potevano costituire un volano per un turismo diverso, sono destinati già da ora (e, ancor di più, col tempo) a fallire per la distruzione dell'elemento che ne costituisce in un certo senso il collante: il paesaggio.

Immergendosi nelle acque cristalline dello Jonio, capita di tenere gli occhi aperti nuotando verso il largo; ma il ritorno a riva è con gli occhi chiusi, per non vedere case costruite sulla sabbia, complessi turistici realizzati in gran fretta per scoraggiare eventuali denunce e che già sanno di vecchio, chiese monumentali e costosissime a forma di prora di nave - quale originalità! - edificate senza alcun motivo (in estate le messe si celebrano all'aperto).

In alcuni siti web di queste località balneari non manca il richiamo al numero di "vele" assegnate da questa o da quella "goletta", senza considerare che paradossalmente sono proprio simili graduatorie - redatte spesso sulla base di parametri parziali - a favorire nuove speculazioni, a far crescere il valore dei suoli. Come è accaduto in Val d'Orcia, dove le lottizzazioni vengono pubblicizzate nel nome dell'Unesco.

Perché mai in questa regione non si ha il coraggio di proporre un viaggio attraverso gli scempi - e sono tanti - perpetrati ai danni del territorio e dei cittadini, che saranno i primi a pagare il prezzo di una politica che finirà col giovare solo a poche persone, disinvolute e spregiudicate? Gli

edifici di Punta Perotti si possono abbattere in pochi secondi, il degrado diffuso no.

La casistica degli "orrori" potrebbe essere assai ampia: dalle cave utilizzate come discariche abusive, ai villaggi turistici a due piani costruiti su siti archeologici, dai progetti di lottizzazione lungo la costa (da quelli realizzati e in fase di realizzazione, a quelli già depositati in regione) alla distruzione delle costruzioni rurali e dei muri a secco. Si potrebbe allestire un dossier sugli interventi sciagurati di cui sono vittime le "pajare" - dalla distruzione totale alle varie forme di "recupero" - o sui "restauro" dei muri a secco: dalla sostituzione con muretti in blocchi di tufo o di cemento, alla sovrapposizione di reti mimetiche in plastica. A proposito dei muri a secco, i contributi regionali per la ricostruzione e il restauro vengono concessi solo se c'è un impegno a non fare uso di cemento per almeno cinque anni. E dopo?

Viene da chiedersi quale amministratore sa che esiste una Convenzione Europea del Paesaggio. Probabilmente nessuno, e comunque nessuno è interessato a conoscerne i contenuti. I sindaci sono spesso architetti, ingegneri, geometri. Con le dovute eccezioni, queste qualifiche non costituiscono una garanzia ai fini della tutela del paesaggio. Se infatti in alcuni casi la padronanza di certi meccanismi, derivante dall'esercizio della professione, viene posta al servizio del cittadino, in altri queste stesse conoscenze servono soltanto a perseguire i propri interessi (magari con l'ausilio di prestanomi).

Una volta l'amministratore di un piccolo paese ebbe a dire che il territorio comunale è troppo vasto per poter esercitare un controllo capillare. Ma il Salento è una realtà costituita da paesi che, soprattutto verso il Capo di Santa Maria di Leuca, si succedono senza soluzione di continuità, a poche centinaia o decine di metri

di distanza l'uno dall'altro. E poi, nell'era della comunicazione, non è forse consentito prendere visione degli scempi "in tempo reale", rimanendo seduti davanti alla propria scrivania e collegandosi a uno dei siti che fotografano il pianeta dall'alto? Certo, le immagini satellitari documentano scempi ormai perpetrati, mentre ci sono anche quelli in procinto di essere compiuti. Visionando presso l'Agenzia del Territorio (l'ex Ufficio tecnico erariale) un foglio di mappa aggiornato relativo a un contesto rurale, ci si può rendere conto di quanti terreni siano stati recentissimamente frazionati in particelle di piccole dimensioni: un processo che sta subendo un'accelerazione a dir poco preoccupante e che corrisponde a vere e proprie lottizzazioni di fatto.

I meccanismi sono fra i più perversi. Accade, anche con la complicità di tecnici comunali, che si vendano e si acquistino terreni agricoli con all'interno un edificio allo stato di rudere (trullo, "pajara", "liama", un antico recinto per ovini), frazionando l'originaria superficie di pertinenza, senza neppure garantire il lotto minimo previsto dalla legge (e al di sotto del quale è possibile frazionare solo tra padre e figlio).

Accade anche che alcuni acquirenti che non possiedono i requisiti di bracciante agricolo o di coltivatore diretto per poter edificare in zona agricola - dimostrando che almeno i 2/3 del reddito derivano dalla conduzione del fondo sul quale si chiede di costruire - si accordino con gli agricoltori (mediante sottoscrizione di atti privati e dietro lauti compensi) facendoli figurare come affittuari, o addirittura come proprietari, per poter usufruire delle agevolazioni loro riservate.

Un meccanismo assurdo consente poi di accorpare in uno dei lotti le superfici di più proprietà, anche distanti fra loro, purché siano nello stesso Comune, al fine di utilizzare la cubatura

disponibile. Le nuove costruzioni poi, in assenza di controlli, non rispettano i caratteri tipologici di abitazione colonica o rurale. La Regione certamente ha avviato una serie di iniziative. È recente, ad esempio, una delibera della Giunta per una carta dei beni culturali della Puglia. Siamo tutti d'accordo che per tutelare bisogna in primo luogo conoscere, ma c'è chi vede con favore che si percorra la sola strada della conoscenza, rinviando a data da destinarsi quella degli interventi concreti di tutela. Serve insomma una politica più coraggiosa che arresti un finto sviluppo destinato a privare nel giro di pochi anni il paesaggio salentino della propria identità.

Cosa c'è da sperare? Che, come è accaduto con gli inglesi fra Otto e Novecento in Toscana, gli "stranieri", più sensibili ai problemi del paesaggio, ne acquistino porzioni sempre più ampie come è accaduto di recente nei pressi del canale del Fano, nel Basso Salento? Un **Salentoshire** dopo il **Chiantishire**? Può darsi. Ma sarebbe davvero triste se gli abitanti di questo estremo lembo d'Italia non si rendessero protagonisti in prima persona di una ribellione culturale in difesa della loro terra, che è la terra del sudore dei loro padri che con grande fatica l'hanno coltivata trasformandola in un giardino; anche quando le pietre avevano il sopravvento sulla terra. Ma i primi giardini - scrive Pierre Grimal - non sono forse sorti nel mezzo di un deserto?

Vincenzo Cazzato
Comitato nazionale per lo studio e la conservazione dei giardini storici
Università di Lecce
Facoltà di Beni Culturali





Francesca Coiro Cecchini

La pittura murale del ventennio a Roma

Edilazio editore

Francesca Coiro Cecchini da diversi anni, nell'ambito della propria attività di saggista e scrittrice, ha approfondito le tematiche legate all'architettura del '900 a Roma, pubblicando, sempre per i tipi di Edilazio, la Casa Editrice che Willy Pocino ha dedicato con tanto successo, ormai da una vita, alla città di Roma: "L'architettura liberty a Roma" (2000) e "L'architettura del ventennio a Roma" (2002). Questo testo invece, in certo modo, si sposta all'interno di quelle architetture, indagando su quelle pitture di età mussoliniana, quasi tutte peraltro di ottimo livello, che per lo più rimasero poco note o addirittura sconosciute.

