

ISBN 978-8881039500



9 788881 039500

€ 20,00

AM3 Architetti Associati
Carmen Andriani
Walter Angonese
Arrigoni architetti
Barozzi/Veiga
Gabriele Bartocci
Giulio Basili
Enrico Bordogna
Gianni Braghieri
Riccardo Butini
Fabio Capanni
Renato Capozzi e Federica Visconti
Carlana Mezzalira Pentimalli
Massimo Carmassi
Francesco Cellini
Marco Ciarlo
Francesco Collotti
Roberto Collovà
Aurelio e Isotta Cortesi
Giuseppe Cosentino
Antonio D'Auria
Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola
Emanuele Fidone
Luigi Franciosini
Mauro Galantino
Maria Giuseppina Grasso Cannizzo
Guicciardini e Magni Architetti
Isolarchitetti
Camillo Magni
Gino Malacarne
Lina Malfona
Alberto, Andrea e Giovanni Manfredini
MAP Studio
Vincenzo Melluso
Bruno Messina
Carlo Moccia
MoDus Architects
Enrico Molteni
Monestiroli Architetti Associati
Francesca Mugnai
Marcello Panzarella
Paolo Portoghesi
Franco Purini
Sandro Raffone
Renato Rizzi
Gianmatteo Romegalli
Fabrizio Rossi Prodi
Markus Scherer
Andrea Sciascia
Franco Stella
Carlo Terpolilli
Laura Thermes
Angelo Torricelli
Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni
Werner Tscholl
Giovanni Francesco Tuzzolino
Pietro Valle
Francesco Venezia
Andrea Innocenzo Volpe
Paolo Zermani

Diabasis

identità dell'architettura italiana 18

identità dell'architettura italiana







Identità dell'architettura italiana



Identità dell'architettura italiana
2020

Il convegno, non potendosi svolgere in presenza a causa della situazione sanitaria, assume continuità attraverso il presente catalogo



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

Università degli Studi di Firenze
Dipartimento di Architettura
Scuola di Dottorato in Architettura, progetto, conoscenza e salvaguardia del patrimonio culturale

Con il patrocinio di:
Casabella

Comitato scientifico:
Fabio Capanni, Francesco Collotti,
Maria Grazia Eccheli, Fabrizio Rossi Prodi,
Paolo Zermani

Direttore del Dipartimento:
Giuseppe De Luca

Direttore amministrativo:
Jessica Cruciani Fabozzi

Responsabile area ricerca:
Gioi Gonnella

Segreteria organizzativa:
Donatella Cingottini

Cura scientifica e redazione del catalogo:
Lisa Carotti, Giuseppe Cosentino, Edoardo Cresci, Chiara De Felice
Mattia Gennari

Il catalogo è soggetto ad un sistema di valutazione dei testi basato sulla revisione paritaria e anonima (peer-review). I criteri di valutazione adottati riguardano l'originalità e la significatività del tema proposto, la coerenza teorica e la pertinenza dei riferimenti rispetto agli ambiti di ricerca propri della pubblicazione.

Le fotografie e i disegni pubblicati sono stati forniti dagli autori dei progetti e delle opere in catalogo. L'editore è a disposizione degli eventuali aventi diritto in base alle leggi internazionali sul copyright.

Il volume è realizzato da Edizioni Diabasis - Diabasis Srl
Stradello San Girolamo, 17/B - 43121 Parma, Italia
telefono 0039 0521 1813643
email info@diabasis.it
sito www.diabasis.it

ISBN 978-88-8103-9500

INDICE

8	Paolo Zermani <i>La diversità italiana</i>		
	INCIPIIT		
12	Mimmo Paladino		
	FOTOGRAMMI		
16	Olivo Barbieri		
18	Gabriele Basilico		
20	Giovanni Chiaramonte		
22	Mauro Davoli		
24	Edoardo Detti		
26	Stéphane Giraudeau		
28	Marco Introini		
30	Mimmo Jodice		
	OPERE E PROGETTI		
34	AM3 Architetti Associati	118	Franco Purini
36	Carmen Andriani	120	Sandro Raffone
38	Walter Angonese	122	Renato Rizzi
40	Arrigoni architetti	124	Gianmatteo Romegialli
42	Barozzi/Veiga	126	Fabrizio Rossi Prodi
44	Gabriele Bartocci	128	Markus Scherer
46	Giulio Basili	130	Andrea Sciascia
48	Enrico Bordogna	132	Franco Stella
50	Gianni Braghieri	134	Carlo Terpolilli
52	Riccardo Butini	136	Laura Thermes
54	Fabio Capanni	138	Angelo Torricelli
56	Renato Capozzi e Federica Visconti	140	Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni
58	Carlana Mezzalira Pentimalli	142	Werner Tscholl
60	Massimo Carmassi	144	Giovanni Francesco Tuzzolino
62	Francesco Cellini	146	Pietro Valle
64	Marco Ciarlo	148	Francesco Venezia
66	Francesco Collotti	150	Andrea Innocenzo Volpe
68	Roberto Collovà	152	Paolo Zermani
70	Aurelio e Isotta Cortesi		
72	Giuseppe Cosentino		
74	Antonio D'Auria		
76	Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola		
78	Emanuele Fidone		
80	Luigi Franciosini		
82	Mauro Galantino		
84	Maria Giuseppina Grasso Cannizzo		
86	Guicciardini e Magni Architetti		
88	Isolarchitetti		
90	Camillo Magni		
92	Gino Malacarne		
94	Lina Malfona		
96	Alberto, Andrea e Giovanni Manfredini		
98	MAP Studio		
100	Vincenzo Melluso		
102	Bruno Messina		
104	Carlo Moccia		
106	MoDus Architects		
108	Enrico Molteni		
110	Monestiroli Architetti Associati		
112	Francesca Mugnai		
114	Marcello Panzarella		
116	Paolo Portoghesi		





Identità dell'architettura italiana



La diversità italiana

Nel 1947 spetta a Giuseppe Ungaretti aprire *Dopo il diluvio*, una raccolta di scritti curata da Dino Guerra cui partecipano anche, tra gli altri, Bontempelli, Gadda, Levi, Moravia, Piovene, Savinio, Soldati, Zavattini, sorta di censimento intellettuale appoggiato alle rovine recenti dell'Italia uscita dalla Seconda Guerra Mondiale.

