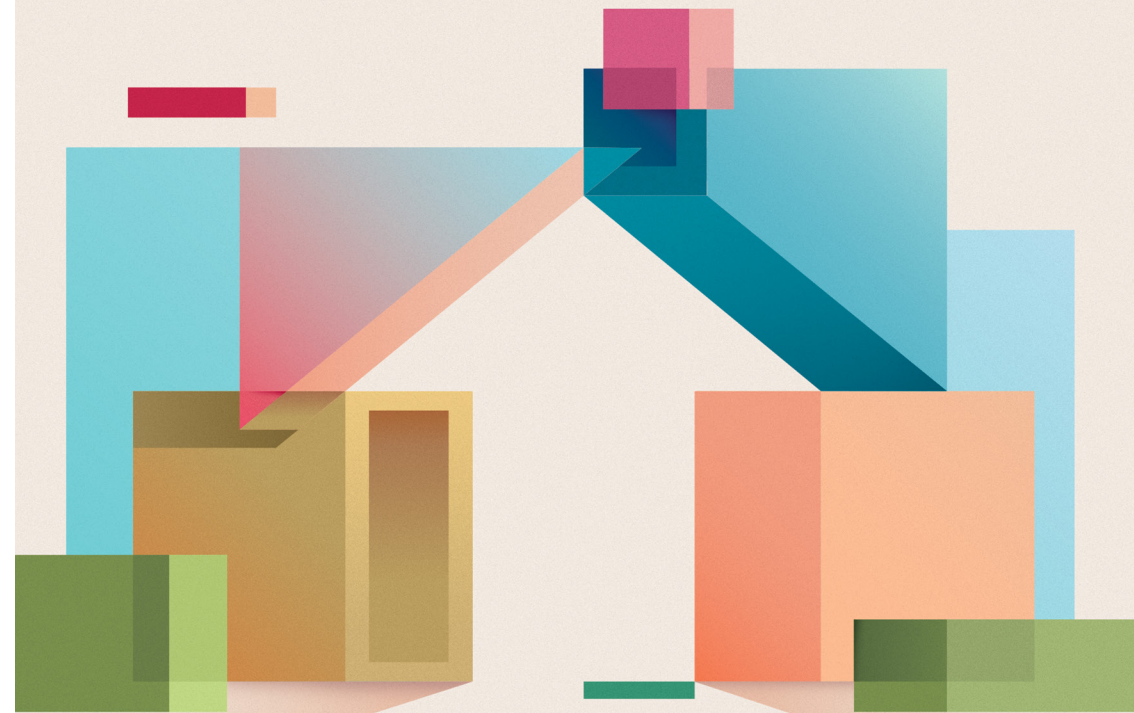


LD
n.6

LARGO DUOMO

RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI
PCC DELLA PROVINCIA DI LIVORNO
RIGENERAZIONE URBANA



15.00 €

ISBN: 978-88-6995-894-6



9 788869 958946



LD n.6
Maggio 2021

**LARGO
DUOMO** RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI
PCC DELLA PROVINCIA DI LIVORNO
a cura di: Luca Barontini

Via Largo Del Duomo, 15 piano 3° interno 8/9 - 57123 - Livorno
architetti@architettilivorno.it
oappc.livorno@archiworldpec.it
Telefono 0586.897629
Fax 0586.882330
Codice fiscale 92014260498

ISBN 978-88-6995-894-6
Pubblicazione semestrale
spedizione in abbonamento postale
45% - art. 1, comma 1 CB Firenze.
D.L. 353/2003 (conv. L. 27/02/04 n. 46)

Proprietà - Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Livorno

Direttore - Daniele Menichini

Vice Direttore - Marco del Francia

Direttore Editoriale - Luca Barontini

Comitato Scientifico - Gino Anzivino, Fabrizio Arrigoni, Gianfranco Censini, Paolo Felli, Fabrizio Filippelli, Sandro Parrinello, Roberto Pasqualetti, Michelangelo Pivetta, Clementina Ricci, Salvatore Settis, Francesco Tomassi

Capo Redattore - Vincenzo Moschetti

Redazione - Fabio Candido, Ugo Dattilo, Dunia Demi, Laura Mucciolo, Fabrizio Pollara, Tommaso Tocchini, Damiano Tonelli Breschi

Comitato di redazione - Nicola Ageno, Davide Ceccarini, Roberta Cini, Vittoria Ena, Marco Niccolini, Elena Pirrone, Sibilla Princi

Direzione artistica - Barbara Guastini

Copertine ed elaborazioni grafiche - Ray Oranges

Traduzioni a cura di - Fabrizio Pollara

Spazi pubblicitari rivista - mfinotti@pacinieditore.it

Copyright © 2019
Ordine degli Architetti PPC della Provincia di Livorno
Realizzazione editoriale e stampa:



Pacini Editore,
via A.Gherardesca 56121 Ospedaletto (Pisa)
www.pacinieditore.it

Tutti i diritti di proprietà letteraria e artistica sono riservati. Manoscritti e foto, anche se non pubblicati, non vengono restituiti. Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del DOUBLE-BLIND REVIEW.

L'editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione. The publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization.

Chiuso in redazione Maggio 2021

LARGO DUOMO

RIVISTA DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI
PCC DELLA PROVINCIA DI LIVORNO
RIGENERAZIONE URBANA



- 4** **PREFAZIONE** RIGENERAZIONE URBANA E CENTRALITÀ DEL PROGETTO DI ARCHITETTURA
Daniele Menichini
- 8** **EDITORIALE** ARCHITETTURE DAL “SAPORE” MEDICO
Luca Barontini
- 14** L'ARCHITETTURA COME CURA.
NODI DI SALUBRITÀ NELLA CITTÀ COLLINARE DI NAPOLI
Pasquale Miano
- 24** CITTÀ ANALOG(IC)HE
Massimo Gasperini
- 36** OSILO- STUDI E PROGETTI
Gianfranco Censini
- 46** VISIONI DIFFERENZIALI. ED ALTRE TENSIONI SECANTI NELLE SCENE URBANE DI ROBOCOP
Giacomo Razzolini
- 60** CASA
Fabio Capanni
- 72** LA MASCHERA DI FURNARI
Michelangelo Pivetta
- 86** LA FORMA VERTICALE
Marcello Marchesini
- 98** **EX-FABRICA** DENTRO IL PAESAGGIO. UNA CASA IN CALABRIA
Antonello Russo
- 112** FRANCESCO TOMASSI.
EDIFICIO PLURIUSO SUL VIALE DEGLI AVVALORATI
Luca Barontini
- 126** LA LIVORNO DI ARCHEA ASSOCIATI
Giovanni Polazzi
- 136** NUOVA SEDE BNL-BNP PARIBAS
Alfonso Femia
- 154** MVRDV: MIRADOR
Fabrizio Pollara
- 168** TRA AMNESIA E RIGENERAZIONE
Patrizia Puccini
- 182** **ARTE E CULTURA** UOVA ALLA POP. PROTEINE DI RIQUALIFICAZIONE URBANA
Dunia Demi
- 196** **CONCORSI** PROGETTO PER IL RECUPERO DELL'EX FRIGORIFERO MILITARE DI CUNEO.
Vincenzo Moschetti
- 206** **EVENTI** PINI 100
Mario Maganò Pini
- 216** **CARNET DE VOYAGE** a cura di *Roberto Malfatti*
- 224** **LETTURE**

RIGENERAZIONE URBANA E CENTRALITÀ DEL PROGETTO DI ARCHITETTURA

Daniele Menichini

Il tema della rigenerazione urbana affascina oramai da anni tutti i professionisti del mondo dell'Architettura e delle costruzioni in tutto il globo, in Europa in particolare e così anche nel nostro bellissimo paese ed è certamente un elemento di discussione, di dibattito, di ricerche, di formazione universitaria, di convegni, di leggi e proposte di legge passate, presenti e future.

Della rigenerazione urbana si mostrano sempre le buone pratiche, che sono in Italia ancora pochissime rispetto agli altri paesi, mentre non si parla quasi per niente dei grandi fallimenti e della effettiva possibilità di applicazione di questa fantastica oppor-

tunità che rimane bloccata nelle strettissime maglie di un sistema normativo nel campo dell'Urbanistica e dell'Edilizia che è assolutamente s coordinato, vecchio e privo di visione sulla potenzialità della rigenerazione dei territori e delle città.

Chi dice il contrario mente davanti all'evidenza dei fatti perché la rigenerazione urbana è una operazione di coraggio di investitori e Pubbliche Amministrazioni e di coraggio soprattutto in queste ultime se ne vede ben poco, non perché non abbiano la capacità intellettuale o di visione di una città del futuro diversa, ma perché l'apparato burocratico che le stringe le fa principal-

mente desistere soprattutto per l'insufficienza di avere a sistema soldi a disposizione per il rilancio; a questo si deve aggiungere che i tempi della programmazione e della pianificazione sono sempre troppo lunghi e non garantiscono la certezza del diritto all'intervento, elemento questo che non attrae i necessari capitali anche per le partnership pubblico-private.

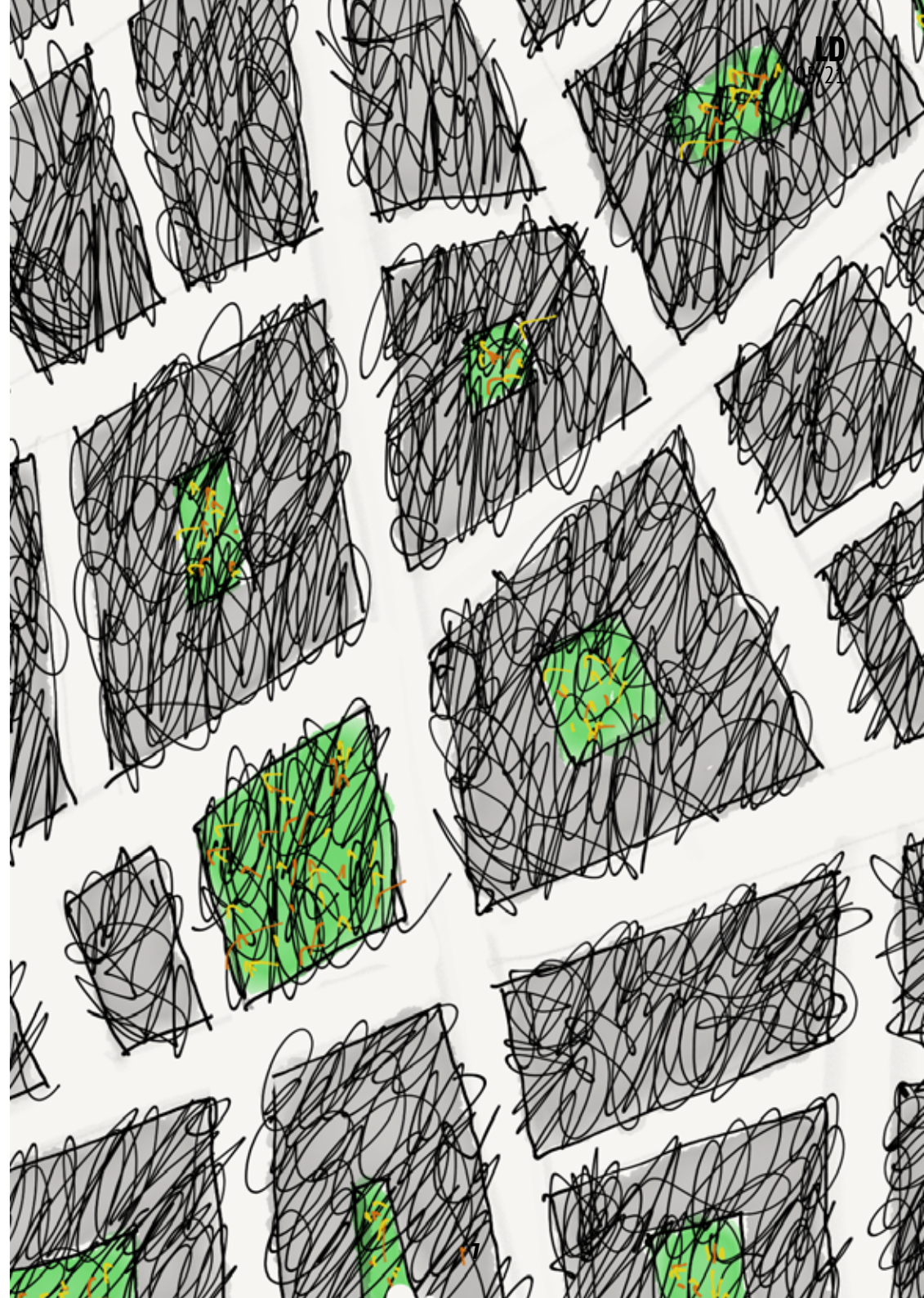
Un gran polverone sulla rigenerazione urbana che di fatto potrebbe essere attuata spesso con un semplice Piano di Recupero della buona e vecchia legge 457/78 apparentemente scalzata da leggi ritenute fortemente innovative a favore del recupero di intere porzioni di città; si ruota ancora oggi dopo anni ed anni attorno all'aumento del carico urbanistico, agli oneri di urbanizzazione dovuti o non dovuti ed altri mille ostacoli che sembrano insormontabili.

Senza una Legge seria e concreta sulla rigenerazione urbana che sia sovraordinata a livello nazionale a tutte le decine di leggi regionali sull'urbanistica ed alle centinaia di regolamenti urbanistici ed edilizi differenti per ogni Comune italiano, il rinnovamento delle città ormai vecchie, energivore e ad alto impatto ambientale non potrà mai capitare e le poche esperienze positive non sono sufficienti a dire che abbiamo trovato la via. Senza una Legge sull'Architettura che porti il progetto di nuovo al centro della programmazione e senza la messa a sistema

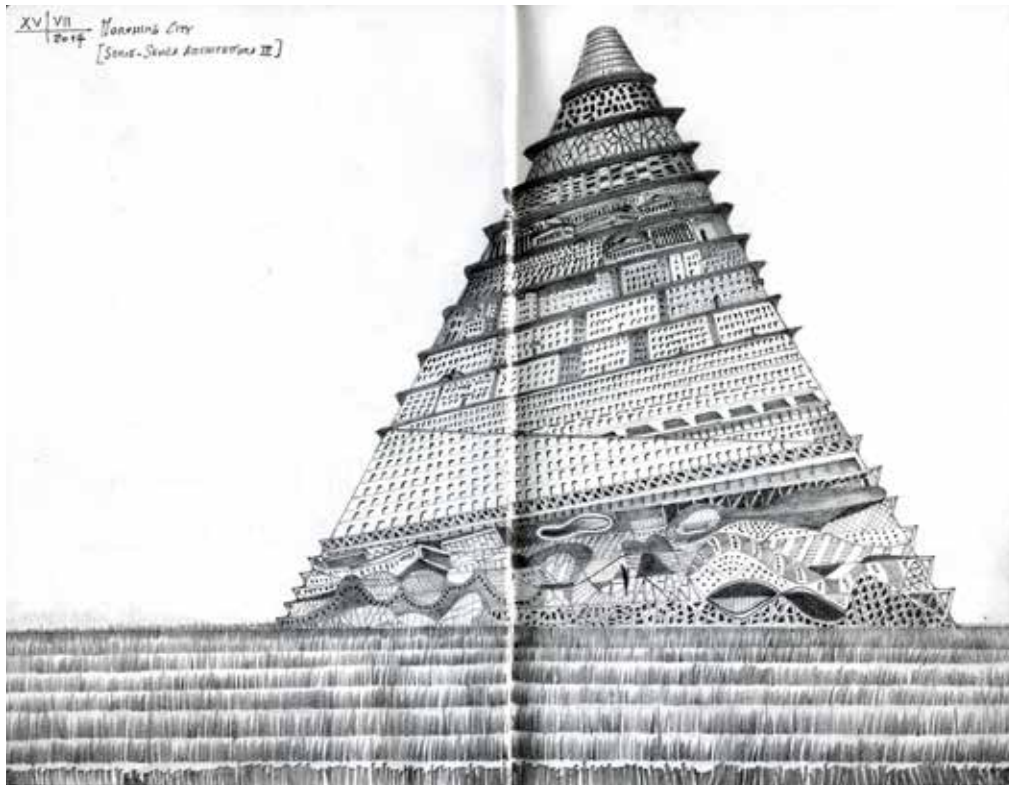
del Concorso di progettazione in due fasi sia per gli interventi Pubblici che privati la rigenerazione non potrà decollare.

Eppure dietro alla rigenerazione urbana si potrebbe attivare quella spinta economica che farebbe bene al paese e che si porterebbe dietro una crescita sociale e culturale dei territori e delle città per uno sviluppo sostenibile adeguato ed assolutamente necessario. Certo come professionisti del mondo dell'Architettura non dobbiamo demordere e dobbiamo essere promotori della rigenerazione urbana anche facendo vedere e rivedere le best practices del nostro paese e del mondo intero se le nostre non sono sufficienti, perché se mettiamo insieme tutte queste briciole facciamo comunque una pagnotta.

Con questa riflessione chiudo i miei interventi su Largo Duomo da Presidente dell'Ordine degli Architetti PPC di Livorno con l'assoluta certezza che in questo ruolo istituzionale ho partecipato, assieme al Consiglio, al dibattito ed alla costruzione di un percorso verso la rigenerazione urbana, verso la qualità dell'Architettura e verso la centralità del Progetto che dovrà avere prima o poi la sua ricaduta sui cittadini, sulle Istituzioni, sugli Architetti e sulla qualità della vita e dell'abitare. Creare la domanda di Architettura attraverso la Cultura è un obiettivo che non perderò mai di vista, cari Architetti non perdetelo di vista mai nemmeno voi.



A lato. 2014-VII-15-Morphing city.
Autore Massimo Gasperini.



ARCHITETTURE DAL "SAPORE" MEDICO

Luca Barontini

rigenerazione s. f. [dal lat. tardo *regeneratio -onis*]. – L'azione di rigenerare, il fatto di rigenerarsi e di venire rigenerato. **1.** In senso sociale, morale o religioso, rinascita, rinnovamento radicale, redenzione che si attua in una collettività: *r. morale, civile, politica di un popolo, di una nazione, della società*; o anche in un individuo o in un gruppo: *la r. di un travolto, di una famiglia corrotta; r. dal peccato*, come rinascita alla vita dello spirito, attraverso la liberazione dalla colpa (nella teologia cattolica è il principale effetto del battesimo: in questo senso, *rigenerazione* è il termine corrispon-

dente al lat. *regeneratio* che nella Vulgata traduce il gr. παλιγγενεσις «palingenesi»). **2.** Usi e sign. scient. e tecnici: **a.** In biologia, il riprodursi, in un organismo animale o anche vegetale, di parti, organi, tessuti, sia in seguito a perdite o a traumi accidentali o sperimentali (*r. patologica* o *traumatica*), sia come regolare rinnovamento che si attua durante il normale ciclo vitale dell'organismo (*r. fisiologica*, come per es. la muta delle penne degli uccelli, il cambiamento dei peli o la sostituzione dei denti di latte dei mammiferi, l'amputazione spontanea dei visceri

in certe oloturie). **b.** In elettronica, lo stesso che *reazione positiva* (v. reazione, n. 3 *e*). **c.** Procedimento tecnologico mediante il quale si cerca di riprodurre o di rinnovare lo stato e le proprietà iniziali di una sostanza (e, per estens., di un materiale, di un oggetto): *r. di un catalizzatore*, dalla semplice asportazione delle sostanze estranee che vi si siano depositate, al completo rinnovo, come, per es., per il platino usato come catalizzatore nella sintesi dell'acido solforico, che viene solubilizzato in acqua regia e fatto rideporre allo stato di finissima suddivisione; *r. dei combustibili nucleari*, consistente nella separazione dei prodotti della fissione dai materiali fissili fertili ancora utilizzabili; *r. della gomma*, attuata annullando nel materiale fuori uso, con procedimenti fisici e chimici, gli effetti della vulcanizzazione, in modo che se ne possa operare una seconda; *r. degli oli lubrificanti*, trattamento con argille decoloranti che li rendono limpidi e quasi incolori, meno viscosi e, talora, meno acidi, preceduto, nel caso di oli molto alterati, da un trattamento con acido solforico e lavaggio con acqua e soluzioni alcaline; *r. della pellicola*, in fotografia e cinematografia, eliminazione parziale dei graffi presenti su vecchie pellicole, che si ottiene ricorrendole con lacche aventi indice di rifrazione uguale a quello della gelatina dell'emulsione (per analogia, si parla

anche di *r. di nastri magnetici*, effettuata con dispositivi elettronici). **d.** In termodinamica, processo col quale si realizzano cicli di funzionamento di macchine termiche che si avvicinano a quello (teorico) di Carnot di massimo rendimento (v. ciclo1, n. 3 *e*), recuperando parte del calore che altrimenti andrebbe perduto: *r. finale*, che riporta in ciclo parte del calore dei gas di scarico, e *r. intermedia*, che riporta in ciclo parte del calore dei gas che non hanno ancora completato l'espansione. **e.** In metallurgia, processo di affinamento e stabilizzazione dei componenti strutturali di un metallo o di una lega metallica, ottenuto generalmente con il riscaldamento del materiale a temperatura opportuna: *ricottura di r. di un acciaio*.¹

Il sesto numero di Largo Duomo, che chiude il programma triennale patrocinato e supportato dall'Ordine degli Architetti, PPC della Provincia di Livorno, lavorando su un destino prescritto ha scelto di costruire le diverse sezioni attorno alla parola *rigenerazione*. Rigenerazione è un termine ambiguo che ha preso sempre più corpo nel campo dell'architettura. Parametri fisiologici, ricommissione dei tessuti, operazioni con pinze e bisturi hanno sostituito o si sono affiancati agli strumenti della disciplina del progetto. Teorie e pratiche hanno incrociato traiettorie per rispondere ad esigenze che risuonano nei territori della comunità, ovvero di una società dove la parola "cura"

si affianca a quella più nota – per noi architetti – di riparo. *La casa di Adamo in Paradiso*², apparso originariamente nel 1972, e recentemente ripubblicato, ci avverte dell'esistenza e dell'esigenza di un ritorno che non solo vede nelle origini la persistenza di una "collaborazione" tra uomo e natura ma di una necessaria resistenza di spazi e relazioni che possono – forse forzatamente – essere condensati sotto il tema della "rigenerazione". La capanna che saltuariamente ritorna nella letteratura d'architettura conduce verso ambiti che si trasformano in ambientazioni, elementi e spazi che il mondo rigenerativo richiama e cerca e che, tuttavia, per ritornare in vita, ha sempre bisogno di ancorarsi agli stimoli del tempo in cui è proiettato. Citare l'Adamo di Rykwert significa dare senso alle pieghe di questo concetto dove non è possibile pensare la "capanna" nelle sue sembianze consuete quanto, riportare quella costruzione, i suoi elementi, i suoi ambienti, e quindi le sue ambientazioni verso nuovi paradigmi e tassonomie. Le molteplici applicazioni della terminologia, espresse nel vocabolario della lingua italiana, portano il progetto a confrontarsi nelle specificità sociali, in quelle biologiche ed elettroniche, oltre che nello spazio fisico della termodinamica e nel processo di affinamento che interessa le strutture componenti di diversi metalli. Non c'è traccia quindi dell'architettura che ancora una volta si trova a dover entrare in territori altrui, a prendere in prestito termini tali da stabilire l'esistenza di nuove terre e che

sappiano – come ribadito nel saggio di Pasquale Miano – interessarsi e valutare nelle forme proprie della disciplina del progetto una "cura"³ della città ma anche più ampia. Pertanto «non si tratta della semplice costruzione di buone pratiche per le città sane o di prescrizioni normative, ma della città come cura intesa come un obiettivo per la città, una meta condivisa molto difficile da raggiungere» dove il ruolo di materiali collettivi ampliano la visione che fino ad ora si è avuta del progetto innescando pratiche discorsive che dalla teoria affondando nella pratica.

Alcune discussioni presentate sono progetti decisamente noti e proprio per questo, per la loro efficacia e attualità, ancora "rigenerativi" nelle componenti dei processi e dei programmi contemporanei; progetti che affrontano il complesso argomento che è in atto. Un cambiamento esteso dalle correnti ancora oscure della rivoluzione digitale dove appaiono «probabilmente protagonisti di uno sviluppo tecnologico inarrestabile che ha già modificando la nostra struttura antropologica – scrive Gasperini – [e dove è necessario] comprendere a fondo questa fenomenologia per organizzarci, per tracciare il futuro che vogliamo, piuttosto che essere degli spettatori passivi o vittime di questa mutazione». Rigenerare significa probabilmente accettare una parte di tale modificazione prescrivendo tassonomie progettuali di attraversamento e di codifica dove lo spazio si apre a discorsi, a tracce, a fenomeni che per l'appunto guardano alla società, al noi, ristabilendo quote e palinsesti.

Attraversare questo numero conclusivo vuol dire riaprire alcune questioni dal respiro infantile, tornando quasi ad un punto di partenza, a quella casa di Adamo appunto, che deve essere osservata con gli occhi della sperimentazione e non quelli di un programma architettonico che resta congelato in regole e principi che non trovano mai un aggiornamento, ovvero una possibilità di ri-nascere, di ri-precisare, di ritornare o appunto di ri-generare. Colpisce come l'ambito della medicina sia sempre più entrato nelle nostre vite, l'ultimo anno ce lo ha insegnato, ma proprio dal termine della cura rigenerativa – anche se troppo *mainstream* o forse termale – bisognerebbe riannodare le tele dei progetti presenti e dei discorsi che sembrano essere ricette, posologie da ampliare e ridiscutere nel tempo caso per caso.

In questo senso non posso che ringraziare i lettori di *Largo Duomo* che in questo programma triennale apparso su carta, tuttavia, hanno dato vita ad un progetto effettivo nel significato della rigenerazione, dove lo spazio attraversato non è stato quello consueto determinato dai segni dell'architettura, ma quello fissato da testi e immagini che ognuno ha riproposto e collocato nella propria mente secondo una nuova genealogia ripristinando cose note o sconosciute, restituendo agli altri quello che è o può essere il processo dell'architettura.

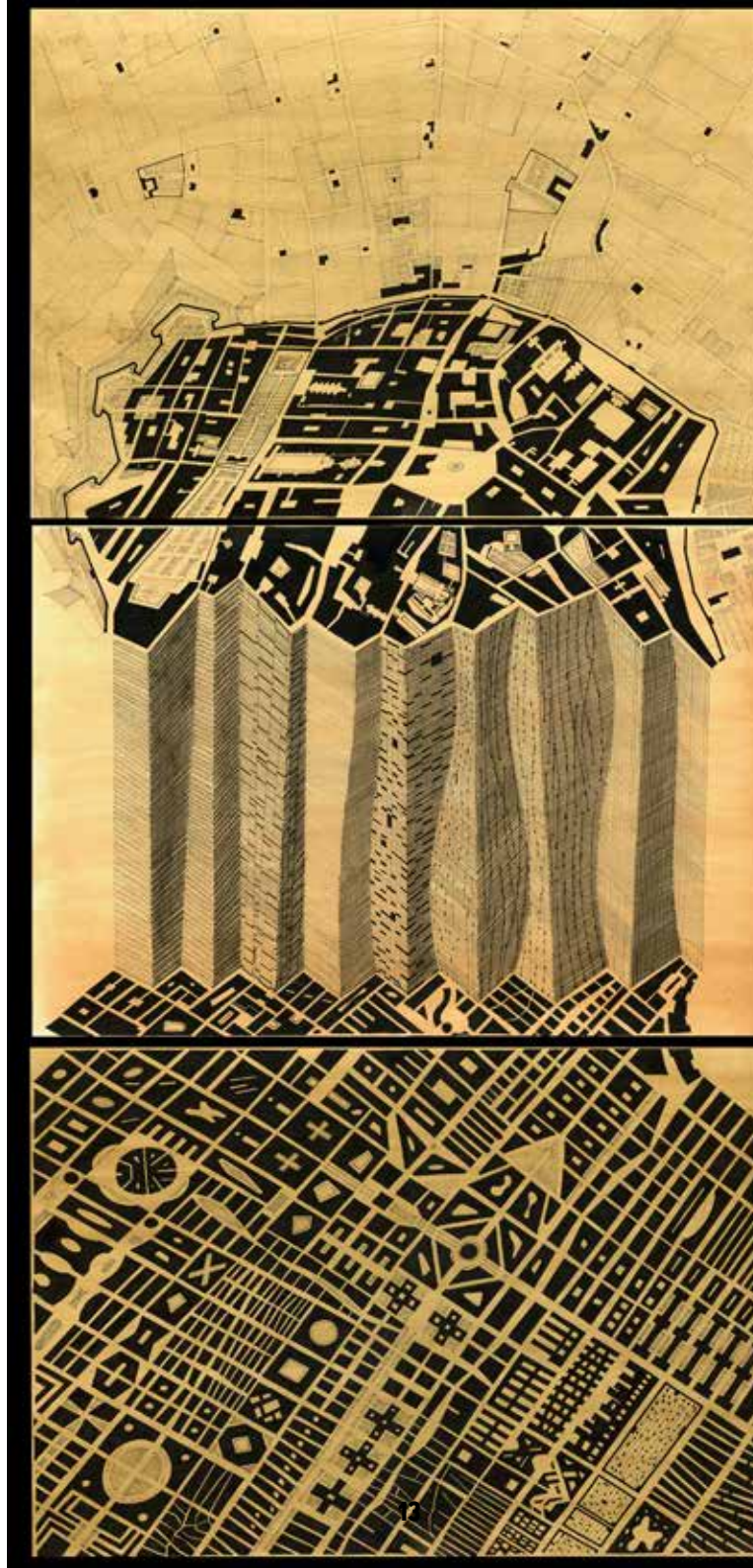
Note

¹ *Rigenerazione*, voce in «Treccani. Vocabolario online», consultata il 5 maggio 2021: <https://www.treccani.it/vocabolario/rigenerazione#:~:text=%E2%80%93azione%20di%20rigenerare%2C,in%20un%20gruppo%3A%20la%20>.

² J. Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, tr. it. di E. Filippini, e R. Lucci, Adelphi, Milano, ed. or. Id., *On Adam's house in Paradise: the idea of the primitive but in architectural history*, The Museum of Modern Art, New York 1972,

³ La ricerca PRIN 2015 “La città come cura e la cura della città” è stata condotta dal 2015 al 2020 presso il Dipartimento di Architettura e Progetto dell'Università La Sapienza di Roma (coordinamento), il Dipartimento di Architettura dell'Università Federico II di Napoli, il Dipartimento di Culture del Progetto dell'Università IUAV di Venezia, il Dipartimento di Scienze Sociali ed Economiche dell'Università La Sapienza di Roma, il Dipartimento di Scienze Motorie, Umane e della Salute Foro Italico Università di Roma e l'Istituto di Fisiologia Clinica del CNR di Pisa. Le pubblicazioni con gli esiti della ricerca, raccolte nell'omonima collana editoriale, sono: M. Vanore, M. Trichers (a cura di), *Del prendersi cura. Abitare la città-paesaggio* (2019); A. Capuano (a cura di), *STREETScape Strade vitali, reti della mobilità sostenibile, vie verdi* (2020); P. Miano (a cura di), *HEALTHSCAPE. Nodi di salubrità, attrattori urbani, architetture per la cura* (2020); I. Cortesi, A. Criconia, A. Giovannelli (a cura di), *40 Parole per la cura della città. Lessico dei paesaggi della salute* (2020); F. Toppetti, L. V. Ferretti (a cura di), *La cura delle città. Politiche e progetti* (2020); A. Capuano, A. Lanzetta (a cura di), *#CURACITTÀ ROMA. La Sapienza della cura urbana* (2020); P. Miano, A. Bernieri (a cura di), *#CURACITTÀ NAPOLI Salubrità e natura nella città collinare* (2020). Si veda inoltre il sito web della ricerca www.curacitta.com, contenitore di tutte le sezioni e le iniziative promosse dal 2017.

A lato. XI-VI-2016-Inversa Forma Urbis. Autore Massimo Gasperini.



A lato. Area di progetto. Tra il Parco delle Colline e il Parco di Capodimonte.



L'ARCHITETTURA COME CURA. NODI DI SALUBRITÀ NELLA CITTÀ COLLINARE DI NAPOLI

Pasquale Miano

La ricerca PRIN 2015 “La città come cura e la cura della città”¹ ha assegnato un ruolo molto importante ai sistemi urbani degli inizi del XXI secolo: non solo architettura come cura della città, ma anche come cura della salute dei cittadini. Un’architettura che si pone il problema della cura assume inevitabilmente un carattere terapeutico². Non si tratta della semplice costruzione di buone pratiche per le città sane o di prescrizioni normative, ma della città come cura intesa come un obiettivo per la città, una meta condivisa molto difficile da raggiungere.

Prendendo in considerazione progetti e studi sui grandi spazi aperti urbani, correlati peraltro con gli spazi interni degli edifici, nella mostra *Imperfect Health* del 2012

sono state sviluppate interessanti riflessioni riguardo un processo di “demedicalizzazione” della città³. Non risultano più sufficienti le concezioni legate all’igiene, ancor meno quelle legate alla semplice compensazione delle problematiche ambientali. Il progetto di architettura deve, come spesso è già accaduto, riflettere sulla propria specificità, per potere dare un proprio contributo al radicamento di una nuova idea di cura.

Una delle direzioni interpretative sulle quali si può riflettere si incentra sull’idea dello spazio come bene comune. L’architettura può cercare di offrire spazi favorevoli alla coesione, spazi che con i loro pieni e i loro vitali vuoti aprono ad una riflessione sui temi della mescolanza, dell’ibridazione,

della contaminazione. Un discorso che ha senso in una concezione per la quale l'architettura è sempre anche un dispositivo di cura e armonizzazione dello spazio inteso come bene collettivo.

In questa ottica, gli spazi chiusi e monofunzionali tendono a perdere completamente di senso, nonostante la città attuale sia prevalentemente costituita da luoghi di questo tipo. Da qui la necessità di ridefinire il sistema delle relazioni tra gli spazi urbani, in maniera profonda, attraverso una logica di apertura, che non deve essere solo fisica ma deve innestare un concetto di funzionamento di città differente.

Due sono i principali elementi che possono essere presi in considerazione in questa radicale trasformazione. Il primo riguarda una mutata concezione dell'idea di cura delle patologie, con il superamento delle tipologie consolidate dell'ospedale. Il secondo aspetto è associato a una mutata idea di parco, con il radicale scavalco della sua figura come recinto, gradualmente sostituita da un elemento molteplice di connessione urbana.

I potenziali elementi di tale processo impongono la costruzione di una mappa di

nuovi spazi e edifici pubblici con specifiche caratteristiche architettoniche e sociali. La mappa costituisce uno strumento di elaborazione che deve essere differenzialmente articolato nei vari contesti urbani, costruito per salti di scala, composto da materiali urbani eterogenei, strutturato su nodi di contenuto e dimensioni estremamente variabili. Diventa così di fondamentale importanza individuare elementi di innesco nei quali l'architettura può essere correttamente interpretata come cura. Essi possono essere costituiti da nuove architetture, ma anche da preesistenze completamente ripensate; possono essere eccezionalmente concentrati in un punto, ma più plausibilmente sono diffusi in aree che diventano veri e propri "nodi di salubrità": luoghi di respiro urbano, di stasi e di movimento, destinati a diffondersi gradatamente, fino a perdere di senso nel processo di lunga durata di costruzione di una città sana e del benessere.

A Napoli lavorare sul tema della città come cura ha costituito una sfida importante, dal punto di vista dei contenuti della ricerca, ma anche per le peculiarità della città. L'interesse è stato rivolto fin da subito agli spazi urbani che si configurano come coesione di frammenti, instabili e modificabili, in cui assume fondamentale importanza il

**"DIVENTA COSÌ DI
FONDAMENTALE
IMPORTANZA
INDIVIDUARE
ELEMENTI DI
INNESCO NEI
QUALI
L'ARCHITETTURA
PUÒ ESSERE
CORRETTAMENTE
INTERPRETATA
COME CURA"**

rapporto con la natura e con il paesaggio che la città propone in maniera dirompente. La città, nei suoi spazi liberi, è infatti in grado di condizionare il nostro comportamento ordinario, inducendo una vita attiva dove il movimento può produrre effetti positivi sulla salute. Al centro delle riflessioni, quindi, vi sono la conformazione e le qualità dello spazio urbano. Lo scopo è di superare l'idea di luogo salutare isolato o mal collegato dal punto di vista dell'accessibilità per costruire luoghi della cura in rete tra di loro; luoghi del superamento di una logica monofunzionale e bloccati tipologicamente, nei quali sia assegnata una nuova centralità al corpo, al movimento e alle relazioni tra i cittadini.

La vasta parte di città compresa tra il Parco di Capodimonte e il Parco delle Colline include *enclave* urbane dissimili che vivono oggi status di periferia. A nord, Piscinola, Scampia e Chiaiano; a sud, Materdei e Sanità. I Colli Aminei e in particolare il Vallone San Rocco, completamente estraneo e separato dalle aree ad esso contigue, segnano il passaggio dal quartiere della Sanità ai territori settentrionali. La morfologia del territorio è caratterizzata da una successione di valloni naturali, linee di impluvio e strade-alveo che dalle colline si prolungano

nella città storica. Questi luoghi costituiscono l'area di studio prescelta per sperimentare la costruzione di una possibile strategia di rinnovamento urbano nell'ottica di coniugare salubrità e natura per la cura urbana.

In questo grande insieme urbano si collocano grandi complessi architettonici, alcuni dei quali oggi abbandonati; un sistema diffuso di masserie; alcune stazioni della metropolitana e un consistente sistema di scuole pubbliche di vario livello. Dalla attenta mappatura dell'esistente e delle sue potenzialità, rintracciando le iniziative messe in campo che nei prossimi anni trasformeranno il territorio, la strategia messa in campo per Napoli come città della cura si basa su alcuni temi e elementi principali.