Al contrario esse costituiscono una documentazione estremamente importante ai fini di una comprensione più approfondita e consapevole, di un periodo storico che l'Italia ha vissuto con tanta sofferenza e che ancora fa sentire i suoi risvolti appassionati su molti di noi. L'Autrice invita quindi il lettore a questo tipo di approfondimento, libero da pregiudizi, con questo suo volumetto agile e piano e di piacevole lettura, mettendo bene

in evidenza come sia stato particolarmente forte l'intreccio fra eventi storici e rappresentazione figurativa.

Ed ecco che Francesca Coiro inizia con il sottolineare come, a cominciare dal 21 aprile 1924 (data in cui, in corrispondenza del Natale di Roma, Mussolini aveva ricevuto la cittadinanza onoraria della Capitale), fosse divenuto molto importante "curare l'immagine" (come oggi si direbbe) e l'Autrice analizza proprio quali fossero le "rappresentazioni" figurative che si inserivano all'interno degli edifici rappresentativi di quel "regime" che si stava instaurando.

E nel discorso che Mussolini rivolse a Filippo Cremonesi, allora Governatore di Roma, il 3 dicembre 1925, si coglie, sia pure con posizioni drastiche rispetto ad un passato che veniva considerato in gran parte purtroppo, da distruggere, come egli comunque vantasse un "suo" particolare culto della bellezza della città. Queste le sue parole: "Le mie idee sono chiare, i miei ordini sono precisi. Fra 5 anni Roma deve apparire meravigliosa a tutte le genti del mondo: vasta, ordinata, potente come lo fu ai tempi del primo impero di Augusto".

Ma ecco profilarsi anche le prime idee relative a deleteri sventramenti: "Farete largo intorno all'Augusteo, al teatro di Marcello, al Campidoglio, al Pantheon... Tutto ciò che vi crebbe intorno negli anni della decadenza deve scomparire...".

E nell'intento di realizzare la terza Roma dilatata "sopra alti colli lungo le rive del fiume sacro sino alle spiagge del Tirreno..." furono cancellate purtroppo tante tracce del tessuto urbano, "per affidare all'urbanistica e all'architettura fascista" [...] "il compito di

dare vita alla nuova immagine della città".

È noto in effetti come la pittura murale che fu posta a decorazione dell'architettura fascista dovesse costituire una sorta di "vetrina" del Regime, a cominciare dai mosaici (per lo più copie degli originali di epoca imperiale romana) e per continuare con le illustrazioni delle riviste, le cartoline stesse dell'epoca, i testi anche di tipo scolastico e persino i francobolli, usati come "promozione" delle "capacità e delle virtù del popolo italico".

Il lavoro manuale e in particolare quello contadino, la famiglia, lo sport: queste le tematiche fondamentali degli interventi figurativi; ed è interessante a questo punto l'efficace disamina che l'Autrice propone anche ai lettori, per un ulteriore approfondimento, sul particolare rapporto, tuttora non completamente chiarito, fra la produzione pittorica, che si potrebbe definire "fascista" e quello stimolante, progressivo delinearsi delle avanguardie figurative del primo '900. La libertà espressiva dell'artista, richiesta e proclamata a gran voce dalle avanguardie, in contrasto con la cultura ufficiale e la pittura accademica, mette in discussione infatti sia le tematiche, che gli stessi mezzi espressivi dell'arte tradizionale. E tale opposizione acquisterà i toni più acuti con il manifesto futurista di Marinetti del 1909, proprio alla vigilia del conflitto mondiale. Eppure, tra le avanguardie, fu proprio il Futurismo a mantenere vivo una sorta di stimolante dibattito in cui forse il punto di contatto si creava attraverso il forte impulso verso lo slancio giovanile, la lotta, la violenza e il "mito della giovinezza temeraria"! E del resto sembra all'Autrice che Mussolini e

Marinetti siano stati in certo modo accomunati anche dall'aver vissuto entrambi la dolorosa esperienza della detenzione, quel periodo di carcere che peraltro forse, avrebbe forse fatto sì che venisse vista una loro comune radice "borghese", che ne rese le vite, in un certo senso "parallele".

E l'Autrice accompagna il lettore, sulla linea di una sua particolare dote di sintesi e di chiarezza esplicativa al contempo, in un itinerario molto vivo ed interessante in questa Roma un po' nascosta, racchiusa tra le pareti di un'architettura che invece fa gran mostra di sé ed il cui stile è identificabile con immediatezza. Il mosaico di Prampolini all'Eur, che rappresenta "l'agricoltura, il commercio e l'artigianato", altro non è che una presentazione di quanto tali attività fossero alla base della nuova corrente evolutiva che si stava disegnando nella società, che considerava tali rami dell'attività lavorativa estremamente formativi: pittura murale intesa come "pittura sociale" per eccellenza, in quanto le opere devono agire direttamente sulla immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura.

Ma eccoci a via Veneto, in quel salotto di Roma, che particolarmente vivo negli anni '60, era stato immortalato dalla "Dolce Vita" (e l'Autrice menziona naturalmente a tal proposito la targa apposta sulla via, all'incrocio con via Ludovisi, il 20 gennaio del 1995), dove comunque ci vengono indicate le testimonianze dell'architettura e dell'arte figurative dell'epoca, fino all'intervento di Piacentini nell'Hotel Ambasciatori, l'attuale "Grand Hotel Palace", frutto di

trasformazioni legate ad eventi di ben più ampia portata che la semplice "speculazione" attuata dall'industriale milanese Clerici, che pensò di trasformare un villino liberty in un grande albergo di lusso.

L'artista come "uomo fra gli uomini", ma non certo "anonimo" deve "temprare lo spirito", nell'abituare a una certa "disciplina" di mestiere. Questo il "Manifesto della pittura murale" stilato da Mario Sironi e firmato anche da Campigli, Carrà e Funi. E in questo senso grande è stata l'abilità dell'Autrice nel mettere in evidenza il forte intreccio che ha caratterizzato quel periodo, fra eventi storici, architettura e arti figurative e come queste, in particolare, rappresentassero una sorta di mezzo, diremmo oggi, "promozionale", di diffusione della conoscenza del regime che si stava affermando.

Luisa Chiumenti



Rodolfo Violo

Un domani per l'architetto.
Il dibattito sulla formazione del professionista e sulle prospettive del mercato del lavoro

Edizioni Kappa

Interessante è la disamina che l'autore compie, nell'ambito dell'analisi attenta fatta sul ruolo dell'architetto "da ieri e domani",

della evoluzione avvenuta, nel dibattito sulla formazione del professionista e sulle prospettive del mercato del lavoro, "dalle logge medievali dei maestri muratori, alla nascita delle scuole di architettura". Pensando infatti al fascino di quelle "botteghe" che videro sorgere, dagli insegnamenti del Maestro, anche grandi figure d'architetto, viene spontaneo il confronto che l'autore in effetti ci propone con l'attuale "studio di architettura", peraltro oggi notevolmente modificato, sull'onda dei più recenti sistemi informatici. Ed ecco via via, dopo la fondazione della regia Scuola Superiore di Architettura di Roma, divenuta Istituto universitario nel 1923, l'analisi attenta che Violo porta avanti sui diversi punti di vista e le diverse scuole di pensiero che in realtà tendono tutte a trovare l'auspicato equilibrio tra arte e tecnica, equilibrio che dovrebbe in effetti contraddistinguere la figura professionale dell'architetto. Confutata quindi la pericolosa aspirazione alla "genialità" dell'architetto-artista, da Wright a Samonà, sempre più ci rendiamo conto di un totale ribaltamento nella vita professionale dell'architetto contemporaneo, divenuto sempre di più interprete di precise istanze che contemplano tutti i campi del vivere quotidiano: dal sociale, al politico, all'ambientale e tecnologico. E da qui discendono, a mio avviso, i numerosi altri temi che l'Autore coglie: dal forte legame tra design e tecniche di produzione; al rapporto con l'università (spesso

divenuta "parcheggio", per giovani professionisti, che non trovano la propria via di affermazione) e così via nelle varie branche del "fare" architettonico, dagli anni '70 in poi.