“Questa nostra Patria – scrive Ungaretti – è fra tutti i paesi forse quello che ha sofferto di più. Porta sulla carne e nelle anime atrocemente il ricordo dell'iniquità e della rovina. Sono state offese non risparmiate ad altri, e qualche popolo ebbe a subire quanto e più di noi. Ma abbiamo visto cadere, noi più di tutti, annientati per sempre, monumenti dello spirito, carte o pitture, campanili o statue, bellissimi atteggiamenti d'un volto che mille e mille anni di fatiche avevano reso espressivo nell'ansia di rendere universale la gentilezza umana convertendola in patrimonio di tutti. Noi oggi erriamo tra mutilazioni e macerie di testi che non appartenevano solo a noi ma erano stati ispirati e s'erigevano armoniosi per edificare umanamente tutti. [...] Fu troppo dimenticato ch'essi significavano la sola resistenza umana alla morte, e ch'era diabolico, se l'Italia doveva avere una missione nel mondo, credere che potesse averne una diversa di quella indicata da ogni tempo dalle sue doti di esemplare lavoro. [...] E che mai avrebbe potuto significare una ricerca di misure, di proporzioni, di leggi, di stile, di generalità, di esperienza tecnica e morale sul modello delle insigni opere nostre e europee del passato, se non una solidarietà nei secoli con i propri morti? Se non una meditazione sulla morte per attaccarci di più alla vita, così insidiata, così fugace? Cosa significavano quelle insigni opere se non ch'erano un retaggio italiano e un retaggio europeo, se non che costituivano la realtà essenziale e la qualità per le quali l'Italia e l'Europa erano l'Italia e l'Europa? Incombe a noi per non morire salvaguardarle con altre opere come esse atte a dimostrare che tanto è più grande l'uomo quanto più si riconosce e stima debole.

Era il retaggio di quelle opere d'una perizia spirituale così sublime che la loro scomparsa o la loro diminuzione o la loro degradazione avrebbe immiserito e imbarbarito per secoli e secoli la convivenza umana. Ma perché agli occhi di tutti non ne apparve più preziosa la custodia e più urgente l'incremento?”.

Ungaretti conclude, richiamando la lezione e l'ammonimento di Leopardi, come questo tipo di responsabilità divengano, per i popoli di lunga storia, “insostenibili e paralizzanti” e debbano passare necessariamente per un recupero di quella dignità morale indicata dallo *Zibaldone* e dalla *Ginestra*.

A partire da analoga considerazione, sottolinea il poeta, “aveva meditato S. Agostino” e anche “Dante vi poggia su la scala delle penalità”.

Nel 1962, proteso a fissare in modo indelebile il contributo originale offerto da Giorgio Morandi alle vicende dell'arte, nel libro dedicato al pittore bolognese, Francesco Arcangeli indica la *Grande natura morta scura* del 1934 come caposaldo della produzione morandiana: “Questa incisione riassume – scrive Arcangeli – non già una stagione felice (che felice non lo è se non per l'arte), ma gli anni forse più arrischiati dell'artista; in cui è stato, di volta in volta, violentemente esistenziale o potentemente muto o mortalmente contemplativo. Le cose consistono entro la caligine densa d'un crepuscolo senza fine, spente urne dei nostri secoli morti, voce funebre e affascinante di mille ‘morte stagioni’: bastioni d'antiche serrate città, ‘antichi parapetti’ d'una Europa ancora ammantati (per l'ultima volta?) dalla sua ormai consunta eppure ancora viva dignità. Appartato dal secolo, eppure ben presente al secolo, sia pur come uno dimenticato in un angolo, Morandi ci ossessiona con questa immagine, con questo simbolo, calmo, sepolto, ma incredibilmente intero, del nostro passato. Entro le strutture d'una morta, ma nobilissima materia, già tacitamente escoriata in ogni suo aspetto, sembra d'avvertire, nell'alto silenzio, lo sgretolio delle cose nascoste, le frane silenziose entro le mura ormai desolate.

[...] Morandi oppone la desolata tragedia della storia come morte alla frenetica, splendente leggenda dell'abolizione della storia. [...] La tradizione italiana dei secoli grandi era, ovviamente, altra cosa, perché nata da una vita troppo diversa. Ma che abuso se ne fece? Morandi sapeva che una grande tradizione, slegata dalle sue radici, è un fantasma vano”.

Pur sempre impregnato della lezione longhiana, Arcangeli fissa tuttavia successivamente, rispetto allo schema dialettico della vita e del pensiero ereditato dal maestro, e con l'attualizzazione del ruolo dei romantici, da Friedrich a Leopardi, un diverso programma, sintetizzandone il senso nel concetto del “tramando”.

“Ma il tramando – annota – accade oggi nelle condizioni particolari di cui s'è detto sopra; condizioni innovative, profondamente. E non potrebbe non essere, dunque, se non tramando per trasmissione, ma a un tempo anche per trasformazione. I significati dell'opera si fanno ‘inesausti’ entro la vita della storia, che, per la mia generazione, non è mai stata la storia con esse maiuscola dello storicismo; ma umana, travagliata coscienza del tempo che passa. L'opera è inesausta nei significati anche perché è inesausto il travaglio che è dentro di noi.

[...] Mentre l'uomo del Rinascimento si autocentrava nello spazio per un accumulo di convinzione psicofisica e di eroica volontà razionale, ora l'impulso inevitabile dell'uomo ad autocentrarsi accade su una parabola mobile. Ci autocentriamo, ma ansiosamente, confinati in un ‘qui ed ora’ che appare un segmento infinitesimale su eclittiche proiettate misteriosamente nel tempo e nello spazio”.

Lo sforzo arcangeliano, espresso nella direzione di una battaglia per la contemporaneità e aperto all'informale, ma condizionato dalla cifra morandiana “nulla è più astratto dell'arte di vedere”, non amando egli le cifre tecnologiche di una attualità già di rapido consumo culturale, configura fin da allora, disposti ai blocchi di partenza, tutti gli elementi che avrebbero alimentato i cinquant'anni successivi.