Il primo tema trae origine dall'interpretazione del parco come sommatoria di parchi, dove natura e benessere possono diventare elementi fondamentali per la definizione di un' articolata trama di percorsi, ciclabili e pedonali, da realizzare in stretta relazione alla rottura dei recinti scolastici e sanitari, al ripensamento del confine tra spazio interno ed esterno degli edifici pubblici. In questa ottica è immaginato il disegno di un grande percorso ciclopedo-



La definizione dei nodi di salubrità .



Strategia e temi di progetto.



Dall'Orto Botanico alla stazione di Colli Aminei: il progetto segue e asseconda il paesaggio dirompente, esplicitando il progetto di un parco continuo.

nale, dall'Orto Botanico verso Scampia, attraversando il Vallone San Rocco, in zone densamente urbanizzate e grandi spazi aperti, coinvolgendo altri luoghi, edifici, ma anche cittadini, associazioni, chiamati a riflessioni e azioni sul senso e sulle modalità di intervento.

Il secondo tema riguarda la definizione di un sistema di aree aperte eterogenee e interconnesse che si innestano lungo la trama di percorsi, costituendone una dilatazione e che possono accogliere usi e pratiche diversificate. Lo spazio aperto è considerato come elemento di qualità nel tessuto urbano, destinato alla prevenzione delle patologie attraverso l'incentivazione delle attività fisiche e sportive, uno spazio reinterpretato in maniera innovativa attraverso i grandi sistemi del paesaggio recuperato.

Il terzo tema riguarda l'individuazione di alcune situazioni puntuali, che offrono la

possibilità di affondi e sondaggi specifici attraverso i quali realizzare nuovi luoghi terapeutici. Nel progetto di una città sana, il cambiamento più significativo sembra essere quello di superare l'idea di cura intesa come nell'inglesismo *cure*, che ricalca l'idea medica di salute, verso una prospettiva di cura intesa come *care*, ossia "prendersi cura" degli elementi e degli ambienti urbani. In questo scenario sono stati individuati alcuni nodi emblematici, come ad esempio il complesso di Santa Maria degli Angeli alle Croci; l'ospedale di San Gennaro dei Poveri; il complesso di Santa Maria della Vita; il Frullone; l'area delle Vele e del Parco di Scampia.

Oltre al percorso, sono state individuate aree sulle quali ragionare per sperimentare nuovi processi: scuole chiuse entro i propri recinti funzionali, che devono essere aperte, accogliere altri usi, moltiplicare i propri spazi di pertinenza; stazioni che posso-

no funzionare come veri e propri nodi di connessione, anche qui, accogliendo altre attività, dilatandosi nel territorio aperto; grandi complessi ospedalieri, in fase di dismissione o dismessi, nei quali il tema della cura è reso autonomo dal concetto di malattia; parchi pubblici, che si aprono, accolgono usi differenziati, si mescolano positivamente con altri spazi urbani diventando attraversamenti, connessioni urbane articolate e molteplici.

Costruire una visione di insieme ha significato allora innestare una trama, per realizzare spazi aperti interconnessi e coinvolgenti, aree aperte e multiformi, e nello stesso tempo inglobare luoghi e edifici della città preesistente, salvaguardati nella loro identità, ma relazionati e usati in maniera innovativa.

Queste operazioni sono state immaginate nei termini virtuosi della cura. L'obiettivo è stato di cominciare a delimitare, attraverso

so un meccanismo di crescita progressiva, i nodi, cioè i punti in cui il tema della cura dia risultati in termini urbani. Su tali punti, si sono avanzate delle proposte, andando ad agire e a modificare completamente il rapporto tra cittadino e città. In questo senso questi luoghi sono stati definiti "nodi di salubrità", in grado di registrare le relazioni e le tensioni della città contemporanea.

Come affermato ancora dal filosofo Emery, l'azione di cura è in maniera inequivocabile un'operazione di ricerca di relazioni. Luoghi di grande interesse e complessità emergono in questo modo come elementi propulsivi di rigenerazione dello spazio aperto contemporaneo, generando una "trasfigurazione a cerchi concentrici", vale a dire nodi di salubrità in progressiva estensione.

Note

¹ La ricerca PRIN 2015 "La città come cura e la cura della città" è stata condotta dal 2015 al 2020 presso il Dipartimento di Architettura e Progetto dell'Università La Sapienza di Roma (coordinamento), il Dipartimento di Architettura dell'Università Federico II di Napoli, il Dipartimento di Culture del Progetto dell'Università IUAV di Venezia, il Dipartimento di Scienze Sociali ed Economiche dell'Università La Sapienza di Roma, il Dipartimento di Scienze Motorie, Umane e della Salute Foro Italico Università di Roma e l'Istituto di Fisiologia Clinica del CNR di Pisa. Le pubblicazioni con gli esiti della ricerca, raccolte nell'omonima collana editoriale per i tipi di Quodlibet, sono: M. Vanore, M. Triches (a cura di), *Del prendersi cura. Abitare la città-paesaggio* (2019); A. Capuano (a cura di), *STREETSCAPE Strade vitali, reti della mobilità sostenibile, vie verdi* (2020); P. Miano (a cura di), *HEALTHSCAPE. Nodi di salubrità, attrattori urbani, architetture per la cura* (2020); I. Cortesi, A. Criconia, A. Giovannelli (a cura di), *40 Parole per la cura della città. Lessico dei paesaggi della salute* (2020); F. Toppetti, L. V. Ferretti (a cura di), *La cura delle città. Politiche e progetti* (2020); A. Capuano, A. Lanzetta (a cura di), *#CURACITTA ROMA. La Sapienza della cura urbana* (2020); P. Miano, A. Bernieri (a cura di), *#CURACITTA NAPOLI Salubrità e natura nella città collinare* (2020). Si veda inoltre il sito web della ricerca www.curacitta.com, contenitore di tutte le sezioni e le iniziative promosse dal 2017.

² N. Emery, *Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell'architettura*, Casagrande, Bellinzona 2010, p. 17.

³ cfr. G. Borasi, M. Zardini, *Imperfect Health: The Medicalization of Architecture*, Lars Muller Publishers, Zurich 2012.

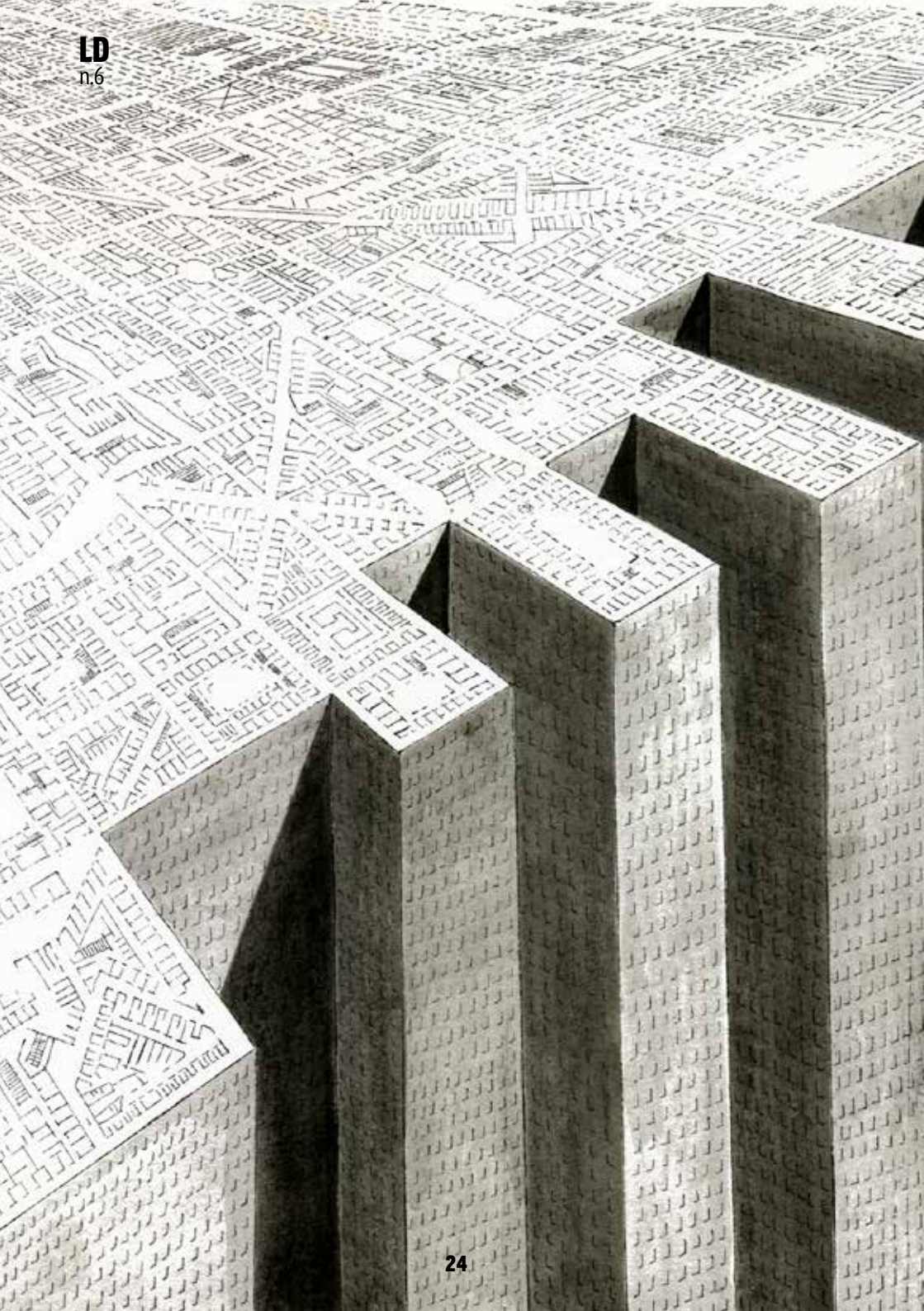
**"L'AZIONE DI CURA È
IN MANIERA
INEQUIVOCABILE
UN'OPERAZIONE DI
RICERCA DI
RELAZIONI."**

Il percorso lungo le stazioni della metropolitana di Frullone e Chiaiano.



La riconnessione dei quartieri Piscinola e Scampia, fino al Parco, attraverso la Vela.





CITTÀ ANALOG(IC)HE¹

Massimo Gasperini

“Le utopie spesso non sono altro che verità premature.”

Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine

La città è un insieme complesso di strutture organizzate e cresciute nel tempo secondo logiche programmatiche; è una delle più antiche invenzioni umane eppure, paradossalmente, possiamo riconoscere che solo recentemente nella storia della specie umana le persone si sono raccolte in quegli insediamenti densi e strutturati, spazialmente e socialmente, che chiamiamo città. Ciò dipende evidentemente dal breve periodo - oltre due secoli e mezzo - che ha contrassegnato lo sviluppo della città industriale e postindustriale (contem-

poranea), rispetto alla città preindustriale, fiorita nei grandi imperi antichi, egiziano, romano, cinese o bizantino, ma anche in epoche meno remote: dalle civiltà persiane o arabe alle città medioevali europee fino alla rivoluzione delle macchine.

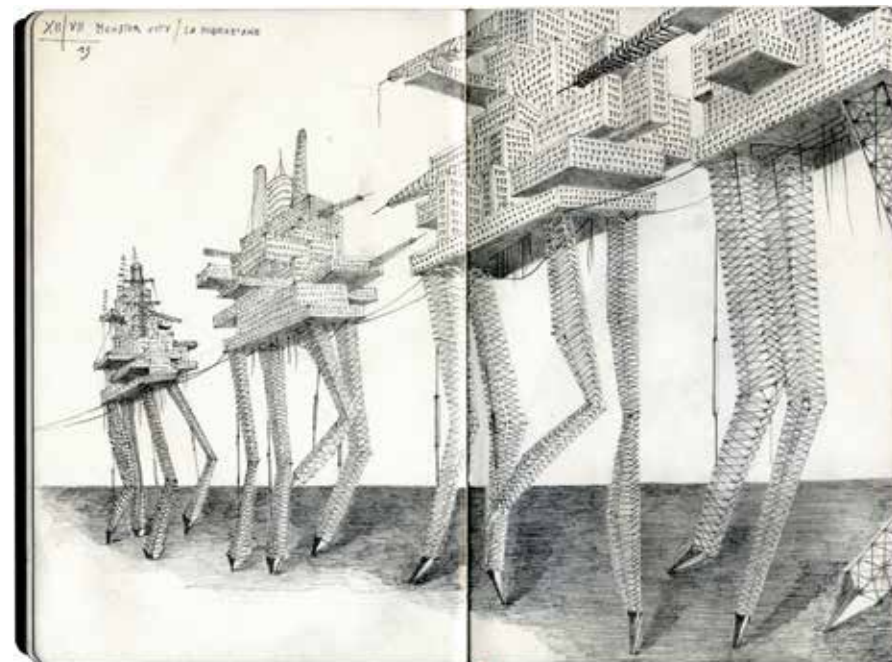
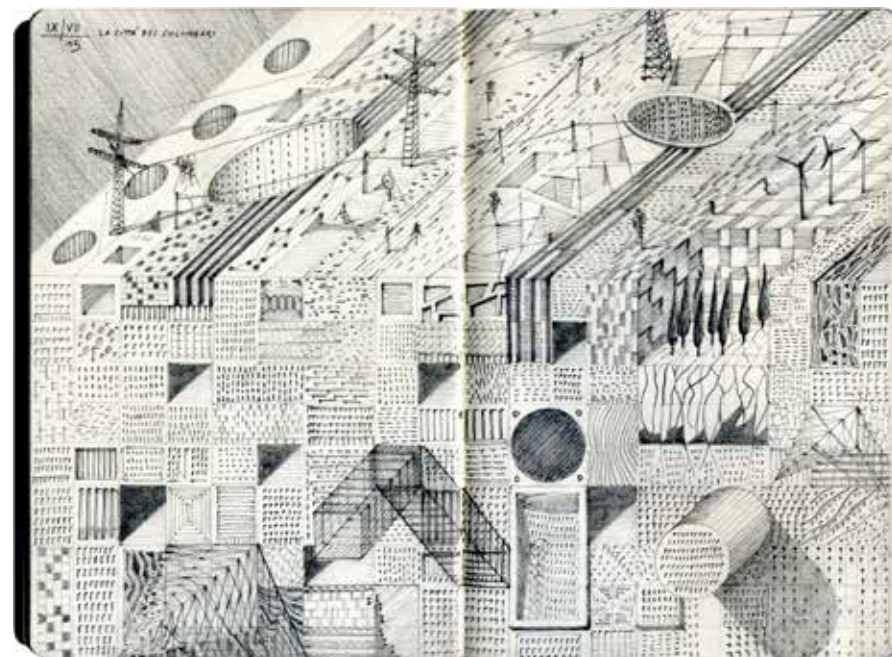
La città, metafora dei comportamenti dell'uomo, è un organismo mutevole ed estinguibile come ogni altro organismo noto. Le sue trasformazioni dipendono dal tempo e dall'azione umana, ovvero dalla sinergia tra uomo e natura. Il collasso di tale relazione è quasi sempre imputabile all'azione perturbatrice dell'uomo.

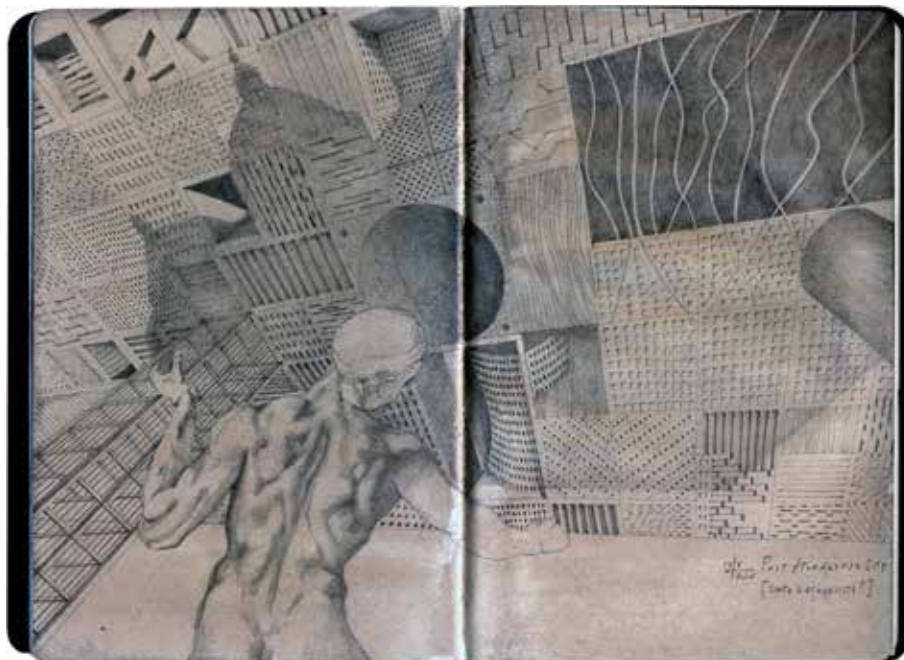
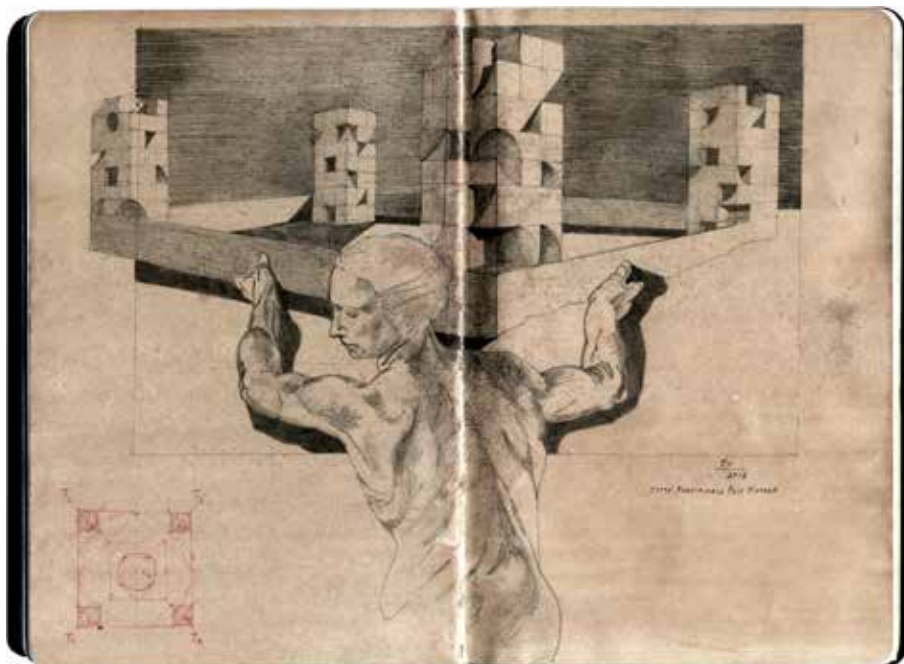
La città enuclea nella sua *forma* una quantità vastissima di dati e problemi. È uno spazio materiale e simbolico di relazioni sociali

strutturate in modi diversi nelle differenti epoche storiche. Ma è anche, la città, un qualcosa di materiale e reale che, al di là dei diversi metodi di interpretazione storica, è capace di rappresentare l'esperienza passata dell'umanità. Il suo studio, la conoscenza dei suoi aspetti più particolari rivelano le tracce sostanziali della storia dell'uomo, dei conflitti di cui è protagonista, dei suoi rapporti con l'ambiente. Essa è una sostanziale e permanente testimonianza della storia dell'uomo; una testimonianza del tutto particolare e ricca giacché dinamica. Le sue continue mutazioni arricchiscono progressivamente il palinsesto di nuovi dati, di nuovi valori che il fare umano viene realizzando. Data la sua dinamicità, ogni tentativo di descrizione e di trascrizione può risultare sempre inattuale e non aggiornato. Tuttavia ogni sforzo volto alla conoscenza si rivela assolutamente indispensabile per ogni cittadino che voglia agire in maniera sociale partecipando alla comunità, giacché la comunità tutta è fortemente plasmata, in relazione alle caratteristiche della città e della sua capacità di gestirla, cioè di ricavarne rapporti utili e produttivi.

La città contemporanea è anche uno spazio mentale, immateriale, virtuale, illusorio. La città dei bits delineata da Mitchell nell'ultimo decennio del secolo scorso è tanto

"MA È ANCHE, LA CITTÀ, UN QUALCOSA DI MATERIALE E REALE CHE, AL DI LÀ DEI DIVERSI METODI DI INTERPRETAZIONE STORICA, È CAPACE DI RAPPRESENTARE L'ESPERIENZA PASSATA DELL'UMANITÀ."



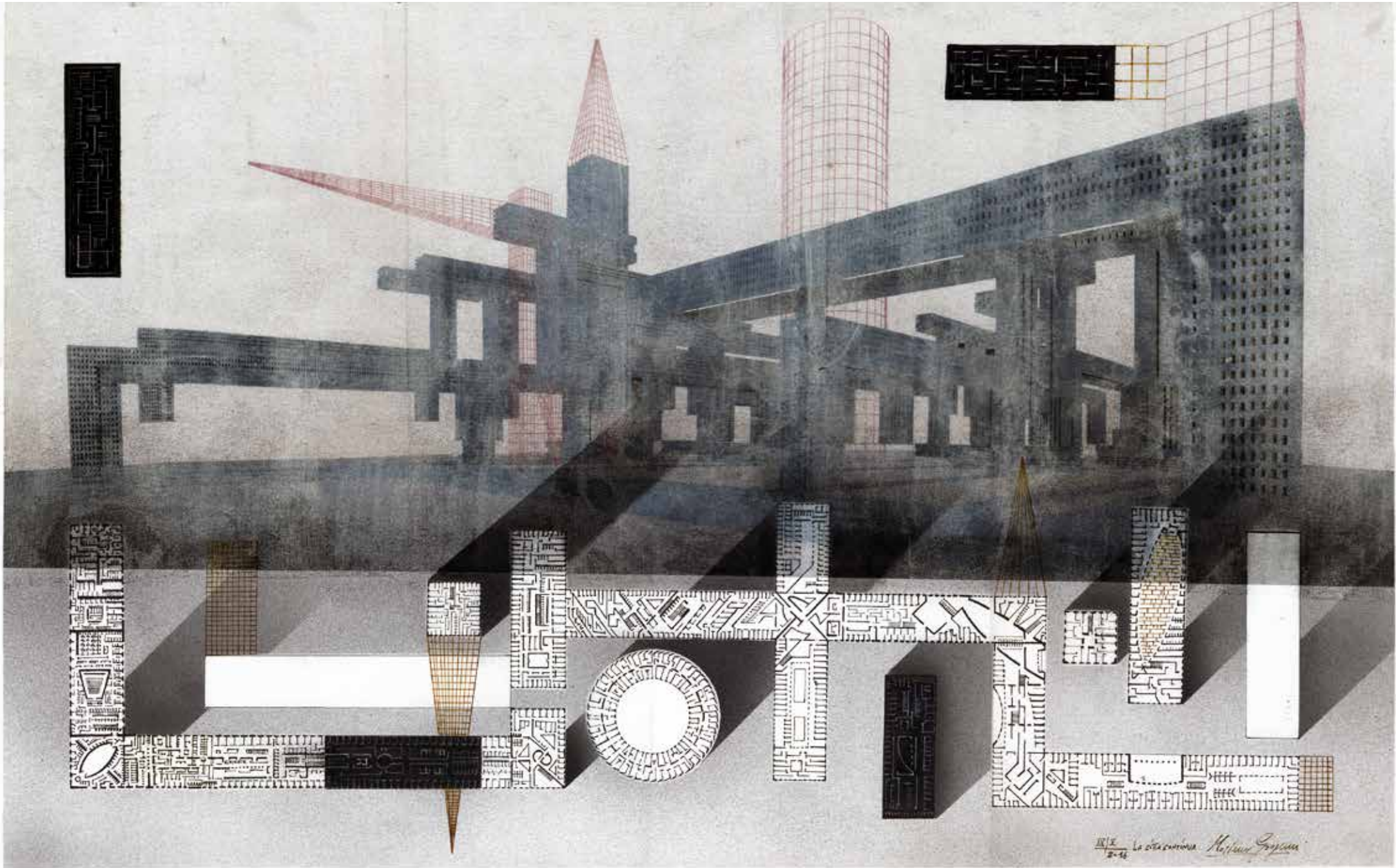


distante dalla “città ideale” di rossiana memoria, composta dal collage di progetti, immagini e luoghi da lui amati, mescolanza di desiderio, sogno e ragione presente in ogni autentico progetto di architettura. Venti anni è il tempo che distanzia queste due dicotomiche e paradigmatiche visioni. La città globalizzata dei bits, nell'era dalla pandemia, nello spazio digitale dei villaggi e delle megalopoli dell'informazione e della comunicazione, prevale sulla sua sostanza fisica. Il processo di dematerializzazione avanza inarrestabile sino a ridurre la materia all'impalpabile. L'architettura, come la città, diviene software, ovvero mediazione tra uomo e macchina. Così l'armonia della tavola rossiana, dove la trama della città antica e l'architettura della postmodernità si sovrappongono e si intervallano, si trasfigura nel digitale.

La rivoluzione digitale ha radicalmente cambiato le nostre vite e la sfera delle relazioni sociali. Siamo probabilmente protagonisti di uno sviluppo tecnologico inarrestabile che ha già modificando la nostra struttura antropologica. Dobbiamo cercare di comprendere a fondo questa fenomenologia per organizzarci, per tracciare il futuro che vogliamo, piuttosto che essere degli spettatori passivi o vittime di questa mutazione. Gli architetti si sono sempre occupati di

analizzare le attività umane con l'obiettivo di creare le strutture per sostenerle. In risposta a ciò nel passato si è costruito edifici usando il legno, la pietra, i mattoni, il ferro, l'acciaio, il vetro, il calcestruzzo, la plastica e gli oggetti concreti. Gli strumenti vanno trasformandosi e gli architetti devono incrementare il loro repertorio conoscitivo: non più solo mezzi fisici, ma anche connessioni elettroniche. I software sono già da molti anni parte essenziale di questo repertorio strumentale. I sistemi di comunicazione e di scambio si sono ampliati e ciò ha influito in maniera determinante sullo scambio delle informazioni oltre che a determinare cambiamenti epocali del modo di vivere. In questa trasformazione l'architettura assume un ruolo cruciale poiché fornisce una struttura di ordine, un modo per comprendere il mondo. La sfida che l'architettura deve lanciare nel prossimo futuro è quella di creare nuovi spazi che ci consentano di vivere in questo mondo trasformato, globalizzato, frammentato e complesso. Ci troviamo d'innanzi a delle scelte che condizioneranno le nuove generazioni. In questo contesto critico noi architetti, corresponsabili nei tempi trascorsi di taluni errori, dobbiamo essere pronti ad affrontare questo passaggio epocale.

Gli accadimenti di questo ultimo periodo



LD
2-46
La disarmonia Massimo Fusco

ci hanno fatto comprendere l'importanza degli spazi reali della socializzazione, dell'inalienabilità e la supremazia della città reale, diseguale, radicata alla terra e da essa originata, fatta di masse e di trame, di contraddizioni; la città reale che prevale sullo spazio virtuale, configurato dalle limitazioni delle connettività e dell'ampiezza di banda, dalle connessioni logiche, asincrono nei rapporti sociali e nel suo funzionamento, abitato da soggetti incorporei e frammentati che esistono solo come collezioni di *alias*. Uno spazio anti-antropico per eccellenza. Solo entro il limite dalla città reale c'è il futuro possibile; fuori da questo c'è solo illusione, alienazione, isolamento e non senso.

L'epidemia che stiamo subendo ha evidenziato altresì la crisi del modello sociale in cui viviamo e di cui le città sono il simbolo. Schiave di uno sviluppo incontrollato, degli interessi dominati dal mercato e incapace di garantire la crescita umana e la protezione dei suoi cittadini. Il Covid-19 ci ha tragicamente ricordato che nessuno può salvarsi da solo e che la forza della comunità è la nostra ultima possibilità di esistenza. Dobbiamo ripensare la città nelle sue componenti, ad un nuovo modello capitalistico, ad un rinnovato equilibrio tra *psiche* e *technè*, in un'ottica di sviluppo teso all'etica della cittadinanza attiva e comunitaria, capace di

**"SOLO ENTRO
IL LIMITE DALLA
CITTÀ REALE
C'È IL FUTURO
POSSIBILE;
FUORI DA
QUESTO C'È
SOLO ILLUSIONE,
ALIENAZIONE,
ISOLAMENTO E
NON SENSO"**



garantire ai suoi abitanti i diritti fondamentali sanciti dalla costituzione².

La missione degli architetti del presente e del futuro, progettisti di città, consisterà dunque nel ricercare quella linea sottile che distingue la realtà possibile dalla virtualità illusoria, una fusione graduale tesa a preservare le città e i territori evolvendoli, garantendo lo sviluppo non solo economico ma anche personale e umano, per proiettare le trasformazioni verso il futuro possibile tanto auspicato.

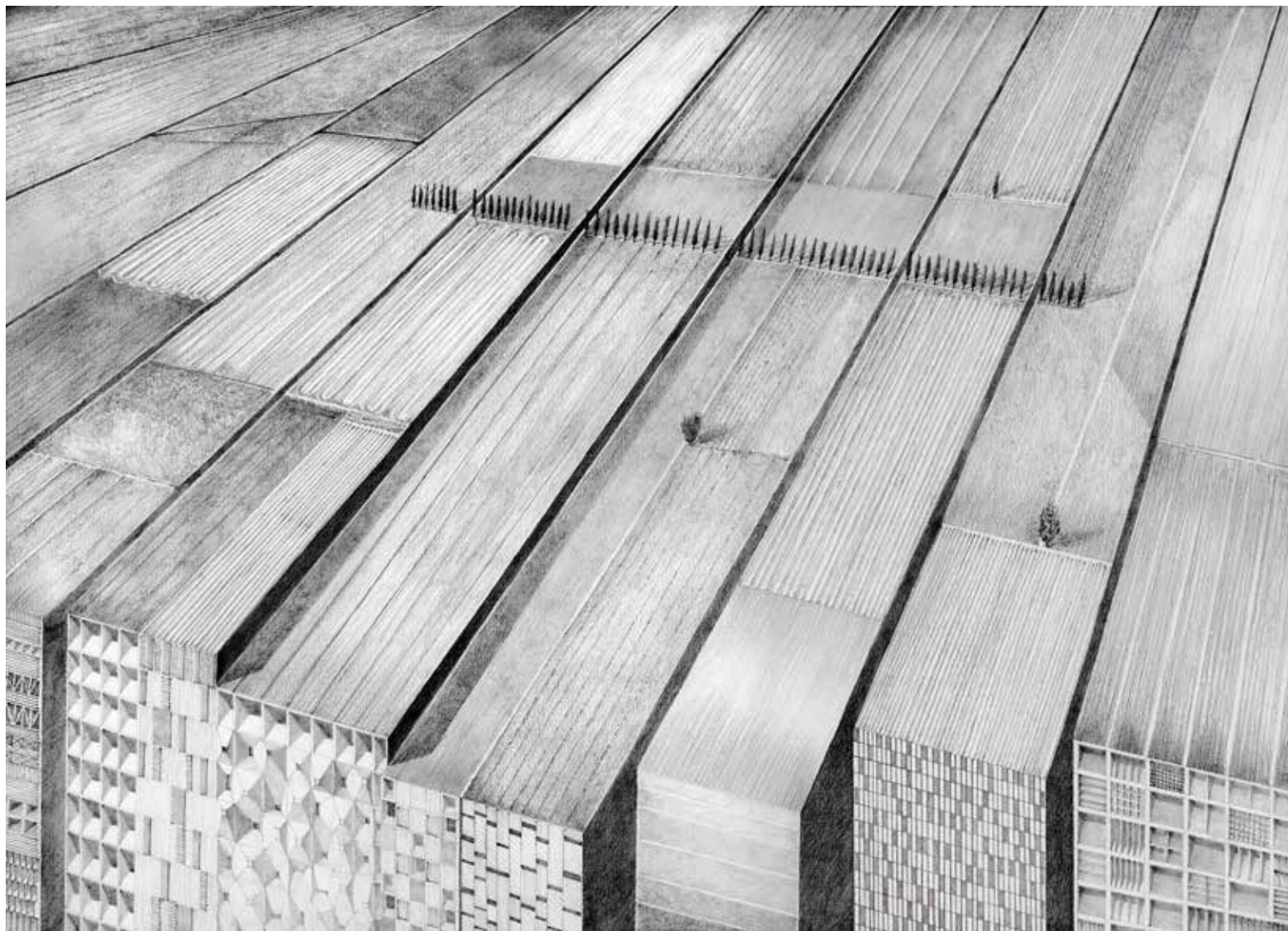
Questo è il tempo del coraggio e delle sfide. Dobbiamo aspirare alla ricerca di un nuovo Umanesimo alla coalizione tra i saperi, le esperienze, le visioni utopiche. Poiché ogni pensiero utopico, quando attuato è destinato a trasformarsi nel suo opposto, ovvero nella dimensione distopica. Non c'è progetto significativo che aspiri al progresso che non incardini l'energia utopica. D'altronde non esisterebbero le maggiori opere dell'umanità senza l'ambizione, oltretutto la propulsione alla visione. Non esisterebbero neppure le città.

Visione e immaginazione possono costituire gli elementi essenziali per ripensare il futuro alla luce degli attuali eventi.

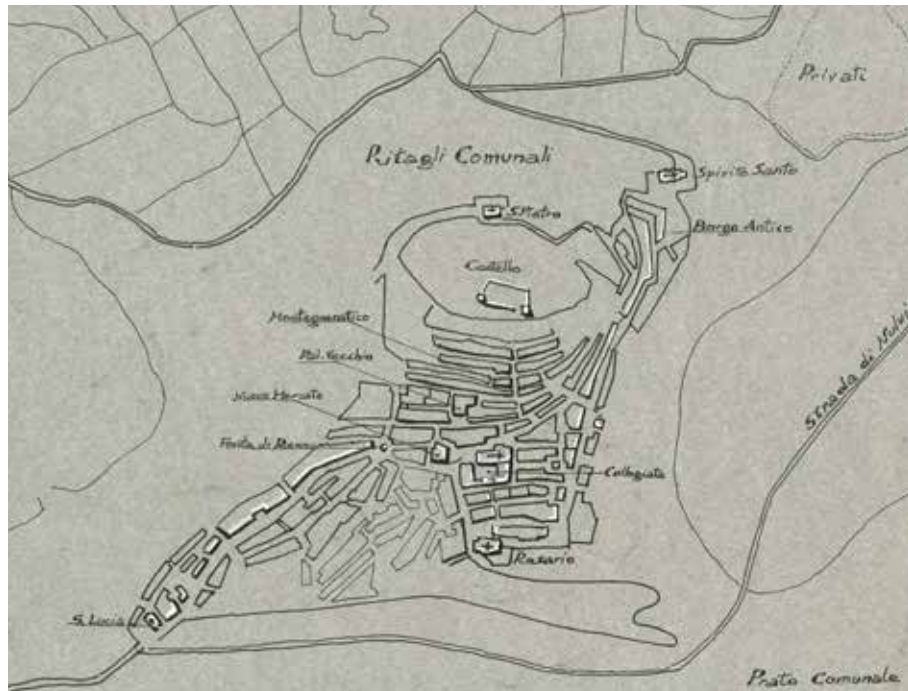
Note

¹ Questo testo aggiorna una prima stesura di un saggio pubblicato nel volume curato da A. Melis e dal sottoscritto intitolato *Shining dark territories* (2015). L'avvento della pandemia prodotta dal COVID-19 ha comportato inevitabilmente una significativa revisione dei concetti espressi in quegli anni.

² M. Cannata (a cura di), *La città per l'uomo ai tempi del Covid-19*, La nave di Teseo, 2020.



A lato. Planimetria tratta dal catasto del 1845, (1:5000). Terre della Comunità, viabilità di accesso alla città antica e indicazione dei luoghi cospicui.



OSILO - STUDI E PROGETTI

Gian Franco Censini, Gabriella Turra

Lo studio dell'area centrale di Osilo (SS) fu approntato nel 1986. Finalizzato alla redazione del Piano di Recupero e alla individuazione degli interventi di rigenerazione dei luoghi urbani, ne presentiamo qui una sintesi interpretativa e progettuale.

Fin dall'epoca della dominazione pisana in Sardegna nel XII secolo, i siti delle antiche chiese erano stabiliti per la presenza dell'acqua e delle strade, ma in epoca aragonese-catalana, si sono privilegiati i margini delineati dalle differenti regioni agrarie dove furono insediati alcuni borghi.

Questi luoghi sacri testimoniano le vicende che hanno dato origine a Osilo e hanno costituito le tappe di un esodo di genti che dai territori di campagna hanno preso radici nelle terre dove sorgerà la città.