Ma come non ricordare, fra i tanti capitoli interessanti del volume, quello che indubbiamente colpisce coloro che (come chi scrive), hanno vissuto in Facoltà gli anni cui l'Autore si riferisce, parlando del "Ruolo speciale della storica Scuola di Architettura di Roma; della profonda tradizione della facoltà di "Valle Giulia", e del rapporto con la storia"?

Roma, che ha ospitato una parte ben consistente del patrimonio storico culturale del mondo, dalle "vestigie dell'impero romano ai capolavori del Rinascimento e del Barocco, per non parlare dei "beni e dei tesori della Chiesa Cattolica", come sottolinea l'Autore, deve vedere, nella sua Facoltà di Architettura, "il cuore pulsante, l'anima sensibile", che non può non tener conto dei risultati di ottant'anni di studi e di esperienze didattiche, che ha visto come docenti personaggi che vanno da Vincenzo Fasolo, Saverio Muratori, Ludovico Quaroni e Bruno Zevi, a Plinio Marconi, Pasquale Carbonara, Paolo Portoghesi e tanti altri. Secondo l'Autore infatti "...il pericolo che si corre allontanandosi dalla storia non è solo quello di andare verso una forma di omologazione, che può uccidere l'identità, ma anche di non avvantaggiarsi di esperienze già fatte".

L. C.



Rosalba Bellani, Domizia Mandolesi e Stefano Panunzi
Le frontiere dell'architettura.
Paola Coppola Pignatelli:
scritti progetti ricerche
1950-2005
Gangemi Editore, 2006

Questo libro è stato proposto e realizzato da tre ricercatori universitari che hanno collaborato dai primi anni '80 alle attività di ricerca e didattica di Paola Coppola Pignatelli, docente di Progettazione Architettonica all'Università di Roma La Sapienza. La motivazione prima della pubblicazione è quella di mostrare un caleidoscopio di spunti attualissimi nei documenti e nelle testimonianze delle numerose tappe della carriera didattica e professionale della professoressa: un'avvincente ed appassionata ricostruzione dell'esperienza umana e professionale di questa ammirevole **donna-architetto-docente** piena di idee, citazioni ed anche fotografie ben selezionate che fanno rivivere un po' le suggestioni del **vecchio album** di foto di viaggi di lavoro che Paola Coppola ha realizzato dal 1960 ad oggi in Cina, Stati Uniti, Giappone, India, Irlanda, Mozambico, Spagna, Germania etc. Una

ricostruzione ragionata e commentata con linguaggio semplice e dinamico, anche grazie all'interessante intervista e al complesso percorso professionale e didattico che si evince anche dall'impostazione dell'indice del volume.

L'attento lavoro dei tre autori (eseguito nei primi anni dopo il congedo dell'architetto dall'università nel 2002) parte da una selezione accurata e commentata della mole di materiale didattico e progettuale prodotto. Il tutto con l'obiettivo, a mio parere raggiunto, di dimostrare l'attualità di teorie e metodi perseguiti con convinzione in maniera trasversale ed integrata tra Architettura, Psicologia, Formazione, Multimedialità, Femminismo, Contesto e Ricerca: ne risulta percepibile la convinzione che la formazione per un architetto è costituita da un continuo "gioco" di apprendimento creativo-progettuale supportato dalla passione ed anche dal divertimento.

Nell'impostare il volume gli autori hanno elaborato una matrice interpretativa della complessità di ambiti grazie alla quale hanno potuto classificare e sistematizzare il lavoro di didattica, ricerca universitaria ed attività professionale.

Già questa suddivisione ha un suo valore di studio ed aiuta colui che desidera approfondire e comprendere in maniera ordinata il "filo rosso" o meglio la "fitta ragnatela" che tesse l'esperienza professionale e di vita di Paola Coppola. anche merito del coraggio di una donna-architetto motivata e risoluta nel contesto competitivo della carriera

universitaria e professionale. Leggendo il testo si può di certo apprezzare la grande voglia di sperimentare quelle che vengono giustamente definite le "frontiere" dell'Architettura rasentando spesso l'extradisciplinarietà. La scommessa "vinta" è stata proprio quella di aver permesso a ciascuna di queste frontiere di diventare oggi finalmente risorse e territori di ricerca e sperimentazione, attualissimi e indispensabili in un mondo dove la globalizzazione delle informazioni e quindi della trasformazione del "fare e comunicare l'Architettura" ha inevitabilmente alterato anche concetti fondamentali come LUOGO, TEMPO e SPAZIO.

A tal proposito, anche per una mia predilezione, ho provato piacere nel "consultare" il testo in maniera trasversale in particolare nelle sezioni dedicate alle applicazioni dell'informatica alla didattica, alla ricerca, nel campo della realtà virtuale, interattività, ipertesti e l'individuazione della complessità insita nel concetto di comunicazione multimediale.

In particolare in questa sezione ho trovato interessante l'approfondimento che la tecnologia ha provocato con la progressiva riduzione del concetto SPAZIO-TEMPO, sia dal punto di vista della mobilità fisica e concettuale grazie a Internet in quanto circuito globale e simultaneo di informazioni, sia come "flusso culturale" di comunità con propri codici comportamentali e di scambio, generando in tutti i campi professionali un bagaglio di dati in rete che costituisce a tutti gli effetti un unico patrimonio comune e

trasversale per gli utenti. Essenziale nel percorso dell'esperienza degli autori l'istituzione del Laboratorio Multimediale di Architettura (LAMA) avvenuta nel 1998 presso il Dipartimento di Progettazione Architettonica ed Urbana (DPAU) dell'Università degli Studi La Sapienza di Roma fondato e diretto per l'appunto dalla professoressa-architetto in questione fino al 2002. In questa "palestra" all'avanguardia il gruppo di lavoro ha potuto promuovere e sviluppare numerose esperienze didattiche e di ricerca scientifica, non solo producendo un fitto scambio di esperienze internazionali ma anche pubblicando materiali ipertestuali su CD-ROM, video, Web design ed applicazioni multimediali, tutto mirato ad una fertile lettura dinamica dell'architettura e della città futura.

Colpisce lo spirito critico che comunque ha sempre guidato gli entusiasmi necessari in queste ricerche, allora di frontiera, quando Paola Coppola già manifestava delle perplessità (1992) a proposito del rapporto **Architettura e Computer** – denunciando il rischio di una "snaturalizzazione dell'architettura mediante una progressiva astrazione dell'oggetto architettonico dal contesto fisico come dimostrato dall'**edonismo delle immagini architettoniche** che riempiono le riviste... rappresentando il passaggio dalla matericità costruttiva dell'oggetto architettonico configurato tradizionalmente secondo coerenti regole morfologiche, tipologiche e strutturali, alla immagine dell'architettura simulata sul

video quale simulacro tridimensionale di un sistema di volumi... Un sano rapporto fra Arte, Scienza e Tecnologia non può infatti dimenticare i rischi e le conseguenze che il processo di evoluzione tecnologica, se sottratto alla critica e indotto dalle spinte del mercato sempre più esigente e competitivo, può produrre sull'arte delle nostre città".

Tutto ciò è, a mio parere, approfondito in maniera chiara e sintetica facendo emergere l'entusiasmo e la capacità di Paola Coppola nel trascinare il suo staff e tutti coloro che hanno avuto la fortuna di essere stati suoi studenti, grazie ad una lungimirante impostazione degli ambiti di sperimentazione, alla attenzione continua al futuro ed all'applicazione integrata ed intelligente delle nuove tecnologie in tutte le fasi del progetto architettonico. Senza dubbio il libro costituisce un tributo meritato ad una **donna-architetto-docente** che lascia il segno.