In questo senso è singolare la consonanza con la evocazione leopardiana dichiarata necessaria da Ungaretti: “[...] il Leopardi che ci faceva sentire quanto l'opera d'arte fosse miracolo morale se le riusciva di durare a dispetto di ogni relatività di gusto, diversa da epoca a epoca, diversa da clima a clima, diversa da paese a paese, diversa da individuo a individuo. Ne era conseguenza che se aveva da discorrere di giudizio e lo rivolgesse a fatti di singoli, o a fatti sociali, o a fatti universalmente umani, riteneva che permanesse libero e intatto e fosse normativo solo quel giudizio addestrato non ad interrompersi nel suo corso, non, tanto meno, a proseguire, distaccandosi dalla realtà vivente, il suo cammino sviluppandosi a un tratto per suo conto, ma addestrato ad avanzare facendo i suoi compiti con il rinnovarsi delle necessità costantemente mutevoli delle cose fugaci”.

Nel nostro tempo architettonico governato dalle forze soverchianti delle economie globalizzate e dello strapotere tecnologico, che hanno fatto smarrire al contesto internazionale ogni attitudine critica, la diversità italiana consiste nel possedere ancora la responsabilità di trasmissione di quel che rimane, antidoto secolare testato contro la dispersione e la dissennatezza, e soprattutto nell'intestarsi la difficile missione del reimpianto.

È il ruolo in vario modo esercitato dalla nostra cultura architettonica nel secondo dopoguerra e affidato poi ad alcune figure isolate, al quale non si deve abdicare.

La miniera delle misure, da noi vegliata per tutti, ci ha forse costretti a una certa solitudine, ma è scavando ancora, non consentendo alla miniera di trasformarsi in maceria, che nuove misure potranno generarsi.

Paolo Zermani





Incipit





Mimmo Paladino

Paladino a Piacenza, Piazza Cavalli, Piacenza, 2020

Fotografia di Lorenzo Palmieri, courtesy Fondazione Piacenza e Vigevano,
Archivio Paladino 2020

Si ringraziano Mimmo Paladino, Fondazione Piacenza e Vigevano, Lorenzo
Palmieri, Flavio Arensi, Eugenio Gazzola, CLP1968 Milano









Fotogrammi





Olivo Barbieri

site specific_VENEZIA 09







Gabriele Basilico

Pantheon, Roma, 2010







Giovanni Chiaramonte

Colonna, Tuscania, 1990

Penisola delle figure

Una penisola di colonne. Inquadrate nei ranghi sbilenchi di qualche propileo, smozzicate, sistemate in un angolo, appiattite da un *tronpe-l'oeil*. Qua e là ritrovano un èmpito scenografico, monumentale, ma subito si rivelano, in mezzo al quadro, segni di nessun passato, pezzi di sasso con la stessa aura di un palo, di un semaforo, di una ciminiera.