Dagli statuti medievali di Sassari (1316) si desume che il territorio di Osilo si doveva estendere a settentrione e un'antica strada, ancora disegnata nel catasto del 1845, passa per Santa Maria in Iscalas (1119) e costituisce l'asse della vallata dove prevaleva la comunità della terra ad uso delle colture e dei pascoli e la privatizzazione del prodotto. Infatti in città non c'è presenza di una piazza del mercato. Solo con la legge sulle "chiudende" del 1720, si sancisce la proprietà privata e la comunità del prodotto con l'Istituto del Mercato; una riforma catastale che obbligava i proprietari dei fondi a delimitare le loro terre con muri a secco o con barriere di vegetazione. (fig.1)

Dopo aver percorso il piede delle colline, le antiche strade risalgono il versante di Osi-

lo; posizionato sulla sommità di un contrafforte collinare dei monti Tuffudesu. Le sue case sono disposte intorno al Castello Malaspina costruito nel 1272, come ci dice Francesco Fara che scrive nel 1570. Non a torto, lo storico Angelo Cossu (1916), sostiene che il primo Borgo di Osilo fosse nella parte orientale del declivio collinare. Un indizio è la chiesa di fondazione gotico aragonese dello Spirito Santo (Babbu Eternu), indicata dagli storici come la prima chiesa di Osilo, costruita intorno al XIII secolo. Le strade entrano in città da due versanti; il primo, quello più antico, dalle chiese campestri di San Giovanni e di San Marco sale al vecchio Borgo lungo il versante nord-orientale. In seguito, lo sviluppo urbano ha ruotato sulle pendici meridionali del monte dove vennero aperti i nuovi accessi alla città. Il secondo itinerario, da Santa Lucia sale per l'attuale via Lamarmora fino alla fonte di Rennu. La prima notizia di una Pieve, consacrata all'Annunziata, perviene dalla visita pastorale dell'Arcivescovo Salvatore Aleppus nel 1553, ma si ritiene che esistesse già una chiesa fin dal XIV secolo.

"QUESTI LUOGHI SACRI TESTIMONIANO LE VICENDE CHE HANNO DATO ORIGINE A OSILO E HANNO COSTITUITO LE TAPPE DI UN ESODO DI GENTI CHE DAI TERRITORI DI CAMPAGNA HANNO PRESO RADICI NELLE TERRE DOVE SORGERÀ LA CITTÀ"

La forma urbana.

L'impianto urbanistico della città, tra il XIII e il XIV secolo, è costituito da una doppia formazione morfologica. Scendendo dal Castello lungo la linea di crinale, le strade del primo impianto seguono le curve di livello e sostengono una tipologia di case a schiera, ciascuna distribuita su un piano con sottotetto, ordite in senso nord-sud. La seconda formazione, tra il retro della Pieve e la chiesa del Rosario è caratterizzata invece da "vie recte" con orientamento est-ovest. Su tale disegno del suolo, si dispongono le case in linea a doppia fila, con un percorso interno che distribuisce a orti e stalle; forse costruite dalla stessa comunità ecclesiastica per una popolazione semirurale. Una fascia edilizia intermedia divide le due formazioni lungo la via Sanna Tolu trasformata, nei primi del novecento, con palazzetti per dare una nuova immagine architettonica a questa importante via di città. Qui è posizionato l'antico Palazzo Vecchio, oggi sede del nuovo Municipio, disposto intorno ad una corte interna quadrangolare. Nel piano terra, il Palazzo affaccia sulla piazza con un portico pilastrato e volte a crociera. Il Liperi ci dice che questo spazio porticato "...veniva adibito all'uso democratico di magazzini e botteghe di piccoli

negozianti" (F. Liperi-Tolu, "Osilo" pag. 52), ma poi fu usato come scuderie della Reale Caserma dei Carabinieri e infine nel 1894, quando divenne Edificio Scolastico, le volte del portico furono tamponate.

La Pieve dell'Annunziata verrà ampliata più volte fino a quando fece parte della nuova Collegiata. Istituita con Bolla Pontificia di Benedetto XIII nel 1727, la chiesa venne consacrata alla Immacolata Concezione e adiacente ad essa, il chiostro fu delimitato dalla Sacrestia Nuova, l'Archivio del Capitolo e l'oratorio della Croce.

Al limite meridionale della città, si trova la chiesa del Rosario. Alla chiesa più antica si accede, percorrendo la via Dogali, nel sagrato di tramontana dove tutt'ora si apre l'antico Portale. Alla fine del XVII secolo venne aggiunta sul fronte ovest una nuova facciata col nartece, così che la sua immagine fu pensata sulla scala urbanistica barocca come l'ingresso ad una "cittadella" della cristianità. L'antico itinerario processionale saliva, tramite la scalinata, al sagrato dove si apriva il nuovo scenario della chiesa.

Le geometrie e la disposizione dei luoghi.

Nella città antica, scrive René Guénon, la sacralità dei “conci d’angolo”, gli orientamenti murari e le misure che ne derivano, costituiscono una modalità di costruzione dello spazio che assume un significato simbolico. Nel disegno della città antica, le variazioni dei profili stradali e il disassamento degli allineamenti, corrispondono ad un linguaggio che racconta il significato di ciascun luogo. Infatti, anche nelle epoche successive, gli angoli, le ghiere dei portali, le logge, sono sempre stati contrassegnati da edicole sacre, fontanelle, stemmi araldici e da altri segni che designano la loro appartenenza al racconto della città (fig. 2)



I luoghi, dell’immaginario.

Tra le forme rappresentative della città antica e l’idea di “luogo” nella città contemporanea, si perpetua un dissidio. Nella forma antica, il dispiegarsi del tempo stabiliva anche le modalità di disporre lo spazio della città secondo un’immagine iconologica. Lo spazio attuale non si “rappresenta” più nel suo contenuto simbolico, ma si “presenta” come immaginazione, memoria, stati emozionali.

Gli archetipi originari che erano contemplati nelle pratiche aursupicali: la terra, il cielo, gli assi orientativi ecc, si sono trasfigurati nella dimensione atopica dei luoghi della “Metropoli”.

Tuttavia, nella storia dell’architettura erano già presenti elementi di criticità nello spazio tra un esser qui materialmente e, al tempo stesso, incarnare la dimensione di un altrove. Dalle Cattedrali ai Palazzi Pubblici, pur nell’alveo della rappresentazione di un mondo “spirituale”, si raffigurano stati di cose speculari che riflettono un altro ordine. Sono i luoghi della purificazione religiosa, oppure quelli che celebrano la giustizia, il buon governo e la rappresentatività di un popolo.

Individuazione dei segni costituiti dalle strutture murarie e dai percorsi originari. Relazioni geometriche tra allineamenti e punti angolari. A-A’ sottende alcuni tratti della via del Castello e altre parti di vicoli che sono stati occlusi. A”-A”” indica un percorso occluso tra la Porta nord della chiesa del Rosario, l’oratorio della Croce e il limite dell’antica facciata della Pieve. L’allineamento B-B’-B” dimostra la correlazione tra punti notevoli attraverso l’equidistanza tra la porta del Castello, l’angolo del Montegraticco e il Campanile della Pieve. Sull’angolo D, appartenente a un edificio che doveva essere notevole e con un lato ruotato sul prolungamento con B’, convergono allineamenti che sottendono due percorsi ancora visibili: D-D’-D” e D-D””. Queste linee individuano anche l’angolo nord C’, del Palazzo Vecchio. Si può procedere allo stesso modo per individuare altrettante relazioni.

Piano e progetto tra logica e architettura.

Per districarsi nella complessità di una configurazione urbana, dove i “segni” fisici (assetti murari, percorsi, ecc.) si congiungono tra loro mediante relazioni, disposizioni, aggregazioni e orientamenti, è necessario ricorrere alla struttura logica del linguaggio dei segni. Ci occupiamo ora, del sostrato delle regole razionali e dei concetti che presiedono al progetto di architettura che, al contrario, è attività “soprasensibile” e disposizione a “escogitare”. Gli ambiti di “appartenenza” delle unità tipologiche e dei luoghi alla configurazione morfologica della struttura urbana, genera una implicazione di tipo inferenziale tra i segni materiali (assetti murari), le relazioni tra i segni (tracce originarie di base e geometrie simboliche), l’appartenenza a un insieme ripetitivo (tipologie), l’appartenenza a un complesso di connessioni che permettono la comunicazione (sistema). (fig.3)

A destra. Costruzione logico formale della teoria dei segni. Determinazione delle appartenenze tipologiche ai “sistemi” e tracciati degli impianti insediativi.

Di seguito sono elencati i sistemi fondamentali sulla base delle relazioni morfologiche:

- 1) il sistema Collegiata-Rosario (D,E,F,G);
- 2) il sistema intermedio, Palazzo Vecchio (C-C’);
- 3) il sistema di margine Borgo-Castello (A, B).

1-In bianco sono individuate le opere murarie accertate e i loro caratteri originari.

2-Le linee tratteggiate disegnano il “tracciamento” dell’impianto di base sul quale si sono costruite le strutture edilizie e sono determinati gli orientamenti, le misure degli spazi edificati e di quelli aperti.

3-Le linee di perimetrazione in rosso delimitano il complesso delle relazioni che descrivono l’appartenenza a un “sistema”

4-Le linee nere perimetrano un tessuto urbano “isomorfo” al quale corrisponde una ripetizione tipologica.

A sinistra. La planimetria generale ricomponi i progetti particolari e individua alcuni vicoli occlusi da riattivare:

- A) Castello.
- B) Palazzo delle Collezioni e sala Convegni.
- C) Nuovo Municipio e Centro Studi (realizzato)
- F) Riprogettazione degli spazi del sagrato e del chiostro e nuovo edificio Universitario.
- G) Piazza panoramica e nuovo sagrato della chiesa del Rosario



Un progetto guida.

All'interno dei "sistemi", sono individuati i "progetti speciali" di opere che avrebbero dato attuazione alla rigenerazione della città. Il primo progetto propone il ripristino dell'itinerario barocco che saliva alla chiesa del Rosario mediante rampe gradonate. La modificazione del profilo della strada carabile e il suo allontanamento dal portico della chiesa permette il reinserimento del sagrato erboso. A questo intervento si aggiunge la realizzazione di piattaforme panoramiche e un parcheggio automatizzato (fig.4 G e fig.5).

Il secondo progetto ricompono il complesso della Collegiata con lo spazio lasciato dalla demolizione della Canonica. Il progetto sovrappone un edificio porticato per "Laboratori Universitari" ridisegnato sulla stessa sagoma e ripensato in relazione a una nuova idea di chiostro. (fig.4-F, fig.6).

Il terzo progetto interessa il Palazzo Vecchio; destinato a nuovo Municipio, esso prevede la ristrutturazione del vecchio edificio e la costruzione di uno nuovo a completamento della piazza. (fig.4 - C).

Il quarto progetto, situato a ponente del Castello, è il "Palazzo delle Collezioni". Tale complesso è destinato alle collezioni dell'Artigianato locale, alla scuola di oreficeria e ad una sala Convegni.

Collocato in un sito di forte significato naturalistico, interpreta il limite tra la vastità del panorama e la potenza delle rocce che supportano il Castello. Ai piani inclinati, che assecondano la spinta meccanica delle rocce, l'impianto a terra della sala Congressi ripete invece il segno arcaico del "megaron". (fig.4 - B e fig. 7-8).

A lato. Schizzi planimetrici e prospettici del Palazzo delle Collezioni.



Sotto. Chiesa del Rosario: Terrazze panoramiche con percorsi di risalita e ristrutturazione della parte absidale.



Il nuovo Municipio e il Centro Studi

L'operazione progettuale, per la nuova sede del Municipio, ha posto tre criteri fondamentali:

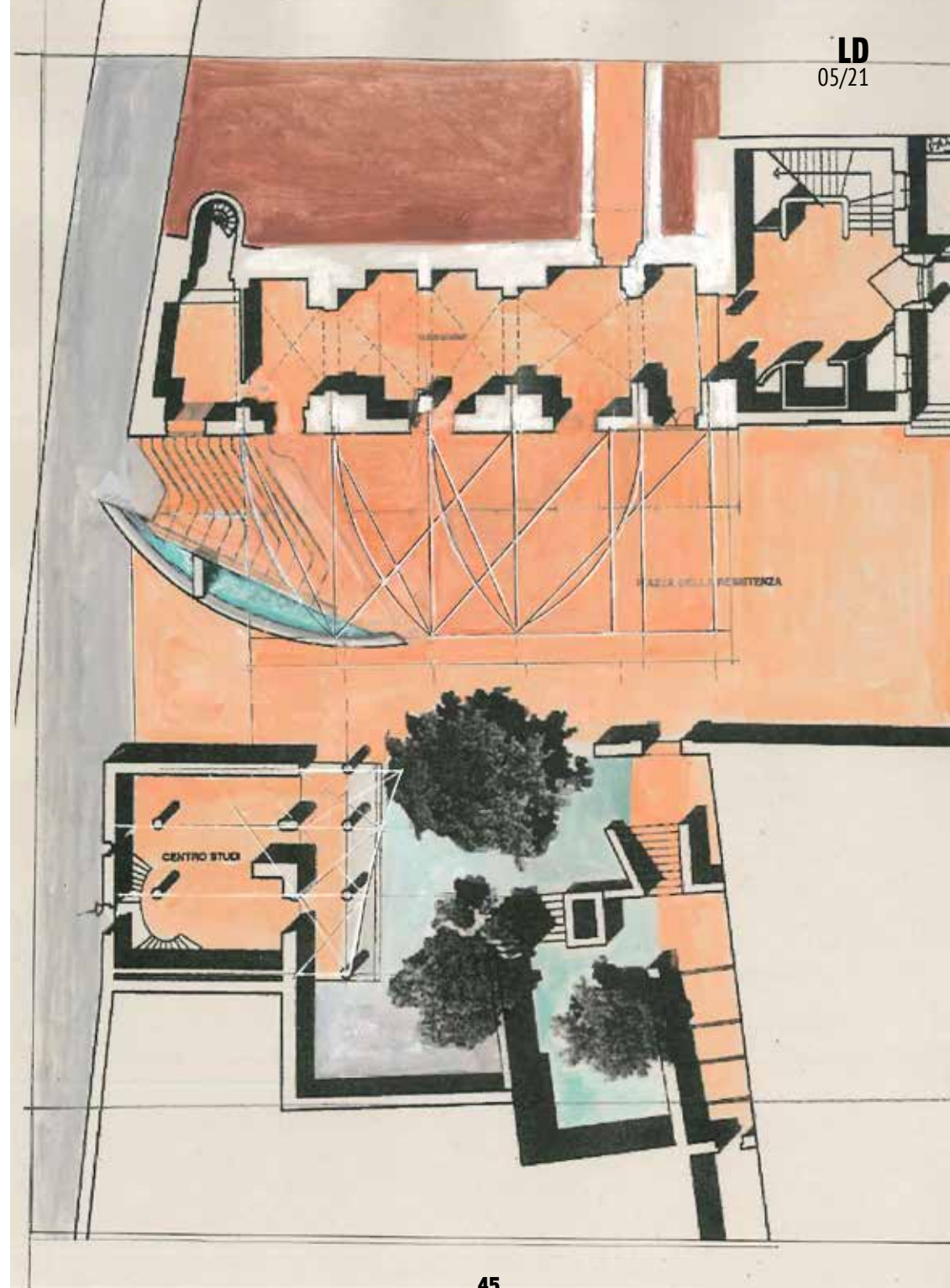
1) Il mantenimento del vuoto interno al volume d'ingresso ha permesso l'introduzione della scala in acciaio libera dalle murature perimetrali che congiunge con i ballatoi di distribuzione.

2) L'apertura degli archi tamponati dell'antico portico, destinato a Sala Consiliare, dà contiguità con la piazza esterna.

3) Ai piani superiori, demoliti i controsoffitti piani, sono state messe in vista le volte a padiglione e i portali ad arco islamico. La suddivisione degli spazi fra comparti di uffici e i corridoi è stato effettuato con tramezzi in muratura e vetro in modo da percepire la continuità dello spazio.

Il palazzetto del "Centro Studi", a pianta quadrata, è costituito da una sequenza di elementi colonnari che fungono da coronamento alla piazza e l'interasse di ciascuna colonna osserva un intervallo che degrada secondo il modulo aureo. Le saette delle capriate in acciaio, per effetto della variazione dell'intervallo, descrivono una "conica", così che il piano di copertura subisce una rotazione secondo la diagonale e si svincola dagli elementi colonnari. (fig.4-C, fig.9)

A lato. Planimetria. Portico del "Palazzo Vecchio" riconvertito a Sala del Consiglio del nuovo Municipio e contiguo alla piazza. Palazzetto del Centro Studi (nuova edificazione) con area a giardino. L'evidenziazione delle opere murarie del Palazzo Vecchio, individua la sequenza degli interassi dei pilastri il cui distanziamento osserva un modulo incommensurabile. In sovrapposizione sono disegnate le costruzioni.



A lato. "Quadrature", 2020.
Divario Space, Roma.

VISIONI DIFFERENZIALI. ED ALTRE TENSIONI SECANTI NELLE SCENE URBANE DI ROBOCOOP

Giacomo Razzolini

All'interno delle dinamiche contemporanee che caratterizzano i nostri luoghi il senso di progetto urbano è spesso licenziato o alterato da tutte quelle componenti che lo intersecano in un processo che invece dovrebbe articolarsi come complementare e non sostitutivo. Il progetto, per sua natura, è soggetto a determinate contaminazioni e pulsazioni non programmate, senza però rimanerne subordinato. Qualche volta amplificando con esse il proprio carattere pubblico e mostrandosi così in grado di veicolarle, altre invece immolandosi al volere di istanze esterne non codificate e pianificate a priori. In ogni caso il progetto, qualsiasi sia la sua scala, è lo strumento con cui si manifesta questa tensione secante tra la vita della città e l'idea costruttiva.

La comunicazione e l'interpretazione di tale processo raramente risulta chiara. Le manifestazioni secanti comprendono differenti metodi di comunicazione ed espressione, tra queste la street art risulta senz'altro tra le più stimolanti. Tali manifestazioni espressive, rispetto al fatto urbano¹ e la forma città, vengono troppo spesso utilizzate e sventolate come sbiadite bandiere per accaparrarsi un consenso popolare appropriandosi di azioni e dinamiche che invece dovrebbero includere ed evolvere attorno al progetto. In ambito politico queste espressioni divengono motore per promuovere la rigenerazione urbana o per bannarla definitivamente. Proclamati baluardi della contemporaneità sono di fatto investimenti meno dispendiosi e complessi

(in termini organizzativi e gestionali) rispetto ad un processo urbano di rigenerazione. Questo aspetto sminuisce il senso di queste opere, la loro spontaneità, la loro urgenza e la loro reale attitudine.

Tali espressioni dovrebbero pesare sull'esito di una rigenerazione urbana come manifestazioni complementari al progetto, costituendo quel rapporto continuo e necessario che da sempre si manifesta tra città costruita ed arte, tra rappresentazione e realizzazione, tra visioni possibili e progetti reali.

Il contenitore necessita spinte e slanci culturali capaci di innescare riflessioni all'interno di un luogo dato, dichiarandosi spazio aperto in divenire, foglio bianco sul quale formulare visioni possibili seguendo le dinamiche e la specificità del caso. Il ruolo fondamentale del progetto, all'interno di questo processo, è definire il perimetro e le regole attraverso lo spazio costruito.

Se la città rappresenta il riflesso dell'attività dell'uomo e dei suoi valori, l'arte urbana oggi rappresenta l'urgenza di comunicazione che viene tatuata dai propri autori sulle superfici della città stessa. Condividendo ed esaltando determinati valori, confutandone altri².

La città, con le sue opere, si offre al visitatore come sublimazione del concetto originario di *monseion*. Senza pretendere biglietti, silenzio e censure.

Dalle prime tracce paleolitiche ad oggi l'uomo ha graffiato i propri ambienti, spazi sacri, domestici, pubblici. Il grafio³ (graphium, scalfittura), nel corso della nostra storia, ha sempre testimoniato un' istantanea sincera di organizzazione sociale. Questa pratica in qualche modo si pone in





“Capriccio # 8”, 2019 | Canaletto -
L'Arco di Costantino, 1742 - Studio
Metamorph - Ampliamento Neurop-
sichiatria, 1980-95.

mezzo, ibrida, tra la tradizione del parlato e dello scritto costituendo un nuovo linguaggio immediato e non istituzionale fin dal principio. Con il loro tipico carattere spontaneo infatti, gli antichi graffi offrono significativi spaccati di quotidianità.

Nella Manhattan degli anni '70 la stessa urgenza comunicativa, realizzata mediante parole, lingue diverse, ideogrammi e rappresentazioni viene fatta propria da un'intera sottocultura. Appropriarsi del termine e dell'azione del graffio riflette anche questa necessità. Tuttavia i giovani nuovi autori non comunicano con procedure precarie contenute che non avrebbero modo di veicolare attraverso mezzi tradizionali ma ne elaborano piuttosto di nuovi, palpazioni urbane che sono di fatto prossime all'arte. Le superfici adesso sono *en plein air*, la tela diviene la città stessa, tanto i suoi sinistri ed anonimi luoghi interstiziali quanto le sue più acclamate Avenues.

Gli artisti di strada, sono da considerarsi esploratori di luoghi che costituiscono un fuori registro⁴ della nostra rassicurante dimensione urbana e per questo capaci di trasudare quell'umanità necessaria per un progetto artistico. I luoghi in cui spesso gli street artist operano sono quei luoghi dove il progetto ancora non c'è o ancora non è arrivato. In altri casi sono proprio queste opere, tanto espressive quanto temporanee, a legittimare il successo di un intervento urbano. D'altronde anche la nostra storia ci illustra in ogni sua parentesi temporale come lo spazio costruito e l'arte figurativa siano complementari e come l'arte costituisca un bagaglio di riflessioni necessarie al progetto e viceversa.⁵

Il lavoro di ROBOCOOP si muove all'interno di questo complesso dualismo costi-

tuendosi tra i banchi di Valle Giulia per poi polverizzarsi in Città, Paesaggi e Luoghi dell'Arte.

Il nome, RomaBolognaCooperazione, è un manifesto ed una dichiarazione d'intenti. Roma e Bologna potrebbero essere tranquillamente Londra e Rotterdam, non è questo il punto. Due città personificate in due entità simili ma non uguali che attraverso una cooperazione, dunque un confronto ed una predisposizione alla condivisione, si rendono complementari costituendo, insieme, le regole per veicolare attraverso la rappresentazione e la ricerca un messaggio chiaro e profondo. Operativo dal 2012 ROBOCOOP è un progetto di ricerca e sperimentazione artistica capace di comunicare, attraverso immagini digitali e reali, una chiave di lettura dell'attuale paesaggio architettonico ed urbano e della sua evoluzione attraverso un approccio riflessivo, provocatorio e comparativo con il passato.

Troppo spesso ed erroneamente sono stati associati ad una circolazione di contenuti "virali" che negli ultimi anni hanno invaso le home di molti social fino ad occupare le prime pagine di importanti riviste di settore con una cascata di innumerevoli *capricci* presi troppo seriamente perfino dagli autori, in cui è chiara ed evidente la capacità tecnica (che sia questa raggiunta mediante mezzi virtuali o analogici) quasi manierista nell'approccio e nell'articolazione quanto approssimativa nei contenuti delle proprie tesi enunciate in forma di disegno. Un citazionismo dilagante di opere, un mixtape di atmosfere che poi facilmente evapora in archivi virtuali se non supportato da una chiara idea progettuale.

ROBOCOOP non è questo.

"Innesto" #0, 2016 | Veduta interna della Basilica di S. Pietro in Vaticano vicino alla Tribuna (Giovanni Battista Piranesi, 1773) - PalaEur (Pierluigi Nervi, 1958-60).



ROBOCOOP ad innumerevoli esclamativi (?) preferisce seminare più stimolanti interrogativi (!).

Il lavoro di ROBOCOOP si genera attraverso la pratica dell'esplorazione fisica e teorica di luoghi e riferimenti, di affezioni e sperimentazioni. L'attitudine non è quella da cameretta o studiolo, vi è piuttosto la volontà di esporsi, la volontà di donare il proprio messaggio e renderlo tangibile ed attraversabile, con la consapevolezza che tale messaggio, dunque l'opera stessa, una volta costituita sarà soggetto ad istanze e dinamiche non governabili, sarà fagocitata dalla forma città in un tempo prevedibile ma non identificabile.

Le forme con cui esprime questi concetti sono principalmente la riproduzione in grande dimensione di immagini che prefigurano delle "visioni urbane", costruzioni mentali di uno spazio immaginato che attraverso affinità, divergenze e sovrapposizioni dei propri soggetti/oggetti formula nuove tesi e riflessioni possibili sul tema del costruito. Proprio la differenza, in questo articolato scarto linguistico tra le opere e gli scenari selezionati, costituisce l'elemento centrale dello sforzo teorico di ROBOCOOP ponendosi non come negazione o speculazione quanto piuttosto come atto creativo⁷.

I livelli di questo processo ideativo si strutturano in tempi riscontrabili dentro ogni immagine, lavorando tra atmosfere rinascimentali, lacerti classici frutto di altre immaginazioni, contaminazioni moderne e contemporanee accuratamente selezionate e mai scontate. Mentre il bozzetto si muove all'interno di un arco temporale ampio e non allineato, i tempi dell'ideazione, della

"Paesaggio sottovalutato", 2017 |
Stampa antica su Viadotto La Precie
a Isernia (Anonimo) - Scheletro non
finito a Larino (Anonimo).



“Loggia Aldobrandini”, 2020 |
Roma.



lavorazione, della scelta dello strumento e della messa in scena finale si susseguono alternando pratica e teoria. Un duale accordo tra tangibile e virtuale che accompagna ogni lavoro fino alla sua posa come se tutto questo facesse parte di un rituale necessario a rendere il processo creativo ed artigianale credibile.

In questi anni la *consecutio temporum* nella concezione dei propri lavori si è ribaltata proprio per perseguire un percorso artistico capace di rendere l'idea, la genesi di un'opera, autonoma dal medium. Uno slancio che rende chiara e definitiva la separazione tra il mondo dei virtuali capricci e quello di ROBOCOOP che sempre più tende, attraverso i propri lavori, ad un “comunicativo” soggettivo. Lo strumento e la tecnica così si modificano e cambiano in ogni occasione progettuale seguendo l'urgenza espressiva del processo ideativo. Il continuo esporsi ed il dichiararsi resilienti rispetto alle istanze esterne, in modo da modificare ed alterare il mezzo ma non il contenuto, permette a ROBOCOOP di evolversi rispetto al resto.

E dunque dalle numerose opere *OutDoor* in cui la quadratura era costituita da porzioni di città costruita o da frammenti di paesaggio, a *Sala del Capriccio* (2019) collezione che già dal titolo si pone in maniera critica e consapevole rispetto al tema delle sovrapposizioni temporali e formali esposte all'interno del Palazzo Cavallerini Lazzaroni (Roma), per arrivare al progetto in scala 1:1 *Loggia Aldobrandini* (2020) in cui viene proposto un doppio piano di lettura dell'opera (costituita da manifesti elaborati con tecnologie digitali ed applicati sui tamponamenti del padiglione nord - ovest della villa), suggerendo prospettive illusorie ispirate all'architettura del Rinascimento e al quadraturismo romano barocco

accese dal cromatismo Blu Lapis che invece prende ispirazione da affezioni architettoniche moderne della vicina Via Firenze.

In *Quadrature* (2020), l'ultima opera realizzata all'interno di Divario Space, l'immagine modellata digitalmente e stampata su rete mesh semiforata, rievoca nei suoi registri formali riferimenti architettonici e pittorici come la Sala dei Palafrenieri di Palazzo Lancellotti a Roma o le accese sale di Villa di Poppea. I layers dell'opera, per la prima volta, divengono attraversabili conquistando una terza dimensione che, nelle diverse soglie progettuali, svela la meccanica della ricerca e del lavoro accordando schema e realtà.⁸

ROBOCOOP nelle sue forme e sfumature si articola e si plasma dimostrando ad ogni esperienza progettuale una maturità artistica capace di solidificarsi e darsi spessore. Le visioni differenziali proposte attraverso un'esplorazione teorica sofisticata ed un'attitudine urbana introducono questo progetto artistico all'interno di un mondo reale e tangibile, unica via percorribile per testare e fortificare, mettendo in discussione, la propria ricerca.

"ROBOCOOP AD INNUMEREVOLI ESCLAMATIVI (?) PREFERISCE SEMINARE PIÙ STIMOLANTI INTERROGATIVI (!)"

Note

¹ Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Quodlibet, Macerata, 2011

² Michelangelo Pivetta, *Tatuaggi Urbani*, Largo Duomo 3, p.60, Pacini Editori, Pisa, 2020

³ Enciclopedia Treccani Definizione: graffito agg. e s. m. [der. di graffiare]. – 1. agg. Inciso con una punta, detto sia della superficie (pietra, metallo, osso, intonaco, ecc.) che viene incisa, sia del disegno che viene così eseguito: parete g.; vasi g.; e con uso più propriam. participiale: un'iscrizione g. nell'intonaco; un'immagine g. su una lastra di ardesia. 2. s. m. a. Il disegno o l'iscrizione incisi sulla superficie di un oggetto, e più spesso sulle pareti di edifici, o anche su roccia, secondo un uso che risale a tempi preistorici (le cosiddette incisioni rupestri), dei quali sono documenti preziosi: g. figurati; i g. delle grotte del paleolitico; i g. di Pompei, delle catacombe. b. In partic., tecnica di decorazione (detta anche decorazione a sgraffio), usata spec. nei sec. 15° e 16° per abbellire le facciate dei palazzi con scene, figure e trofei di ispirazione classica e ornati con motivi vegetali; consisteva nello stendere sopra il muro uno strato di intonaco scuro, che veniva ricoperto con un secondo strato di intonaco bianco, sul quale, con uno strumento appuntito (sgraffio), si incideva il disegno, togliendo la calce bianca in modo da lasciare scoperto il sottostante strato bruno, cosicché le immagini si delineavano grazie al contrasto tra i due colori. Con questo sign., è usato sia il sing., per indicare la tecnica (decorare, decorazione a graffito, una serie di fregi a graffito), sia il plur., per riferirsi ai disegni (i g. della facciata del Palazzo dei Cavalieri, a Pisa). 3. s. m. a. Per analogia, è stato dato il nome di graffiti (propriam. come voce angloamer., adottata in questa stessa forma dall'ital.) a una tendenza pittorica di origine spontanea, popolare e prevalentemente nera, sorta negli Stati Uniti verso la metà degli anni Settanta del Novecento e manifestatasi con scritte e figurazioni (in realtà non graffite ma eseguite con vernici a spruzzo) dapprima sulle pareti e sui convogli della metropolitana di New York e ormai comuni anche in Italia (spec. nelle aree metropolitane)

su muri, viadotti, ponti, ecc. b. Con diverso sign., più astratto, e per lo più al plur. (in seguito alla diffusione del film *American Graffiti*, 1973, del regista G. Lucas, il cui titolo faceva implicito riferimento al valore documentario dei graffiti preistorici), segno del passato, rievocazione di gusti, modi, abbigliamento, musiche, caratteristici di un determinato periodo di tempo (non eccessivamente lontano): i g. degli anni Cinquanta.

⁴ Simone Gobbo, *Fuori Registro*, Quodlibet, Macerata, 2016

⁵ Nicola Guerra, *Il labile discrimine tra spazio urbano e spazio linguistico. La città come dimensione spaziale costitutiva della variazione, del contatto e dell'innovazione linguistica. Il ruolo del graffitismo, del muralismo e dello stickerismo*, GRIN Verlag GmbH, Romance Languages: Italian and Sardinian Studies, 2012.

⁶ Enciclopedia Treccani Definizione: **capriccio** (...) 3. a. Componimento strumentale (meno spesso vocale) di forma varia e libera e di carattere fantasioso, quasi improvvisatorio. b. A capriccio, locuz. avv., rara, che affida l'esecuzione di un passo alla libera interpretazione dell'artista, sinon. di ad libitum (v.). 4. Nelle arti figurative, composizione, trovata, modo di esecuzione inconsueti, immaginosi, bizzarri.

⁷ Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, traduzione di Giuseppe Guglielmi, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997

⁸ Paul K. Feyerabend, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, Feltrinelli, Milano, 1979



Località: Prato 2007-2009

Progetto: Claudio Marrocchi e Fabio Capanni

Collaboratore: Matteo Vezzosi

Fotografie: Alessandro Ciampi

CASA

Fabio Capanni

Lo straordinario sviluppo industriale che la città di Prato ha avuto nel secondo dopoguerra, legato in particolar modo al settore tessile, ha indotto una profonda trasformazione nell'assetto urbano della città e dei piccoli centri minori ad essa limitrofi.

I lotti di pertinenza delle abitazioni, fino ad allora utilizzati a orti e giardini, sono stati progressivamente saturati per ricavare laboratori e magazzini legati alle attività industriali, secondo una logica atipica di occupazione dello spazio che procedeva dall'esterno verso l'interno.

Un processo centripeto, diametralmente opposto allo spontanea espansione centrifuga maggiormente caratterizzante la crescita degli organismi urbani, che a Prato ha avuto un ruolo decisivo nella costruzione

di una struttura secondaria della città. Una struttura per lo più nascosta, quasi segreta, nella sua dimensione privata e domestica, ma non per questo meno vitale ed importante per la quotidianità degli abitanti.

Con la recente crisi del comparto tessile pratese, gli edifici realizzati all'interno di quei lotti sono stati oggetto di un numero sempre crescente di trasformazioni ad uso prevalentemente residenziale e la dimensione intima che contraddistingueva questi brani di città, pur conservando un carattere di estrema riservatezza, ha acquisito una vera e propria qualità urbana.

A Mezzana, ai margini del centro urbano di Prato, il lotto su cui sorge questa piccola abitazione ha avuto questo stesso destino e la struttura preesistente dalla quale è stata ricavata era stata un tempo un piccolo laboratorio artigianale contenuto nel lotto medesimo e formato da una struttura prefabbricata di modeste dimensioni, con pilastri in calcestruzzo armato, pannelli di tamponamento prefabbricati di scarsa qualità estetica e tralicci di acciaio a sostegno di una copertura leggera realizzata in pannelli di eternit.

L'immagine esterna del piccolo edificio rivelava il suo carattere di edificio artigianale: superfici scabre, finiture di bassa qualità o addirittura assenti, e una copertura voltata

"QUESTA ARCHITETTURA DI PICCOLE DIMENSIONI MIRA A STABILIRE UN LEGAME DI CONTINUITÀ CON IL LUOGO, ACCOGLIENDONE LE VARIE DECLINAZIONI."

che lo faceva apparire come un piccolo capannone industriale simile alla moltitudine degli edifici delle aziende tessili che ancora oggi coprono gran parte della periferia pratese.

La logica di trasformazione e di espansione della città che prevedeva di costruire all'interno di un recinto predeterminato costituito dai confini del lotto, è stata mutuata alla scala architettonica per progettare questa casa: qui, un nuovo recinto costituito dai muri perimetrali dell'edificio, accoglie al proprio interno alcuni volumi nuovi, convenientemente disposti a saturare parzialmente lo spazio cavo del vecchio laboratorio.

Tutto è stato realizzato con grande economia di mezzi, e la semplicità delle forme e dei materiali che ne deriva risponde ad un carattere di necessità che è proprio di quel frammento di città e della logica industriale che la ha trasformata.

Innanzitutto la scelta di conservare il carattere e la forma dell'edificio artigianale come memoria e valore della storia del luogo: un semplice parallelepipedo con copertura curva che ancora trasmette la sua dimensione di quello che fu il laboratorio artigianale.

In secondo luogo, la decisione di inserire alcuni inserti volti a creare una condizione domestica nella quale la vecchia scatola delimitata da un recinto opaco in pannelli prefabbricati lascia il posto ad ampi varchi

in forma di finestra funzionali a stabilire un rapporto visivo diretto con la corte interna e a trasformare il vecchio orto in un giardino privato.

Qui il frastuono della vicina strada e del caos cittadino si affievoliscono, quasi svaniscono, propiziando l'atmosfera di rifugio domestico che appartiene al senso più profondo di una casa.

All'interno, fatto salvo il carattere spaziale e costruttivo del vecchio magazzino è stato lasciato inalterato il principio dello spazio unico nell'ambito del quale trovano posto, in guisa di scatoloni di merce inevasa, i volumi degli ambienti di servizio al piano terra e delle camere al piano primo, separati dall'orizzontamento del solaio lasciato deliberatamente in vista, come fosse memoria di una scaffalatura del vecchio laboratorio.

Al piano terra, oltre ai locali di servizio, trovano posto la cucina, la zona pranzo e il soggiorno: gli spazi, disposti in modo fluido all'interno dell'*open space*, si articolano attorno ad un caminetto centrale che si configura vero e proprio cuore pulsante della casa.

Anche se proiettata in un orizzonte contemporaneo, questa architettura di piccole dimensioni mira a stabilire un legame di continuità con il luogo, accogliendone le varie declinazioni.



Anche la scelta dei materiali tende a favorire questo legame: intonaco, legno, e marmo di carrara per le soglie, sono tutti materiali della tradizione costruttiva toscana volti a dare sostanza ad una semplicità materica e costruttiva che assurge a carattere distintivo della piccola abitazione.

Il rame della copertura stabilisce una relazione dialettica con i materiali più propri della tradizione ammiccando a quella vocazione industriale che è connaturata al territorio e ne compenetra il carattere.

Questa nuova copertura in rame, che ricalca la geometria curvilinea del vecchio magazzino, si appoggia su un portale in calcestruzzo armato faccia-vista di nuova realizzazione che incornicia il fronte sud dell'edificio e letteralmente contiene tre grandi finestre caratterizzate da generose strombature in intonaco atte a carpire in maniera ottimale la luce naturale e al contempo schermarla nelle ore più calde nella stagione estiva, reinterprestando la lezione antica dell'architettura rurale, ancora valida proprio perché fondata sulle caratteristiche naturali del contesto.

La figura della finestra, da sempre centrale nell'evoluzione dell'architettura toscana, viene da questa mutuata e cambiata di scala fino a farla diventare tema unico del prospetto principale.