Marco Panunzi

M O S T R E

CREATIVI FRAMMENTI: gli "scarti" della pietra da problema a risorsa

L'Associazione "Appia Antica Marmi e Architettura" ha organizzato una mostra dal titolo «Creativi frammenti. Gli "scarti" della pietra da problema a risorsa», ideata dall'architetto Claudio Nardulli. L'iniziativa, svolta in collaborazione con l'Ente Parco Regionale Appia Antica e con il patrocinio della Regione Lazio, dell'Ordine degli Architetti di Roma, del Comune di Roma (Municipio XI) e del dipartimento di Scienze geologiche dell'Università "Roma Tre", ha inteso inserirsi nei temi della sostenibilità ambientale per quanto riguarda gli scarti di produzione e di lavorazione delle pietre e dei marmi italiani. Un problema non risolto nella catena della produzione lapidea che richiede una risposta qualificata a livello sia di progetto sia di concreto impiego. Questi materiali infatti sono oggi solo parzialmente e spesso inadeguatamente utilizzati: una parte infatti viene trattata come inerte per recupero ambientale o opere infrastrutturali o polverizzata per altri prodotti, mentre una cospicua quantità finisce in discariche o abbandonata in prossimità delle cave. Poiché molti dei materiali di scarto presentano potenzialità latenti per un uso qualificato in architettura, arte e design,



Padiglione delle Esposizioni



Opera di Giuseppe Strappa



Opera di Alessandro Anselmi

CREATIVI FRAMMENTI

GLI SCARTI DELLA PIETRA DA PROBLEMA A RISORSA
ARTE ARCHITETTURA DESIGN

ROMA 19 MAGGIO/1 LUGLIO 2007

ANSELMI/AYMONINO/BLANCO

COCCIA/COPELAND/DA GAI

DE SANCTIS/GIOVENTU/GUIDI

LA PIETRA/MASTRAGOSTINO

NARDULLI/POTENZA/PURINI

RAINALDI/SCATOLINI/SCIOLA

STRAPPA/TITO

MOSTRA A CURA DI VINCENZO PRANI

SEDE PARCO REGIONALE DELL'APPIA ANTICA/CARTIERALATINA VIA APPIA ANTICA 42

INGRESSO LIBRO - ORARIO DI APERTURA: LUNEDÌ - DOMENICA ORE 10.00 - 19.00

TEL. 06 510020 - INFO@PARCOAPPIAANTICA.ORG - WWW.PARCOAPPIAANTICA.ORG



risulta ancora più evidente lo spreco che un simile trattamento rappresenta.

Obiettivo dell'iniziativa attivare, su questo tema, un circuito di interessi virtuosi che veda coinvolte le amministrazioni pubbliche, gli imprenditori, i progettisti, i tecnici del settore e quanti altri soggetti siano direttamente coinvolti.

Il progetto è partito da una serie di scarti di produzione e di lavorazione, la cui tipologia sia ricorrente nei diversi bacini di escavazione di pietre e marmi italiani. Su tali "semilavorati" sono stati invitati ad intervenire autori di chiara fama per

apportare idee nuove e trasformazioni creative su tematiche concernenti la spazialità urbana, la decorazione architettonica e l'arredo.

Il fine ultimo, comunque, resta mirato alla ricerca della qualità estetico-figurativa e tecnico-funzionale della scena urbana e dell'abitare che ormai si va progressivamente ponendo come obbligo etico non più scindibile da una moderna e razionale consapevolezza progettuale.

Tra gli artisti, architetti, designers invitati figurano: Alessandro Anselmi, Francesco Aymonino, Giorgio Blanco, Valerio Coccia, Craig G. Copeland, Enrico Da Gai, Giovanna De Sanctis, Alfredo Gioventù, Nedda Guidi, Ugo La Pietra, Cosetta Mastragostino, Claudio Nardulli, Domenico Potenza, Franco Purini, Oliviero Rainaldi, Otello Scatolini, Pinuccio Sciola, Giuseppe Strappa, Tito.

Le opere realizzate sono state esposte in una mostra curata da Vincenzo Pavan presso il complesso restaurato della ex Cartiera Latina nel Parco Regionale dell'Appia Antica dal 19 maggio al 1 luglio 2007. Filo conduttore dell'intervento

degli autori è il duplice aspetto rintracciabile nei "materiali di scarto". Nei frammenti di escavazione e di prima lavorazione emergono qualità e proprietà "naturali" della pietra, come la matericità e le sorprendenti "imperfezioni" delle superfici rocciose, che spesso vanno persi nella successiva lavorazione.

Nei residui della lavorazione di prodotti seriali o di certi trattamenti complessi del materiale si evidenziano, ad uno sguardo creativo, straordinarie possibilità di costruire forme nuove che nascono dalla trasformazione delle precedenti. I contenuti delle opere hanno come sfondo il "genius loci" del sito, il Parco dell'Appia Antica, un luogo straordinario denso di storia e natura: una vasta area di Roma ricca di verde, acqua, monumenti antichi, zone archeologiche e geologiche. Il passaggio da scarto di lavorazione a frammento eloquente avviene in piena libertà attraverso la sensibilità percettiva, creativa e poetica degli autori. Dalla scelta e interpretazione dei diversi caratteri dei materiali, si sono formati i nuclei tematici organizzati in un percorso



Opera di Claudio Nardulli



Opera di Nedda Guidi



Opera di Franco Purini

allestitivo. Tale percorso ha messo in relazione spazi interni ed esterni degli edifici recuperati della ex-Cartiera Latina.

La mostra è stata dotata di una sezione didattica formata da video e altri strumenti di documentazione che hanno illustrato ai visitatori, i contenuti del tema e delle opere degli autori, fornendo approfondimenti sul carattere geologico, sull'estrazione, sulla lavorazione e sull'impiego in architettura dei materiali lapidei utilizzati nelle installazioni.

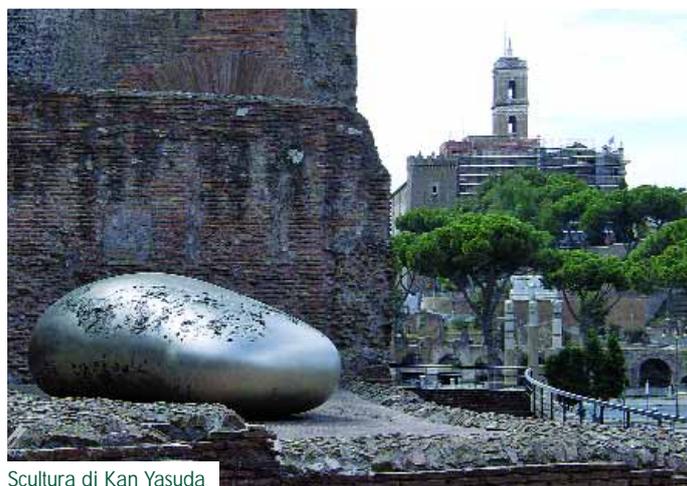
Della mostra è stato realizzato un catalogo contenente saggi storico-critici e una documentazione degli interventi degli autori.

C.N.