Umberto Fiori







Mauro Davoli

Via Emilia, 2018







Edoardo Detti

Castelnuovo Magra, 1953

Fondo Edoardo Detti, Archivio di Stato di Firenze



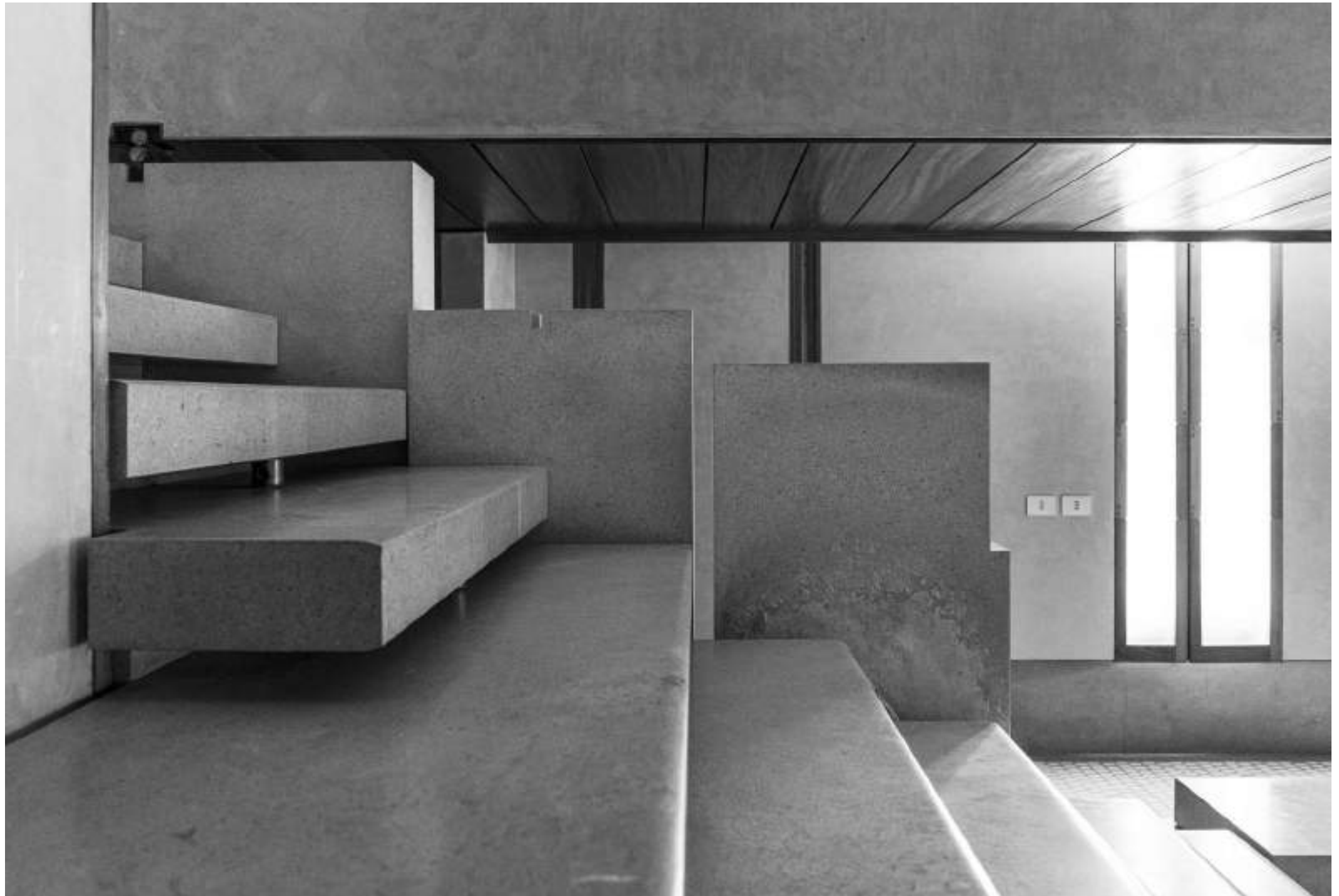




Stéphane Giraudeau

Profilo scala centrale, Negozio Olivetti, Venezia, 2020







Marco Introini

BBPR Torre Velasca, Milano, 2013







Mimmo Jodice

Abbazia di Chiaravalle, Milano, 2000









Opere e progetti



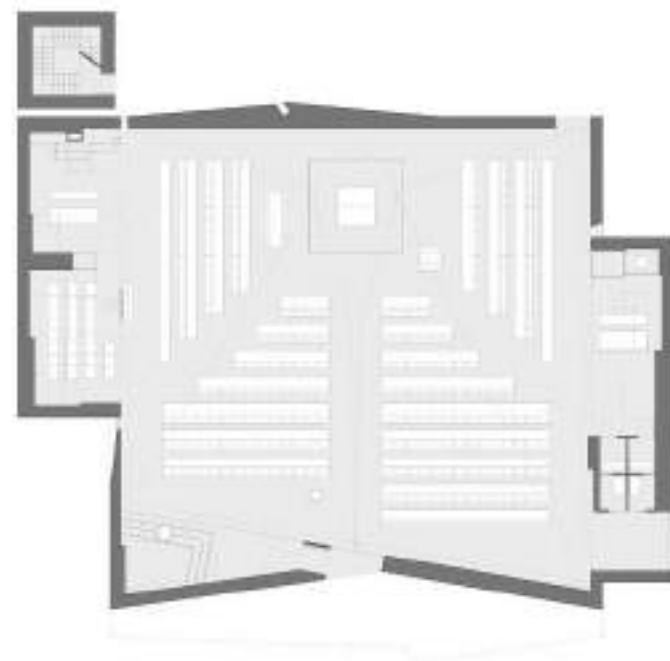
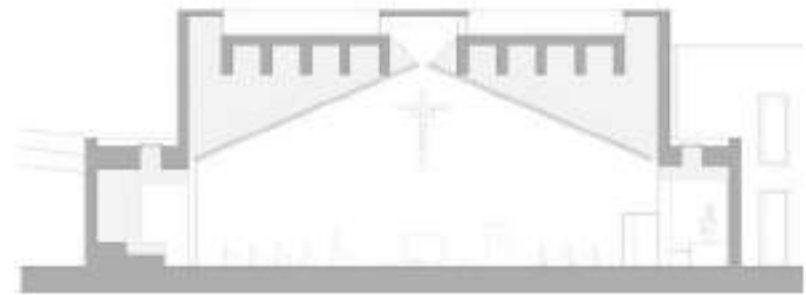
AM3 Architetti Associati

Ricostruzione dell'aula liturgica e riqualificazione degli edifici esistenti, Parrocchia Cuore Immacolato di Maria, Villaggio Mosè, Agrigento

AM3 Architetti Associati (Marco Alesi, Cristina Cali, Alberto Cusumano); artista: Igor Scalisi Palminteri; liturgista: Don Luciano Calabrese; collaboratori: Liucija Berezanskyte, Carlo Mastrosimone, Stefania Miccichè; strutture: Fabio Granata; impianti: Gabriele Pecoraro; committente: Parrocchia Cuore Immacolato di Maria, Arcidiocesi di Agrigento
2020-in corso

La progettazione dell'aula liturgica e il recupero del complesso parrocchiale hanno come obiettivo fondamentale quello di coniugare l'impianto liturgico, inteso come passo progettuale fondante, con gli aspetti funzionali, estetici ed artistici, nonché con gli aspetti di integrazione con l'ambiente circostante urbanizzato. Il volume della chiesa, protagonista della Piazza del Vespro, è definito all'ingresso da un grande taglio, una spaccatura che accoglie il fedele generando l'area del sagrato, uno spazio ombreggiato che funge da pausa prima dell'ingresso all'aula. La chiesa e parte del complesso parrocchiale sono posti su un basamento: una rampa e una breve scalinata danno accesso al sagrato, alla cappella feriale e, oltre il portico recuperato parzialmente, al cortile del complesso parrocchiale.

Il portale di ingresso risalta all'interno della fascia basamentale in pietra arenaria caratterizzata dalla spaccatura verticale, una pausa solenne necessaria prima dell'ingresso nello spazio sacro. Una porta laterale, invece, provvede all'ingresso quotidiano, portando il fedele alla immediata visione del fonte battesimale. L'area destinata al fonte battesimale e alla porta di ingresso laterale è intesa come un'unica grande soglia resa con una pavimentazione dalla bocciardatura meno fine rispetto all'aula che marca proprio tale intento e che introduce il fedele alla presenza dell'acquasantiera e quindi al percorso liturgico. L'aula contiene circa 330 posti a sedere e punta a generare uno spazio avvolgente dall'impianto centrico, ma al contempo sempre orientato verso l'area presbiterale, centro dell'azione liturgica. All'interno, l'aula si compone di un basamento alto quattro metri rivestito in pietra che ha lo scopo di riportare lo spazio alla scala umana oltre a rappresentare un chiaro riferimento al tema della grotta nonché ai luoghi in cui ci troviamo: la sua trama ricorda infatti quella generata dai tagli di estrazione dei blocchi di pietra. Simbolicamente, di tanto in tanto alcune di queste fratture sono risarcite con barre di ottone lucenti, segno della cura di Dio delle sofferenze dei suoi figli. Varcata la soglia, sulla sinistra si trovano l'area che ospita un coro di 35 elementi e la cappella per la custodia eucaristica, ben visibile dall'intera aula. Sulla destra invece si trova, in posizione opposta al battistero, la penitenzieria e a seguire, più prossima all'area presbiterale, la cappella dedicata a Maria in cui viene collocata la statua della Madonna custodita dalla parrocchia previo opportuno restauro. Le cappelle, la penitenzieria e il coro sono pensati come elementi scavati illuminati zenitalmente e impreziositi dalla presenza materica della pietra. L'elemento che caratterizza lo spazio dell'aula è rappresentato da un tetto dalle linee morbide, che come il manto della Vergine riunisce e protegge la comunità. Il soffitto bianco e luminoso, sembra essere sospeso e trova il suo punto di altezza massima in corrispondenza dell'altare, illuminato da una luce zenitale diffusa.