**"LA FIGURA DELLA
FINESTRA, VIENE
MUTUATA E
CAMBIATA DI
SCALA FINO A
FARLA DIVENTARE
TEMA UNICO DEL
PROSPETTO
PRINCIPALE."**



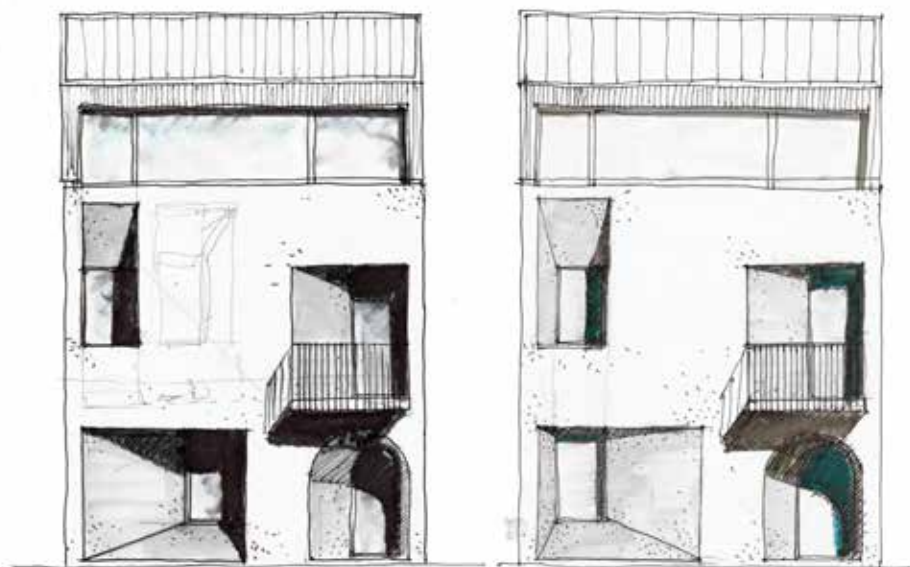


E' il tentativo di sviluppare una rilettura in chiave contemporanea di questa figura che diventando totalizzante, oltre a instaurare un rapporto visivo con l'orto retrostante e a incarnare un tono domestico per far leva su un legame profondo con le figure tradizionali dell'architettura minore toscana, ambisce a ricondurre al luogo ciò che dal luogo aveva derogato per inedite pulsioni commerciali ed economiche.

Il piccolo laboratorio artigianale, abbandonati i muri opachi che contenevano le vecchie attività del caso, oggi si è trasformato in una casa permeabile allo sguardo e i suoi abitanti, che hanno vissuto le trasformazioni succedutesi negli anni lavorandoci dentro, oggi abitano con soddisfazione quegli spazi e, fuori dalle grandi finestre, vedono con occhi nuovi il grande giardino, un vuoto prezioso da preservare nel futuro.

"AMBISCE A RICONDURRE AL LUOGO CIÒ CHE DAL LUOGO AVEVA DEROGATO"





LA MASCHERA DI FURNARI

Michelangelo Pivetta

Autore: Bodàr Bottega d'Architettura
(F. Messina, G. Messina, M. Messina)
Luogo: Furnari (Me)
Anno: 2019

**«Dioniso:
lo sono sceso quaggiù a cercare un poeta.
Per farne che, direte voi?
Perché la nostra città possa salvarsi e mante-
nere il suo teatro.»**
Aristofane, *Le Rane*, vv. 1417-1419

C'è una sottile e impalpabile tela che collega il percorso dei progettisti italiani e che trova modo di manifestarsi sempre più vigorosamente nonostante i troppo rari (ahinoi) progetti realizzati. Quando però ciò avviene, pare che tutte le energie teoriche e le riflessioni accumulate si concentrino in un'unica architettura che per peso specifico e per *rarietà* è costretta ad assumersi l'onere di raccontare ben più di ciò che sarebbe tenuta a fare. L'architettura, quella dell'interrogativo, diviene così architettura della risposta in un percorso ciclico per certi versi rocambolesco, ma che determina l'estremo valore critico di questi oggetti sempre più preziosi.

Nella fattispecie, la realtà in cui si insedia l'architettura di Bodàr (presentata in queste pagine) è tra le più complesse del Mediterraneo: oltre la punta dello *Stivale* che rinnova l'immaginario fanciullesco della geografia italiana, su quell'isola per cui, a dirla come Goethe, «L'Italia senza la Sicilia, non lascia nello spirito immagine alcuna».

Proprio dalla sua geografia il progetto trae i presupposti per posizionarsi come possibile, non unica ovviamente, risposta analitica ai quesiti che oggi vivono all'interno del variopinto tessuto dell'architettura italiana contemporanea che sopravvive, nel proprio connaturato regionalismo, in un palinsesto identitario delle diversità, forse tra i più ricchi, o il più ricco, al mondo.

Il pensiero dell'architetto e le proprie convinzioni/dubbi si scontrano con i drammi non solo relativi all'apparato teorico come struttura necessaria al progetto ma anche, e soprattutto, con quelli messi in atto da impianti normativi strabordanti ed edificazioni difficili e lunghissime (il che non è sempre male), configurando aspetti di maturità che travalicano la semplice congettura per porsi oltre l'ambito della meditazione operativa riguardante le proprie origini culturali, ma anche come *moloch* delle complesse condizioni della contemporaneità.

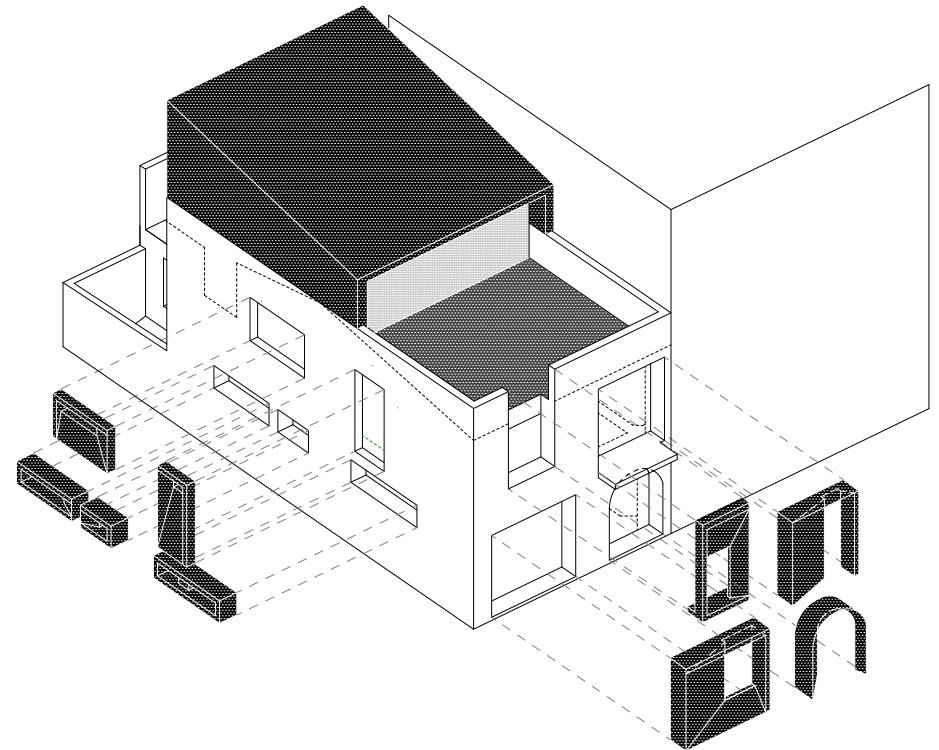
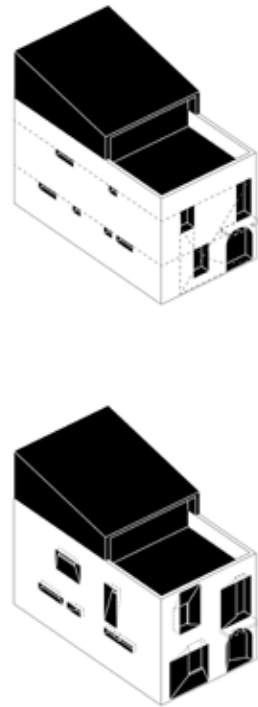
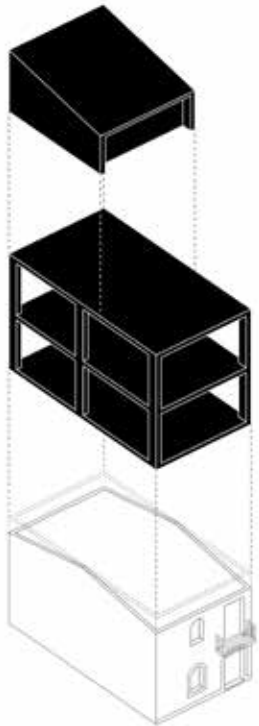
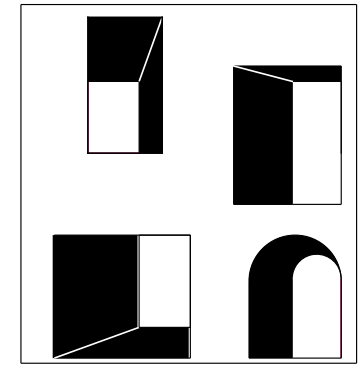
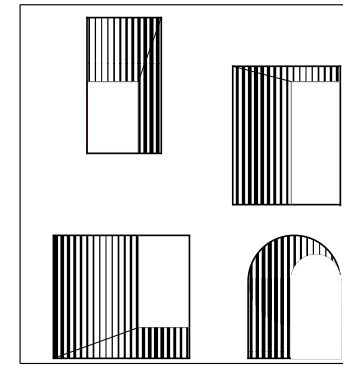
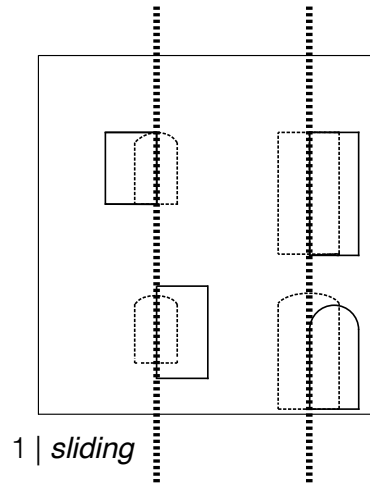
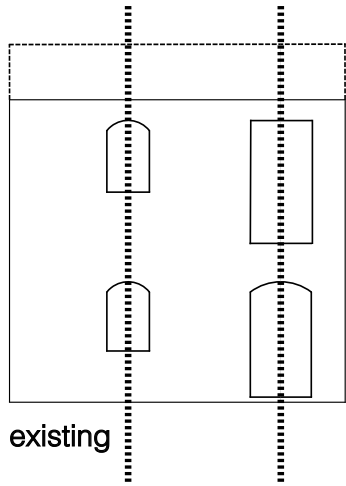
"QUI AVVOLGIMENTO, SUPERFETAZIONE E ADDIZIONE SI SUBLIMANO FINO A SCOMPARIRE IN UN NUOVO ORGANISMO COMPOSITIVO"

Il progetto di Bodàr a Furnari (studio liricamente costituito dalla triade Francesco, Giuseppe, e Marco Messina) sembra raccogliere su di sé tutte queste tracce e, in più, le attese di un articolato sistema urbano flemmaticamente deposto lungo le spiagge del Tirreno in trasognante attesa di nuove strategie tali da re-innescare l'orgoglio insito nella tradizione edificatoria siciliana, anche in quella più modesta.

Emerge un pretesto culturale prima e poi un progetto di ricostruzione e/o riedizione di un tassello urbano secondo la pratica della riconfigurazione integrale. Del resto, la materia originaria in contrasto con le rinnovate funzioni ha imposto una presa d'atto anche nei confronti delle usuali pratiche di rinnovo edilizio. Qui avvolgimento, superfetazione e addizione si sublimano fino a scomparire in un nuovo organismo compositivo ove risulta impossibile rintracciare origini mimetizzate o testimonianze contraffatte, ma semplicemente la razionalizzazione di perfetti spazi secondo una *consecutio* logica di precise distribuzioni. In pianta, una scala separa anatomicamente il corpo doppio in senso trasversale dividendo ambiti di diversa relazione con il contesto urbano: un fronte su strada pubblico e manifesto e un fronte interno di mediazione con le porzioni dell'edificato circostante.

Ma è il nuovo fronte su strada che più sembra emergere come soggetto strumentale e dialogante con il dato di fatto della città esistente. Pare prendersi il compito di rinvigorire e riposizionare il parametro dell'architettura sulla scena teatrale del costruito fissando attraverso la propria immagine un dittongo formale, per certi versi *estetivo*, tanto di radicale rottura quanto di sagace coesione.

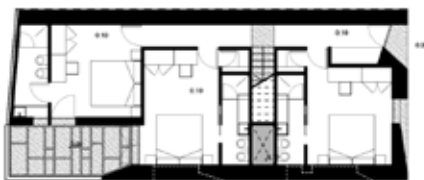
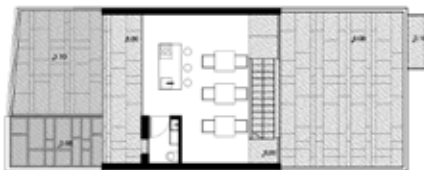
Sulla città quindi si presenta una nuova *maschera* scenica, sulla scorta delle maschere greche così care a Dioniso e ai molti luoghi della Sicilia dove il teatro (da *θεάομαι*: vedo, osservo) era fatto collettivo. Una nuova sagoma quasi antropomorfa che non funge da separazione tra reale e virtuale o da semplice tecnicismo, ma da rappresentazione brillante (la *Commedia* appunto) di una nuova città possibile attraverso la litificazione di un'idea alternativa, ulteriore, dirimpente. Del resto, il prospetto, fin dall'antichità, è quella *facies* che permette di distinguere l'una dalle altre cose, come i visi per l'uomo anche in architettura il prospetto è matrice linguistica fondamentale di interpretazione e interrogazione tra edificio e contesto, tra architettura e osservatore.

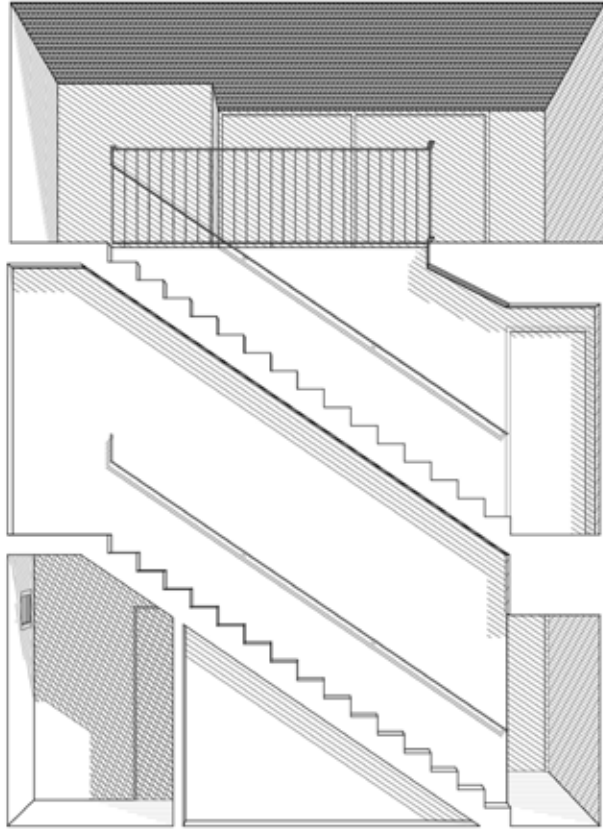


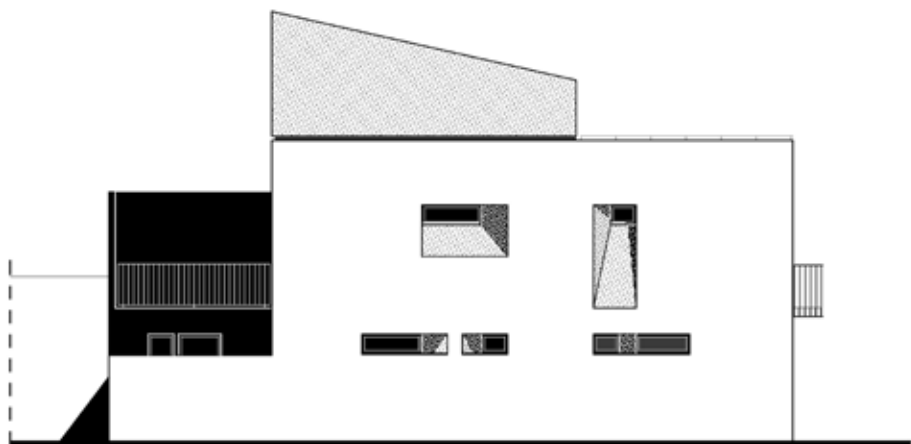
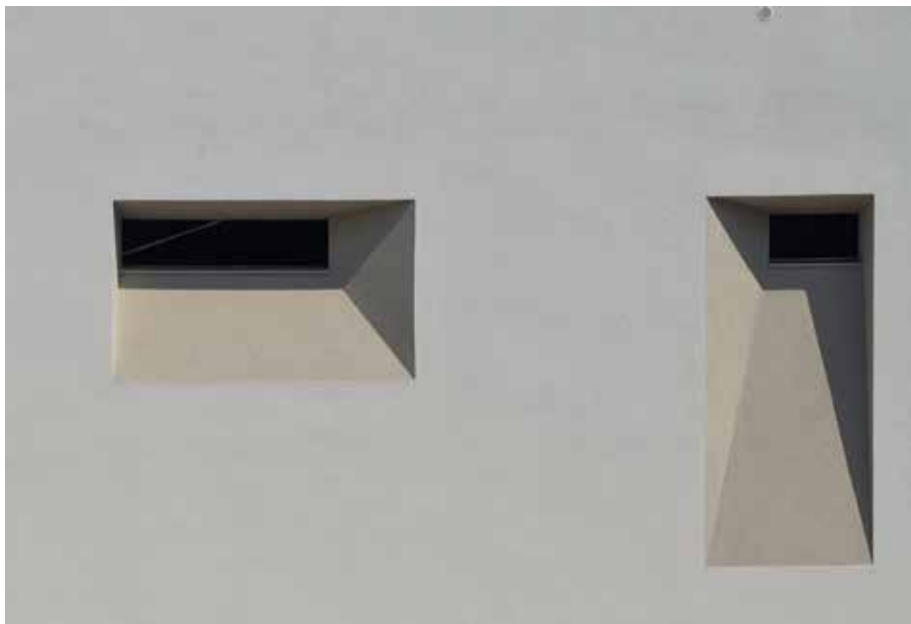
L'autore di Furnari (Bodàr), il poeta di Aristofane che deve salvare la città, svolge le funzioni di *utilitas* e *firmitas*, si è posto il dilemma della *venustas*, o per lo meno di come e cosa l'edificio dovesse essere nel suo apparire caricandolo di significati a quel punto necessari. La *renovatio urbis* parte proprio da piccoli tasselli come questo, oggetti anche paradossali, che si pongono il mandato faticoso di disseminare il nuovo lemma della contemporaneità, sempre difficile e lontano per le moltitudini.

Sulla questione della maschera (dall'arabo *maskharah*, guarda caso) sembra si debba però indugiare ulteriormente riprendendo il probabile, anche se non dichiarato, contenuto narrativo che queste aperture strombate possono (devono?) rappresentare, soprattutto se messe a confronto con l'ampia e rigorosa produzione precedente di Francesco Messina/Bodàr.

Infatti, il pensiero, d'un balzo, non può che tornare a quelle finestre dell'attico di Palazzo Barberini a Roma, che la terna Borromi-







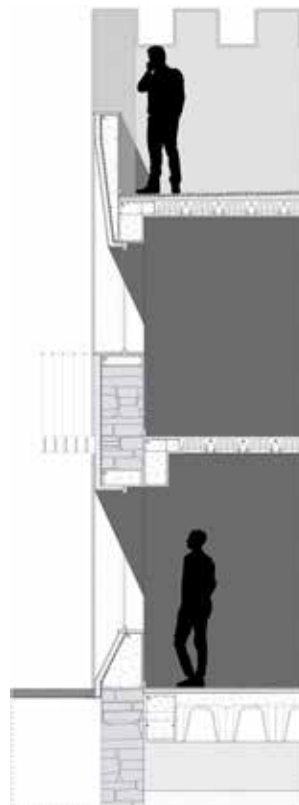
ni/Bernini/Maderno ebbe l'ardire di proporre introducendo già nel primo quarto del Seicento un argomento tanto innovativo quanto temerario. Forse a veder bene, proprio partendo da questa osservazione, è da ritenere vi sia un trasversale principio per certi versi *neo-barocco* che nel nostro presente, in questi anni, si sta palesando sulla scena dell'architettura: risposta al Moderno come fu risposta al Rinascimento? Interrogativo ora irrisolvibile, ma principi e soluzioni paiono forse assolutamente sovrapponibili.

Ma il legame, conscio o meno che sia, e che gli autori ci vogliono suggerire, si radica anche oltre, e sembra indugiare nel profondo tra le straordinarie geometrie delle aperture di alcuni edifici della tradizione arabo-normanna che ancora oggi, nonostante alcune problematiche di *dimenticanza*, rappresentano forse la parte più eccelsa della storia architettonica non solo siciliana.

**"QUESTO EDIFICIO DI FURNARI,
NEL SUO ESSERE,
COME NELLA FISOGNOMICA
DEL SUO APPARIRE, PUÒ
RISULTARE TESTIMONE DEL
SUO RUOLO DI NUOVO
AVAMPOSTO PER UNA
CULTURA URBANA"**

Le finestre di San Giovanni degli Eremiti e San Cataldo a Palermo, la chiesa di San Nicolò Regale a Mazzara del Vallo, la *muqarnas* della Zisa sempre a Palermo, sembrano riemergere come allusioni richiamate improvvisamente da un immaginario subconscio e accumulato dalla memoria visiva tanto quanto dalla cosciente pratica gnostica. Un sottotesto attraverso il quale la via mediterranea che si inerpicava nel superamento della norma, o della costituzione di una norma in continuo divenire, è parte integrante non solo del fare architettura ma, in senso più ampio, imprescindibile condizione antropologica.

Questo edificio di Furnari, nel suo essere, come nella fisiognomica del suo apparire, può risultare testimone del suo ruolo di nuovo *avamposto* per una cultura urbana dove questa pare sfumare nelle infinite mancate occasioni, ma non solo: è certamente in grado di sostenere la propria vocazione di ennesimo strumento di verifica nell'ambito di quel desiderio per la reiterata interpretazione, vera chiave della migliore tradizione architettonica italiana.





LA FORMA VERTICALE

Marcello Marchesini

Località: Prato
Committente: privato
Progettazione architettonica: MDU architetti (Alessandro Corradini, Cristiano Cosi, Marcello Marchesini), Collaboratori: Brando Barni, Gianmarco Dolfi, Francesca Macchioni
Progettazione strutture: Massimo Perri
Progettazione impianti: Luca Tocchio
Coordinatore per la sicurezza: Sandra Margarolo
Superficie intervento: 150 mq distribuiti su tre piani
Impresa di costruzioni: F.lli Musmalej
Iter: 2017 (progetto) 2019-2020 (realizzazione)
Fotografie: Filippo Bardazzi

Il progetto prevede la ristrutturazione di un appartamento in via della Stufa al numero civico 38 all'interno del centro storico di Prato a circa 200 mt dal pulpito di Donatello di piazza del Duomo. I proprietari degli ultimi due piani, Maria e Leonardo, una volta liberatosi l'appartamento al piano primo, decidono di acquistarlo e di ristrutturarlo per le 3 figlie e il loro cane ma con la logica di preservarne e mantenerne le caratteristiche originarie sia da un punto di vista architettonico che tipologico. La casa è singolare, perché singolare è la conformazione dettata dalla scala di ingresso che "taglia" longitudinalmente tutti i piani e consente la distribuzione e l'accesso alle varie quote. Gli interventi all'interno dell'edificio sono stati pensati per rendere più vi-

vibili e confortevoli gli ambienti. Per fare questo sono state progettate delle demolizioni mirate a togliere quei tramezzi, opera di ristrutturazioni precedenti, che avevano compromesso lo spazio esistente originario: le demolizioni consentono di recuperare visivamente proprio la volumetria originaria e di migliorare l'abitabilità degli spazi. L'unica demolizione che insiste su un muro portante è quella pensata al piano primo necessaria per mettere in comunicazione diretta i due ambienti adiacenti e rendere lo spazio più organico, fruibile e luminoso. Tutti gli interventi hanno come scopo principale quello di confrontarsi con il tema dell'abitare declinato, in questo caso, nella necessità di rendere gli ambienti accoglienti e capaci di migliorare e facilitare la vita delle persone che li abiteranno senza però annullare o negare l'esistente. La luce non si sottrae a questa logica anzi diventa la principale protagonista. Normalmente quando si fanno interventi all'interno dei centri storici è difficile rispettare i rapporti aero-illuminati e per questo vengono concesse delle deroghe. In questo caso però la vigente normativa del Comune di Prato dà la possibilità di "allargare" le finestre esistenti e, di conseguenza, modificare i prospetti esterni. Lo spirito che pervade la proposta è proprio questo: la consapevo-

"LAVORARE SUI PROSPETTI DIVENTA L'OCCASIONE PER METTERE IN CONTATTO LA SFERA PRIVATA CON QUELLA PUBBLICA. I PROSPETTI ESTERNI INFATTI COMUNICANO CON L'ESTERNO, CON LA CITTÀ; MA ANCHE CON L'INTERNO, CON IL MONDO DOMESTICO, CASALINGO"

lezza che "allargare" le finestre non consente solo di portare luce e aria all'interno della casa ma è anche l'occasione per instaurare un dialogo con la città e la sua storia. Si tratta di manifestare la cultura del nostro tempo nel rispetto e nel rinnovo di quelle che sono le tradizioni e il patrimonio dei saperi che la storia ci ha trasmesso fino ad ora. Lavorare sui prospetti diventa l'occasione per mettere in contatto la sfera privata con quella pubblica. I prospetti esterni infatti comunicano con l'esterno, con la città; ma anche con l'interno, con il mondo domestico, casalingo. Questa opportunità obbliga ad una riflessione ancora più attenta sul tema dell'esistente e sulla possibilità di intervenire in contesti storicizzati come questo. Il tema sul rapporto tra "antico e nuovo", tra "preesistenze e nuove architetture", si rinnova. L'approccio seguito è quello legato alle esperienze di Ernesto Nathan Rogers e alle modalità di intervento individuate dall'architetto triestino nei centri storici. E. N. Rogers accoglie le potenzialità del linguaggio contemporaneo come strumento lecito per dialogare con le preesistenze urbane e architettoniche nel rispetto del contesto storico nel quale il nuovo progetto si inserisce. Dialogare e rinnovare sono i due concetti chiave che E. N. Rogers esprime attraverso il suo *modus*

operandi: re-interpretare la storia. Re-interpretare consente, al "nuovo e al vecchio", di arricchirsi a vicenda. Nuovo e vecchio diventano complementari e non opposti, non entrano in competizione l'uno contro l'altro. Numerosi gli esempi italiani che si sono succeduti dagli anni '60, fino ai giorni nostri: da Carlo Scarpa a Guido Canali, da Franco Albini a Ignazio Gardella, da Andrea Bruno a Massimo Carmassi, fino al recentissimo intervento per il nuovo ingresso agli scavi Artemision di Siracusa premiato, nel 2015, con la Medaglia d'oro per l'Architettura Italiana. Partendo da queste considerazioni abbiamo cominciato a chiederci quali potessero essere gli esempi artistici e culturali di riferimento per capire come ri-disegnare un prospetto in via della Stufa dove, ad eccezione di quello adiacente in stile liberty al civico 34, il palazzo al civico 24 poco più avanti e le "Casette" d'angolo con p. zza S. Agostino, la qualità architettonica degli edifici non è di grande interesse storico-artistico. Di grande interesse storico-artistico è piuttosto la qualità urbana che gli edifici di via della Stufa, tutti insieme, contribuiscono a rinnovare in relazione al tessuto della città storica. Una qualità eterogenea tipica di quel tessuto Medioevale che è possibile ritrovare in numerose delle strade del



centro: molteplici diversità che però convivono tra di loro in modo corale perché non totalmente avulse le une dalle altre. Osservando i prospetti degli edifici all'interno delle mura è possibile verificare che esistono elementi sì, diversi, che però sono il frutto della continua evoluzione di un unico linguaggio: è per questo che tra di loro si avverte comunque armonia; è per questo che è possibile riconoscere una certa coerenza di linguaggio anche tra le emergenze architettoniche Medioevali (le case torri, il palazzo Pretorio, il Duomo e il castello federiciano) e gli edifici cosiddetti minori (le case più popolari di via del Filipino, via Carraia e via del Pesce). L'antico tessuto Medioevale è stato poi "arricchito" dagli edifici Rinascimentali, poi da quelli Settecenteschi, poi ancora da quelli Ottocenteschi e così via. Nonostante le enormi differenze, tutto il centro storico di Prato ha una sua riconoscibilità artistico-architettonica dovuta proprio al fatto che ogni elemento aggiunto dalla "modernità" trae spunto da altri che la storia pratese stessa, e non solo, ci ha consegnato: un piccolo filo rosso che attraversa e collega la storia millenaria della nostra città. A volte questa riconoscibilità è resa evidente dall'uso del mattone o del legno, da una gronda sporgente, dal ferro; altre volte dall'uso di una

forma o da una decorazione, dai materiali pratesi tipici come il serpentino e l'alberese. Il filo rosso che ha reso unico il tessuto urbano del centro storico di Prato è stato alimentato nei secoli attraverso le continue e numerose citazioni "leggere", attraverso i piccoli innesti che si sono susseguiti, attraverso le riproposizioni non letterarie, attraverso le interpretazioni critiche del passato che, se lo si riesce a leggere nel modo giusto, risulta essere sempre vivace e propositivo: ri-proposizioni, ri-letture, re-interpretazioni del passato sì, ma sempre in chiave contemporanea. Proprio come Brunelleschi ci ha insegnato con la sua cupola ispirata al Pantheon. Proprio come hanno fatto Donatello e Michelozzo con il pergamo sostituito sull'angolo del Duomo di Prato appositamente realizzato per l'ostensione della Sacra Cintola.

Analizzando la composizione della facciata sulla quale siamo stati chiamati ad intervenire, ci siamo resi conto che la linea di forza su cui ruota l'intero prospetto è quella verticale. Questa lettura trova una sua coerenza percettiva e funzionale anche all'interno dell'abitazione con la scala dall'andamento longitudinale e la distribuzione degli ambienti suddivisi per ogni piano. Tutto riconduce ad un grande blocco parallelepipedo attrezzato per l'abitare, una

torre che ha perso la sua funzione difensiva. Il problema era capire come esprimere, attraverso il linguaggio architettonico, questa latente verticalità. Ci sono venuti in aiuto gli unici elementi “emergenti” della facciata che purtroppo non presenta nessuna particolarità di rilievo, nessuna traccia o testimonianza degna di nota: questi elementi sono state le vecchie persiane, unica vera emergenza della piatta facciata. Altra constatazione di fatto è la mancanza di elementi qualificanti da un punto di vista dei materiali utilizzati per il rivestimento: l’intonaco è del tipo a cemento, assolutamente non idoneo a conferire qualità materica ed estetica alla facciata; è inoltre privo di elementi architettonici di pregio capaci di arricchire e dare qualità al disegno del prospetto tutto: nessuna composizione decorativa, nessun motivo ornamentale, nessun fregio o qualsivoglia greca e orpello. Si tratta di una facciata decisamente anonima. Ecco allora individuato l’altro elemento “emergente” sul quale lavorare: il trattamento superficiale dell’intonaco.

Riguardo al primo tema, quello delle persiane, la soluzione doveva necessariamente andare nella direzione di risolvere anche il problema di aero-illuminazione. A tale proposito si è deciso di non allargare le finestre, ma di allungarle o meglio di to-

gliere il parapetto in muratura esistente (soluzione che oltretutto non compromette staticamente il fabbricato ed evita inutili cerchiature). Le ante delle persiane sono state pensate in legno con apertura a spinta verso l’esterno e gli infissi a tutta altezza, sempre per enfatizzare e valorizzare la verticalità della facciata.

Riguardo al secondo tema, quello dell’intonaco, si è resa necessaria una ricerca più approfondita per capire se potevano essere proposte soluzioni che andassero incontro alla tradizione. L’obiettivo è stato quello di trovare delle alternative valide alle oramai note e banali soluzioni come intonaci rasati perfettamente lisci, oppure velati o lamati. Stavolta è stata la storia a venirci incontro: la nostra proposta è stata quella di un intonaco che ricordi quelli realizzati con la tecnica dello “sgraffito”, un metodo antico per l’esecuzione di intonaci decorati. La più antica descrizione dello sgraffito è contenuta nel capitolo 26 del primo volume de “Le Vite”, il trattato del Vasari pubblicato nel 1550. Gli intonaci a sgraffito sono costituiti da due strati di colore contrastante, o anche “tono su tono” nelle versioni più eleganti, il più superficiale dei quali viene graffiato secondo un preciso motivo decorativo o disegno geometrico particolare. A Prato è ben visibile l’esempio del palazzo in





p.zza S. Francesco, di lato alla chiesa omonima. Il repertorio figurativo dello sgraffito è molto vasto e comprende non solo decorazioni a grottesche o di ispirazione vegetale, ma soprattutto motivi architettonici veri e propri come il *disegno a diamante* (un motivo decorativo ispirato al bugnato di Palazzo dei Diamanti a Ferrara), le *candelabre* (motivi decorativi a sviluppo verticale simili a grossi candelabri arricchiti da nastri, frutta, fiori e volute più o meno complesse), le *cornici* con greche o infine un tipico motivo a *finta pietra* (cioè a imitazione di una muratura in conci di pietra squadrati) formato da rettangoli bianchi (i conci della muratura) con fasce di altro colore per suggerire i giunti di malta e i nastri di bordatura dei singoli conci. Non mancano tuttavia esempi di motivi figurativi, come ad esempio i freghi con putti e amorini, le nature morte o le panoplie, cioè i trofei di armi. Sebbene la massima diffusione dello sgraffito si ebbe nel Rinascimento, esso conobbe una certa popolarità anche a cavallo della fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, mentre sembra scomparire quasi del tutto nei secoli XVII e XVIII (cioè durante il Barocco e il Neoclassicismo). Buona parte di questa rinnovata fortuna è infatti attribuibile all'Eclettismo che, ispi-

randosi all'architettura delle epoche precedenti, favorì il deciso recupero di tecniche oramai obsolete. Ma lo sgraffito si presta anche alla realizzazione dei motivi decorativi di stile Liberty: proprio le modalità di lavorazione, che presuppongono l'uso del tratteggio e di un segno simile a quello dell'incisione su rame, permettono infatti di ottenere risultati paragonabili a quelli della grafica Liberty, caratterizzata da una certa stilizzazione dei soggetti rappresentati, dalla fluidità del tratto e dall'uso di campiture a tinte piatte e figure scontornate. Più resistente dell'affresco, nel Rinascimento lo sgraffito ebbe un grande utilizzo perché esaltava le qualità del disegno geometrico, le linee architettoniche degli edifici e l'eleganza del colore monocromo. A partire dal Rinascimento fino a tutto il XX secolo, questa tecnica "povera" si applicava per caratterizzare l'architettura delle facciate di chiara ispirazione Medioevale.

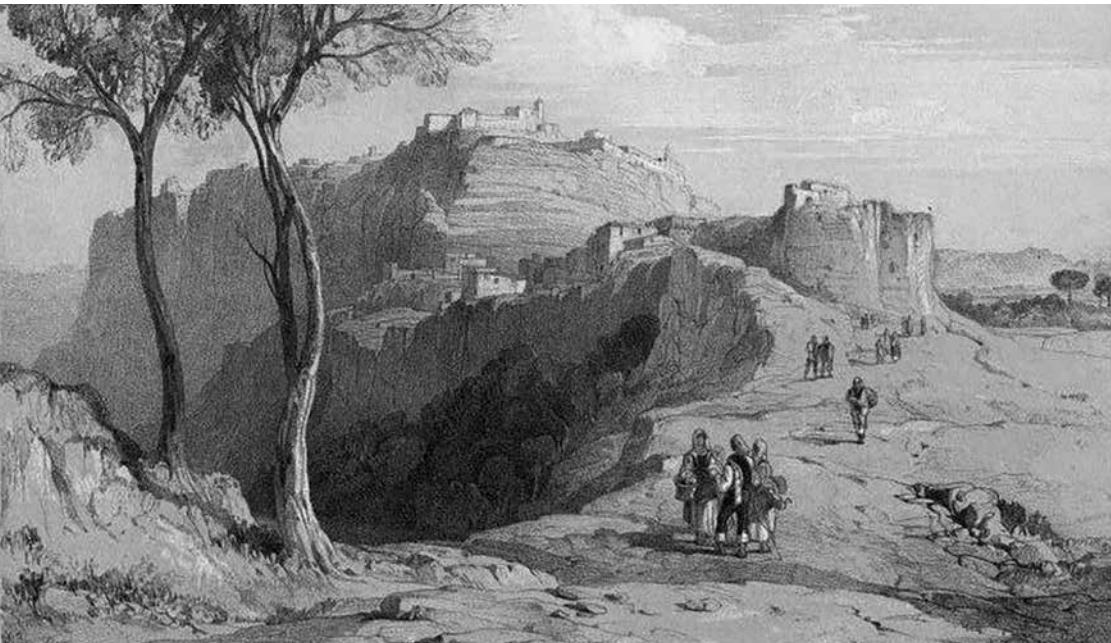
Il disegno previsto, che dialoga con quello delle persiane per forma e ritmo, è sempre teso nel far risaltare l'andamento verticale della facciata secondo un ritmo sincopato che mano a mano che sale, si apre sempre di più: alla trama fitta in basso, corrisponde un disegno più ampio all'estremità alta. Una sorta di stratificazione dal basso che parte "piena" per alleggerirsi salendo verso

"UNA INTERPRETAZIONE CRITICA DELL'ESISTENTE NELLA LOGICA DI VALORIZZARE E POTENZIARE LA QUALITÀ ARCHITETTONICA DELL'ANTICO TESSUTO URBANO DELLA CITTÀ."

l'alto. I colori scelti sono quelli dai toni caldi sempre del tipo monocromo perché più eleganti e appropriati a quelli già presenti in via della Stufa. Un ultimo accorgimento che si è ritenuto interessante proporre è quello di uniformare la linea di gronda a quella dell'edificio in stile liberty adiacente. Il risultato finale è quello di un fronte elegante e leggero dove i pochi elementi inseriti sono la conseguenza di una lettura sensibile del contesto, di un'interpretazione critica dell'esistente nella logica di valorizzare e potenziare la qualità architettonica dell'antico tessuto urbano della città. "La cosa importante è saper leggere".¹

Note

¹ Frase pronunciata da E. N. Rogers nel corso della presentazione del corso di Storia dell'Architettura Moderna al Politecnico di Milano per l'A.A. 1964-65.