Kan Yasuda ai Mercati di Traiano

Una equilibrata e armoniosa fusione di contemporaneità, di decorazioni antiche dei grandi Fori della romanità e di poderose strutture romane si è realizzata nel Museo dei Fori Mercati di Traiano, con le grandi sculture di Kan Yasuda. Se il Museo è stato infatti immaginato come integrazione in un unico percorso di visita dei resti antichi, visibili all'aperto nelle aree archeologiche, e dei frammenti della loro decorazione architettonica e

scultorea, molte delle sculture di Yasuda, in particolare un grande arco geometrico posto proprio all'inizio del percorso museale, nella grande aula, sembrano inquadrare i resti antichi, fungendo da incredibile "ponte-passaggio" tra arte classica e contemporaneità: "un vero e proprio dialogo con la sede che la ospita, in un consapevole confronto di segni". Trenta sono le sculture-installazioni in marmo, bronzo e granito (per la prima volta riunite in una personale a Roma), dell'artista giapponese, nato nel 1945 in Giappone, a Bibai, sull'isola di Hokkaido, ma che ora trascorre volentieri lunghi periodi in Italia (vive a Pietrasanta). Egli ha individuato nei Mercati di Traiano il contesto ideale per le sue opere che, come egli stesso afferma, si possono "toccare, accarezzare e attraversare" e addirittura su di esse è possibile salire o sdraiarsi, in una sorta di "empatia", che l'osservatore può realizzare con le sculture attraverso il tatto. Come viene interpretato giustamente da Fred Licht (curatore della collezione Peggy Guggenheim di Venezia), l'artista è da vedere nella chiave di entrambe le tradizioni giapponese e italiana, pur così diverse, che tuttavia dominano la sua sensibilità. Ma, come Licht nota acutamente, va prestata particolare attenzione alla circostanza per cui in realtà la tradizione giapponese non è stata mai orientata verso sculture in pietra o in metallo di così grandi dimensioni; per questo la visione delle sculture di Yasuda deve essere fatta in modo particolarmente innovativo nei riguardi dell'arte giapponese: "le sculture di Yasuda", chiedono di essere in certo modo "assorbite e ricreate" nella memoria dell'osservatore. Undici delle installazioni proposte sono state realizzate appositamente per



Scultura di Kan Yasuda



Scultura di Kan Yasuda



Scultura di Kan Yasuda

questa mostra ed è quindi evidente quanto l'artista abbia sentito la suggestione non solo spaziale, ma addirittura tattile di un sito di tal genere, in cui il fascino del materiale si assomma alla grande forza presente nella profonda stratificazione del tempo che trasuda da ogni arco, da ogni pilastro, da ogni pietra o basolo. Ed egli stesso afferma di aver cercato di "trasfondere nelle sue opere proprio quel grandioso scorrere del tempo" presente attraverso il "genius loci", per cercare di trasmetterlo ai visitatori. L'esposizione, che è stata inaugurata in occasione di "Aspettando la Notte Bianca 2007", è stata promossa dall'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Roma e organizzata e curata da Andrea Orlandini. Oltre che in Giappone, Francia, Gran Bretagna, Spagna e Australia - paesi dove Yasuda ha iniziato ad esporre a partire dal 1994 - l'artista ha portato le sue sculture in Italia (dove vive dal 1970) a Milano (che nel 1991 ha ospitato la prima mostra individuale della sua carriera artistica), a Pietrasanta (1995), a Firenze (2000), ad Assisi (2005).

L.C.

Aspettando l'Expo Zaragoza 2008

Capoluogo dell'Aragona e città più importante della Valle dell'Ebro, situata nel nord della Spagna e tra le più popolate con i suoi 700.000 abitanti, Zaragoza, è stata scelta quale sede della prossima grande Esposizione Internazionale che si svolgerà dal 14 giugno al 14 settembre del 2008 (il 6 settembre è prevista una "Giornata italiana").

Il tema centrale di tale esposizione, "l'acqua e lo sviluppo sostenibile", presentato sotto i diversi punti di vista, sarà approfondito e porterà a comprendere appieno la fondamentale importanza della "sostenibilità", ai fini di una corretta valutazione della qualità della vita sia per la presente, che per le future generazioni. Inoltre Zaragoza è stata designata dalla ONU quale Sede Permanente della Segreteria Internazionale dell'Acqua fino al 2015. Ecco quindi come il contributo che verrà dato dalla città, attraverso la realizzazione dell'Expo, diventerà fondamentale affinché gli obiettivi del Decennio dell'Acqua abbiano un'ampia diffusione nell'opinione pubblica mondiale. È importante tenere conto del fatto che tutti gli edifici e gli spazi espositivi realizzati per l'Expo, appena terminata la manifestazione, avranno una destinazione precisa, utile per la cittadinanza. Gli obiettivi della esposizione sono di far conoscere l'acqua come un diritto umano, spiegandone al visitatore la grande importanza sia dal punto di vista della sostenibilità, che da quello della governabilità,



Stazione intermodale Zaragoza-Delicias

aiutando il cittadino a sentirsi coinvolto nei relativi processi, considerando il valore dell'acqua nel pianeta e studiando il valore dell'offerta e della domanda. Zaragoza si sta quindi organizzando per accogliere il previsto grande afflusso di sei milioni di visitatori, potenziare la propria rete di trasporti e comunicazioni: dall'aeroporto che collega Zaragoza con varie città spagnole e con numerose capitali europee (da Parigi a Londra, Milano Roma o Francoforte), situato a 9 km dal centro, che è stato recentemente ampliato, alle comunicazioni su strada (Zaragoza è un punto forte della rete stradale, disponendo di un'autostrada per Bilbao e per Barcellona e della

superstrada dell'Aragona, che la collega con Madrid e si prevede poi che la superstrada Somport-Sagunto possa ben presto collegarla anche con Valencia e con la rete stradale francese attraverso i Pirenei Aragonesi). Grandi risorse saranno dedicate soprattutto alle comunicazioni ferroviarie. Queste sono ora in fase di grande sviluppo, tanto che la città è diventata un nodo fondamentale della rete ferroviaria peninsulare. Infatti la frequentatissima Stazione di Zaragoza-Delicias (Premio Dedalo Minosse alla committenza architettonica), è una di quelle con maggiore attività nel paese e offre collegamenti praticamente con qualsiasi punto della penisola, in una eccellente

offerta, che è stata oggi assai migliorata dall'arrivo dell'AVE, la linea ad alta velocità, che copre il tratto Madrid-Zaragoza.

All'interno della città poi, accanto al percorso "Circuito Parque Grande - Centro de Historia" è assicurato il "Circuito Expo 2008 - Aljaferia" (con partenza dalla Calle Don Jaime I).

Ma entriamo ora nell'area Expo, in cui fervono alacramente i lavori, già da parecchi mesi! L'Expo si apre al visitatore con l'edificio-simbolo della Torre dell'Acqua, costruito su di un zoccolo a forma di goccia d'acqua di 70 m d'altezza: un particolare padiglione dedicato al sottotema 'Acqua per la vita', in un puro gioco pieno di sorprese e attività che coinvolgerà lo spettatore: labirinti di vapore, arcobaleni, temporali, ghiaccio, immagini, suoni e sensazioni che intratterranno piacevolmente il visitatore.

L'Acquario Fluviale è inoltre il padiglione dedicato a 'I Paesaggi dell'Acqua' che propone un percorso naturale per cinque grandi fiumi del pianeta: Ebro, Nilo, San Lorenzo, Rio delle Amazzoni e Darwin e fa parte di quelle attrezzature che la città di Zaragoza riceverà dopo lo svolgimento dell'Esposizione Internazionale, come importante contributo allo sviluppo della funzione turistica della città. E fra i numerosi progetti "firmati" vorremmo almeno fermarci sul "Padiglione Ponte" dalla bellissima forma "a gladiolo", in cui Zaha Hadid, afferma il suo principio della negazione dell'ortogonalità e del trionfo delle linee curve in complessi articolati, ma altamente "leggibili" e fruibili da ogni visitatore. Il Padiglione Ponte costituisce uno degli accessi principali all'Expo e si appoggia alle due rive del fiume in corrispondenza di un'isola centrale. La sua forma "organica", ma stilizzata, simula un gladiolo che si apre e si

chiude come avviene per il medesimo fiore in natura; esso si stende da un lato all'altro, appoggiandosi a lievi alture che discendono dolcemente verso le rive, definendosi come una forma che nasce direttamente dalle suggestioni naturali del fiume e delle sue rive.