Carmen Andriani

Progetto di concorso per il restauro conservativo del Ponte Musmeci, Potenza

Carmen Andriani (architettura e contesto, coordinamento generale) con Debora Benfatto, Francesca Berni, Pierluigi D'Acunto, Lukas Ingold, Tomaso Tedeschi; restauro: Mario Avagnina; aspetti storici: Roberto Gargiani; strutture: Giulia Boller, Aurelio Muttoni, Joseph Schwartz; capogruppo mandataria: E.T.S. S.p.A. Engineering and Technical Services; progetto di due fasi: VALLE 3.0 SRL; coordinamento elaborati grafici: Fondaco Studio Architetti (Stefano Passamonti, Giacomo Panico)
2020

Il coinvolgimento di tutti gli elementi architettonici nella orchestrazione statica erano per Bruno Zevi la invariante strutturale del linguaggio moderno. Citando Morandi, Candela, Torroja o Frei Otto, Zevi scrive: "Architettura ed ingegneria si fondono [...] lo spazio plasma le strutture e da esso ne è formato".

Siamo agli inizi degli anni Settanta. Il ponte sul Basento dell'ingegnere Sergio Musmeci è stato consegnato da non più di due anni e nel 1970 lo stesso ingegnere, poco più che quarantenne, vince *ex aequo* il concorso per l'attraversamento del Ponte di Messina con una soluzione inedita di ponte sospeso, ad una sola campata di 3000 metri di luce libera. In ogni tema di progettazione nel quale abbia rilievo l'aspetto strutturale, si ripropone il problema del rapporto fra espressione architettonica e forma della struttura. "Progettare una struttura – scrive Musmeci nella relazione di progetto per il viadotto di Potenza – significa assolvere un compito statico immaginando nello spazio un sistema di forze che interagiscono in un gioco sapiente di equilibri che il materiale strutturale concretizza e rende reali ed eventualmente percepibili".

Il ponte sul Basento di Sergio Musmeci è la prima opera infrastrutturale di architettura contemporanea cui sia stato riconosciuto il valore di bene culturale, in quanto opera unica, espressione di forma continua, organica e moderna; al tempo stesso essa è frutto di tecniche di calcolo e costruttive fra le più avanzate del XX secolo. Il riconoscimento del valore culturale e paesaggistico del Ponte Musmeci fa sì che qualsiasi intervento lo riguardi si riferisca alla categoria del progetto di restauro in termini di modalità di intervento, di regole, norme ed uso del bene. Pertanto il progetto qui sinteticamente presentato è di tipo conservativo, coerente con le scelte originarie di Musmeci sia dal punto di vista strutturale che architettonico. L'intervento che si propone rispetta la consistenza materica dell'opera e le tecniche utilizzate per realizzarlo, contiene al minimo necessario le sostituzioni di materia, senza alterare le sezioni originarie, preserva il sistema strutturale progettato da Musmeci, rinforzando le selle Gerber su cui si imposta lo schema statico dell'impalcato; risolve lo smaltimento delle acque meteoriche, principale causa del degrado, ridisegnando il profilo alare originario dell'impalcato e la linea di luce continua ai bordi già prevista dall'ingegnere progettista. In sostanza l'atteggiamento che si propone è radicale: minimo intervento e massima sincerità rispetto all'opera. La spazialità che il ponte di Musmeci ha saputo realizzare non solo nel paesaggio in cui è inserito, ma soprattutto nello spazio compreso fra guscio e impalcato non ha bisogno di ulteriori aggiunte; va percorso così come il progettista lo ha consegnato: un susseguirsi di volte concave e convesse, un vuoto ora compresso ora dilatato che ci sospinge da un capo all'altro della città attraverso la sequenza ondulata del suo guscio. Una scultura nel paesaggio finalmente abitabile, "musica dell'arte plastica" l'avrebbe definita F. W. J. Schelling.





Walter Angonese

Progetto di concorso per il nuovo centro visitatori Fundo Moray, Perù
Walter Angonese Architekt con VG13 Architects (Tommaso Fantini, Alberto Rossi)
2019

Essere chiamati ad intervenire in un sito come quello di Moray pone differenti domande a vari livelli. Come intervenire in un sito del genere? Come affrontare un programma non poco ambizioso per un centro culturale e di ricerca in un luogo che vive della maestosità di un patrimonio culturale in uno dei paesaggi più incredibili al mondo?

Di sicuro non un nuovo nucleo dal gusto vernacolare; l'imitazione di un villaggio che rassomigli a quelli tradizionali; non potrà mai raggiungerne la loro qualità, la loro atmosfera, avere la loro storia. Il rischio di un simile approccio è di produrre solamente una brutta copia, una folcloristica perversione, al pari di quelle che già affliggono molti luoghi di cultura e turismo.

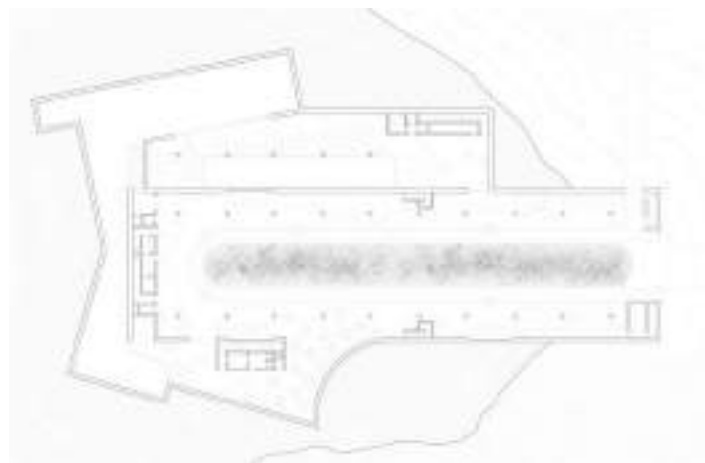
Crediamo che uno degli approcci possibili sia piuttosto la combinazione della tradizione tipologica con quello che il luogo ci offre: un manifesto alla topografia, sia essa naturale (le Ande e l'altopiano) o antropizzata (i terrazzamenti Inca). La nostra soluzione si trova nella dimensione interstiziale in tensione tra queste due categorie, tra tipologia e topografia.