Edward Lear, *Gerace, Calabria-Italia*, in *Journal of a landscape painter in Southern Calabria*, Richard Bentley New Burlington Street, 1852.



Edward Lear, *Roccella, Calabria-Italia*, in *Journal of a landscape painter in Southern Calabria*, Richard Bentley New Burlington Street, 1852.

DENTRO IL PAESAGGIO. UNA CASA IN CALABRIA

Antonello Russo

Progetto: 2019

Realizzazione: 2020

Fine lavori: Febbraio 2021

Luogo: Siderno Superiore RC

Committente: privato

Architettura: Paola Albanese / Antonello RussoArchitetti

Strutture: Tito Albanese / Antonio Galluzzo Ingegneri

Coordinamento generale: Studio Albanese Progetti Siderno

Imprese:

Parisi Antonio Costruzioni, Siderno RC;

Cotto Cusimano, Settingiano CZ;

Fotografie: Mario Ferrara.

“Andai nei boschi perché desideravo vivere con saggezza, per affrontare solo i fatti essenziali della vita, e per vedere se non fossi capace di imparare quanto essa aveva da insegnarmi, e per non scoprire, in punto di morte, che non ero vissuto.”

Henry David Thoreau, 1854

Progettare un'architettura in Calabria impone una chiave interpretativa. Confrontarsi con i caratteri fisici di un'orografia a tratti impetuosa e dirompente, alternata ad inaspettate ampie dilatazioni degli invasi, delinea due strade: vi si può rimanere schiacciati e per questo provare a superare il proprio complesso adoperandosi con

la mimesi o, per opposto, prodigarsi in un dialogo a distanza nel quale la dimensione antropica e i caratteri del sito dispongono le premesse di un vicendevole ascolto. In entrambi i casi, è la forza ancora tellurica degli ultimi resti del paesaggio originario italiano a disporre le premesse di una riflessione. Rifuggire da un'interpretazione del rapporto tra natura e artificio significa in Calabria, e nel Meridione tutto, abbandonare ogni costruzione alla messa in forma di un'indifferenza utile solo a generare rottami. Ne sono un esempio le agglomerazioni affastellate sulle coste calabre tirreniche e ioniche sconquassate dalla colonizzazione selvaggia dei borghi marinari ampliati a di-

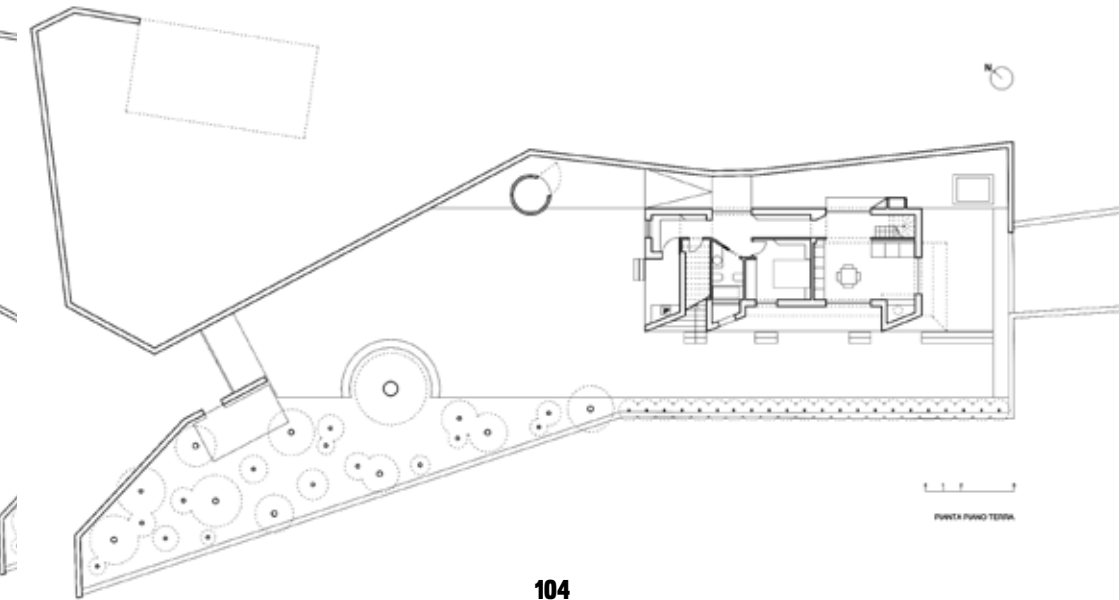
smisura nella seconda metà del Novecento. Ma appena ci si distacca dalle quote basse della marina, quando si sale, anche di poco, verso i rilievi è lì che la Calabria si presenta con tutta la sua potenza e il suo splendore. Alture improvvise, anfratti concavi, gole profonde, cime alte e sentieri inerpicati aprono di colpo lo sguardo ad una bellezza inconsueta e plurale. Rilievi dolomitici si propongono come orientamento per visitatori coraggiosi disposti alla meraviglia. Piani, laghi e boschi caratterizzano repentine variazioni della visione organizzando invasi conclusi lungo la sequenza lineare dei rilievi che dal massiccio del Pollino, al confine con la Basilicata, percorrono, da nord a sud, tutta la regione per riallargarsi sui piani alti dell'Aspromonte e da qui affacciarsi sullo Stretto e prodursi in un dialogo a distanza con i rilievi siciliani. Di spazio in spazio il territorio si compone di *internità* concluse in sequenza. Definite da limiti fisici riconoscibili, una successione di *stanze*, così come Franco Purini le nomina e riconosce, dispone un'idea di paesaggio composto da ambiti omogenei conclusi da percorrere, ammirare e lasciarsi alle spalle per dar vita all'esplorazione di un nuovo indizio. La Calabria si mostra come un territorio denso di contraddizioni. Affascinante e misteriosa, ma anche dispersa e

"AD UNA PERENTORIETÀ ANCORA TELLURICA E DIROMPENTE DELLA SUA OROGRAFIA CORRISPONDE, PERÒ, UNA DEFICITARIA IMMAGINE DEL SUO PAESAGGIO ANCORA PRIVO DI UNA RAPPRESENTAZIONE IN LINEA CON LE TRASFORMAZIONI OPERATE DALLA MODERNITÀ"

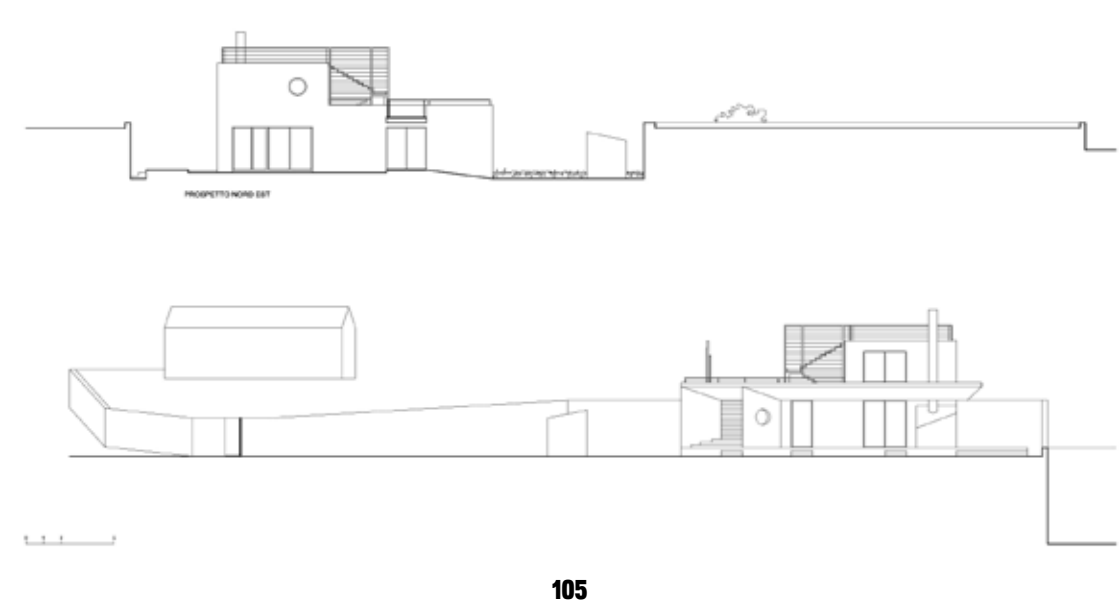
scostante, essa impone la sua bellezza nella dimensione duale del contrasto. Ad una perentorietà ancora tellurica e dirompente della sua orografia corrisponde, però, una deficitaria immagine del suo paesaggio ancora privo di una rappresentazione in linea con le trasformazioni operate dalla modernità. Sospeso tra occultamento ed evidenza, l'operato dell'uomo configura in tutta la regione un'apparizione straniata descritta magistralmente nelle incisioni dei viaggiatori del *Grand Tour* di Settecento e Ottocento. Assegnandole i caratteri misteriosi di terra selvaggia e inesplorata quei camminatori instancabili, attirati dal fascino della scoperta, descrivono la dicotomia stridente tra le *apparizioni* antropiche dei centri arroccati in altura e i caratteri originari della natura. Edward Lear, le cui gesta sono ancora presenti nell'immaginario collettivo della regione, fu, tra i viaggiatori di quel periodo, colui che più di altri focalizzò la sua attenzione sul versante ionico reggino. Il suo tour pedestre, compiuto nel 1847 con il suo fedele compagno di avventure John Proby, ci consegna, nel piano bidimensionale di fantastici racconti in forma di disegni, parallelismi ancora attuali con la spazialità tridimensionale di luoghi rimasti pressoché intatti. In quella descrizione, a quasi due secoli di distanza, le alture di

Bova, Palizzi, Polsi, Gerace, Gioiosa, Canolo, Roccella, dispongono in sequenza la rappresentazione ancora viva e contemporanea dei rilievi ionici della Calabria e con essi dei caratteri insediativi di un'interpretazione paritaria tra natura e artificio. A partire da quelle riflessioni questa casa in Calabria configura i presupposti di una teoria operante che delinea i caratteri di una dimensione positivista, attenta a ribadire il ruolo della ragione e dell'azione dell'uomo nella costruzione del mondo, proiettata a fornire gli strumenti per la decodificazione di un'immagine di paesaggio caratterizzata da una dialettica priva di soggezioni. Lontana dal centro abitato, l'area di progetto è scelta dalla committenza. Ubicata nelle colline ricadenti nel territorio amministrativo di Siderno Superiore, essa è posta su un declivio terrazzato utile ad accogliere la realizzazione di un *riparo* per chi, dopo aver a lungo viaggiato, torna nella sua terra natia a intraprendere una nuova avventura. Le curve di livello configurano nel sito un podio naturale preposto alla lettura disgiunta dei singoli elementi di una complessa scrittura geografica: il blu del mare; la linea di costa compresa da Capo Roccella a Locri, qui denominata Riviera dei Gelsomini; il letto del Novito, fiumara che già consentì ai greci di Epizefiri di risalire verso l'in-





104



105

terno e raggiungere la costa tirrenica; gli articolati rilievi dell'Aspromonte, con, qui ben visibili, la rocca di Gerace e la vetta del Monte Mutolo. La bellezza di un'invaso omogeneo della Calabria tutta in un solo sguardo. Per scelta della committenza ogni punto della casa -interno/esterno/coperto/scoperto- doveva cogliere le variazioni della luce naturale e attraverso essa osservare le variazioni dell'intorno. Preposto a comporre un dispositivo per la visione, un volume rettangolare è insediato sul pianoro più alto. Con la sua *prua* esso punta l'orizzonte marino della costa per scorgere, già dall'alba, i primi raggi solari. Allungandosi verso l'interno esso rivolge il suo prospetto più lungo verso i rilievi, dietro ai quali il sole tramonta nel pomeriggio dopo aver percorso, lungo il giorno, un arco utile a rischiarare ogni punto della casa. Postazione privilegiata, congegno da cui guardare, questa dimora connota il contesto conferendogli identità: un luogo per osservare e, nello stesso tempo, per essere, a distanza, riconosciuto. Un basamento rettangolare rivestito in piastrelle di cotto rosso si erge da un *parterre* orizzontale trattato con la stessa materia. Su di esso un volume bianco compatto mostra la sua posizione acropolica. Come un diedro scolpito dalla luce esso, di giorno, configura un aspetto mas-

**"POSTAZIONE
PRIVILEGIATA,
CONGEGNO
DA CUI
GUARDARE,
QUESTA DIMORA
CONNOTA IL
CONTESTO
CONFERENDOGLI
IDENTITÀ"**





PROSPETTO NORD OVEST





**"COME PER
THOREAU FU LA
CAPANNA SULLE
SPONDE DEL LAGO
WALDEN NEL
MASSACHUSETTS,
QUESTA CASA È
CONCÉPITA COME UN
RIFUGIO UTILE
AD ALLONTANARSI
DAL MONDO E
AVVICINARSI DI PIÙ A
SÉ STESSI"**

sivo e pesante. Spigoli affilati disegnano le facce di un prisma abitato dalle ombre scure e profonde del Sud che modificano, da un'ora all'altra, la percezione di ogni misura. Al crepuscolo tutto si rasserenava. Le forme, prima taglienti, si ammorbidiscono per accogliere la luce tenue della sera e poi, finalmente, il buio, identificato come pausa necessaria per prepararsi ad un nuovo inizio. Come per Thoreau fu la capanna sulle sponde del lago Walden nel Massachusetts, questa casa è concepita come un *rifugio* utile ad allontanarsi dal mondo e avvicinarsi di più a sé stessi. Essa si compone di interni essenziali. Un impianto a pettine distribuisce al piano terra due camere e un servizio. Alle pareti piani in lamiera verniciati di bianco predispongono gli alloggiamenti per le storie contenute dentro i libri. Una scala minima conduce al piano superiore adibito al riposo padronale. All'esterno collegamenti diversi rifluiscono nei tre terrazzi della casa. Dal basso verso l'alto, fino all'ultima quota orizzontale proiettata verso il cielo, un percorso ascensionale configura un'esperienza visuale e immersiva nella quale gli interni coperti si riducono a servizi accessori delle pertinenze esterne identificate, queste ultime, come vere stanze a cielo libero nelle quali far scorrere la vita. All'ingresso, una stele composta da tre cilindri grezzi registra, vibrando, il suono del vento, qui ben presente in ogni stagione. Due sole materie caratterizzano ogni punto: intonaco fine alle pareti verticali e argilla rossa ruvida per i calpestii orizzontali. L'essenziale per argomentare un contrasto e, attraverso esso, provare a vivere in Calabria *dentro* il paesaggio.



FRANCESCO TOMASSI: EDIFICIO PLURIUSO SUL VIALE DEGLI AVVALORATI

Luca Barontini

“Fai degli spazi abbastanza grandi, vecchio mio, in modo da potercisi muovere dentro liberamente, e non in una sola direzione predefinita ! Oppure sei sicuro del modo in cui questi spazi saranno usati ? Noi non sappiamo affatto se la gente li userà nel modo in cui ci aspettiamo da loro. Le funzioni non sono nè così chiare nè così costanti; esse cambiano più rapidamente dell’edificio”

Mies Van Der Rohe in Franz Schulze ¹

Se è vero che ogni architettura è *frammento* di città, parte minima di un’entità più vasta, densa o diffusa, semplice o complessa, va altresì ammesso che è peculiarità solo di alcune architetture l’essere contemporaneamente *metafora* di città: la capacità di rac-

chiudere un microcosmo ordinato da leggi interne, nucleo pulsante di “calda vita”, che non ambisce alla dissimulazione attraverso l’unitarietà del segno, nascondendosi dietro a una sterile retorica dell’assenza, ma che fa della manifesta eterogeneità linguistica la sua bandiera. È questo il caso di numerosi progetti degli anni ’60 e ’70: l’abitare collettivo è il tema affrontato dai progettisti di tutto il mondo e, nell’infinita varietà di risposte formulate, il *fil rouge* che unisce svariate architetture di questo periodo è la fede nel valore sociale dell’atto progettuale. Il linguaggio moderno, dopo anni di sperimentazione e ricerca formale che tende a prediligere l’aspetto plastico dell’oggetto architettonico, diventa strumento per immaginare e costruire proto-

tipi di città possibili, tornando a mettere a fuoco l'uomo e il suo habitat: architetture del tutto, architetture per tutti. Sono gli anni in cui vedono la luce, per gettare uno sguardo oltre il confine, edifici visionari come il Nagakin Capsule Tower di Tokyo o l'Habitat 67 di Montreal, che esplorano il rapporto fra cellula abitativa e aggregazione residenziale, e sono gli anni in cui in Toscana, per tornare a guardare vicino, vengono metabolizzate da una nuova generazione di architetti le ardite proposte di Giovanni Michelucci per la ricostruzione post-bellica, teorizzate durante gli anni '50 ne La Nuova Città, alla ricerca costante di una simbiosi fra nuove tecniche costruttive e linguaggi compositivi, spazialità inedite e continuità con la tradizione: al pilotis, che sottende una cultura costruttiva elastico-lignea, torna ad accostarsi il setto portante in tutta la sua matericità e pesantezza, alla riscoperta della cultura plastico-muraria tipica del costruire mediterraneo.

E come architettura-città si configura il fatto l'edificio polifunzionale in Via degli Avvalorati (Livorno, 1971) di Tomassi. Il complesso, immediatamente posteriore a quello della Sede del Pci di Pisa, sorge in un lotto triangolare con l'ipotenusa affacciata sulla Fortezza Nuova e sul fosso

"DESTARE UN AMBIENTE ASSOPITO, INSERIRE IN UN LUOGO TRADIZIONALMENTE INDICATO COME DEGNO DI CATTIVA FAMA UN FATTO NUOVO, CHE SUBENTRASSE E CONTESTASSE L'AMORFA E SQUALLIDA EDILIZIA DI RECENTE REALIZZAZIONE"

ad essa prospiciente, nel quartiere Venezia, area storicamente degradata che "prima le bombe, poi la ricostruzione hanno [...] devastato"². Lo stesso Tomassi aggiunge: "Tutta la zona è in stato di avanzata fatiscenza, in parte è ancora nella condizione di rovina bellica e inoltre è poco amata ed apprezzata dal popolo livornese che per lunghissimo tempo vi ha vissuto come oggi vi vive in condizioni coatte"³. L'intervento si offre dunque come opportunità per la città e come seducente sfida per il progettista:

"È un tema singolare ed appassionante per un architetto: destare un ambiente assopito, inserire in un luogo tradizionalmente indicato come degno di cattiva fama (vi sorgevano i vecchi casini) un fatto nuovo, che subentrasse e contestasse l'amorfa e squallida edilizia di recente realizzazione."⁴

Il disegno, articolato per macrovolumi disposti secondo una L raccordata diagonalmente a formare un triangolo, risponde all'esigenza di sostituire alla chiostra dell'isolato un percorso pedonale che conducesse alle abitazioni, situandolo nella posizione più appropriata: l'ubicazione di questo luogo al terzo piano crea privacy e allo stesso tempo offre la possibilità di dominare con lo sguardo la potente massa

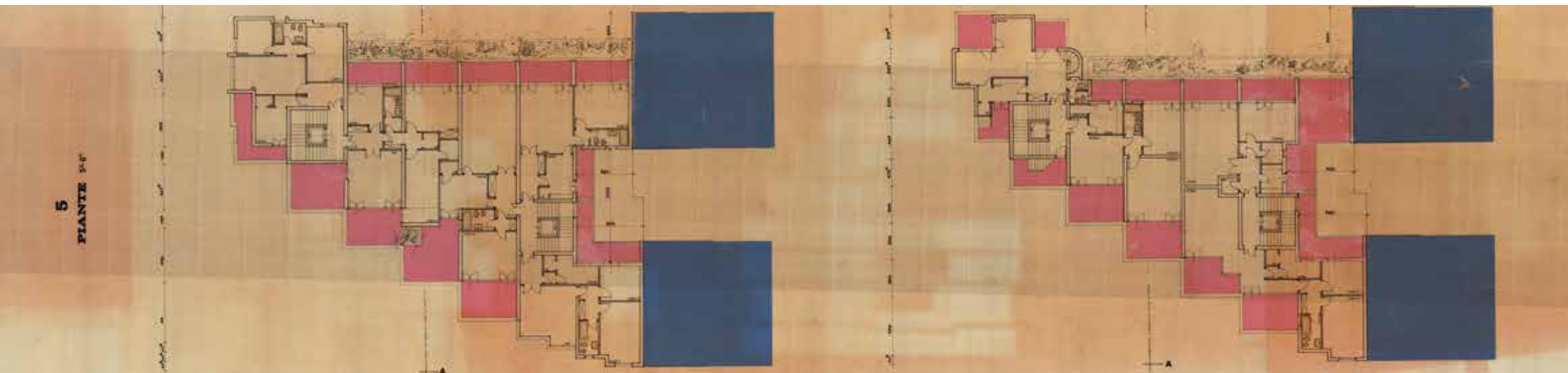
muraria della Fortezza Medicea, destinata ad essere convertita in parco pubblico.

"Le scelte di Tomassi: in primo luogo, tener presenti due specifici condizionamenti che l'ambiente poneva: occorre infatti anzitutto sostituire alla squallida chiostra interna all'isolato, un percorso pedonale di accesso alle abitazioni, arricchito da ampi spazi condominiali posti a vari livelli nei punti panoramici e socialmente più "giusti" e opportuni; quindi era necessario (constatando che il luogo più idoneo a creare un umile spazio collettivo era, qui, il terzo piano), fare un ambiente di gioco e di soggiorno, prospiciente com'è agli spazi della fortezza."⁵

Planimetricamente la giacitura del fosso e di Via Avvalorati diventa la direttrice che recide la composizione paratattica "sfibrandone" i tessuti ed esponendone l'anatomia: Il basamento è una teca di vetro incastonata in un corpo ad L (alcuni schizzi illustrano l'indipendenza di questo volume accentuando lo sbalzo rispetto a quello effettivamente realizzato) che ospita al piano terra i negozi e nei due piani superiori gli uffici, al di sopra dei quali gravano le residenze, scandite nel prospetto dal frastagliato disegno delle terrazze. La smaterializzazione dei piani inferiori

“Piazza sopraelevata”, terrazza
condominale al terzo piano:
fotografia di cantiere.





Planimetrie. F. Tomassi.

non risponde a esigenze scultoree o plastiche quanto piuttosto a un principio di appropriatezza, di *propinquitas*, che vuole le funzioni pubbliche permeabili e immediatamente leggibili nella volumetria complessiva, tema già preannunciato nella sala conferenze della Sede del Pci di Pisa, in rapporto diretto con la strada, quasi a farne naturale prosecuzione.

La transizione da pubblico a privato è ribadita da una netta cesura, un repentino cambio di lessico: una ampia piazza sopravvoluta liberamente accessibile, spazio per il gioco e per la permanenza, arricchisce il fronte su Via degli Avvalorati di un luogo da cui guardare la Fortezza Medicea negli occhi, trasformando di fatto i tre piani inferiori in un filtro, una soglia tramite cui accedere a una città alta che sfida il monumentale senza cercare con esso un rapporto pedissequo o emulativo. A partire da questa quota la cellula abitativa si configura come unità minima e inscindibile che misu-

ra l'erosione del prospetto, in un digradare di spigoli che si va rastremando, quasi a mimare un'opera di terrazzamento agricolo. Nell'affrontare un'analisi di questo complesso manufatto dal programma funzionale variegato, si constata immediatamente una discrepanza: a un elevato numero di piante necessarie a rappresentarne l'elaborata "stratigrafia", corrisponde una sezione quasi diagrammatica, in grado di chiarire immediatamente l'intenzione urbanistica del progetto. È evidente che una lettura orizzontale non è in grado di esprimere la vocazione sociale e urbana di questa "macchina"; d'altronde la sovrapposizione di funzioni dal pubblico al privato è pratica assodata da tempo immemore, basti pensare alla stessa tipologia dell'*insula* romana. La particolare alchimia che rende questo edificio una "molecola" di città va cercata altrove: se all'interno del singolo piano la funzione ospitata rimane una costante, è nell'articolazione della sezione che si com-

prende come gli elementi eterogenei – cellule abitative e funzioni pubbliche – entrino in risonanza fra di sé e con il contesto. Catalizzatore di questa "reazione chimica" è un vuoto, spina dorsale di tutto l'intervento.

Se i negozi si aprono sulle strade perimetrali alla stessa quota del marciapiede creando una cortina lucida ed estroversa attorno al nucleo dell'edificio, pochi gradini massivi ed opachi si affacciano sul fronte prospiciente il fosso con il duplice ruolo di invito e soglia: conducono alla quota di 1,50 m, dove una panca di severità francescana sintetizza ed esplicita l'intenzione urbana di questo spazio; essa volge infatti il suo sguardo verso la strada interna cui si è introdotti e dà irriverentemente le spalle alla preesistenza storica. Lo spazio della contemplazione non è ancora questo, la salita continua.

Dopo il breve intermezzo, una ulteriore rampa conduce al grande atrio centrale

a quota +2,50 metri rispetto all'esterno. Vuoto dalla proporzione gotica, slanciato nella sua marcata verticalità, esibisce la struttura dell'edificio, mentre lo sguardo indugia verso l'alto, alla ricerca della sorgente di luce zenitale che irradia la "navata" ma che non si riesce a scorgere dal basso. La luce stessa si frantuma, assume consistenze diverse senza mai gettare ombre nette e l'atmosfera ne risulta rarefatta, si ha la sensazione di trovarsi in una cattedrale di cemento facciavista dove la muscolatura possente del telaio cerca appoggio su setti murari portanti, unendo la tipica massa dell'architettura toscana a episodi di dichiarata contemporaneità tecnica e compositiva. Lo stesso cemento viene spinto al limite delle sue capacità espressive: ora elemento di mera *firmitas* – non si dimentichi l'essere ingegnere oltre che architetto di Tomassi⁶ –, ora trasformato in affilate liste frangisole a creare un poliritmo che movimentata la cadenza strutturale (senza

mai metterne in discussione la gerarchia), ora incarnato da collegamenti pensili di vetrocemento che, come a riportare in quota il *genius loci* del quartiere Venezia, incombono sul vuoto marcando l'accesso, al terzo piano, degli appartamenti duplex, diffondendo ulteriormente la luce che filtra dalla terrazza ad essi collegata.

Osservando la sezione ci si accorge che questa ampia cavità sembra gravare sullo "strato" sottostante di negozi, determinandone la compressione: lo stratagemma consente anche agli esercizi commerciali di avere uno sguardo introverso e offre allo stesso tempo agli uffici soprastanti l'occasione di affaccio verso la strada interna, movimentandola nella volumetria ma anche e soprattutto andando a ricreare una commistione di sguardi e flussi propria di una trafficata via di città.

La scala, che serve sia i residenti che i lavoratori, conduce finalmente alla piazza sopraelevata: la luce diventa diretta, le ombre gettate a terra nette e spigolose. L'edificio-città si restituisce al macrocosmo urbano, dichiara la sua appartenenza ad esso nel configurarsi come prolungamento in quota del bastione medico: entrambi vanno a costituire una sequenza di spazi pubblici separati soltanto dal fosso, aprendo lo sguardo su una Michelucciana visione di città tridimensionale.

Il grande vuoto si avvolge su sè stesso a partire dalla quota del marciapiede, per andare a sfociare al terzo piano in un doppio volume che sfalda la serialità delle terrazze, come un ordine gigante definito in negativo che gerarchicamente vale più della singola cellula abitativa: la sua misura è quella della collettività, non quella del singolo individuo. La forza di questo spazio trova conferma nell'umano disordine con cui è stato colonizzato e "addomesticato" nel corso degli anni, mostrando in vasi di piante, sedie di plastica e altri poveri arredi, la traccia effimera delle interazioni umane. È dunque questo il fulcro dell'intervento, quello in cui struttura e poesia tendono a convergere: un foglio bianco dove la comunità è libera di disegnare ciò che preferisce, che si offre alla conversazione, che invita a perdere tempo per interagire, o semplicemente per fermarsi a contemplare la fortezza muta riflettersi nell'acqua. L'attenzione di Tomassi nell'attribuire *venustas* a uno spazio di *utilitas*, di fatto mero collegamento fra la quota di Via degli Avvalorati e quella delle residenze, denuncia la sua natura di "comunista, ma non con gli occhi bendati"⁷: il vuoto, fiduciosamente donato alla comunità e immaginato come spazio cardine dell'intervento progettuale, è investito di un valore quasi spirituale

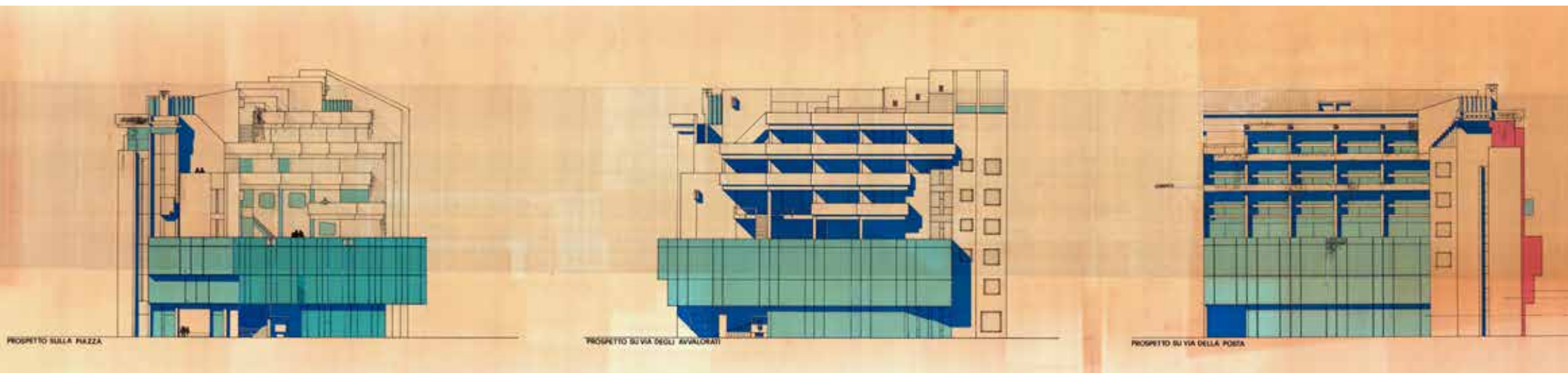
**"IL VUOTO,
FIDUCIOSAMENTE
DONATO ALLA
COMUNITÀ E
IMMAGINATO COME
SPAZIO CARDINE
DELL'INTERVENTO
PROGETTUALE, È
INVESTITO DI UN
VALORE QUASI
SPIRITUALE
MEDIANTE LA
DOPPIA MISURA;
LA LUCE CHE LO
BAGNA È QUELLA DI
UN LUOGO SACRO"**

mediante la doppia misura; la luce che lo bagna è quella di un luogo sacro.

Soffermandosi sulle tavole che rappresentano l'edificio, l'occhio è attratto da vivaci campiture celesti e rosa. A seconda dell'elaborato, sezione o pianta, queste vanno a identificare rispettivamente lo spazio privato, o meglio lo spazio "caldo", e viceversa lo spazio "freddo". È interessante notare come questo diagramma sovrappreso a semplici disegni filoferro si focalizzi esclusivamente sulla distinzione fra "spazio di pochi" e "spazio di tutti", ovvero sull'aspetto socialmente rilevante del carattere distributivo, senza indugiare nella descrizione superflua di tutto ciò che è ad esso subordinato. Il rapporto fra pieni e vuoti, soprattutto quello della sezione, dove l'atrio, come una specie di caverna dal profilo aggressivamente scalettato che sembra scavare e svuotare l'edificio circostante, fa venire in mente gli odierni disegni di Aires Mateus, dove a cavità libere si oppongono i pieni degli spazi di servizio, sempre assimilati a masse compatte. Questi metodi di rappresentazione, che fanno del contrasto estremo il proprio elementare ma efficace alfabeto, trovano un archetipo nella Nuova Topografia di Roma del Nolli⁸, che graficizza in maniera quanto mai efficace



“Piazza sopraelevata”, terrazza
condominale al terzo piano:
fotografia di cantiere.



Prospetti. F. Tomassi.

ed attuale i rapporti fra spazio pubblico e spazio privato, raccontando con una severa bicromia una Forma Urbis fatta di pieni – lo spazio privato come massa solida e impenetrabile – e di assenze – piazze, basiliche e strade come “antimateria” in cui le monolitiche campiture nere sembrano galleggiare. Quello che viene di fatto rappresentato è lo spazio collettivo, lo spazio della comunità, lo spazio del possibile, che scorre come un fluido unico fra le vie per andarsi a insinuare fin dentro al ventre delle architetture pubbliche: chiese, mercati, monumenti. Il vuoto si configura dunque come condizione necessaria della dimensione urbana: se la città è leggibile nella sezione orizzontale (che lascia affiorare la sua anatomia rendendo immediatamente misurabile un rapporto fra pieni vuoti, fra pubblico e privato), contrariamente ad essa, l'edificio sviluppa il suo carattere urbano nella sezione. È dunque un vuoto verticale a offrire quello che orizzontalmente offre

una piazza o una trafficata strada: energia potenziale, possibilità infinite di lasciar collidere elementi differenti, imprevedibilità concretizzata in misurata assenza. Assenza che, lontana dall'ascetico orientalismo miesiano fatto di composti telai e diafane tramezzature, si configura in questo caso come spazio che chiede di essere aggredito: il primo passo lo fa il progettista stesso nel lasciare liberi di fronteggiarsi volumi complessi, spazialità e materiali contraddittori - la pianta libera e la finestra a nastro contro il setto e la parsimoniosa feritoia, la poetica brutalista contro la permeabilità del vetro. Il secondo passo spetta alla comunità: fare del disegno dell'architetto - il disegno di uno - quello di tutti.

Note

¹ F. Schulze, *Mies Van Der Rohe: a critical biography, New and revised edition*, University of Chicago Press, 2012.

² F. Tomassi, *Edificio pluriuso a Livorno*, in “L'Architettura, cronache e storia”, Luglio 1974, n. 225, pp. 170-173.

³ F. Tomassi, *op. cit.*

⁴ F. Tomassi, *op. cit.*

⁵ F. Tomassi, *op. cit.*

⁶ Sul rapporto fra ingegneria e architettura nell'opera di F. Tomassi si rimanda a: S. Stucchi, *Francesco Tomassi, Ingegnere e architetto*, In „Francesco Tomassi, architettura come colore“, a cura di Laura Belforte, Arsenal Editrice, Venezia, 1994.

⁷ “Io son stato comunista, ma non con gli occhi bendati, a modo mio e in certe ore del giorno sono stato anche religioso, mi piace ad esempio andare a Montenero ad accendere un cero. Invito tutti a fare quello che più ci far star bene“, F. Tomassi, Ako e S. Bontà, *Dialogo con l'architetto Francesco Tomassi e la sua pittura*, 17 dicembre 2015, occhiolivorno.blogspot.it/2015/12/dialogo-con-larchitetto-francesco.html

⁸ G.B.Nolli, *Nuova Topografia di Roma*, 1748, lib.berkeley.edu/E.ART/maps/nolli_05.jpg



LA LIVORNO DI ARCHEA ASSOCIATI

Giovanni Polazzi

LIBRERIA EX TEATRO LAZZERI

Progetto Architettonico / Design architects:
Archea Associati

Strutture / Structures:
Favero&Milan Ingegneria

Impianti termotecnici / Thermotechnical systems:
Studio Tecnico Zambonin

Impianti elettrici / Electric systems:
Ing. Eros Grava

Impresa Costruzioni / General contractor:
Consage s.r.l.

Committente / Client:
Primerose s.r.l.