In tal modo fra l'altro si instaura, con il Padiglione Ponte, una sorta di "nuovo ordine" per il paesaggio ai margini di un fiume come l'Ebro, stabilendo con la città un rapporto molto più dolce e graduale con la parte urbanizzata, attraverso una successione di rampe di passaggio, ricoperte da aree a giardino.

Situate tra l'edificio del Padiglione Ponte e del Padiglione Spagna, opera di Francisco Mangano, sono previste sei "Piazze tematiche", indipendenti, di circa 1.000 metri quadrati di superficie utile ciascuna, per fini espositivi, ma soprattutto miranti ad arricchire ed intensificare il messaggio della relazione vitale con l'acqua, da prospettive diverse. Expo Zaragoza 2008 ha messo a concorso anche diversi restauri; fra essi segnaliamo il consolidamento, restauro e rifunzionalizzazione del Molino de San Lázaro, situato lungo il margine sinistro del fiume Ebro, fra i Ponti di Pietra e di Ferro. L'edificio, catalogato di "Interesse Ambientale", occupa una superficie di 720 metri quadrati e fu eretto agli inizi del XX secolo, con le funzioni di mulino. Poiché la costruzione era da tempo stata abbandonata, l'idea proposta dal concorso è stata quella di realizzarne un recupero integrale per destinarlo ad un uso di piacevole relax, potendo accogliere al suo interno un ristorante o una cafeteria. Il Mulino è circondato da zone verdi ed insieme al suo totale recupero sarebbe auspicabile la realizzazione della prevista terrazza orientata



Punta Dogana

verso l'Ebro, con vista sulla Basilica del Pilar. È inoltre previsto anche un ampio parcheggio. A ricordo dell'antico Puente de Tablas, di fianco al Molino di San Lázaro troverà posto una installazione di Klaus Bury. I cittadini avranno libero accesso all'intero complesso che, con un canone di affitto di 6000 euro all'anno, sarà gestito dall'impresa che vincerà la relativa licitazione, per un periodo pari a trenta anni. A questa prima introduzione all'Expo, ci riserviamo di far seguire un utile approfondimento, quando i cantieri saranno quasi pronti per l'inaugurazione.

L.C.

Per informazioni:
www.zaragoza.es

Venezia: rinnovamento di "Punta della Dogana"

"Punta della Dogana", l'edificio triangolare, che da sempre è vivo nell'immaginario di chiunque sbarchi a Venezia, stagliandosi sulle acque della Laguna, corrisponde a quei magazzini che, costruiti nel XIV secolo come punto focale della città nell'ambito della sua secolare storia marittima, erano a servizio dei mercanti della Serenissima, che tornavano dall'Oriente carichi di

spezie, zucchero e cotone. Punta della Dogana fu certamente uno di quei complessi che hanno mantenuto per più tempo la propria destinazione originale, in quanto, solo recentemente, l'amministrazione doganale ha lasciato questa prestigiosa sede. Nel XV secolo, lo sviluppo dell'attività commerciale aveva imposto di trasferire la sede della Dogana (fino ad allora ospitata a Castello, ai margini dell'Arsenale), con il relativo sdoppiamento funzionale dei servizi. Fu allora che la Dogana di Terra trovò nel quartiere di Rialto (Riva del vin) la propria sede ideale, mentre la punta ovest di Dorsoduro sembrò imporsi da sé per la Dogana da Mar. All'epoca si chiamava "Punta del Sale", per i magazzini di sale che vi erano eretti, ospitava il Monastero della Trinità e i suoi edifici si affacciavano su tre vie di navigazione divergenti: il Canal Grande, il Canale della Giudecca e il Bacino di San Marco. La Dogana da Mar occupa quindi un posto di primo piano nell'iconografia veneziana e rimasta, testimonianza del passato portuale di Venezia, è visibile nella maggior parte delle rappresentazioni della Serenissima, con gli edifici che ospitavano la dogana, mentre i magazzini o "fondachi" che ritmavano le rive del Canal Grande furono tutti, nel corso dei secoli, riconvertiti o distrutti. La nuova fisionomia della punta di Dorsoduro venne disegnata solo nel 1693, da Vincenzo Coronelli; il celebre cartografo registra due cambiamenti importanti: la costruzione della Basilica della Salute al posto del Monastero della Trinità e la nuova Punta della Dogana, la cui estremità è ora ornata da una torre sovrastata da una scultura-faro. Il progetto preliminare fu allora commissionato a Longhena, le cui indicazioni furono realizzate addirittura prima che il Senato stesso si dichiarasse, a un anno dall'inizio dei lavori, insoddisfatto



Punta Dogana



Punta Dogana, schizzo di Tadao Ando



Punta Dogana



Punta Dogana

delle modifiche in via di completamento. Venne quindi indetto un concorso nell'ambito del quale furono esaminate le proposte dei quattro architetti più stimati del momento (Longhena, Andrea Cominelli, Giuseppe Sardi e Giuseppe Benoni).

Sebbene più costoso degli altri, il progetto di Benoni venne scelto dai procuratori in ragione dell'eccellente conoscenza del suo autore dei vincoli lagunari e l'edificio, terminato nel 1677, venne realizzato come da progetto.

Oggi la Punta della Dogana mostra ancora i segni degli interventi successivi di questi grandi architetti, ma dopo Longhena e Benoni, fu Alvise Pigazzi, fra il 1835 e il 1838, ad operare ulteriori modifiche durante il restauro da lui attuato. E da oggi, da quella stessa torre, da cui senza dubbio, si è sempre goduto il più bel panorama della città, attraverso il progetto di recupero che Palazzo Grassi ha commissionato a Tadao Ando, la punta della Dogana continuerà a rappresentare Venezia. Il progetto attuale si impegna infatti in certo modo a far rivivere l'antico, fervido scambio di Venezia con la vita internazionale, non più

attraverso impulsi commerciali, ma attraverso scambi artistici e culturali. Con tale intervento infatti Venezia riuscirà a raddoppiare la propria superficie espositiva grazie all'apporto di circa 3.000 metri quadrati, che accoglieranno l'arte dal XX secolo fino ai giorni nostri, dall'arte Povera, all'ipermodernità, agli artisti contemporanei originari di tutto il mondo.

Per restaurare un monumento storico così delicato e riportarlo al suo antico splendore adattandolo, al tempo stesso, alle necessità insite nella sua nuova destinazione funzionale, è stato chiamato Tadao Ando, che, come è noto, ha già dato a Venezia il suo impegno, con il restauro di Palazzo Grassi. E su questa nuova opera François Pinault, sembra contare per realizzare un collegamento molto armonioso e coerente, quale Centro permanente di arte contemporanea, con la gestione e il progetto culturale di Palazzo Grassi S.p.A. da lui presieduta, prevedendone addirittura l'apertura al pubblico tra due soli anni, rafforzando la vocazione di Venezia a polo di rilevanza internazionale, già così attivo con la Biennale, il Guggenheim, Ca' Pesaro o la Bevilacqua La Masa, in un interessante equilibrio tra



Punta Dogana

“memoria, quotidianità e profezia”.