La principale ispirazione in questo senso è la grande cultura Inca e le maestose tipologie che è stata in grado di proporre, una tra tutte il grande spazio ad aula allungata del *kallanka*, interpretata e combinata con la particolare topografia del luogo. Abbiamo posizionato il nostro edificio in maniera precisa, creando un solido sistema con le strade d'accesso e con le preesistenze, come il celebre ristorante di Virgilio Martinez o gli altri edifici di servizio al sito culturale.

Abbiamo optato per una grande forma, in parte ipogea, che da una certa distanza richiede una scoperta, ma nello stesso tempo invita a raggiungerla. Due ali racchiudono una profonda corte tagliata nel paesaggio, un possibile giardino segreto. Da questo cortile si raggiungono le funzioni dell'edificio: il centro culturale, i laboratori, la lobby e il ristorante. Ai piani superiori si trovano le camere aperte unicamente verso il paesaggio.

Il nostro è un edificio solido. Ci troviamo a 3500 metri di altitudine e né l'approccio concettuale descritto né le condizioni territoriali ammettono l'effimero. Crediamo che su più livelli il nostro edificio cerchi un contatto con il grande passato della cultura peruviana, senza negare la contemporaneità e il futuro di questo luogo. Non vogliamo essere troppo espliciti nelle scelte semantiche e nelle tracce lasciate sul progetto, crediamo in un approccio ambiguo. Laddove l'inclinazione del tetto può richiamare le tipologie inca e l'uso dei grandi blocchi in calcestruzzo prefabbricati le tecniche di costruzione, allo stesso tempo la corte è una costante millenaria dell'architettura così come la relazione tra edificio e topografia.

Il nostro progetto tenta di dare una risposta, consci, in quanto progettisti che vengono da molto lontano, che il nostro contributo non può essere più che l'inizio di un processo, che il luogo ed il progetto necessitano ancora di molti impulsi per renderlo veramente autentico e legittimabile per un sito come quello di Moray.





Arrigoni architetti

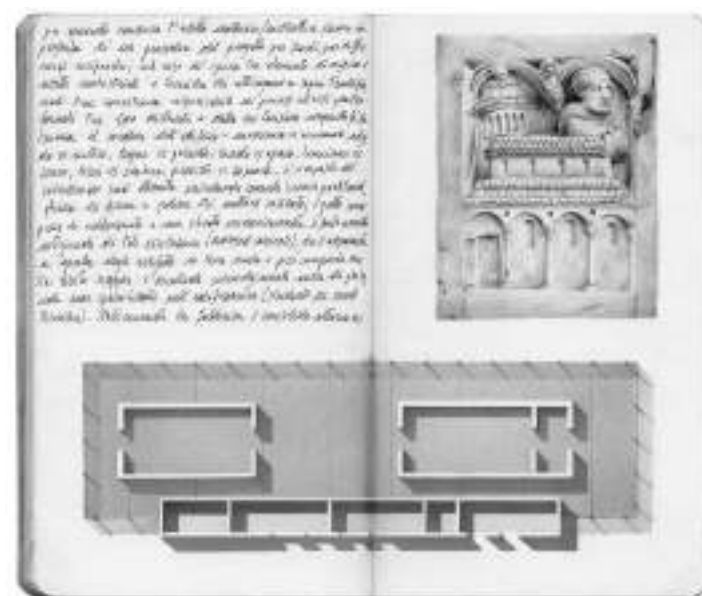
Progetto di concorso: Davanti a Villa Emma. Un luogo per la memoria dei ragazzi ebrei salvati a Nonantola: 1942-43, Nonantola (MO)

Fabrizio e Marco Arrigoni, Damiano Dinelli; artista: Simona Lotti; collaboratori: Valerio Cerri, Valentina Satti
2018

“Lo sguardo di veggente si accende davanti al passato che si allontana rapidamente. Vale a dire che il veggente volta le spalle al futuro: la figura di questo egli la scorge nell’oscurità serotina del passato che sta dileguandosi davanti a lui nella notte dei tempi.” Walter Benjamin, Ms 485

Il nuovo volume giace parallelo alla via ed è composto dall’assieme di tre parti chiaramente espresse. Una prima costituita da due prismi quasi di identica dimensione e tra loro allineati; una seconda, capace di raccogliere le molteplici destinazioni di servizio, si risolve in una stretta manica rivolta verso l’interno dell’area; un’ultima in guisa di recinto di cristallo tale da serrare reciprocamente le porzioni in precedenza descritte e determinare il perimetro complessivo dell’edificio, permettendo che ogni elemento dell’insieme rimanga riconoscibile nella sua autonomia di funzione e di figura. Tutta la fabbrica trova disposizione sul solo piano terreno. Dei due umili caseggiati esistenti si propone di mantenerne unicamente i due fronti prospicienti la strada e con i resti della demolizione reimpiegare le polveri dei mattoni per gli impasti cementizi predisposti per le muraglie e per le pavimentazioni. L’impronta della rimessa agricola a meridione stabilisce la misura del lato corto dei due nuovi involucri, stanze tra loro tessute in infilade, il ‘cammino della compassione’. Una strategia della metamorfosi volta a mitigare il paradosso per cui un’architettura della/per la rammemorazione si dia cancellando le ultime tracce di un recente passato. Le necessità d’uso sono state soddisfatte cercando una esplicita polarità tra parti serventi e parti servite. Lo spazio dell’esporre è articolato secondo un doppio registro morfologico: circoscritto, massivo quanto introverso il primo, continuo, fragile quanto estroflesso il secondo; la stanza a ridosso della hall ospiterà una camera ottica. Le materie principali impiegate sono il laterizio, il cemento ed il vetro procedendo per scarti e differenza reciproche: meccanico vs manuale, algido vs rustico, leggero vs pesante, lucido vs opaco, luminoso vs scuro, liscio vs scabro, previsto vs casuale.