Foto / Photo:
© Ph. Pietro Savorelli

Località / Place:
via Buontalenti-piazza Guerrazzi, (Livorno)

Inizio Progetto / Start project: 2002

Tempi di realizzazione / Planning times:
2005-2007

Costo Totale / Total cost: 2.800.000,00 Euro

Superficie costruita / Built area: 1500,00 mq

Volume costruito / Volume: 6.932,00 mc





L'ex Teatro Lazzeri si trova nel centro di Livorno, in un contesto urbano di prestigio che fa riferimento al sistema delle più importanti piazze cittadine. Il programma di riqualificazione finalizzato alla creazione di un centro culturale polifunzionale privato costruito intorno alla principale attività dedicata a libreria, prevede anche interventi di restauro e risanamento conservativo. Il progetto lascia inalterata l'identità dell'involucro originario, esaltando la specificità compositiva e volumetrica interna ampliata attraverso una complessa opera di sottofondazione. I libri sono trattati come i protagonisti di una scena fissa animata da visitatori e clienti che sono proiettati in una rinnovata dimensione teatrale. Un grande lampadario costituito da centinaia di fibre ottiche scende dal soffitto rivestito in acciaio a specchio. La torre scenica è una enorme contenitore attraversato da una sequenza di ballatoi utilizzati per l'esposizione dei libri e per la lettura; la platea è una grande sala di consultazione; la terrazza sulla copertura un attico-soggiorno panoramico. Spazi espositivi e magazzini sono ricavati al di sotto del piano terra, mentre, sulla copertura, un involucro in acciaio e vetro accoglie il caffè-ristorante.

The former Lazzeri Theatre is located in downtown Livorno, in an elegant neighbourhood of the city. The renovation project aimed at creating a private multifunctional centre of culture which pivots on the main activity, namely a bookstore, also comprises restoration work and a conservative renovation. Without interfering with the identity and character of the original shell, the project exalts the distinctive traits of the composition of the interior, which is expanded through a complex work which has made it possible to obtain more space in the basement without altering the original character of the spaces. The books are treated as the leading players on an immobile stage animated by visitors and customers who are projected in a new theatrical dimension. A large ceiling lamp, made from optical fibres, descends from the ceiling covered in a reflecting steel film. The flying tower is an enormous container crossed by a sequence of galleries used for displaying books and reading; the stalls serve as a spacious room for consultation; the roof terrace is an attic-salon with a view. Exhibition and storage areas have been located in the basement while a steel and glass container on the roof houses the cafe.

METROPOLITAN

Progetto Architettonico / Design architects:
Archea Associati
con la collaborazione di MDU Architetti

Località/ Place: Livorno, Italia

Programma/Destination of use: Edificio
residenziale e commerciale

Committente/ Client: Goldoncina s.r.l.

Strutture / Structures: aci progettati

Impianti/ Systems: M&E S.r.l. progetto 2005

Realizzazione/ Construction: In costruzione

Costo / Cost: € 7.200.000

Superficie/ Area: 6.500 mq

Impresa/ General Contract: Consage S.r.l.



Il progetto si inserisce in una porzione del tessuto urbano di Livorno prospettando, attraverso il volume di un ex cinema in disuso, su una strada molto frequentata per poi svilupparsi verso l'interno fino ad affacciare, con un piccolo manufatto residenziale a tre livelli, su una strada parallela. Il programma prevede la realizzazione di nuovi spazi commerciali e residenziali posti all'interno delle sagome originarie e la costruzione di un parcheggio interrato che si sviluppa sull'intero lotto.

Il nuovo tessuto si genera attraverso la realizzazione di un percorso pedonale interno a cielo aperto sul quale si affacciano negozi e piccole piazze alberate collegate ai parcheggi sotterranei. L'attraversamento, è concepito come un'incisione nel tessuto edilizio: un aspetto espresso sia spazialmente, attraverso la rastremazione verso l'alto della sezione del percorso concepito come un antico vicolo, sia in senso materico, con il rivestimento delle pareti verticali in resina rossa con trucioli di gomma riciclata. La trasformazione del comparto urbano si manifesta all'esterno attraverso nuovi fronti urbani concepiti come superfici opache rivestite in lastre di travertino in modo da costruire e individuare una ritrovata armonia con la città e i suoi manufatti più importanti.

The set of buildings covered by the transformation project occupies a portion of the urban fabric of Livorno looking onto, through the volume of a former disused cinema, one of the busiest streets of the town center, to then develop itself toward the interior until facing, with a small residential artefact on three levels, onto a parallel road. The program envisages the construction of new commercial and residential spaces and the construction of an underground car park which develops over the entire lot. The theme is interpreted as the will to rebuild a new piece of city that can functionally link the two streets.

The new urban fabric is generated through the execution of an internal open-air walkway onto which overlook the small shops and tree-lined squares connected to the parking. The crossing, the real fulcrum of the project, is designed like a notch in the compact building fabric: this aspect is expressed both spatially, through the tapering towards the top section of the path conceived as an ancient alley, and in the material sense, with a red resin with recycled rubber shavings as fixtures for vertical walls. The transformation of the urban sector is manifested outside the lot through new urban facades conceived as opaque surfaces plated in travertine blocks to construct a new-found harmony with the city.



NUOVA SEDE GRUPPO BNL-BNP PARIBAS

Alfonso Femia

Luogo: Roma, Italia

Completato: 2016

Committente: BNP Paribas Real Estate Development spa

Progetto architettonico, urbanistico preliminare e definitivo, progetto paesaggistico: Alfonso Femia con 5+1AA, oggi Atelier(s) Alfonso Femia

Coordinamento: Simonetta Cenci

Impresa: PGC Parsitalia

Ingegneria strutturale: Redesco srl (coordinator: ing. Mauro E. Giuliani)

Ingegneria impiantistica e ambientale: Ariatta Ingegneria dei sistemi srl

Coordinamento e progettazione esecutiva: Starching – Studio Architettura Ingegneria

Responsabile di progetto: Alessandro Bellus, Gabriele Filippi, Francesca Raffaella Pirrello

Gruppo di progettazione: Lorenza Barabino, Alessandro Bellus, Vanesa Fernandez Carbajo, Simonetta Cenci, Marco Corazza, Daniele di Matteo, Alfonso Femia, Gabriele Filippi, Sara Massa, Marzia Menini, Roberta Nardi, Gianluca Peluffo, Francesca Raffaella Pirrello, Sara Sartini, Maria Michela Scala, Francesca Zampetti

Collaboratori: Etienne Bourdais, Stefano Cioncoloni, Gianmatteo Ferlin, Michela Lucariello, Paolo Oliva, Eleonora Zinghini

Fotografia: © Luc Boegly, © Stefano Anzini

Un contesto specifico

La realizzazione del progetto Roma Tiburtina trasformerà un ampio territorio nel quadrante est della Città di Roma con notevoli benefici in termini di trasporto, ambiente e qualità della vita. Alta velocità ferroviaria, riqualificazione urbana, miglioramento della viabilità, potenziamento dei servizi al cittadino e dell'accoglienza turistica nel territorio circostante sono gli obiettivi del progetto che porterà con sé nuove strade, parcheggi, piazze, servizi pubblici e parchi, piste ciclabili.

A Specific Context

The project of Roma Tiburtina will transform a large area in the east quadrant of the city of Rome with considerable benefits in terms of transport, environment and quality of life. High-speed rail, urban regeneration, improvement of viability as well as expansion of services to citizens and the tourism facilities in the surrounding area are the objectives of the project that will bring new roads, parks, squares, public services, park lanes and bike lanes.



Il Giano Bifronte

Il progetto per la nuova sede direzionale della BNL, si inserisce in un contesto particolare ed unico. Unico in quanto la natura del contesto è una stratificazione di infrastrutture che da elemento di separazione tra due significative aree urbane della città di Roma, oggi con la realizzazione della stazione per l'Alta Velocità assume un nuovo ruolo non solo di servizio ma di "luogo urbano". Particolare in quanto l'area su cui insiste il nuovo edificio, per la sua conformazione geometrica e topografica e il suo relativo orientamento, suggerisce di concepire l'edificio secondo il principio del "Giano Bifronte".

The Janus

The design of the new headquarters of BNL is part of a particular and unique context. Unique because the nature of the context is a layering of infrastructures that are separated by two important urban areas of the city of Rome, thanks to the construction of the station for high-speed rail, which leads to a new role, not only in terms of services service but also as "urban place". Particular because the area where the new building will stand, due to its geometric shape and topography and its relative orientation, suggests to design the building according to the principle of "Janus".

Janus

Le nouveau siège de la direction de la BNL s'insère dans un contexte particulier et unique. Unique car il consiste en un regroupement d'infrastructures séparées par deux zones urbaines, dont l'une est la nouvelle gare, qui joue le rôle de nouveau « lieu de vie urbaine », et plus seulement celui d'équipement. Particulier car, du fait de sa géométrie, de sa topographie et de son orientation, le quartier où le nouveau bâtiment sera érigé incite à penser le projet selon le principe bi-frontal de Janus (Dieu des commencements et des fins dans la mythologie romaine).



La ricerca di un dialogo urbano e territoriale

Riteniamo importante che il nuovo edificio dialoghi con l'attiguo complesso della Stazione Tiburtina che tra i suoi tratti principali si caratterizza per dimensione e orizzontalità. Il dialogo non deve essere necessariamente diretto, ma fatto di rimandi ora prospettici alle differenti quote della stazione, ora di ruolo (la stratificazione orizzontale) nel nuovo paesaggio urbano. L'obiettivo che ci siamo proposti è di rispondere alle esigenze funzionali con un edificio che sia in grado, nella sua autonomia e identità, di appartenere al contesto urbano della Stazione Tiburtina ed allo stesso tempo poter essere rappresentativo per la città di Roma nonché per il suo utilizzatore. Da queste con-

The search for an urban and territorial dialogue

We consider it important that the new building develops a dialogue with the adjacent complex of Tiburtina railway station, with its main features characterized by size and horizontality. The dialogue does not necessarily have to be direct, but should have references both to perspectives and to the different levels of the station, and also a different role (the horizontal stratification) in the new urban landscape. Our goal is to meet the functional needs with a building that is capable, in its autonomy and identity, to belong to the urban context of the Tiburtina Station and at the same time to be representative both for the city of Rome and for its users. From these considerations, a proposal is made

La recherche d'un dialogue urbain et territorial

Le dialogue entre le nouveau bâtiment et la gare ferroviaire Tiburtina, attenante, caractérisée par ses grandes dimensions et son horizontalité, est une priorité. Il n'est pas nécessairement frontal mais se caractérise par des références aux perspectives, aux différents niveaux de la gare mais également à son rôle (la stratification horizontale) dans le nouveau paysage urbain. L'objectif est de répondre aux exigences fonctionnelles grâce à un édifice capable, par son autonomie et son identité, d'appartenir au contexte urbain de la gare Tiburtina et d'être en même temps représentatif de la ville de Rome et de ses usagers. Un bâtiment parfois dynamique, réfléchissant et

**"ORA DINAMICO,
RIFLETTENTE,
DISSOLVENTE"**

**"DYNAMIC,
REFLECTIVE
AND FADING"**

siderazioni nasce la proposta di un edificio in grado di relazionarsi in maniera differente a nord-ovest con il quartiere Pietralata e a sud-est con il complesso della Stazione Tiburtina. Ora dinamico, riflettente e dissolvente laddove la sua percezione è prevalentemente dinamica e differente metro dopo metro (dai treni, dalla stazione, dai differenti luoghi urbani), quasi come se fosse in movimento, ora statico, trasparente e materico laddove il contesto è urbano, "lento", esposto a nord. L'edificio assume pertanto diversi ruoli rimandando il nostro immaginario a importanti lavori di artisti e cineasti contemporanei che si sono confrontati sul tema della percezione e del "riflesso" del reale.

**"ORA STATICO,
TRASPARENTE
E MATERICO"**

for a building that is able to relate differently to the north-west with the district Pietralata and south-east with the Tiburtina Station complex. Dynamic, reflective and fading, where its perception is mainly dynamic and different meter after meter (from the train, from the station, from the different areas of the city), almost as if it was moving, comparatively, where the context is urban or "slow", facing North, the perception is static transparent and material. The building thus assumes different roles leading our imagination to important works of contemporary artists and filmmakers who have treated the themes of perception and "reflection" of reality.

parfois disparaissant avec une perception étonnante, mètre après mètre (depuis les trains, depuis la gare, depuis les différents lieux urbains), presque comme s'il était en mouvement, parfois statique, transparent et dense là où le contexte est urbain, «lent», lorsqu'il est exposé au nord. L'édifice assume pour cela différents rôles en renvoyant notre imaginaire à d'importantes œuvres d'artistes et cinéastes contemporains qui se sont confrontés au thème de la perception et du « reflet » du réel.

**"STATIQUE,
TRANSPARENT
ET DENSE"**

Architettura come dispositivo percettivo.

La scelta tipologica proposta vuole identificarsi come un dispositivo percettivo del contesto, del reale, capace di stabilire un valore simbolico laddove orienta lo sguardo, sguardo che si indirizza allo stesso momento su due differenti paesaggi: quello dinamico del parco ferroviario e dell'orizzonte sul centro di Roma, e quello urbano del quartiere di Pietralata. Il rapporto di percezione è a sua volta un rapporto che il progetto trasferisce dall'esterno all'interno, creando una successione di spazi ora dilatati ora compressi, che via via ci accompagnano costruendo una spina dorsale sia verticale che orizzontale intorno a tutte le aree "productive", ovvero quelle destinate agli uffici, capace di volta in volta di farci scoprire nuove "prospettive" ed un nuovo "contesto".

Architecture as a perceptual device.

The proposed typological choice wants to be identified as a perceptual device of the context and of the reality, capable of establishing a symbolic value where directs its gaze, a gaze directed at the same time on two different landscapes: a dynamic one, of the rail station and on the horizon of Rome, and one of the urban district of Pietralata. The perception ratio is subsequently a relation that the project moves from outside to inside, creating a succession of spaces now dilated and now compressed, which gradually accompany us building a backbone both vertically and horizontally around all "productive" areas, as well as the directional and offices areas, and able from time to time to help us to discover new "perspectives" and a new "context".

L'architecture comme système de perception

La typologie du bâtiment s'identifie à un système de perception du contexte et de la réalité, capable de créer un symbole orientant le regard ; un regard posé simultanément sur deux paysages différents : l'un dynamique, celui de la gare ferroviaire et l'horizon romain, et l'autre, urbain, celui du quartier Pietralata. Le rapport à la perception devient ainsi une relation transférée par le projet de l'extérieur à l'intérieur. Elle crée une succession d'espaces dilatés et comprimés qui nous accompagnent progressivement, construisant une épine dorsale à la fois verticale et horizontale autour de toutes les zones "productives" du bâtiment à la fonction de bureaux : des espaces capables de révéler de nouvelles "perspectives" et d'imaginer parfois un nouveau "contexte".





Architettura come corpo

L'edificio arriva formalmente ad assumere un valore simbolico che si ritrova nelle seguenti caratteristiche che ne definiscono il suo stesso "corpo":

- La disposizione planimetrica, lineare ad est e dolcemente deformata ad ovest attraverso la scrittura di una sequenza variabile di linee spezzate;
- La scelta di non voler creare un "fronte e un retro" ma uno spartito compositivo capace di creare lo stupore e la meraviglia nella "metamorfosi" dell'edificio, che sarà percepito sempre in maniera differente per la sua capacità di reagire alla luce alle diverse ore del giorno durante i diversi giorni dell'anno;
- L'articolazione delle sue funzioni, composte secondo un principio di stratificazione orizzontale, in una sequenza classica quale basamento (le funzioni "collettive" o meglio di interfaccia con il pubblico), elevazione (le funzioni prevalenti/uffici), coronamento (lo spazio inatteso e unico e il suo rapporto con il cielo).

Architecture as a body

The building comes formally to assume a symbolic value that is found in the following characteristics that define his own "body":

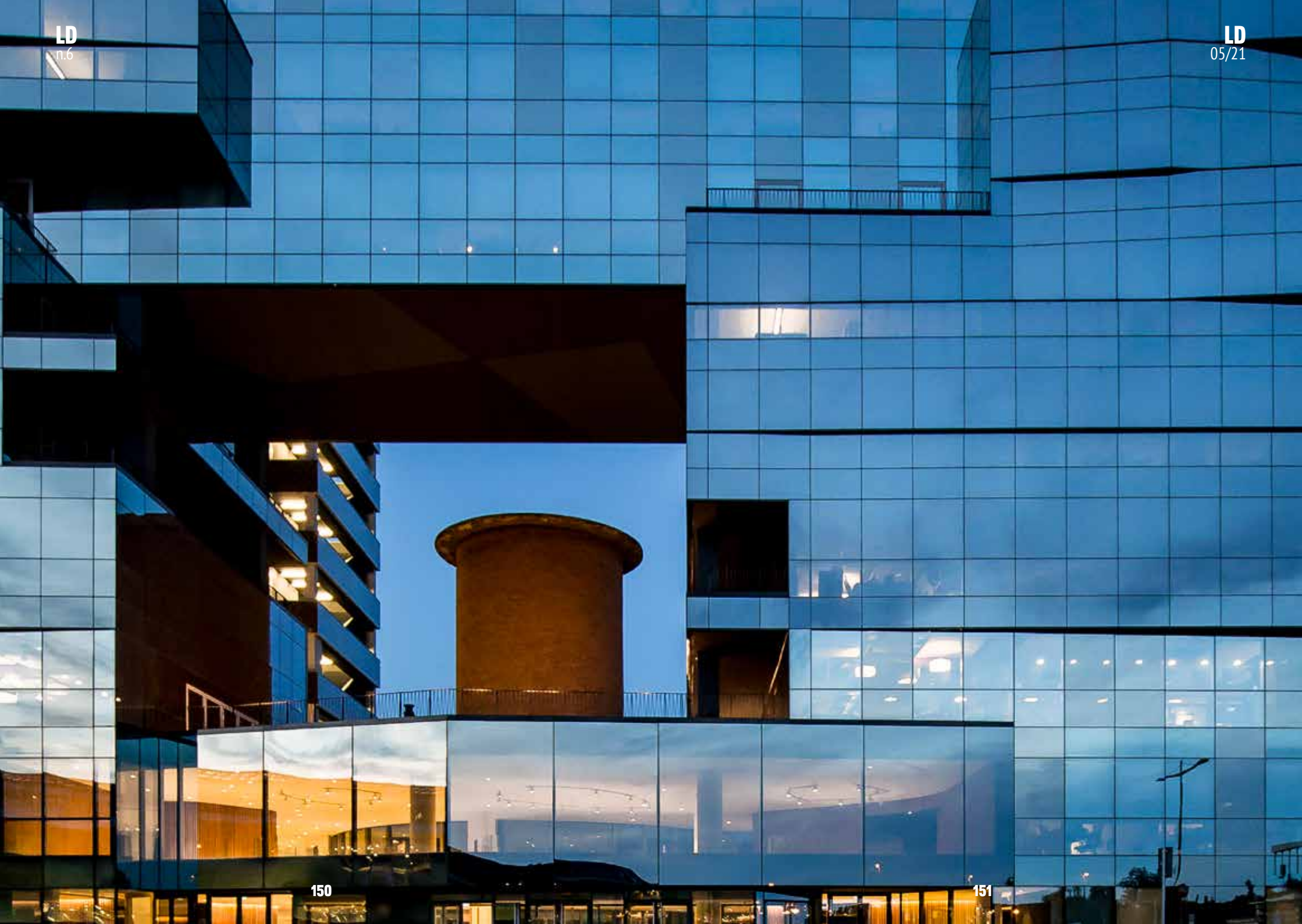
- The floor plan, linear on the east and gently warped to west through the writing of a variable sequence of broken lines;
- The choice of not wanting to create a "front and back" but composite music sheet capable of creating amazement and wonder in the "metamorphosis" of the building, which will be always perceived differently because of its ability to react to the sun light at different hours of day during different days of the year;
- The articulation of its functions, composed according to the principle of horizontal stratification, in a classic sequence as base ("collective" or better, interface with the public functions), elevation (the predominant functions / offices), the crowning (the unexpected and unique space and its relationship with the sky).

Architecture comme corps

Le bâtiment possède une valeur symbolique qui se retrouve dans les caractéristiques suivantes qui définissent son propre «corps» :

- Le plan au sol, linéaire à l'est et légèrement dilaté à l'ouest, à travers la mise en place d'une séquence variable de lignes discontinues ;
- La volonté de ne pas créer « un avant et un arrière » mais une partition composite provoquant l'étonnement et un questionnement sur la « métamorphose » du bâtiment pour qu'il soit perçu différemment selon ses réactions au niveau d'ensoleillement au cours de la journée et des saisons ;
- L'articulation de ses fonctions, composée selon le principe de la stratification horizontale, avec une séquence classique comme base « collective » ou mieux : une interface avec les fonctions publiques), une élévation (les fonctions principales / les bureaux), le point culminant (l'espace unique et inattendu et sa relation avec le ciel).





Architettura come Materia

Il nuovo edificio si racconta con il colore argenteo delle facciate. La sua preziosità è riferita al tema della luce solare e dei suoi riflessi, alla capacità di definire un'atmosfera di trasparenze, opacità, specchiature e semitrasparenze con il suo intorno.

Nelle ore del mattino e della sera, ovvero in quei momenti in cui la luce diventa incidentale lungo le pareti principali, annulla la percezione dei suoi limiti fisici confondendolo con la luce naturale.

Le pareti vetrate si alternano, a porzioni opache verticali, alla ceramica diamantata che riflette la luce nelle tonalità dell'argento, mai uguale a se stessa.

Architecture as a Matter

The new building describes itself with the silvery colour of the façade. Its preciousness is related to the theme of sunlight and its reflections, to an ability to establish an atmosphere of transparencies, opacities, mirrors and semi-transparencies with its surroundings. In the morning and evening, or in those moments when the light becomes incidental along the main walls, it nullifies the perception of its physical limits, confusing it with natural light.

The glass walls alternate, vertical opaque portions, ceramic diamonds that reflect light in shades of silver, never repeating itself.

L'architecture comme matière

Le nouveau bâtiment se décrit lui-même par la couleur argentée de sa façade. Sa préciosité est liée au thème de l'ensoleillement et ses reflets, à la capacité de créer une ambiance de transparences, d'opacités, de miroirs et de semi-transparences avec les alentours. Le matin et le soir, ou lorsque la lumière court accidentellement le long des murs principaux, la perception de ses limites physiques n'est plus ; se confondant alors avec la lumière naturelle.

Les murs de verre sont alternés avec des portions verticales opaques et des diamants de céramique qui reflètent la lumière en nuances d'argent, toujours différentes.





MVRDV: MIRADOR

Fabrizio Pollara

Project name: Mirador

Location: Sanchinarro, Madrid, Spain.

Client: EMV del Ayuntamiento de Madrid, Madrid ES.

Project Size&Program: 18.300 m2 housing (165 apartments) facilities and sky plaza.

Project Schedule:

Preliminary design: May 2001- Jan. 2002

Definitive design: Jan. 2002-June 2005

Construction: Nov. 2002-June 2005

Official opening: Oct. 2005

Budget: € 11.2 million

Year: 2001-2005

Status: Built in 2005

Awards: First prize for Sanchinarro Mirador in the category best new building for housing in 2005 awarded by the municipality of Madrid, Spain, 2006.

Structure: NB35 Madrid, Spain: Jesús Jiménez.

Services: JD & asociados Madrid, Spain: Emilio González.

Technical architect: Apartec Colegiados S.L. Madrid, Spain.

Photography: Rob't Hart

Situato a Sanchinarro, nella periferia nord-orientale di Madrid, il *Mirador* è una sorta di torre stretta e allungata, un edificio multipiano ad uso residenziale come altri della capitale spagnola. A renderlo interessante però è il modo in cui si presenta all'osservatore, nonché l'immediatezza con la quale fornisce la spiegazione della sua ragion d'essere rispetto al contesto in cui è inserito. Questo progetto, firmato da MVRDV e dall'architetto madrilen Blanca Lleó Fernández, fa parte di un programma più ampio, promosso nei primi anni Duemila dall'amministrazione comunale, per il recupero e la riqualificazione delle periferie, schiacciate dell'espansione coatta e incontrollata del tessuto urbano a discapito della vivibilità collettiva e della qualità architettonica del costruito.

Ad una prima sommaria analisi appare come un unico blocco, un parallelepipedo stretto e alto, provvisto di una fenditura centrale e baricentrica, un grande vuoto rettangolare che lo attraversa in corrispondenza dei lati più lunghi. Quest'ultimo è un belvedere mediante il quale l'edificio intercetta il paesaggio circostante: da una parte guarda Madrid, dall'altra la Sierra de

Situated in Sanchinarro, in the north-eastern outskirts of Madrid, the Mirador is a sort of compact and stretched tower, a multi-storey residential building like others in the Spanish capital. The way it pops up, as well as the immediate explanation of its raison d'être with respect to the surrounding context, is what makes it so interesting. This project, signed by MVRDV and the Madrid architect Blanca Lleó Fernández, is part of a wider urban plan, promoted in the early 2000s by the municipal administration.

The program was aimed at recovering and redeveloping the suburbs: these were undermined by the uncontrolled expansion of the urban fabric which had affected the livability and architectural quality of the built environment.

At first glance it looks like a single block, a narrow and tall parallelepiped provided with a central and barycentric slit, a large rectangular void crossing the main facades from side to side. The latter is a viewpoint through which the building intercepts the surrounding landscape: on one side it overlooks Madrid, on the other the Sierra de Guadarrama. The surroundings are scattered with short and heavily built six-storey buildings.

Secondly, it is quite evident that the main volume yet observed is actually made of different smaller blocks. In the end, the third and final component of the

"IL SISTEMA DISTRIBUTIVO ASSOMIGLIA AD UN FLUSSO CHE IRRORA TUTTE LE PARTI DELL'EDIFICIO, UN NASTRO COLORATO E DINAMICO CHE MUTA CONTINUAMENTE DIREZIONE E SI SNODA TRA I VOLUMI"

Guadarrama. L'intorno è disseminato di edifici bassi e pesanti di non più di sei piani fuori terra. Ad una seconda analisi più attenta, invece, si distinguono i diversi blocchi più piccoli che costituiscono le parti di quello osservato inizialmente. In ultima analisi si scorge la terza ed ultima componente dell'edificio, un volume-non-volume di colore arancio che, come riempiendo gli spazi che risultano dalla giustapposizione dei diversi blocchi, funge da sistema di collegamento e di accesso alle singole unità. Il sistema distributivo assomiglia ad un flusso che irrori tutte le parti dell'edificio, un nastro colorato e dinamico che muta continuamente direzione e si snoda tra i volumi. Come nel *Kintsugi*, è il collante che tiene uniti i singoli pezzi del monolite, come risultato di un nuovo assemblaggio.

L'adozione di un colore così vivido per gli spazi serventi è interessante, perché non solo si pone in contrasto con la gamma di grigi scelti per i diversi materiali che rivestono le facce dei singoli volumi, ma anche perché è il secondo elemento che consente di percepire l'edificio nella sua interezza, catalizza lo sguardo che indaga incuriosito e, seguendone lo sviluppo, esamina più attentamente il manufatto.

building comes out in the shape of an orange-colored kind of volume filling the spaces, consequent to the juxtaposition of each block: it is the connection that provides access to each housing unit. The distribution system is like a flow that sprinkles every single part of the building, a colorful and dynamic ribbon that continuously changes direction and twists around the volumes. Just like in the Japanese art of Kintsugi, it is the cement that holds all the monolith pieces together, as a result of a new assembly.

The choice of such a vivid color for the servant spaces is very attractive; in fact, it counterpoints the grayscale chosen for the facades materials of each volume and allows perceiving the building in its entirety, by catalyzing the viewer attention that, curious about its development, follows its path and assesses the building more carefully.

Nine volumes in total, declined in different materials and color shades, fit together as in a three-dimensional Tetris, each -and this is typical of MVRDV language- identifying a type. The exterior is the exact and organized projection of what is inside; the language adopted for every layout is universal and exclusive at the same time, to the extent that each of them matches a particular kind of accommodation.

The idea is clear: rather than erecting yet another

"THE DISTRIBUTION SYSTEM IS LIKE A FLOW THAT SPRINKLES EVERY SINGLE PART OF THE BUILDING, A COLORFUL AND DYNAMIC RIBBON THAT CONTINUOUSLY CHANGES DIRECTION AND TWISTS AROUND THE VOLUMES"



Nove volumi in tutto, ciascuno declinato in altrettante diverse sfumature materiche e di colore che si incastrano come in un Tetris tridimensionale, ognuno -e questo è tipico del linguaggio di MVRDV- identificativo di un genere. L'esterno è la proiezione esatta e organizzata di quanto si trova all'interno; il linguaggio adottato per ogni singolo impaginato è universale ed esclusivo al contempo nella misura in cui ad ognuno di essi corrisponde una peculiare tipologia di alloggi. Il concept è chiaro: anziché erigere l'ennesimo edificio che segue in modo pedissequo la regola delle tipologie edilizie limitrofe, lo Studio olandese capovolge non solo concettualmente il modello di aggregazione della massa intorno alla corte, ma decide di farlo letteralmente. A tale scopo riempie la superficie utile del lotto rispettando la premessa del vuoto centrale e poi, ribaltando di novanta gradi il volume ottenuto, restituisce il vuoto in alzato, nella forma di una grande terrazza che si affaccia sul lotto, sul costruito intorno e sulla città in lontananza. L'approccio pragmatico con cui questo preciso gesto architettonico viene compiuto riduce l'attacco a terra della costruzione che, in contrapposizione alle regole del luogo in cui si innesta, preferisce lo sviluppo in elevazione a quello in pianta. Infatti, dei 21.000 metri quadrati ne occupa

er building that slavishly follows the neighboring building types, the Dutch firm literally overturns the mass around the court. For this purpose, MVRDV fills the useful surface of the plot just keeping the central void to build the volume all around it and ideally rotates it ninety degrees, so that looking at the elevation the void seems like a large terrace overlooking the site, the surrounding buildings and the city in the background. The practical approach carried out by this precise architectural gesture reduces the building outline on the ground, in contrast to the terms of aggregation of the surroundings. In fact, considering the 21.000 square meters available on the site, it occupies just 1/19th, with a floor plan that measures 73 by 15 meters, totaling over 150 apartments of different sizes and designed for different households.

The building employs reinforced concrete up to the terrace on the twelfth floor; above it, thanks to the reticular beams of a prefabricated steel structure, it overcomes the large span between the two opposite blocks to put up the last four levels.

According to the original version of the project, an outdoor elevator had to reach the panoramic terrace to make it accessible to the public; however, the intention was abandoned during the construction phase so that it is now open to the building's condominiums only.

Besides, while retaining its function as a collective space, the central courtyard undergoes a substantial evolution and, from an introverted space sur-



un diciannovesimo, con una pianta di 73 per 15 metri, per un totale di poco più di 150 appartamenti di diverso taglio e pensati per differenti nuclei familiari.

L'edificio impiega il calcestruzzo armato fin sotto lo sviluppo della terrazza al dodicesimo piano e poi adotta una struttura prefabbricata in acciaio che, grazie all'uso di travi reticolari, supera l'ostacolo dell'ampia luce tra i due blocchi opposti e permette lo sviluppo degli ultimi quattro livelli.

La versione originaria del progetto prevedeva che la terrazza panoramica si configurasse come uno spazio pubblico raggiungibile mediante un ascensore direttamente dal piano terra, tuttavia l'intento è stato abbandonato in corso d'opera mantenendo l'accesso ad uso esclusivo dei condomini dello stabile. Inoltre, pur conservando invariata la sua funzione di spazio collettivo, la corte centrale subisce un'evoluzione rilevante e, da spazio interno e introverso circondato dai muri perimetrali dell'edificio, diventa uno spazio estroverso e aperto sul territorio limitrofo. L'intera costruzione eleva dunque il concetto di corte stabilendo una doppia relazione, non solo con i suoi fruitori ma anche col contesto.

rounded by the perimeter walls of the building, it turns into an extroverted and open space on the neighboring territory. The building therefore elevates the concept of court by establishing a double relationship, not only with its users but also with the context.

Through the definition of this terrace, the factual architecture of MVRDV and Blanca Lleó expands and amplifies the simplicity of the intimate and domestic features of such a gathering space, projecting it onto the surrounding urban fabric. With its visually important presence on the built environment, the belvedere terrace becomes a catalyzer and takes on the appearance of a manifesto, a new paradigm for the relational dynamics of the neighborhood. Although it is the assembly of smaller volumes, the overall dense appearance of the building is the evidence of a classic and archetypal language at its finest: a trilit with two lateral volumes resembling piers and a connecting volume on top that looks like an architrave. A recognizable and familiar lexicon, through which it clearly and genuinely communicates what it is and how it is made.

The Mirador even takes on a significant symbolic value since, strategically placed at the head of the Avenida de Francisco Pi y Margall, it resembles a triumphal arch, a sculpture and a monument: it is a landmark.

"LA TERRAZZA BELVEDERE DIVENTA UN ELEMENTO CATALIZZATORE E ASSUME LE SEMBIANZE DI UN MANIFESTO, NUOVO PARADIGMA PER LE DINAMICHE RELAZIONALI DI QUARTIERE"

Attraverso la definizione di questa terrazza, l'architettura concreta di MVRDV e Blanca Lleó dilata e amplifica la semplicità dello spazio intimo e domestico di aggregazione proiettandolo sul tessuto circostante. Con una presenza visivamente importante sul costruito, la terrazza belvedere diventa un elemento catalizzatore e assume le sembianze di un manifesto, nuovo paradigma per le dinamiche relazionali di quartiere.

Sebbene sia in effetti il risultato dell'assemblaggio di volumi più piccoli, l'aspetto assai compatto che se ne ricava è la manifestazione di un linguaggio che non potrebbe essere quanto di più classico e archetipico: un trilit che ha due volumi laterali a guisa di piedritti ed il volume di collegamento in cima che sembra un architrave. Un lessico riconoscibile e familiare, attraverso il quale comunica in modo chiaro, immediato e privo di sovrastrutture cos'è e com'è fatto.

Assume finanche un valore simbolico notevole giacché, posto strategicamente in testa all'Avenida de Francisco Pi y Margall, il Mirador assomiglia ad un arco di trionfo, ad una scultura e ad un monumento; è un *landmark*. L'architettura totemica del Mirador è una

The totemic architecture of the Mirador is a lively and vibrant circumstance; its presence, so visually engaging on the territory, critically elevates the uninteresting context of the surrounding buildings, draws boundaries, redesigns sky corners and gives the streets a symbol to identify with.

The Mirador becomes a meeting point, embracing places, people and relationships essential for the neighborhood collective life. It defines a space delimited by the impact that the visual radius of its architecture exerts on the eye of the beholder.

This building is an architectural synecdoche. Strictly speaking, it extensively uses the name commonly attributed to the terrace because of its features and defines itself by virtue of a compositional element, that is the large rectangular void that frames Madrid, and without which it would lose attraction. In fact, it is thanks to the fundamental presence of the belvedere that the building actually interacts with the context and motivates its "here and now". With its large eye in the middle, this object observes and is willing to be observed.

The architecture of each volume, the distribution system as well as the void in the facade are the signifier of the building named Mirador, i.e. the formal and compositional aspects of the architectural sign. The signified is the new conceptual content attributed to the latter, that is the set of images evoked and associated by the observer.

"THE BELVEDERE TERRACE BECOMES A CATALYZER AND TAKES ON THE APPEARANCE OF A MANIFESTO, A NEW PARADIGM FOR THE RELATIONAL DYNAMICS OF THE NEIGHBORHOOD"



circostanza selettiva vivace e sgargiante. La sua presenza, così visivamente presente sul territorio, eleva il contesto poco interessante dei caseggiati del circondario e lo fa in modo critico, traccia confini, ridisegna angoli di cielo e arreda le strade con un simbolo in cui potersi identificare.

Il Mirador diventa punto di riferimento per la vita di quartiere, abbraccia i luoghi di lavoro e del tempo libero, attrezzature, servizi, persone e relazioni indispensabili per la vita collettiva, racchiusi all'interno di confini di città delimitati dall'impatto che il raggio visivo della sua architettura esercita sull'occhio di chi la osserva.

Questo edificio è una sineddoche architettonica. In senso stretto, utilizza estensivamente il nome comunemente attribuito alla terrazza in ragione delle sue caratteristiche, si auto-definisce in virtù di un elemento compositivo, ovvero il grande vuoto rettangolare che inquadra Madrid ed in assenza del quale non avrebbe attrattiva, perché è grazie alla fondamentale presenza del belvedere che interagisce col contesto e dà motivazione del suo *hic et nunc*. Col suo grande occhio centrale è un oggetto che osserva e si fa osservare.

Mirador happens to be the entire place, so that the monumentalization behind its design imbues this residential courtyard building with a symbolic value which results in the definition of a new image, the representation of a new concept, a new idea of neighborhood and city in the whole.

**"TRACCIA
CONFINI,
RIDISEGNA
ANGOLI DI CIELO
E ARREDA LE
STRADE CON UN
SIMBOLO IN CUI
POTERSI
IDENTIFICARE"**

L'architettura dei singoli volumi, del distributivo e del vuoto in facciata sono il significante dell'edificio denominato *Mirador*, ovvero l'aspetto formale e compositivo del segno architettonico. Il significato, invece, è il nuovo contenuto concettuale attribuito al segno architettonico, ovvero l'insieme di immagini che la mente evoca e che l'osservatore adesso associa. *Mirador* diventa l'edificio tutto e la monumentalizzazione che sta dietro la progettazione di questo edificio residenziale *a corte*, fa assumere allo stesso una valenza simbolica che si trasferisce nella definizione di una nuova immagine, ovvero nella rappresentazione di un nuovo concetto, di una nuova idea di quartiere e di città.

Bibliografia

- AA.VV. MVRDV 2003-2014. 173 Madrid: EL CROQUIS, 2014.

Sitografia

- <https://www.mvrdv.nl/projects/135/mirador>;
- <http://www.archidiap.com/opera/mirador/>.

**"DRAWS
BOUNDARIES,
REDESIGNS SKY
CORNERS AND
GIVES THE
STREETS A
SYMBOL TO
IDENTIFY WITH"**



TRA AMNESIA E RIGENERAZIONE

Patrizia Puccini

Sopra e di seguito. Progetto fotografico di Daniele Ratti | www.danieleratti.it | 74ratti@gmail.com

Fotografie analogiche realizzate con Hasseblad XPAN II e Leica M6- anno 2015.