Il progetto architettonico di Tadao Ando, è caratterizzato da una struttura semplice e razionale e gli edifici, in stato di abbandono da molto tempo, saranno ristrutturati nel più rigoroso rispetto dell'aspetto esteriore e delle caratteristiche che li contraddistinguono, ma al tempo stesso rinnovati e dotati di tutte le indispensabili, moderne funzionalità.

Il volume a triangolo, diretto riferimento alla forma a punta dell'isola di Dorsoduro, mostra tuttavia all'interno, spazi ripartiti in lunghi rettangoli, con una serie di pareti parallele; con profondo rispetto per questo edificio emblematico, tutte le partizioni aggiunte nel corso delle ristrutturazioni precedenti saranno diligentemente rimosse, al fine di ripristinare le forme originali della primissima costruzione.

Esponendo le pareti in mattoni e le capriate, lo spazio ritrova la propria energia e rimanda alle antiche usanze marinare.

Al centro dell'edificio, uno spazio quadrato occupa due file, conseguentemente a una ristrutturazione precedente. In via eccezionale, questa struttura sarà mantenuta in essere, in quanto costituisce e inserisce una “scatola di calcestruzzo”, che trasforma considerevolmente lo spazio.

L'approccio di base alla ristrutturazione esterna dell'edificio prevede un attento recupero delle facciate originali, fatte salve le aperture, che saranno completamente sostituite. Il design delle nuove porte e finestre, nonostante la modernità degli elementi in acciaio e in vetro, attinge di fatto all'artigianato veneziano tradizionale. Una coppia di colonne in calcestruzzo si erige in prossimità dell'ingresso, ottenuto con la conversione di un'apertura esistente su Campo della Salute. Questo tratto architettonico rappresenta un monumento, che annuncia la

rinascita di “Punta della Dogana”, antico crocevia del commercio marittimo, come nuova base dell'arte contemporanea.

Sarà il giugno 2009, con una durata di lavori di soli 14 mesi, la data di inaugurazione del Centro d'Arte Contemporanea di Punta della Dogana – François Pinault Foundation nella quale verranno offerti nuovi tesori agli abitanti e ai visitatori: sono già state individuate le opere d'arte (oltre 140 delle 2.500 circa che compongono ad oggi la collezione Pinault) che verranno “collocate nella prua di questo vascello di pietra” a rappresentare l'incarnazione contemporanea dell'eterna bellezza dove si specchia la Serenissima. Quando la collezione permanente di François Pinault sarà ospitata nell'ex dogana, Palazzo Grassi riacquisterà il proprio ruolo di centro culturale, in continuità con la passata gestione di Giovanni Agnelli. Dividerà le sue cimesse fra le tracce delle grandi civiltà e le opere dell'arte più contemporanea.

Il progetto del museo prevede una superficie totale pari a 4290 mq, di cui 3040 mq di superficie espositiva, suddivisi tra 1620 mq al piano terra, e 1420 mq al primo piano, con 200 mq dedicati invece ad un “caffè letterario”, area di ristorazione con annessa libreria specializzata in arte contemporanea e 290 mq di locali destinati all'ingresso dei visitatori e ai servizi accessori. Infine sono previsti 760 mq di spazi ausiliari e percorsi, incluso il belvedere.

Hanno dato un forte contributo alle prime fasi di questa importante operazione: Elisabetta Spitz, Direttore dell'Agenzia del Demanio, ed i suoi uffici di Venezia, ma anche tutte le autorità e le personalità di rilevanza scientifica e tecnica specificamente coinvolte nell'importante operazione.

L.C.



4C Building - facciata est

Architettura sostenibile in Cina

Nell'ambito del progetto di cooperazione italo-cinese fra il Ministero dell'Ambiente e il suo omologo cinese, State Environmental Protection Administration (SEPA), è stato commissionato il progetto del “4C Building”, futura nuova sede del Ministero dell'Ambiente cinese, che sorgerà in un'area centrale di Pechino.

La sua progettazione è stata affidata allo studio mOa (all'inizio del 2006), dal Ministero dell'Ambiente cinese, con la richiesta di realizzare un edificio “sostenibile, fortemente identificabile ed innovativo”, destinato a far parte di un complesso di quattro edifici governativi con destinazioni e caratteristiche dimensionali analoghe, su un lotto di superficie

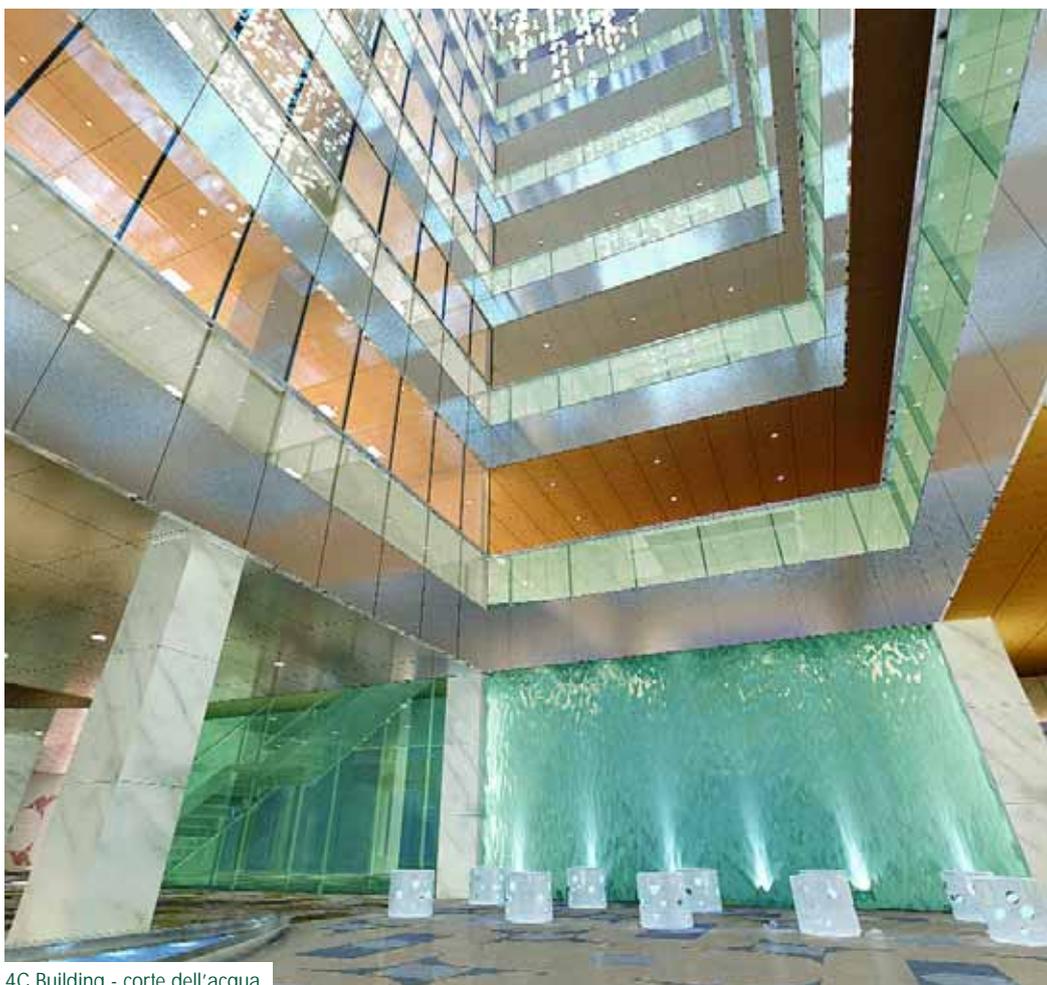
pari a 6754 mq (dei quali il 32,5% destinati a verde) ed il suo completamento è previsto per aprile 2008.