In una conferenza a più voci Germano Celant – nel fissare i tratti dell’esperienza poverista – ha sottolineato come in un confronto occorso tra Mel Bochner e Jannis Kounellis quest’ultimo, nel ratificare il loro divergere, si fosse così rivolto all’autore americano: “per te questo regolo di 100 centimetri è poco più di tre piedi mentre per me sono oltre duemila anni di storia”. Vorrei adottare questo slittamento, questo confondersi dell’ascissa spaziale con l’ordinata delle temporalità, come la marca costitutiva di certa prassi e pensiero riguardo l’architettura nel nostro paese. Correlare, trattenere – nel conflitto, nell’incompiutezza endemica – affondo archeologico e sguardo proiettivo in una comune costellazione è stata la condotta, l’indole di un’operatività che ha avvertito se stessa come la via per collimare nel ‘qui ed ora’ ricordo e desiderio, pietà del transitorio e profezia.





Barozzi/Veiga

Tanzhaus Zürich, Svizzera

Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga
2014-2019

Nel 2012, nel quartiere di Zurigo Wipkingen l'edificio pubblico in Wasserwerkstrasse, dove trovavano spazio la Tnazhaus e la scuola tessile svizzera, viene distrutto da un incendio.

Nel 2014, Barozzi Veiga vincono il concorso internazionale proposto da Amt für Hochbauten Zürich per la costruzione della nuova Tanzhaus e per la riqualificazione della riva della Limmat.

Il progetto dà nuova vita alla promenade lungo fiume e trasforma la vocazione residenziale del luogo. L'edificio è costituito da un volume organizzato su più livelli, integrato nella pendenza della riva e sobriamente visibile dall'esterno. Sulla copertura si genera un nuovo spazio pubblico che connette i percorsi esistenti intrecciati alle diverse quote. Il progetto combina sapientemente vecchio e nuovo, risolvendo il rapporto con il contesto attraverso una facciata continua che reinterpreta gli elementi circostanti, prove del passato 'industriale' di questa area (i passaggi sopraelevati, la struttura metallica dei ponti, i pontili). L'architettura viene definita dalla logica costruttiva della struttura della facciata. Questa, realizzata con un particolare cemento isolante, mostra un fronte monomaterico che conferisce all'edificio il sapore di un'architettura 'quasi primitiva'.

La facciata si apre verso lo spazio pubblico del lungo fiume che, connesso con il foyer, si amplia. La ripetizione degli elementi trapezoidali che genera l'alternanza tra vuoti e pieni della facciata segue tre obiettivi: il desiderio di stabilire un dialogo con il contesto; la necessità di avere una pesante massa per motivi strutturali che non negasse la permeabilità con l'esterno; l'obbligo di rispondere alla normativa sul controllo dell'irraggiamento solare dell'edificio, evitando l'uso di schermature solari meccaniche o di sistemi che implicassero ulteriori materiali rispetto alla 'pura' facciata di cemento.

Il progetto trova nell'uso della vegetazione una soluzione per proteggere l'edificio dall'eccessivo irraggiamento. Usando diverse specie di piante a foglia caduca, l'edificio riesce a raggiungere i valori richiesti durante i mesi più assolati dell'anno. Durante l'inverno, la vegetazione diventa invece meno presente e permette alla luce di entrare più facilmente all'interno. Le ombre generate dal disegno della facciata e dalla vegetazione diventano uno dei temi principali dello spazio del foyer. Le funzioni si dispongono su due livelli: quelle private al livello superiore separate da quelle pubbliche del livello più basso. Gli accessi separati creano un sistema di percorsi tutto intorno all'edificio rafforzando la natura pubblica degli spazi che si trovano al piano della banchina della Limmat. A questa quota il foyer corre lungo tutta la lunghezza della facciata distribuendo alle sale di produzione e al grande spazio della hall sviluppato in un doppio volume e illuminato naturalmente. Al piano superiore gli uffici della Tanzhaus e gli spazi di backstage. Il progetto di Barozzi Veiga dà vita ad un nuovo centro culturale cittadino che sottolinea l'importanza della Tanzhaus come uno dei luoghi più significativi della danza contemporanea in Svizzera.





Gabriele Bartocci

Sistemazione dei locali liturgici del complesso di Santa Maria Collegiata in Piazza San Rocco a Cerreto d'Esi (AN)

Gabriele Bartocci; collaboratori: Mattia Gennari, Federico Gracola
2020

Nel fronte settentrionale di Piazza San Rocco un portale in laterizio, fuori scala rispetto agli accessi alle residenze adiacenti, delle stesse dimensioni del vano di ingresso della chiesa Collegiata posta sul fronte orientale, rappresenta ciò che resta della facciata, più volte rimaneggiata, dell'antica cappella quattrocentesca del Santo Crocifisso, oggi scomparsa, che venne ricavata nel corpo di fabbrica del vecchio ospedale che giaceva di fianco alla Cattedrale.

Fino al XIX secolo la cappellina, sorta per la devozione al Santissimo Crocifisso, insieme alla Collegiata dedicata al culto mariano costituivano, dal punto di vista tipologico, gli elementi del sistema urbano che definivano il carattere sacro della piazza, ove le due aule ne alimentavano la religiosità.

Oggi, i locali della cappella, dopo i rimaneggiamenti e i consolidamenti che si sono succeduti negli anni sono stati destinati allo stoccaggio delle reliquie processionali delle confraternite ecclesiastiche che, in occasione delle ricorrenze religiose espongono e trasportano a spalla durante le processioni. Con la scomparsa della piccola aula votiva che si affacciava su Piazza San Rocco è venuto a mancare uno dei fuochi liturgici significanti nella configurazione della sacralità dello spazio urbano.

Il progetto di risistemazione dei locali di proprietà della Curia nasce dalla necessità di un riordino delle suppellettili quali cimeli appartenenti alla tradizione ecclesiastica locale e diventa l'occasione per ripristinare la presenza del piccolo spazio votivo secondo un atteggiamento mirato a rivendicarne l'identità architettonica nel suo rinnovamento.

Il programma funzionale prevede che negli ambienti posti al piano terra, comunicanti tra loro, vengano conservate le statue, i baldacchini e le icone lignee mentre in quelli al primo piano siano depositi gli stendardi, le croci astili, le candele e le lanterne processionali.