Sopra. Stazione di servizio Fiat Tagliero progetto ing. Giuseppe Pettazzi 1937-1938 – l'edificio, composto da una torre centrale che incorpora l'ufficio e il negozio con ai lati le due ali a sbalzo di 16 metri è diventato un simbolo iconico di Asmara e ha certamente contribuito in maniera determinante alla nomina di Asmara come sito UNESCO.

Anch'io ho pensato un modello di città da cui deduco tutte le altre, – rispose Marco. – È una città fatta solo d'eccezioni, preclusioni, contraddizioni, incongruenze, controsensi. Se una città così è quanto c'è di più improbabile, diminuendo il numero degli elementi abnormi si accrescono le probabilità che la città ci sia veramente.

Le città invisibili- Italo Calvino

Vedere Asmara oggi, per un occidentale, è vivere l'esperienza di un mondo parallelo, in una città improbabile, situata in un tempo indefinito, e in un luogo inaspettato ma allo stesso tempo, conosciuto.

Un ambiente urbano italiano anni '30 che si credeva non esistesse più e che invece stranamente esiste. Un ambiente familiare

nella disposizione delle strade, nelle loro larghezze, nelle altezze degli edifici che le delimitano, nei marciapiedi punteggiati da alberi. Un ambiente consueto anche nelle abitudini culinarie, nei nomi delle strade o dei locali pubblici (la Farmacia Centrale, il cinema Impero, la pasticceria Vittoria, l'albergo Italia, la stazione di servizio Fiat Tagliero) o perfino nei dettagli tecnici del cablaggio degli impianti elettrici.

Che città è Asmara? Perché suscita nel visitatore occidentale tanta confusione?

Questo modo di apparire di Asmara è frutto di un processo rimozione del suo passato coloniale fatto di sfruttamento e annientamento, e che l'ha resa per lungo tempo una città invisibile al mondo occidentale, all'Italia in particolare che invece ne ha de-

terminato l'esistenza. La maggior parte degli italiani, infatti, è scarsamente informata sulle azioni passate del proprio Paese e dei misfatti in Eritrea, Somalia, Libia, Etiopia e Albania ma le tracce delle sue imprese coloniali sono tutt'altro che invisibili. In special modo in Eritrea e nella sua capitale Asmara dove i segni sono onnipresenti e facilmente leggibili.

Qui infatti, a differenza di altre ex colonie europee, i simboli architettonici ed urbanistici del passato coloniale non si sono combinati con preesistenze o con interventi successivi e il suo assetto urbano è rimasto fedele all'immagine progettata e voluta dall'Italia a partire dall'inizio del secolo scorso.

Il fatto che si sia conservata intatta e il fatto che gli Eritrei amino la loro capitale e che abbiano promosso in tutti i modi la conservazione dei suoi edifici e del suo assetto urbanistico fino a farlo diventare motore di rinascita e di rigenerazione urbana, non deve far giungere a considerazioni affrettate: questo non significa affatto che il periodo di dominazione italiana sia ricordata con affetto dalla popolazione, non è nostalgia per il passato coloniale.

La colonia italiana dell'Eritrea viene costituita il primo gennaio 1890 e il villaggio di Asmara che allora era abitato da poche migliaia di abitanti, viene scelto prima come

"UN AMBIENTE URBANO ITALIANO ANNI '30 CHE SI CREDEVA NON ESISTESSE PIÙ E CHE INVECE STRANAMENTE ESISTE"

avamposto militare, grazie alla sua posizione strategica al centro della colonia e poi come capitale della colonia, grazie alla sua fortunata posizione geografica, a 2.323 m s.l.m., che garantisce un clima temperato e salubre.

Le aree libere della colonia sono viste dagli italiani come luoghi dove impiantare l'attività economica redditizia per la madre patria, (compresa quella di estrazione dell'oro, poi risultata fallimentare), e gli insediamenti delle popolazioni autoctone e l'organizzazione del loro territorio non vengono presi in considerazione in quanto frutto di una civiltà considerata inferiore e da civilizzare.

La superiorità dei colonizzatori sui colonizzati e la legittimazione della sottomissione di quest'ultimi viene raggiunta con numerosi mezzi: discriminazione scolastica, discriminazione giudiziaria e segregazione degli spazi urbani.

Il Piano regolatore del 1908 divideva infatti l'area urbana in 3 zone residenziali: la zona italiana, dove vigeva il divieto di abitare per gli indigeni, la zona mista, dove potevano vivere anche chi proveniva da altre nazioni e dove si svolgeva l'attività di commercio, e la zona indigena posta nelle aree più lontane dal centro, senza alcun servizio e riservata esclusivamente alle abitazioni dei sudditi coloniali. Infine un'area suburbana

destinata allo sviluppo industriale.

Anche il nuovo piano regolatore del 1913 confermò la segregazione razziale del piano precedente e la sua griglia ortogonale aggiungendo due nuovi assi est-ovest al margine della precedente espansione: Corso Italia (l'attuale viale Harnet) a sud, fulcro dello sviluppo urbano, e via Manzoni (l'attuale viale Afabet) a nord.

Dal 1935 al 1941, con i progetti di guerra di Mussolini, si rinnova l'interesse per la città e dei suoi abitanti. Una quota significativa degli eritrei presenti era infatti costituita dagli ascari e dalle loro famiglie che l'Italia sfruttò come fonte di soldati da utilizzare per le conquiste coloniali in Somalia, Libia ed Etiopia.

Il piano Cafiero del 1938 disegnò una nuova espansione della città ad integrazione della città eclettica che si era sviluppata fino a quel momento.

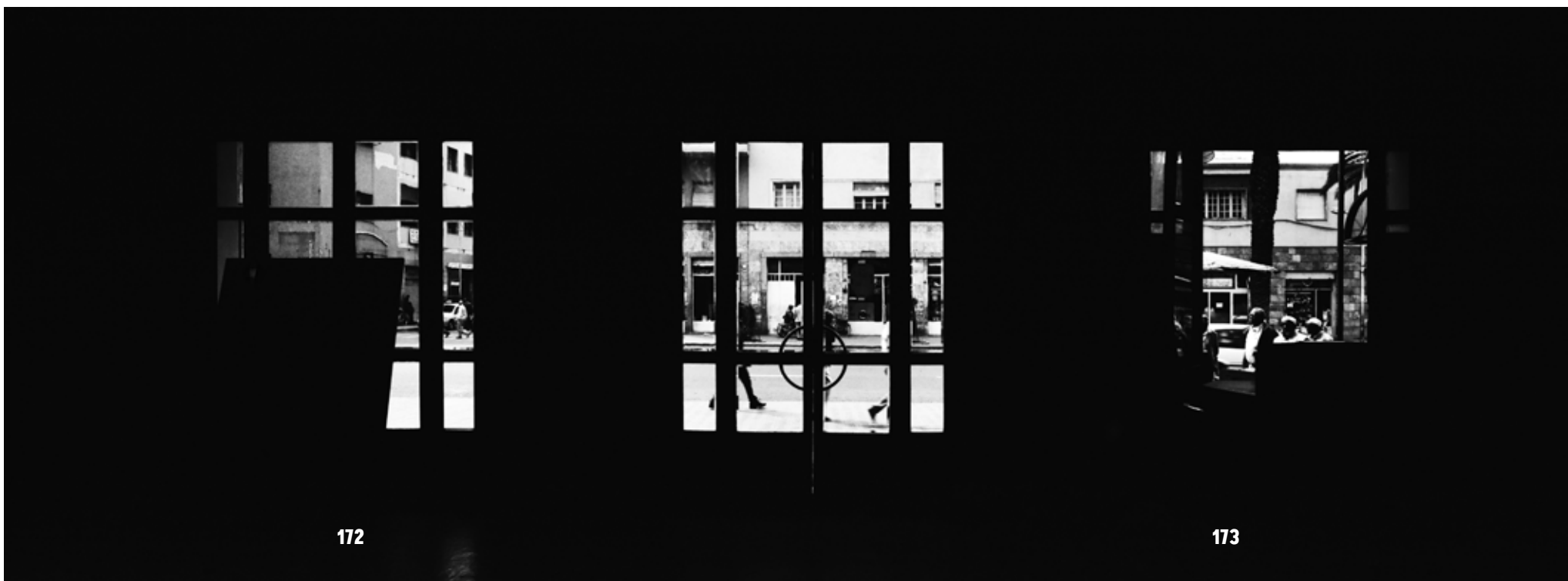
Seguì un periodo di grande fermento costruttivo con nuovi edifici governativi e amministrativi, alberghi, cinema e impianti sportivi eretti seguendo le forme di sperimentazione architettonica tipica del razionalismo italiano dell'epoca e che ancora oggi costituiscono l'immagine della zona centrale di Asmara.

Ma quello che un italiano vede in Asmara e riconosce come italiano, è in realtà considerato eritreo dagli eritrei perché la storia



Sopra. Fontana monumentale del quartiere Ghezzabanda-1939
Progetto di Lorenzo Azzolini, capo dell'Ufficio Tecnico del Municipio di Asmara. La fontana è affiancata
a due grandi scalinate che raccordano il quartiere Ghazzabanda che si trova in collina al centro città.

Sotto. Cinema odeon- vista interno
Fino al 1946 Carosone suonò stabilmente nel night club annesso all'Odeon (il direttore era suo cugino),
dove incontrò la donna della sua vita, Itala Levidi, prima ballerina dell'Odeon.





Casa da appartamento ad Asmara in Fenkil street.

è andata avanti dopo che l'Italia ha perso il dominio delle colonie e gli eritrei hanno pagato la loro indipendenza a caro prezzo. Dopo un primo governo militare britannico, nel 1952 l'Eritrea è stata federata all'Etiopia per decisione delle Nazioni Unite, ma nel 1962 il parlamento di Asmara fu sciolto dall'imperatore etiope Haile Sellassie che abrogò la federazione e annesse l'Eritrea all'Etiopia.

Sono seguiti trent'anni di guerra civile, finita nel 1991 con la vittoria degli indipendentisti eritrei, che hanno lasciato profonde ferite nella popolazione. Ma mentre città come Massawa sono state oggetto di bombardamenti, anche durante la guerra con l'Etiopia del 1998-2000, Asmara e i suoi edifici si sono salvati e sono diventati

simbolo di rinascita del paese.

Come comunemente dicono i veterani eritrei della lotta per l'indipendenza, "Asmara è ciò per cui abbiamo lottato". Asmara è il simbolo della differenza che c'è tra Etiopia e Eritrea. Il sito più importante di Asmara per gli asmarini è la Cattedrale neoromanica in mattoni rossi dove al suo interno si trova ancora una targa in pietra che ricorda i donatori che hanno reso possibile la sua costruzione nel 1923 – (la famiglia reale italiana; Luigi Federzoni, Ministro delle Colonie; e Benito Mussolini stesso). non perché questo edificio è emblema dell'Italia e della Chiesa cattolica romana ma perché rappresenta il luogo del più grande trionfo degli eritrei: è qui che gli asmarini accorsero a festeggiare la fine della lotta nel 1991,

e gioirono insieme quando hanno appreso dell'esito del loro referendum due anni dopo. Attraverso la riappropriazione del patrimonio coloniale italiano l'Eritrea riafferma la sovranità nazionale appena conquistata. Nonostante decenni di guerra civile, Asmara non ha subito danni significativi, a parte l'incuria: sistemi fognari ed idrici pesantemente danneggiati, mancanza di servizi, presenza di numerosi edifici fatiscenti e necessità di nuovi alloggi e nuovi confort. A seguito della proposta della State Bank of Eritrea di abbattere due isolati posti di fronte alla cattedrale per far spazio ad edifici alti più di 10 piani si scatena un dibattito sulla rigenerazione della città introducendo temi mai affrontati prima come quello della conservazione e del restauro del patrimonio architettonico esistente.

Nel 1997 viene presa una decisione fondamentale: fu imposto il divieto di costruzione nelle aree centrali di Asmara e più tardi, superato un ulteriore conflitto con l'Etiopia, si avvia il progetto *Cultural Assets Rehabilitation Project*, noto con l'acronimo CARP con lo scopo di far diventare la conservazione e gestione dei beni culturali il motore dello sviluppo socio-economico dell'Eritrea in generale e di Asmara in particolare. Un progetto ambizioso e irto di difficoltà che però viene accolto con favore anche in ambito internazionale. Il CARP inizia un'attività di studio del costruito di Asmara, una catalogazione dei beni e promuove la conoscenza di questo sito particolare e la sua necessità di conservazione che culmina con la proposta di inclusione del perimetro storico di Asmara (PSA) nella



Cinema Africa, uno dei tanti cinema che si trovano ad Asmara.

lista del patrimonio mondiale dell'UNESCO. L'8 luglio 2017 il centro di Asmara viene dichiarato patrimonio dell'umanità con il nome "Asmara: a Modernist City of Africa" ("Asmara: una città modernista dell'Africa") in quanto l'integrità ed unicità di Asmara nel suo tracciato urbano, nella sua architettura, nella sua scala e nel suo carattere sono esempio eccezionale di pianificazione coloniale, basata su principi di segregazione funzionale e razziale.

L'area del patrimonio mondiale è di circa 370 ettari e comprende 480 isolati.

I valori immateriali che la comunità locale attribuisce alle centinaia di edifici di Asmara progettati da architetti italiani poco conosciuti e costruiti con manodopera eritrea in diversi stili che vanno dall'ecclettismo al razio-

nalismo, costituiscono la moderna coscienza nazionale su cui basare la futura città.

L'Asmara Heritage Project (AHP, istituita nel 2014) è l'istituzione locale responsabile dello studio del patrimonio urbano ed architettonico di Asmara e incaricato di redigere il Piano di restauro e Conservazione di Asmara e dei Regolamenti tecnici e di pianificazione anche con l'apporto di consulenti internazionali e fondi Unesco. L'AHP ha inoltre organizzato una serie di programmi di formazione in tecniche di conservazione e gestione in collaborazione con il Politecnico di Milano allo scopo di formare i futuri conservatori e gestori di siti del patrimonio e le future figure tecniche eritree tra cui architetti, urbanisti e ingegneri dell'Ufficio del Patrimonio di

Asmara che si occuperanno del restauro. Al momento, l'Eritrea si sta concentrando a implementare le capacità delle sue risorse umane e a costruire le attività di sensibilizzazione del pubblico sul valore del patrimonio urbanistico e architettonico della città. Gli studi e la catalogazione degli edifici e dei documenti cartacei progrediscono (sono stati scannerizzati digitalmente più di 80.000 documenti, tra cui disegni architettonici, specifiche tecniche e altri documenti correlati) ma l'operazione è frenata dalla carenza di attrezzature tecnologiche e la mancanza di fondi, nonostante gli aiuti internazionali. Negli ultimi due anni, lo stato ha provveduto al miglioramento del sistema di approvvigionamento idrico e del sistema fognario che non aveva ricevuto manutenzione per

oltre 45 anni nelle aree della città incluse nel confine del patrimonio mondiale e nella zona cuscinetto, ma i finanziamenti per la prima fase di conservazione e restauro dei primi 14 edifici, che AHP aveva identificato come priorità, non sono stati trovati.

Le attività sono state anche pesantemente influenzate dalle misure prese per frenare la diffusione del COVID-19, nonché da una guerra scoppiata tra il governo federale e il governo regionale del Tigray nel novembre 2020 quando alcuni razzi sono stati lanciati contro la città di Asmara che fortunatamente non hanno causato perdite umane e di edifici. Quella che sta portando avanti Asmara è una grandissima sfida che accompagna sempre la conservazione dei beni architettonici moderni ma che qui diventa ab-



Sopra. Mercato Coperto in piazza Torino progetto di Guido Ferrazza, 1938. Sotto l'imponente struttura a porticato sono situati circa 120 banchi in marmo bianco.

Sotto. Campo Cicero stadio calcistico di Asmara inaugurato nel 1939 e rinnovato nel 1958.



norme: non solo occorre lottare contro la convenienza economica della demolizione, non solo occorre che Asmara ritorni una città viva e non diventi museo; occorre usare le contraddizioni e le incongruenze di cui è composta la città e pensarle in maniera nuova al fine di rigenerarne il valore. Rigenerare non avrebbe senso se non ci fosse il rischio dell'innovazione, necessario a individuare un nuovo modo di vivere le risorse del passato senza accompagnarle da un sentimento nostalgico-romantico.

Bibliografia:

- "Asmara. Architettura e pianificazione urbana nei fondi dell'IsLAO" a cura di Giulia Barrera, Alessandro Triulzi, Gabriel Tzeggai - Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente - Cangemi Editori - Roma 2008.

- Mia Fuller, *Italy's Colonial Futures: Colonial Inertia and Postcolonial Capital in Asmara*. California Italian Studies, 2011.

- *Asmara Proposed World Heritage Site Integrated Management Plan 2016-2021*- dossier di candidatura prodotti dallo Stato dell'Eritrea e pubblicati dal World Heritage Centre dell'UNESCO sul suo sito web.

**"OCCORRE
USARE LE
CONTRADDIZIONI E
LE INCONGRUENZE
DI CUI È
COMPOSTA
LA CITTÀ
E PENSARLE IN
MANIERA NUOVA
AL FINE DI
RIGENERARNE
IL VALORE"**

*A lato. Bar zilli - edificio ad uffici
realizzato nel 1938 su Sematat Street.*



A lato, "Le Uovas" Foto di Sara Fasulo.

UOVO ALLA POP: PROTEINE DI RIQUALIFICAZIONE URBANA

Dunia Demi

Rigenerazione urbana, arte, tour, laboratori, impatto ambientale, questo è ciò di cui si occupa Uovo alla Pop, associazione culturale nata nel 2017 dall'unione di quattro Professioniste: Giulia Bernini aka Oblo Creature (*grafica, illustratrice, muralista e designer*), Libera Capezzone aka Libertà (*pittrice, artista e guida turistica*), Viola Barbara aka Dello Squidi (*poetessa e guida turistica*) e Valeria Aretusi aka Madametutu (*Architetto e Dj*) menti creative dietro Uovo alla Pop, anche dette "Uovas".

Livorno, anno 2014, sul tetto del Mercato Ittico, appare un enorme e bellissimo murales raffigurante una sardina accompagnata dai versi "Lische Squame Coda Amore Libertà", opera di Libertà e Viola Barbara

ovvero l'embrione di Uovo alla Pop. In seguito le Uovas apriranno una Temporary Gallery in Piazza Garibaldi iniziando ad operare nella zona, una delle più difficili della Città; il quartiere si trasforma, così, nel fulcro della Street Art e della rivoluzione creativa di Livorno mentre Uovo alla Pop diventa precursore di rinnovamento e rigenerazione urbana. Negli anni seguiranno festival ed eventi (*che porteranno a Livorno artisti internazionali del calibro di Gio Pistone, Blub, Clet, Exit Enter, Mart chiamati a svolgere un'opera di riqualificazione dei quartieri suddetti*), collaborazioni con associazioni per l'inclusione sociale, tour esperienziali e mostre di Street Art virtuale per beneficenza.



Un vastissimo curriculum impossibile da riassumere in poche righe, grande curiosità per il futuro delle Uovas e per il loro ruolo in Città, per questo andiamo a conoscere i pensieri nascosti nel tuorlo di Uovo alla Pop.

Come vi siete conosciute?

Nell'ambiente culturale livornese, abbiamo capito subito che eravamo destinate a fare tante cose insieme, eravamo già attive nella scena artistica e già messo a frutto molte collaborazioni, quando abbiamo pensato a Uovo alla Pop si era già creata un'importante sinergia: amicizia, idee e un'infinita voglia di fare, dare, inventare, sorprendere.

Uovo alla Pop, nome originale e significativo, a cosa è dovuto?

Tutte amiamo l'uovo nella sua forma, storica, iconografica, artistica, perché si può cucinare in infiniti modi, si può rompere e colorare. Siamo come bambine che vogliono sapere ancora cosa ci sia dentro, studiare la forma per trovare l'essenza, il contenuto, la materia magica della vita e dell'arte. Durante i nostri viaggi in India abbiamo mangiato così tante uova che l'idea di un'arte proteica, si confaceva al nostro metabolismo fatto di una creatività che sorprende anche noi stesse. Da Uovo alla Pop ci hanno naturalmente definito le

**"LA STREET ART
È L'ARTE PURA,
È IL GRAFFITO
NON VOLUTO,
QUELLA CHE
OPERA NELLA
NOTTE E CHE
NON HA
REGOLE"**

Uovas o per meglio dire le quattro Uovas: non esisteremmo l'una senza l'altra, niente avrebbe senso senza il contributo di ognuna di noi, l'apporto delle diverse abilità che ci contraddistinguono e fanno di noi una dozzina meno due, la formula matematica di un team che funziona e lavora ogni giorno per riconoscersi e scegliersi. Siamo soprattutto amiche, non importa chi fa cosa, insieme siamo tutto questo. L'idea del nome Uovo alla Pop è di Giulia Bernini, in arte Oblo, ispirata durante uno dei nostri brain-storming deliranti, è uno dei nomi più divertenti ed efficaci che siano stati inventati e anche il nome più storpiato dell'universo.

Il vostro quartier generale si trova in zona Garibaldi, come mai la scelta di questo quartiere?

Quando abbiamo vinto il bando della regione Toscana abbiamo pensato subito che Garibaldi potesse essere per noi un posto di elezione. Fatto di difficoltà e multiculturalismo, il quartiere più caldo della città ben si coniuga con l'arte, l'arte si muove e prolifica dove c'è movimento. Lingue diverse, incontri inaspettati, situazioni anche insostenibili ci hanno permesso di essere insieme pop(olo) e libertà, fare arte a modo nostro, tentare di contaminare un contesto

cristallizzato con nuove idee e visioni. Garibaldi Pontino è inoltre un quartiere poetico, per non dire romantico, fatto della luce che piaceva tanto a Modigliani ed ai Macchiaioli, è un'isola felice ed underground, è il luogo dove trovarci.

Qual'è, per voi, la differenza tra Street Art, Arte urbana e Vandalismo?

La *Street Art* è l'arte pura, è il graffito non voluto, quella che opera nella notte e che non ha regole. E' quella cicatrice sui muri che al mattino non sai mai se ti piace o ti disturba, quell'atto spontaneo senza regia, quel movimento generoso che rischia multe e figuracce per dire anche cose che le persone non vogliono sentire e vedere. E' quella curva che si mantiene incontaminata nonostante tutto, nonostante la mercificazione della strada intesa come vetrina che poi si fa foto e subito racconto mediatico. L'*Arte Urbana* è più accogliente, meno sfrenata, più calcolata, quel sensazionale dialogo con la strada che ha tutto il tempo per essere pensata e generarsi; è il cercare l'artista giusto per il muro giusto e per il contesto. L'arte urbana se non relegata a mero decorativismo rispetto alla street art, che porta con se il DNA di un movimento perennemente adolescente, è un atto maturo, voluto da artisti e committenti emi-



*A lato, "Diana" di Gio Pistone,
Foto di Fabio Casalinuovo.*

nenti, architetti e visionari che muovono le fila del colore e delle forme. Il *Vandalismo* è quando l'atto che si pensa artistico risulta invece essere vuoto, distruttivo, sterile nel racconto. Il limite tra street art e vandalismo è sottile, in entrambi "i settori" si invade la proprietà privata, ma un graffito street o un'opera stencil che pur disturbando racconti la vita resta comunque un'operazione generosa, il vandalismo fa solo male.

Cos'è per voi la Rigenerazione Urbana?

Rigenerare vuol dire apportare Valore. L'Architettura diventa uno scenario dal quale partire, analizzando il tessuto sociale ed urbano, i servizi, i presidi, i sogni, i problemi e le necessità. Il Valore è ciò che viene riversato in forma di benefici sul territorio, culturali, economici, sociali e urbani, è la conseguenza di un processo che vede coinvolti creatività, partecipazione e innovazione. Gli attori chiamati a generare "valore" devono saper dialogare, privati cittadini, amministrazioni, artisti; il dialogo può avvenire soltanto in uno spazio "sicuro" un cerchio magico dove il cittadino può partecipare e condividere, vuol dire imparare a sperimentare "sogni collettivi" attuando un vero e proprio presidio culturale.

Quale, tra i lavori da voi proposti, rappresenta meglio l'idea che avete della Rigenerazione urbana?

Sicuramente il murale di Gio Pistone è stata una rigenerazione su più livelli, come la intendiamo noi, a tutto tondo, dal cuore al colore, dallo spazio dell'anima viva del dedicare un'opera agli anziani, allo spazio urbano di una zona che necessita nuova vita e riconoscimento.

Proprio il murale "Diana" di Gio Pistone (realizzato nel 2016 sulle pareti della RSA Bastia Passaponti) è un progetto



che mi ha molto colpita, per questo vorrei che ne parlaste a chi non vi conosce.

“Parete Aperta” nasce dall’idea di un festival di street art diffuso nel tempo, ci siamo ancora dentro, non abbiamo mancato alla parola data. Abbiamo iniziato dalla customizzazione di alcune serrande in Garibaldi e poi con Pistone ci siamo fatte più grandi toccando le corde sottili di un’arte proiettata al sociale. Diana, la grande Dea della forza e delle diversità con tutta la sua impattante cromia si fa compagna e protettrice degli anziani, ed è ancora lì risplendente nelle sue fattezze che ben si adeguano alle forme tondeggianti della residenza anziani che sembra, davvero, un tempio antico. “Parete Aperta” ormai è ogni volta che interveniamo dando un senso a tutte le nostre tappe come fossero soltanto un altro attimo nel nostro percorso sul filo dell’arte urbana.

Nel 2019, Mart ha realizzato il murale “Mart e il Mare” in omaggio a Giovanni Fattori. Un murale molto denso di cui sarebbe bello avere la spiegazione.

“Mart e il Mare” è un’opera di Stencil Art e pittura che omaggia Giovanni Fattori, l’opera è divisa in stanze e permette all’osservatore di vivere una sorta di visita guidata delle opere presenti nel museo omonimo posto di fronte. Di rilievo la figura dello

scrittore livornese Cocoluto Ferrigni in “Ritratto di Yorick” di Vittorio Corcos rivisitato da Mart, che gli mette in mano un pennello invece che la sigaretta presente invece nell’opera originale. Il percorso continua con due innamorati che ammirano “La Torre rossa” di Fattori su fondo marino: il tema del mare è ricorrente su tutta la superficie del murale a voler richiamare il settore in cui opera la committenza (*International Propeller Club di Livorno*). Proseguendo, la carta da parati viene strappata da una bambina e lo squarcio rivela il mare ed altri dettagli di opere che fanno parte della vita di Livorno, come la rappresentazione di Fattori, i volontari livornesi del quadro di Bartolena, la torre di Calafuria e una delle cenciaiole livornesi, quadro di Cecconi. Un murale affollato come un’auspicabile fruizione museale e insieme ludico, per il taglio dissacrante di Mart, che vuole stupire e divertire valorizzando un altro pezzo di strada della capitale del mare, Livorno. Mart e il Mare è la quintessenza dell’abbondanza, un murale può essere minimalista o estremamente gremito, non ci sono limiti di pesi e misure, la cultura si trasmette ogni volta che l’arte si fa racconto e diventa ricordo indelebile agli occhi di chi guarda.

“Pesce Specifico”, 2019 di Oblo Creature e “Lische Squame Coda Amore

**"LA CULTURA SI
TRASMETTE OGNI
VOLTA CHE
L'ARTE SI FA
RACCONTO E
DIVENTA
RICORDO
INDELEBILE AGLI
OCCHI DI CHI
GUARDA"**

Libertà”, 2014 di Libertà e Dello Squiddy sono un bellissimo Cacciucco di immagini! In quanto Livornese non posso non amarli entrambi con i loro colori ed impatto visivo, così diversi ma accomunati dal mare. Potreste parlarne?

L’opera di Libertà sul tetto del mercato è diventato in poco tempo il murale più famoso di Toscana. Il grande pesce è un richiamo al mare e al sostentamento della città di porto sin dalle origini. Sotto il pesce di Libertà, che in un’astrazione gigantesca racconta il suo amore estremo per il mare, le sue creature e la città, nonché il soggetto eletto dei suoi primi quadri, c’è il verso della poetessa Viola Barbara “Lische Squame Coda Amore Libertà”: un richiamo sintetico a tutte le parti del pesce, del corpo ed i passaggi della vita, il verso, forse titolo dell’opera, racchiude volutamente il nome della pittrice.

”Pesce specifico” è un’opera pittorica e di parole per voler raccontare in modo surreale l’importanza del vetro e il suo peso specifico nell’ambiente. Il senso del murale è *“la storia di una bottiglia di vetro che se riempita d’acqua affonda, ma se diventa pesce nuota”*. Nuota come nuotano le bottiglie in un andirivieni di servizio a domicilio (*la Committenza è l’azienda S.A.B.A.*), nuotano

"Lische Squame Coda Amore
Libertà" di Libertà e Viola Bar-
bara, Foto di Uovo alla Pop.



che sembra che volino, per promuovere la filosofia del vetro, uno stile di vita limpido ed ecosostenibile. Oblo tenta di creare per immagini coloratissime l'inizio dell'umanità composta da soli pesci che per un salto metafisico e un richiamo all'attività dell'azienda, diventano bottiglie che non affondano, perché per un ciclo-riciclo marino, tornano a essere pesce, pesce a domicilio, vetro dal vitale peso specifico, e come dicono le due parole ai piedi del murale: un "Pesce specifico". Pesce Specifico è la sintesi dell'attenzione che Uovo alla Pop nutre per l'ecosistema, attraverso l'uso di colori non chimici, l'opera è un richiamo semplice ed efficace ad un uso sensato della plastica ad un ritorno al vetro che dovrebbe essere preoccupazione primaria del vivere etico.

Infine vorrei che rispondeste ad una domanda che ancora nessuno vi ha fatto ma che credete sarebbe importante rivolgervi.

Dove trovate tutto il coraggio per andare avanti, nonostante siate un team così composito con quattro personalità difficili da sopportare anche ad uno specchio e che ancora continuano a scegliersi ogni giorno e far sentire la propria voce nonostante i disguidi e gli ormoni, gli affronti del mondo e la difficoltà di pensare sempre in quattro e per quattro? La risposta sta nell'Amore.

L'Amore di cui parlano le Uovas risulta essere evidente sotto molte forme. L'Amore tra quattro donne (*da donna non posso*

che ammirarle moltissimo, per questo), quattro Amiche, menti creative che si stimolano vicendevolmente. L'Amore per Livorno, la sua storia, i suoi angoli più remoti, i personaggi celebri che la rappresentano, le zone più difficili. L'Amore per la Street Art, la riqualificazione urbana e, con essa, l'inclusione sociale.

L'Amore è motore della mia vita, la passione per l'Arte in ogni sua forma è radicata in me sin dalla giovane età, per questo ho sentito una forte vicinanza con Giulia, Libera, Viola e Valeria, quattro donne unite da uno scopo comune e dalla voglia di ideare una Livorno migliore.

Un tuorlo d'Amore, un albume di Amicizia, Complicità, Arte, Passione, Creatività ed un guscio perfetto: Uovo alla Pop!

*A lato. "Pesce Specifico" di Oblo
Creature, Foto di Dunia Demi.*



A lato. Vista a volo d'uccello sul giardino di copertura.
© Bodar Bottega d'Architettura, Edoardo Fanteria, Filoferro architetti.

DENTRO LE "NUVOLE". PROGETTO PER IL RECUPERO DELL'EX FRIGORIFERO MILITARE DI CUNEO

Vincenzo Moschetti

Committente: Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo;

Anno concorso: 2020;

Stato progetto: redazione Piano di Recupero e Progetto Definitivo;

Superficie intervento: 2190 mq;

Architettura: Bodar Bottega d'Architettura, Filoferro Architetti, Edoardo Fanteria;

Strutture: AEI Progetti srl;

Impianti: Consilium Servizi di Ingegneria srl.

Alcuni dei protagonisti di questo racconto, che non è né un saggio tantomeno un articolo, hanno già visto consolidare le loro promesse progettuali¹ – poi svanite tra le carte accumulate probabilmente su qualche scrivania degli uffici amministrativi – nel perimetro della città di Cuneo, luogo di frontiera, avamposto d'Italia al confine con la Francia. Bodar, Edoardo Fanteria e Filoferro Architetti, è il "raggruppamento temporaneo" che qui potrebbe assumere le sembianze di corpo esplorativo visto il luogo dell'azione, interpreti insieme del progetto vincitore del concorso per il recupero dell'ex Frigorifero Militare bandito nel maggio del 2020 dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo.

Si cercherà di motivare le ragioni (ma anche le regioni) del progetto attraverso affondi che nella letteratura italiana trovano pensieri e territori, ovvero utilizzando quel metodo scientifico² "antropocentrico" che nello spiegare i processi compositivi parla di tutto eccetto che di architettura. La fuga dalla disciplina tuttavia è solo apparente, ma necessaria per costruire scenari e ritornare profondamente ai pensieri che stanno dentro e dietro ai progetti. In questo senso l'andare sul campo consente di riscoprire elementi e produrre avvertenze, esattamente come quella che Cesare Pavese scrisse in occasione del suo ultimo romanzo *Dialoghi con Leucò. L'Avvertenza* che l'au-



Vista dal Lungostura Kennedy.
© Bodar Bottega d'Architettura,
Edoardo Panterìa, Filoferro architetti.



Prospetto sul Lungostura Kennedy.
© Bodar Bottega d'Architettura,
Edoardo Fanteria, Filoferro architetti.

tore produce – scomparsa dalle edizioni successive del libro – sottolinea l'esistenza di un sottotesto utile a svelare questioni che sarebbero invisibili ma che possono su questa traccia rivelare la vita di atlanti osservati dalle proprie stanze chiuse, come quelli di Luigi Ghirri, nei quali i “nostri” autori hanno fissato gli oggetti per fondere fra loro scene a compimento di un nuovo sistema geografico da attraversare.

20 febbraio 1946

Potendo, si sarebbe volentieri fatto a meno di tanta mitologia. Ma siamo convinti che il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo – cioè *non* qualcosa di arbitrario ma un vivaio di simboli cui appartiene – come a tutti i linguaggi – una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere. [...] Siamo convinti che una grande rivelazione può uscire soltanto dalla testarda insistenza su una stessa difficoltà. Non abbiamo nulla in comune coi viaggiatori, gli sperimentatori, gli avventurieri. Sappiamo che il più sicuro – e più rapido – modo di stupirci, è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto. Un bel momento quest'oggetto ci sembrerà – miracoloso – di non averlo mai visto.³

Non sono solo immagini o fantasie di una consueta costruzione frasale che si appropria delle teorie del progetto, alimentate se non altro da un «piacere del testo», quanto indicazioni per affrontare i processi e i programmi progettuali oltre i soli segni (consueti) dell'architettura. Ancora una volta il campo può essere quello della letteratura italiana fornito in questo caso da *La noia* di Moravia, un pretesto che appunto non sta nel significato letterale della parola “noia” ma nelle qualità e negli spaccati che essa produce andando oltre il vocabolo.⁴ Così questa *noia* può essere espressa dalle indicazioni che il progetto qui discusso ha voluto evidenziare, ovvero precisando un'evoluzione integrata dalle azioni semantiche che l'innesto produce.

L'ex Frigorifero è affrontato nei termini di una antologia anatomica dove gli autori, come fossero studenti di medicina e chirurgia, ci parlano di corpi e di protesi affrontando però scelte di selezione. Svuotando l'involucro, appartenente ad una immagine consueta, prefigurano l'iniezione (ricordiamo che siamo in campo medico) di nuovi attraversamenti e nuovi processi organizzativi, sociali, culturali. L'intenzione è proprio quella di sperimentare l'esistenza di mondi letterari, di altre realtà invisibili, dove la “protesi” – questo il termine medico scelto dagli autori del progetto – costruisce scenari per mezzo di «una sorta di distorsione temporale e fisica, in cui la coesistenza di due corpi matericamente estranei e cronologicamente traslati, determina un organismo unico e sospeso nel tempo»⁵.

Il lavoro è quello sul confine dove i margini dell'esistente vengono intesi come traccia per scrivere una storia all'interno e definire spazi leggibili per processi materici, per atmosfere, quasi per "cambi d'abito", elaborando una teoria del progetto dove il rimando è avventura. Difatti se lo scheletro viene restituito alla città fissando una nuova cornice abitata, il corpo viene colmato da una sequenza di programmi che si dividono tra operazioni dentro i laboratori, ovvero avventure, e scoperte che interessano tanto l'interno dell'edificio quanto il paesaggio che frammentariamente viene svelato al lettore/viaggiatore. Proprio la scoperta mette in evidenza le intenzioni che sono state affrontate tanto da passaggi letterari quanto da processi medici, individuando per nuove tassonomie il processo di "rigenerazione" richiesto come nel *Frankestein* di Mary Shelly.

Se il tema è questo è dunque indispensabile affrontarlo attraverso due piste principali: il primo, evidente, determinato dalle indicazioni immediate che il progetto ha rispetto alla città; il secondo, più complesso, è quello destinato a presentare al lettore più focali che integrino l'architettura in un mondo di culture tangenti e attraversabili. La "rigenerazione" in questo senso è quindi duplice, comprende azioni, ma soprattutto scelte tanto concrete quanto immaginabili, non tattili, ma in grado di ampliare segni e significati di operazioni che altrimenti sarebbero senza alcuna speranza. Il progetto è destinato a manifestare quelle linee di tensione affondante nello *stile antropocene*

dove «due movimenti, apparentemente antitetici, sono leggibili come tensioni convergenti in una comune direzione ancora da concretizzare: da un lato si assiste alla riscoperta del "pubblico dell'architettura", dall'altro il corpo edilizio conosce innovazioni e attenzioni soprattutto per quanto concerne la sua anima impiantistica e tecnologica. I due moti possono disegnare un nuovo stile che, in continuità con quelli che hanno segnato la storia dell'architettura, definisca ambienti che sappiano proporsi anche come ambientazioni»⁶.