Per coniugare le esigenze della committenza con il contenimento delle risorse energetiche e le soluzioni formali, è stata compiuta, in primo luogo, un'attenta lettura del contesto e dei suoi elementi climatici, urbanistici ed architettonici. Inoltre la base fondamentale dello studio di progettazione è stata formulata sulla possibilità di utilizzo dell'intero involucro dell'edificio come un “sistema attivo”, come complesso cioè che potesse collaborare con la climatizzazione e l'illuminazione del suo involucro, assicurando il massimo risparmio energetico possibile.

È stato ovviamente fondamentale lo studio delle condizioni urbanistiche, che, insieme con quello della situazione climatica, ha condotto ad avvalorare l'idea di chiudere l'edificio verso nord, proponendone invece una



4C Building - facciata sud



4C Building - corte dell'acqua

maggior permeabilità a sud. Per espressa volontà del Ministero inoltre la facciata nord doveva presentare la qualità specifica di forti doti di rappresentanza, armonizzandone le caratteristiche con quelle degli edifici governativi circostanti e perciò il disegno di progetto si è fondato sul rigore e l'insieme compatto della facciata nord, apparentemente bloccato, ma in realtà ricco di affacci e visuali interne – esterne, appare in netto contrasto con la realtà mutevole e variegata delle ali ovest, est, e della facciata sud, che presentano “un gioco di tangenze tra superfici curve e l'alternarsi dei pieni e dei vuoti”. Molto importante è stato lo studio

del posizionamento dell'edificio rispetto al sole, per adeguare il disegno di progetto con il maggior risparmio energetico possibile, pur tenendo conto ovviamente delle caratteristiche architettonico-funzionali. La scelta di rendere il 4C building riconoscibile anche rispetto all'ambiente ha determinato l'utilizzo di materiali dal colore freddo e dalla superficie compatta verso nord (pietra), e di materiali dal colore caldo e dall'aspetto più frammentato verso sud (alucobond). Il progetto ha unito le esigenze di eco-compatibilità e di massimo comfort dei suoi futuri utenti usando le migliori tecnologie per i

sistemi di facciata, gli impianti e le strutture. Così la facciata nord appare rivestita di materiale lapideo ed è caratterizzata dalla chiusura a nord, che trae origine e giustificazione dalla presenza della viabilità di grande traffico, dalla provenienza dei venti freddi invernali da nord, nord-ovest, ma anche dall'esigenza di conferirle la giusta solennità di edificio governativo; le finestre sono di ampiezza limitata per evitare l'eccessiva dispersione di calore in inverno e studiate per garantire l'interazione visiva interno-esterno. La facciata sud, invece, è maggiormente vetrata in modo da aprire la vista verso i quartieri

residenziali, ma anche e soprattutto “sfruttare gli apporti solari invernali e ottenere il massimo sviluppo possibile di superfici per l'aerazione ed illuminazione naturale”.

Al tempo stesso, per evitare gli effetti indesiderati estivi (surriscaldamento dovuto alla radiazione solare e abbagliamento) sono previsti oggetti orizzontali opportunamente dimensionati in funzione della forma e delle dimensioni delle finestre per regolare il comfort visivo. In inverno saranno invece sufficienti delle veneziane, posizionate o convenzionalmente all'interno o fra i due layer del vetro doppio. Il sistema prevede l'uso di light shelf. Con questo metodo si separa la funzione di illuminazione (striscia vetrata sopra il light shelf) da quella di rapporto visivo con l'esterno (apertura relativamente stretta che può anche arrivare al pavimento), e si ottimizzano entrambe.

Uno studio approfondito è stato fatto anche per le facciate laterali: ad ovest sono utilizzate protezioni solari, verticali-esterne, per schermare quasi del tutto le superfici vetrate (principalmente nei mesi estivi), garantendo per tutto l'anno una trasmissione della luce all'interno in maniera diffusa e non diretta. Ad est nei piani più alti si manterrà l'approccio considerato per la facciata sud mentre per i piani bassi la necessità di protezione solare è quasi nulla. L'estetica è stata felicemente abbinata al massimo rendimento, nell'uso dei pannelli solari, sia fotovoltaici che termici che sono stati usati per le superfici curve di copertura rivolte a sud. Ma è importante sottolineare come in effetti uno dei principali segni architettonici e di sostenibilità del progetto sia dato dalle due corti



4C Building - particolare del pavimento

interne, composte da curtain wall con dei dispositivi interni per la diffusione e riflessione della luce (particolarmente studiati sia dal punto di vista del design sia dell'altezza di collocazione). Tali corti che in certo modo "bucano" l'edificio in tutta la sua altezza partono dal piano terra fino al tetto ed hanno la doppia funzione di garantire la luce naturale agli uffici privi di affaccio verso l'esterno e a seconda delle stagioni, contribuire alla diminuzione dei consumi per il condizionamento.

Particolare attenzione è stata posta sui sistemi di sfruttamento della luce naturale per favorire il risparmio energetico. Oltre ai sistemi di riflessione nelle corti interne e diffusione della luce in profondità grazie all'utilizzo dei light-shelf sulle facciate sud e sud est, l'illuminazione artificiale a basso consumo è gestita tramite un sistema di fotosensori per la luce, sistema che permette altresì di utilizzare in modo limitato l'energia elettrica, garantendo un livello di illuminazione sempre ottimale.

Le corti consentono di ridurre la necessità di illuminazione artificiale, migliorando contemporaneamente il comfort visivo nei locali e la fruibilità degli spazi aperti posti alla base delle corti.

Per garantire il fabbisogno di illuminazione naturale pari a 300 lux per gli ambienti prospettanti sulle corti bisogna dimensionare dei "sistemi di daylighting", aumentando all'incirca, del 20% per tali superfici, in modo da compensare le perdite per riflessione e dispersione.

I sistemi proposti, progettati sulla base di queste assunzioni, sono gli Eliostati Orientabili collocati sul tetto, ai margini del perimetro dei cavedii. La radiazione solare viene



4C Building - corte del verde

intercettata da eliostati ad orientamento biassiale, dotati di sistema ad inseguimento continuo del percorso solare, che la riflettono su specchi secondari inclinati a 45° sui cavedii. In questo modo si ottengono delle colonne verticali di luce, che vanno ad incidere su elementi riflettenti e diffondenti posti ad altezze differenti, che rastremano progressivamente il fascio luminoso, illuminando le pareti delle corti e, quindi, gli ambienti prospettanti.

Essendo apribili in cima, le corti sono un efficace sistema a favore della ventilazione naturale in estate, mentre in inverno - chiudendo la strato isolante - si

ottiene un microclima interno più confortevole, creando una specie di serra.

Anche il sistema di condizionamento dell'aria, realizzato con un sistema flessibile (non ci sono infatti unità terminali a livello di piano e quindi risulta particolarmente indicato nel caso di open space), risponde a criteri di efficienza energetica e di controllo dei costi di realizzazione e di gestione poiché è stato utilizzato il teleriscaldamento durante il periodo invernale, mentre la produzione di aria fredda è ottenuta per mezzo di chillers ad acqua. La produzione di acqua calda sanitaria è garantita dai pannelli solari ad alta efficienza

inoltre l'edificio è dotato di un sistema computerizzato di gestione e verifica.

Infine, le strutture portanti del 4C sono state progettate interamente in acciaio, un materiale eco-compatibile e totalmente riciclabile. Sono presenti nell'edificio le più avanzate condizioni di "Barrier-free design". Il Progetto architettonico è di mOa- Mario Occhiuto architetture - Cosenza, Roma, Pechino; consulente per le soluzioni energetiche Prof. Federico Butera - Politecnico di Milano; Strutture ed impianti FMi - Favero & Milan ingegneria S.r.l. - Milano, Venezia.

L. C.