L'interno si avvera pertanto attraverso una cerniera che sembra unire spazialmente i due ambiti voluti ma che, sopra ogni cosa, evidenzia in sezione la trama del racconto. Questa spina dorsale fatta di aria – ritorniamo alla medicina – seppur interessata dalla presenza di una consistente scala elicoidale, accompagna il lettore fino alla rivelazione effettiva e al significato che sta dietro l'avventura. Arrivati in copertura, come se si fosse usciti dal corpo di una balena, andando al Pinocchio di Collodi⁷ o traduzioni di eventi americani⁸, è possibile comprendere compiutamente l'operazione progettuale che chiudendosi velatamente in sé stessa – nel rispetto dei programmi funzionali – si sforza di portare l'avventuriero a osservare la persistenza della catena alpina, forse la vera architettura di sogni e nuvole di questo posto.

Su questa immagine, ovvero "stare dentro le nuvole", si potrebbe interrogare il sistema di riflessi partendo da ciò che le Alpi

A lato. Hall.

© Bodar Bottega d'Architettura,
Edoardo Fanteria, Filoferro architetti.



producono: nuvole. Questo propone di affrontare l'interazione di oggetti fisici di poca consistenza con la superficie metallica dell'architettura discussa, quella dell'ex Frigorifero, disegnativissima, della quale oggi possiamo solo immaginare il destino grazie alle viste elaborate dagli autori. Le nuvole sono la metafora finale di una condizione non rappresentata o messa a tacere dai bagliori e dagli effetti scelti e che possono quindi essere assunte (in tale racconto) come una promessa da indagare appena il cantiere "antropocentrico" sarà concluso.

Una nota: liberamente non ho voluto indicare troppi dettagli sul progetto, la cui composizione è fin troppo chiara, così come gli obiettivi espressi dal bando, quanto, piuttosto, tracciare vie di lettura che possano dar senso alla parola "rigenerazione" secondo significati altri in modo da costruire eredità possibili nel mondo che ci attende. Le immagini selezionate per questo breve testo spero esaudiscano la voglia o la curiosità di capire dove sono le cose, augurandomi tuttavia che il testo sottolinei perché quelle cose sono così o perché potrebbero riportarci inconsciamente alla letteratura di Pavese o Moravia, ovvero alla più "contemporanea" delle letterature italiane.

Note

1 Nell'ambito del Concorso Internazionale Europan14 il progetto proposto dal team Filoferro Architetti è risultato tra quelli menzionati. <https://www.europan-europe.eu/en/news/e14-sites-cuneo-it>

2 Il riferimento è a quello degli strumenti forniti da Rossi in Autobiografia Scientifica pubblicato inizialmente in lingua inglese come A. Rossi, *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1981. Solo nel 1990 il libro verrà pubblicato in lingua italiana dal Pratiche Editrice, Parma.

3 C. Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 2014, pp. 308-309, enfasi dell'autore (20 febbraio 1946): questa pagina del diario sarà poi pubblicata come introduzione alla prima edizione dei *Dialoghi con Lenin*, nel 1947.

4 «[...] la sua noia, in altri termini, era la noia volgare, come la si intende normalmente, che non chiedeva di meglio che essere alleviata da sensazioni nuove», A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 1960.

5 Dalla relazione di progetto.

6 S. Marini, *Lo stile antropocene. Lo spazio della partecipazione e il linguaggio dell'architettura / the anthropocene style. The Space of Participation and the Language of Architecture*, in «TECHNE», n. 14, 2017, p. 46.

7 Si pensi a *Le avventure di Pinocchio* di Collodi.

8 Cesare Pavese nel 1932, a 24 anni, pubblicò con Frassinelli (Torino) la sua traduzione di *Moby Dick o la balena*.

A lato. Sala espositiva.
© Bodar Bottega d'Architettura,
Edoardo Fanteria, Filoferro architetti.



A lato. Poltrona P3 Oscar.



CENTO ANNI DI DESIGN PINI

Mario Maganò Pini

Il designer Mario Maganò Pini ha presentato il suo nuovo libro dedicato al centenario dello storico studio livornese Pini. Un'opera editoriale che parteciperà al prossimo concorso A.D.I. INDEX 2021 e documenta un emozionante lavoro di ricerca e catalogazione durato più di cinque anni per recuperare e raccontare una storia centenaria di design, passione, etica ed arte. Arredamenti diventati leggendari come ad esempio la mitica poltrona Oscar Armchair di Nello Pini e gli interni della Biblioteca Storica dell'Accademia Navale di Livorno.

In cento anni lo studio Pini è stato un vero e proprio ambasciatore del design, oltre che del proprio stile, delle grandi firme nazionali e internazionale come ad esempio

Giò Ponti, Bruno Munari, Franco Albini, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Marco Zanuso, Giacomo Bella, Charles Rennie Mackintosh e rivenditore ufficiale dei più grandi costruttori come Cassina, B&B Italia, Zanotta, Frau, Kartell, Artemide e tante altre famose aziende.

Lo studio Pini è famoso anche per i suoi celebri e grandi store, vetrine dove le persone possono ammirare, conoscere i dettagli dell'artista ed acquistare un capolavoro, "un segno della storia umana da tenere in casa" come amava ripetere Nello Pini.

Nel 2015, dopo una lunga carriera internazionale come Art Director, Mario Maganò Pini decise che era giunto il momento di continuare il sogno di suo nonno, Nello Pini, ripartendo da quel legame intimo e

profondo che avevano per il design. “Ho sempre pensato che l'arredamento dovesse unirsi alla personalità del committente al fine di arrivare ad un concept sartoriale” - racconta Mario Managò Pini - “Per questo lo studio Pini 1920 è un esempio di successo dove il design è il filo conduttore tra l'interno, l'esterno e il brand”.

Una storia nata a Livorno nel 1920.

Pini è una storia di design che nasce a Livorno nel 1920 grazie alla passione di due fratelli esperti ebanisti Pilade e Carlo Pini. Proprio nel 1920, in Via San Simone località Ardenza, i due fratelli decisero di costituire una loro società “Ditta Pilade e Carlo Fratelli Pini - Mobili – lavorazione elettrica del legno”. Nel periodo 1920-1930, molti furono i lavori commissionati allo studio Pini: in primo luogo, la realizzazione degli interni della celebre Baracchina Rossa e di tutte le famose villette in stile Moresco lungo l'attuale Viale Italia a Livorno e altre ville a Roma, Milano, Firenze e Torino.

Nel 1933 la ditta è ormai così conosciuta nel territorio che l'Istituto Pascoli affida a Pilade Pini il compito di insegnare il mestiere ai ragazzi orfani. Fra i lavori importanti di questo periodo si annovera l'opera magnifica dello scalone in legno della Villa

**"HO SEMPRE
PENSATO CHE
L'ARREDAMENTO
DOVESSE UNIRSI
ALLA PERSONALITÀ
DEL COMMITTENTE
AL FINE DI
ARRIVARE AD
UN CONCEPT
SARTORIALE"**

A lato. Palazzo di Cristallo.



Poltrona Oscar.



Poltrona Oscar Jazz.

Mimbelli su disegno di Pilade Pini. Fra il 1932 e il 1938 la ditta ebbe un ulteriore incremento delle commissioni con l'arredamento completi del Calambrone, il bagno imperiale di Tirrenia, degli stabilimenti ANIC e di molti Ministeri a Roma.

Nel 1939 lo studio Pini si trasferì nella nuova sede di Via Garibaldi con la denominazione di "Mobilificio Gigante Fratelli Pini", dal nome del quartiere all'interno cui era ubicato. In quello scorcio della fine degli anni '40, Nello aveva numerosi amici livornesi in America e riuscì ad avere alcuni dépliant di novità d'oltreoceano nel campo arredamento.

Attratto da queste che erano novità assolute per il mercato italiano, Nello presenta nel 1949 alla Fiera di Milano, una cucina monoblocco in acciaio smaltato denominata "PASA". L'anno successivo, a riprova dell'attrazione che il design moderno veniva esercitando in modo sempre più forte su di lui presenta una poltrona interamente automatizzata nelle regolazioni dei diversi parametri di comfort (altezza dello schienale e dell'appoggio per le gambe). Si tratta della famosissima poltrona "Oscar".

Se si sta seduti al centro di essa, automaticamente il congegno che regola l'assetto della poltrona, si sposta verso lo schienale facendo una leggera pressione contro il pa-

vimento, la poltrona si distende e assume la posizione voluta. Rapidissimo fu il successo della poltrona Oscar che fu brevettata a livello internazionale e venduta in molti paesi del mondo. Nel corso di tutti gli anni '50, Nello Pini partecipa alla Fiera di Milano (oggi Salone del Mobile) esponendo altri successi come, ad esempio, la "Parete Oscar Flex", una parete scorrevole a soffietto dalle caratteristiche innovative per l'epoca. Il 2 Giugno 1953 Pilade Pini viene nominato Cavaliere della Repubblica Italiana al "Merito del Lavoro" dal Presidente Luigi Einaudi.

Nel 1954 fu inaugurato quello che diventò, per la sua spettacolarità e innovazione una vera e propria attrazione per tutta la città di Livorno. Stiamo parlando della grande sede storica dello studio Pini disegnata da Nello Pini con Ing. Uccelli con linee estremamente contemporanee. Nel 1955 arrivò una tradizione che seppe stupire per decenni la città di Livorno e tutta l'Italia. Lo spettacolare albero di Natale alto 7 piani e visibile all'interno della facciata di cristallo del Palazzo Pini. "Per la realizzazione dell'idea", Nello Pini si recava personalmente all'Abetone dove, ottenuto il permesso della Guardia Forestale, sceglieva un grande abete di cui ne tagliava il fusto in sette o otto parti di tre metri ciascuna e

le caricava su un camion per trasportarle a Livorno. All'arrivo i tecnici Pini assemblavano l'albero in tutta la sua altezza facendo coincidere i tronconi con l'esatta altezza del piano del palazzo. In questo modo, una volta illuminato, l'albero risultava visibile attraverso le vetrate del palazzo senza far quasi sospettare di essere sezionato in più parti e formando, al tempo stesso, un tutt'uno con lo stabile.

Il successo dello studio Pini continuava a crescere ed occorreva una nuova logistica di produzione e magazzino. Nello Pini già nei primi anni '60 stava immaginando di costruire una sede ancora più grande del Palazzo di Cristallo per soddisfare la futura crescita del suo sogno imprenditoriale ed etico. Desiderava avere uno spazio culturale dove il lavoro potesse incontrare quello dell'arte, dove le scuole potessero entrare e scoprire il magico processo creativo della costruzione di un mobile. Nel 1970 nacque a Livorno, in Via Firenze, il progetto Interiordesign Pini. Una superficie di 15.000 mq in grado di ospitare fino a 1.200 persone. Interiordesign conteneva una grande esposizione permanente del design d'arredamento con le migliori firme internazionali, una galleria d'arte e cinque nuovi capannoni attrezzati con le migliori tecnologie per la lavorazione del legno.

Il 2 Giugno 1981 Nello Pini viene nominato Commendatore dell'Ordine al merito della Repubblica Italiana su proposta della Presidenza del Consiglio dei ministri.

Nel 2019 Mario ha voluto inoltre recuperare quel legame storico intrapreso dal suo Nonno Nello con l'arte fondando con Daniele Becuzzi, Italia With Love, un'associazione culturale basata sui grandi principi umanistici di Adriano Olivetti, per pro-

A lato. Interno Palazzo di Cristallo.



Poltrona Club.



Poltroncina Pini.

**"PER QUESTO LO
STUDIO PINI 1920
È UN ESEMPIO
DI SUCCESSO
DOVE
IL DESIGN È
IL FILO
CONDUTTORE
TRA L'INTERNO,
L'ESTERNO E IL
BRAND"**

muovere arte, etica e cultura nelle scuole, biblioteche e centri espositivi.

Dopo cento anni lo studio è oggi portato avanti dal nipote di Nello Pini, Mario che dopo l'inaugurazione dell'archivio Storico Pini 1920 presenterà nei prossimi mesi tre nuove opere Pini, la lampada da tavolo "Olen", il concept di cucina "PASA", e la nuova linea di cucine "Bolgheri".

Il libro è disponibile in esclusiva su Amazon Prime.

CARNET DE VOYAGE

a cura di Roberto Malfatti

LA MEZQUITA DI CÓRDOBA



Quante volte si è rigenerata la Mezquita, la famosa Grande Moschea di Cordova, nell'arco di più di 700 anni? Sostanzialmente almeno 5 volte partendo dal primo nucleo edificato nel VII secolo d.c.

Sapevo molte cose di questa emozionante opera monumentale quando sono andato a visitarla, massima espressione dell'architettura arabo islamica in Europa. L'inizio della sua costruzione nel 785 d.c. e tutti gli ampliamenti che si sono succeduti nei secoli con un'unità di linguaggio che ha dell'incredibile, fino a quando nel 1523 Carlo V non vi ha fatto planare al suo interno, come un'astronave, una cattedrale rinascimentale. In seguito sembra se ne fosse pentito e abbia affermato: "abbiamo distrutto una cosa unica al mondo per mettere al suo posto una cosa che si può vedere dappertutto".

La mia formazione professionale mi ha aiutato molto al fine di descriverne l'evoluzione storica e temporale sul mio carnet di viaggio. Quando Abd Al-Rahman I fece costruire le prime 11 campate della moschea sul sito di una chiesa visigota, l'architetto di corte, di fatto un fautore della sostenibilità ambientale, decise di utilizzare le colonne del vecchio tempio e di qualche altro nelle vicinanze al fine di evitare dispendiosi ed inquinanti trasporti da cave remote. Poiché le colonne recuperate erano troppo corte disegnò un sistema geniale di doppi archi sovrapposti per tenere alta la copertura; con questa semplice

idea avrebbe connotato per sempre la leggerezza della struttura e la dinamicità dello spazio interno. La replica costante di questi elementi portanti, in base ad un'unica geometria seriale, ha consentito a quel tempo una forma di semiprefabbricazione dei suoi componenti ed una velocizzazione dei tempi di cantiere, un insegnamento che ai nostri giorni andrebbe riproposto costantemente. Sul piano estetico decise di colorare questi archi di bianco e rosso a fasce alternate, penso che Nouvel avrebbe potuto progettarli tutti di colore rosso e Siza tutti bianchi ma avrebbero sbagliato entrambi. Nel corso dei due secoli successivi tutti gli ampliamenti che si sono succeduti hanno fatto riferimento alla medesima formula stilistica, oggi la moschea contiene 850 colonne e 425 archi sovrapposti bianchi e rossi. Una Moschea ed una Cattedrale, due luoghi di culto diversi all'interno della medesima architettura. Non essendo uno storico ne tantomeno un critico non sono in grado di dissertare sulla contrapposizione dei connotati artistici generati dalle differenti culture religiose, posso solo esprimere la mia personale percezione di questi luoghi trasferendone le immagini nel mio carnet: da una parte il senso di uno spazio fluido dove le linee di fuga che lo contengono non si concentrano mai verso un unico punto, dall'altra un'unica geometria radiale che determina una visione statica e trascendentale dello spazio.

المغرب

CORDOVA

DOPO GRANADA VIAGGIANDO IN AUTOBUS MI SONO TRASFERITO A CORDOVA, CIRCA DUE ORE E MEZZO DI TEMPO ATTRAVERSAANDO IL PAESAGGIO DELL'ANDALUSIA



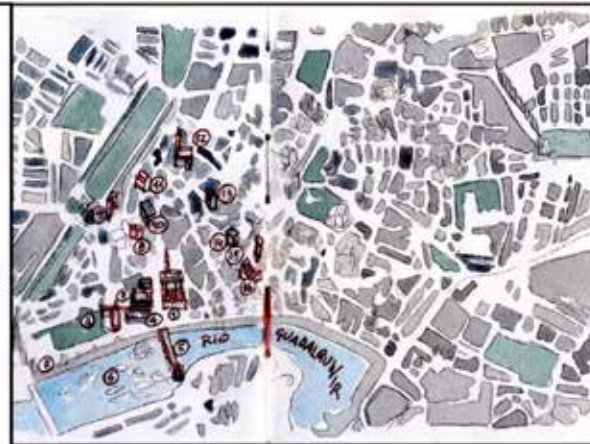
SUL MEZZO MI AVEVA FATTO COMPAGNIA LA LETTURA DI ALCUNI CAPITOLI DEL DON CHISCIOTTE DI CERVANTES CHE IN SPAGNA È VENERATO QUANTO DA NOI LO È DANTE

LA MEZQUITA MI È APPARSA SULLO SFONDO DELLA CITTÀ MENTRE ATTRAVERSAVO A PIEDI IL PONTE ROMANO SUL GUADALQUIVIR, AVEVA UN RIFLESSO DORATO CHE SI RIVERBERAVA SU TUTTO IL RESTO



1

ATTRAVERSAATO IL PONTE E SUPERATO SULLA SINISTRA IL MONUMENTO CON IL TRIONFO DI SAN RAFAEL E L'ALCAZAR DEI RE CRISTIANI LA MOSCHEA CON LE MURA CHE LA PROTEGGONO LA TROVI IMMEDIATAMENTE, ANTICIPATA DALLA VISIONE POSSENTE DEL SUO MINARETO-CAMPANILE REALIZZATO DA ABDERRAMÁN III IN SOSTITUZIONE DI QUELLO DI HIXEM I. AI TEMPI DEI RE CRISTIANI LA RISTRUTTURAZIONE VENNE AFFIDATA AD HERNÁN RUIZ II CHE TRASFORMÒ IL MINARETO IN CAMPANILE



LE PORTE DI ACCESSO ALLA MOSCHEA SONO CINQUE: PUERTA DE LAS PALMAS, PUERTA DE SAN SEBASTIAN, PUERTA DEL SABAT, PUERTA DE SANTA CATALINA E PUERTA DEL PERDÓN. SONO DISTRIBUITE SUI VARI LATI DELL'EDIFICIO E, MENTRE LE PRIME TRE DANNO ACCESSO DIRETTO ALLA MOSCHEA, LE ALTRE CONDUCONO AL PATIO DE LOS NARANJOS

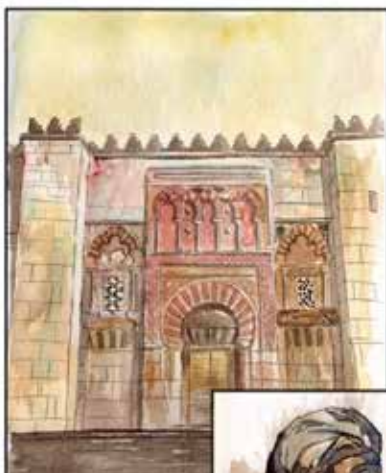


2

LA MEZQUITA

مسجد

LA COSTRUZIONE DELLA MOSCHEA FU INIZIATA DALL'EMIRO ABD AL RAHAMAN NEL 785 D.C. E FU INGRANDITA TRE VOLTE DAI SUOI SUCCESSORI: ABD AL RAHAMAN II NELL'ANNO 833, DA AL HAKAM II NEL 915 E AL MANSUR NEL 989 - NEL 1523 FU REALIZZATA AL SUO INTERNO DA HERNAN RUIZ UNA CATTEDRALE CRISTIANA - OGGI SI PRESENTA CON LA FORMA DI UN QUADRILATERO DI 160 M. DI LUNGHEZZA E 130 M. DI LARGHEZZA, 19 NAVATE E 856 COLONNE



ABD AL-RAHMAN I
731-788 EMIRO
DELLA SPAGNA
ISLAMICA IL SUO
REGNO DURÒ 52
ANNI



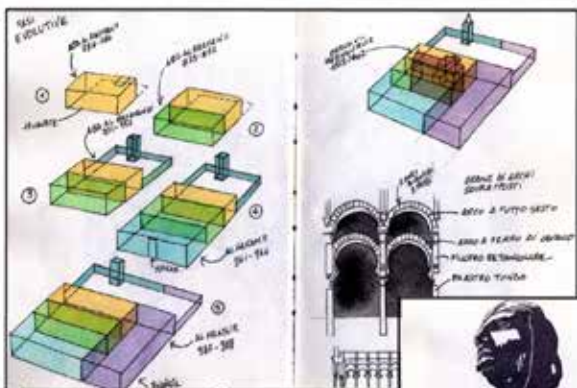
ABD AL-RAHMAN II
788-852



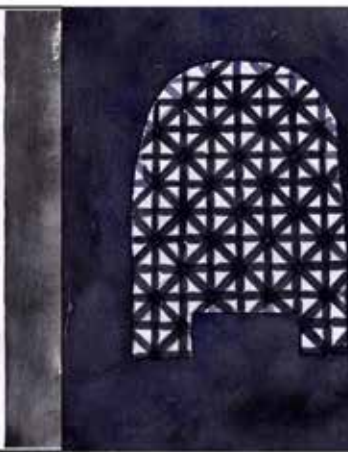
AL HAKAM II 915-976



AL MANSUR
939-1002



3



GLI ARCHI CHE SORREGGONO LE VOLTE HANNO UNA DECORAZIONE PAVVERO PECULIARE, REALIZZATE CON COLORI ALTERNATI TRA DIASPRO E MARMO, CREANO UN MAGNIFICO EFFETTO OTTICO. LE COLONNE SONO TUTTE DIVERSE TRA DI LORO, QUESTO PERCHÈ FURONO RICAVATE DAI TANTISSIMI MONUMENTI O ROVINE ROMANE E VISIGOTE PRECEDENTI ALLA COSTRUZIONE DELLA MOSCHEA.



AL SUO INTERNO LA SELVA DI COLONNE CREA RITMICI ALLINEAMENTI E FUGHE A PERDITA D'OCCHIO, CADENZATI GIOCHI DI PROFONDITÀ, MUTEVOLI E SEMPRE ESATTE PROSPETTIVE GEOMETRICHE, CONGENIALI AD UN POPOLO CHE INVENTÒ L'ALGEBRA E RAGGIUNSE IN QUEL PERIODO NOTEVOLI VETTE CULTURALI ED ARTISTICHE



4



IL MIHRAB DELLA MEZQUITA, CIOÈ LA NICCHIA ALL'INTERNO DI UNA PARETE CHE INDICA LA DIREZIONE DELLA MECCA VERSO CUI DEVONO ESSERE RIVOLTI I FEDELI DURANTE LA PREGHIERA, È RIVOLTA VERSO SUD E NON VERSO SUD-EST DOVE SI TROVA, APPUNTO, LA MECCA



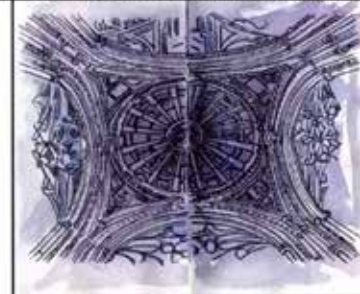
LA LEGGENDA, INFATTI, NARRA CHE ABD AL-RAHMAN, ESSENDO STATO MANDATO VIA DA DAMASCO, NOSTALGICO DELLA SUA CITTÀ, ABBIA VOLUTO APPOSITAMENTE ORIENTARE IL MIHRAB DELLA MEZQUITA DI CORDOBA NELLA STESSA DIREZIONE DI QUELLO DELLA MOSCHEA DI DAMASCO.



5



NEL CUORE DELLA MOSCHEA SI ERGE ANCHE L'ATTUALE CATTEDRALE DI CORDOBA, REALIZZATA NEL 1523, CON UNA CAPILLA MAYOR E UN CORO BAROCCO, È IL MOTIVO PER CUI LA MEZQUITA È CHIAMATA MOSCHEA-CATTEDRALE, UN ASPETTO CHE LA RENDE UNICA DAL PUNTO DI VISTA ARCHITETTONICO, ARTISTICO E ANCHE RELIGIOSO



DA UNA PARTE IL SENSO DI UNO SPAZIO FLUIDO DOVE LE LINEE DI FUGA CHE LO CONTENGONO NON SI CONCENTRANO MAI VERSO UN UNICO PUNTO, DALL'ALTRA UNA GEOMETRIA RADIALE CHE DETERMINA LA VISIONE STATICA E TRASCENDENTALE DELLO SPAZIO



FINE DELL'AVVENTURA ANPALUSA. LA SERA, DURANTE UNA SOSTA DEL VIAGGIO DI RITORNO, MI È SEMBRATO DI PERCEPIRE IL VIRILE SALUTO DEL CAVALIERE ERRANTE E DEL SUO FIDO SCUDIERO ILLUMINATI DALLA LUNA GIGANTE CHE SI ERGEVA SOPRA DI LORO

6



HEALTHSCAPE. NODI DI SALUBRITÀ, ATTRATTORI URBANI, ARCHITETTURE PER LA CURA.

a cura di Pasquale Miano
Quodlibet 2020
ISBN: 978-88-229-0446-1

Oggi la salute non riguarda più soltanto l'ambito medico, ma è diventata una questione molto più complessa, che investe la definizione di strumenti per il benessere dei cittadini e anche per una cura strutturale della città. Alla luce di ciò, il progetto di architettura non può rispondere semplicemente a requisiti di natura materiale, ma deve riflettere sulla propria specificità, per poter dare un proprio contributo al radicamento di una nuova idea di cura e garantire il requisito della salubrità urbana. Il volume, con contributi di architetti, paesaggisti, filosofi, accademici di fama internazionale, presenta un ripensamento progettuale dei luoghi della cura come ospedali, scuole, stazioni e spazi legati alla mobilità, parchi e aree verdi, attraverso il superamento della logica degli spazi chiusi e monofunzionali. Ridefinire, a partire da questi elementi, il sistema di relazioni significa principalmente costruire nuovi meccanismi di cura della città, in cui entra in gioco una forte responsabilità nei confronti della salute dei cittadini che non può originarsi da una scelta estemporanea, ma deve essere il risultato di un approfondito lavoro di ricerca.



ARCHITETTURA E LUCE

Fabio Capanni
LetteraVentidue Edizioni, 2017
ISBN: 978-88-6242-214-7

La luce è l'anima dello spazio, un soffio che lo attraversa, donandogli la vita. Insegue l'ombra senza sosta, in un rituale che rende visibile lo scorrere del tempo. L'architettura è, innanzi tutto, la messa in atto di questo rituale che accende la dialettica tra fissità dello spazio e azione dinamica della luce, tra finitezza delle misure e incommensurabilità dell'elemento naturale, tra concretezza della materia e astrazione del vuoto. Muovendo dalla convinzione che la luce e il suo incessante dialogo con l'ombra, sia lo strumento privilegiato per dare forma allo spazio e plasmare le superfici, nelle pagine seguenti si tenta di mettere a sistema alcuni principi elementari che presiedono al rapporto fra luce naturale e spazio architettonico, nell'intento di fornire un riferimento concreto per il progetto di architettura. In larga misura, si tratta di principi che solitamente utilizziamo in maniera istintiva ma che raramente riusciamo a organizzare in un quadro razionale di riferimenti e a veicolare in modo appropriato nel progetto. Non tragga in inganno la loro elementarità che, solo in apparenza, cela le possibilità da essi sottese, e alle quali si fa solo cenno in queste pagine: a tal proposito, è indispensabile rendersi consapevoli fin da subito di come il rapporto tra luce e spazio, essendo costantemente in divenire, sia estremamente complesso e

praticamente impossibile da governare in maniera completa e definitiva; ma ciò non toglie che, una volta stabiliti correttamente i principi elementari di riferimento, si possa riuscire ad elaborare una metodologia di lavoro che permetta di ottenere un controllo soddisfacente di tale rapporto e consenta di utilizzare la luce naturale come materia e strumento privilegiati nella formazione dello spazio architettonico. I disegni posti a corredo della breve trattazione sono informati da grande semplicità, per raffigurare in modo sintetico questioni talvolta complesse, che rappresentano una sorta di grado zero dell'architettura; non hanno perciò l'ambizione di essere esaustivi rispetto ad una materia così articolata, né tantomeno mirano a configurare un linguaggio o un abaco formale al quale attingere per una buona pratica del progetto. A fronte del numero estremamente limitato dei principi elementari di seguito enucleati, sarà nelle possibilità del progettista elaborare, secondo la propria sensibilità, combinazioni praticamente infinite per scegliere, di volta in volta, la soluzione maggiormente appropriata a caratterizzare lo spazio architettonico nella maniera desiderata e declinarla secondo un registro maggiormente "poetico" o più spiccatamente "tecnico". Prima di procedere oltre è necessario chiarire che il fine ultimo del presente

volume è quello di riportare il rapporto tra luce e spazio al centro del lavoro dell'architetto, fornendogli riferimenti e strumenti efficaci per modellare lo spazio e plasmare le superfici per mezzo della luce naturale; in quest'ottica è importante tenere nella massima considerazione che qualsiasi aspetto riguardante tale rapporto non può mai prescindere dall'osservazione diretta dell'azione della luce naturale e della sua evoluzione nel corso del tempo, tramite l'impiego di modelli di studio in scala adeguata. Il contenuto delle pagine a seguire è d'altronde il frutto di una ricerca pluriennale che ha assunto il progetto come strumento di conoscenza e l'osservazione del modello architettonico come momento di verifica di ipotesi formulate in astratto. In ultimo, preme precisare che la tematica del rapporto tra luce naturale e spazio architettonico è affrontata secondo un'ottica ben definita e circoscritta senza avere minimamente la pretesa di essere esaustivi rispetto alla complessità e alla varietà degli aspetti che la caratterizzano, nella speranza che questa possa essere da stimolo ad aprire un nuovo orizzonte per la ricerca e a guardare con nuovi occhi al progetto di architettura, consapevoli che la luce naturale è il primo e il più prezioso dei materiali da costruzione.



ELEMENTARE & COMPLESSO. LA CITTÀ PER ISOLE

Antonello Russo
Lettera Ventidue Edizioni 2020
ISBN: 9788862424233

Il testo elabora un pensiero su un'idea di forma dell'organismo urbano finalizzata a comporre grammatiche insediative per la definizione di opportune sintassi proiettate all'attribuzione di identità nelle aree periurbane. Attingendo a un elenco di riferimenti che già hanno espresso posizioni sull'argomento, è percorsa, lungo le pagine, l'aderenza a un'idea di densificazione connessa all'ampliamento e al completamento di specifici brani di costruito esistenti per dare esito all'aggregazione di *isole* insediative identificabili come porzioni concluse. All'orizzonte l'idea di un *arcipelago* definisce la sintesi operativa di una dialettica tra aggregazioni urbane e spazi di natura intesi come elementi paritari e distinti di una composizione. L'obiettivo di fondo rimanda, alla composizione di una *forma urbis* tesa a delineare nella misura del *vuoto* la determinazione di una *tensione* tra i soggetti di una composizione tale da rendere inamovibili gli elementi che sottendono a un equilibrio.



IL CIELO DI ROMA

a cura di Alfonso Femia
Anteprima / AAM Editions 2019
ISBN: 9781565812314

C'è l'aspetto funzionale e di servizio di un'architettura, che deve mettere insieme le esigenze della committenza con le necessità del luogo e i bisogni delle persone. E poi c'è l'aspetto emozionale, l'incanto di un edificio che si palesa alla vista e cattura l'attenzione persino di chi non guarda. La nuova sede BNL BNP Paribas di Roma è emozione pura: luce e materia sono insieme percorso e traguardo, architettura e arte, sentimento e riflessione. Ed è anche il punto di partenza della riqualificazione di un'area di Roma avvilita e degradata da anni di abbandono e disinteresse che ha recuperato la dignità di essere un'importante parte della città. È un edificio che incuriosisce, che invita all'indugio dello sguardo, a cercare punti di vista differenti per coglierne in pieno la rassicurante presenza urbana. E insieme è un edificio "intelligente", high tech, che "accudisce" chi ci lavora. Il testo, redatto con la curatela di Alfonso Femia, progettista di BNP – BNP Paribas, raccoglie le impressioni di autorevoli "osservatori", ingegneri,

architetti, docenti, storici e critici dell'architettura. Modi di sentire e visioni diverse accomunate dall'impatto emozionale con l'edificio. Emozione che regala anche il libro, non solo attraverso le fotografie di Stefano Anzini, Filippo Avandero, Luc Boegly, Oskar Da Riz e Gianluca Fiore, ma anche con il contrappunto artistico della *Tempesta* di Turner, del *Cavallo e Cavaliere* di Boccioni, dei fermo immagine dal film *Russian Ark* e con le immagini delle opere in ceramica di Danilo Trogu, fissate da Ernesta Caviola, ispirazione e insieme rivelazione. Immersa in una trasparenza inusuale per la carta, nella copertina, la sagoma disegnata, appena accennata, dell'edificio poco annuncia della sua potenza, ma pone le premesse per il viaggio ne' "La luce di Roma".



LA VERSILIA DI FRANCESCO TOMASSI.
COLORE/VUOTO/STRADA
 Luca Barontini
 Edifir, Firenze 2020
 ISBN: 9788862424233

Appena due anni dopo *La Livorno* di Francesco Tomassi. *Vuoto / Strada / Colore* (Edifir, Firenze 2018) prosegue l'indagine dell'architetto e professore Luca Barontini attraverso un'altra fondamentale tappa nell'opera architettonica (ma anche pittorica) dell'ingegnere architetto artista e soprattutto amico Francesco Tomassi. Sono quattro i progetti ad essere analizzati ed approfonditi da un occhio sensibile e attento: il (primo) Mercato ittico di Viareggio, la Cittadella del Carnevale in località Magazzeno, sempre a Viareggio, e due centri commerciali, rispettivamente *Le Corti dell'Abate* a Lido di Camaiore e *Il Giardino delle Maschere* al Magazzeno di Viareggio, nei pressi della Cittadella del Carnevale. Si tratta di opere già debitamente ritenute capisaldi della storia architettonica e urbanistica toscana, nazionale e non solo, sulle quali, in base ad una certa bibliografia specialistica, si stanno accendendo importanti ed ulteriori indagini a riguardo, in cui occupano un posto particolare le pubblicazioni di Barontini. Opere architettoniche di grandi dimensioni e "densità culturale" nel territorio entro e per il quale

sono state costruite, la Versilia, con la quale entrambe gli architetti entrano in risonanza con gradevole naturalezza per avviare uno studio critico- architettonico che ne disveli tutta la ricchezza a livello progettuale ed esecutivo. La metodologia utilizzata nell'approccio analitico è quella della scomposizione e ricomposizione dei tre elementi sintattici che nell'opera tomassiana versiliese si articolano in maniera contraria (ma non opposta) rispetto alle opere livornesi: se nei progetti labronici Barontini ci aveva suggerito un percorso che partisse dalla tabula rasa del "vuoto" per approdare alla massa del "colore" attraverso la linearità di una "strada", stavolta, nella Versilia di Francesco Tomassi, è il "colore" lo stimolo che interagisce col "vuoto" costituendosi come matrice urbanistica della "strada". Ciascuno di questi tre luoghi d'indagine dell'opera tomassiana viene declinato sapientemente immortalando un preciso momento nella storia dell'architettura contemporanea, in un arco di tempo che va dalla seconda metà degli anni '70 del secolo scorso ad oggi, mentre l'accento viene posto sull'elemento composi-

tivo (quindi progettuale) predominante nella raffinata calligrafia di ognuno dei quattro edifici approfonditi. Il libro è altresì arricchito dal prezioso contributo di uno storico dell'arte del calibro di Salvatore Settis e da una personalissima postfazione di Francesco Tomassi. In linea con il volume riguardante Livorno, non manca il generoso apparato illustrativo a corredare l'opera, con dipinti, tavole grafiche, schizzi e foto dall'Archivio privato di Tomassi. Ancor più esaustivi, infine, gli apparati bibliografici e i registi della produzione architettonica e pittorica di Tomassi, che delineano questo progettista come uno fra gli indiscussi protagonisti nella vicenda urbanistico-architettonica, artistica (quindi storica ed identitaria) della Versilia e della nostra costa toscana.

Damiano Tonelli Breschi



LA NOSTRA CITTÀ È TUTTA LA TERRA.
LEONARDO RICCI ARCHITETTO
(1918-1994)
 Maria Clara Ghia
 Steinhauser Verlag, Wuppertal 2021
 ISBN:97839247748357

"Vale la pena interessarci a personalità forse incomplete, comunque ancora in formazione, come quelle di Leonardo Ricci, sul quale troppo poco è stato detto con sufficiente calma". Quando Koenig scrive queste righe è il 1958. Oggi, a distanza di 63 anni, Maria Clara Ghia parla di Leonardo Ricci dopo che su di lui è stato scritto tanto, ma non abbastanza, in pubblicazioni ufficiali, atti di convegno, tesi di laurea e di dottorato, interviste, testi più o meno riusciti e più o meno obiettivi. Certo, la sufficiente calma che auspicava il Koenig probabilmente la Ghia non l'ha mai trovata: perché lei, esattamente come chi scrive, appartiene ad una generazione che non ha diritto alla calma, all'ozio intellettuale, al tempo necessario per distillare il pensiero. Ma ciò nonostante la Ghia è riuscita a portare a termine un'operazione definitiva, completa, obiettiva, totale, carica di contenuti inediti e di apparati curati con la scientificità a fare ricerca, ma non senza la dovuta passione. Ed è stata una piacevole sorpresa ritrovare tra le pagine di questo libro molti di quei disegni che ci avevano riempito gli occhi di meraviglia quando uscirono per la prima volta dai faldoni dell'archivio CSAC di Parma. Una meraviglia che ritorna sempre, inevitabilmente, quando si parla di Leonardo Ricci.