La scelta di utilizzare l'ingresso principale ai depositi, anziché dal portale della cappella dal vano di accesso adiacente, ha consentito di recuperare e riprogettare quello che era lo spazio interno della chiesetta.

Qui, un muro ad U aperto verso il piazzale circoscrive uno spazio di quattro metri per otto replicando le dimensioni del tempio originale.

La cortina muraria, rivestita in lastre di pietra calcarea chiara locale, la stessa con cui fu edificata la cappella, come una rovina contenuta nel corpo dell'edificio diventa la nicchia in cui verrà conservato il crocifisso ligneo di Fra Paolo da Chioggia, risalente al XVI secolo, simbolo del rito processionale del Corpus Domini.

La sostituzione dell'infisso di legno esistente con una lastra di cristallo, fissa, incassata nel portale in muratura trasforma il nuovo abside in una grande edicola votiva, un tabernacolo ove la sacra reliquia è offerta alla preghiera, elargita alla città.





Giulio Basili

Casa II, Roccatederighi (GR)

Giulio Basili; collaboratori: Eva Camigliano
2019

L'architettura rurale è la traduzione pratica di una istanza di essenzialità derivante da una adesione a misure e regole preesistenti che soddisfano esigenze estetiche e bisogni pratici: "Nessun problema è risolto – scrive Ernesto Rogers in *Esperienza dell'architettura* – se non risponde all'utilità, alla morale e all'estetica al tempo stesso. Una casa non è una casa se non è calda d'inverno, fresca d'estate, serena in ogni stagione per accogliere in armoniosi spazi la famiglia. Una casa non è una casa se non racchiude un angolo per leggere poesie, un'alcova, una vasca da bagno, una cucina. Questa è la casa dell'uomo". Muovendo dall'analisi del tema e del luogo il progetto della casa si sviluppa cercando di instaurare un rapporto di reciproco scambio tra la struttura del paesaggio e la struttura dell'architettura, riconoscendo nella severa geometria del paesaggio agrario toscano la prima misura di adesione al luogo.

Lo sviluppo ideativo dell'opera si affida, da un lato, allo studio in sezione come processo di adeguamento dell'edificio al sito e, dall'altro, alla pianta come struttura aggregativa razionale di ambienti definiti nei percorsi e nelle aperture verso l'esterno, rilevando, attraverso lo snodo cruciale dell'attacco fra l'edificio e il piano di campagna e nel passaggio fra il muro verticale e la copertura, gli elementi tipologici che ne definiscono l'impronta.

È proprio nel territorio aperto che il limite tra esterno, regolato dalla misura del paesaggio, e interno, calibrato sulla misura umana, cambia; è definito da spazi protetti ma aperti, da elementi che possono essere concepiti come una sorta di cerniera che lega parti del paesaggio stesso allo spazio domestico.

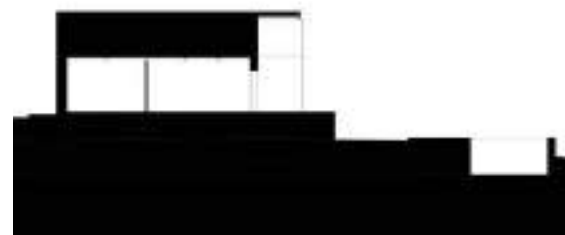
Questo legame può essere fisico ma anche immateriale, rappresentato sostanzialmente dalla veduta, variabile che influenza la tipologia e le scelte architettoniche ordinando la composizione.

Due basamenti quadrati si inseriscono nel pendio della collina uno dietro all'altro. Il primo verso valle contiene la piscina, sul secondo nasce la casa, anch'essa di pianta quadrata con una distribuzione interna essenziale.

L'archetipo della casa si manifesta sia nella copertura a capanna che ne definisce proporzioni e misure, sia nella loggia che 'svuota' per intero la facciata principale, definendone i contorni con i muri laterali in pietra che sorreggono le grandi travi metalliche inclinate della copertura.

La scala esterna è scavata sul fianco del basamento e supera il dislivello tra il piano di campagna e quello dell'abitazione.

La distribuzione priva volutamente lo spazio domestico di una gerarchia degli ambienti, accorpando tutte le stanze in un nucleo compatto schiacciato sotto il peso ideale della copertura, definita da una doppia orditura di travi metalliche. Le aperture privilegiano la vista sulle colline con la Rocca di Montemassi in primo piano e il mare sullo sfondo.





Enrico Bordogna

Progetto di concorso per la sistemazione del Centro di Cernobbio, Como

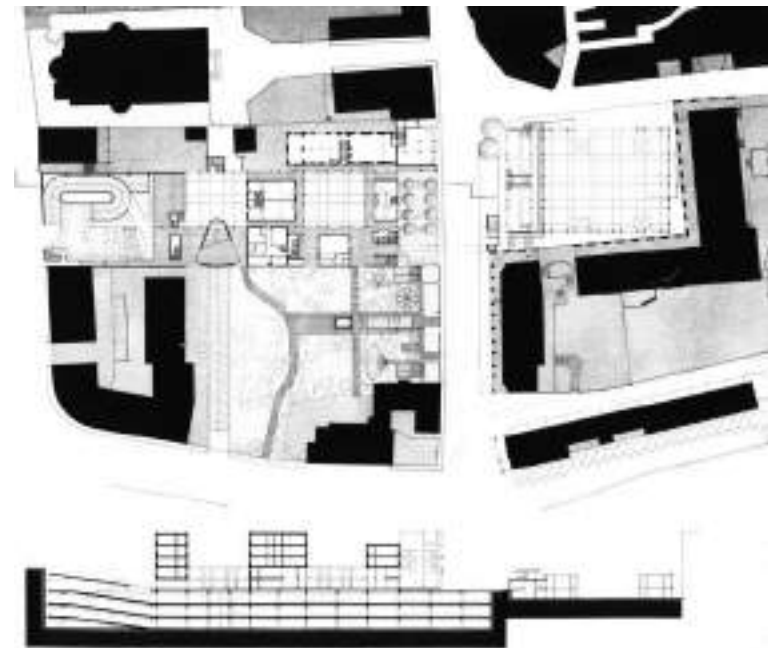
Enrico Bordogna, Paolo Godio, Gian Paolo Semino
1984

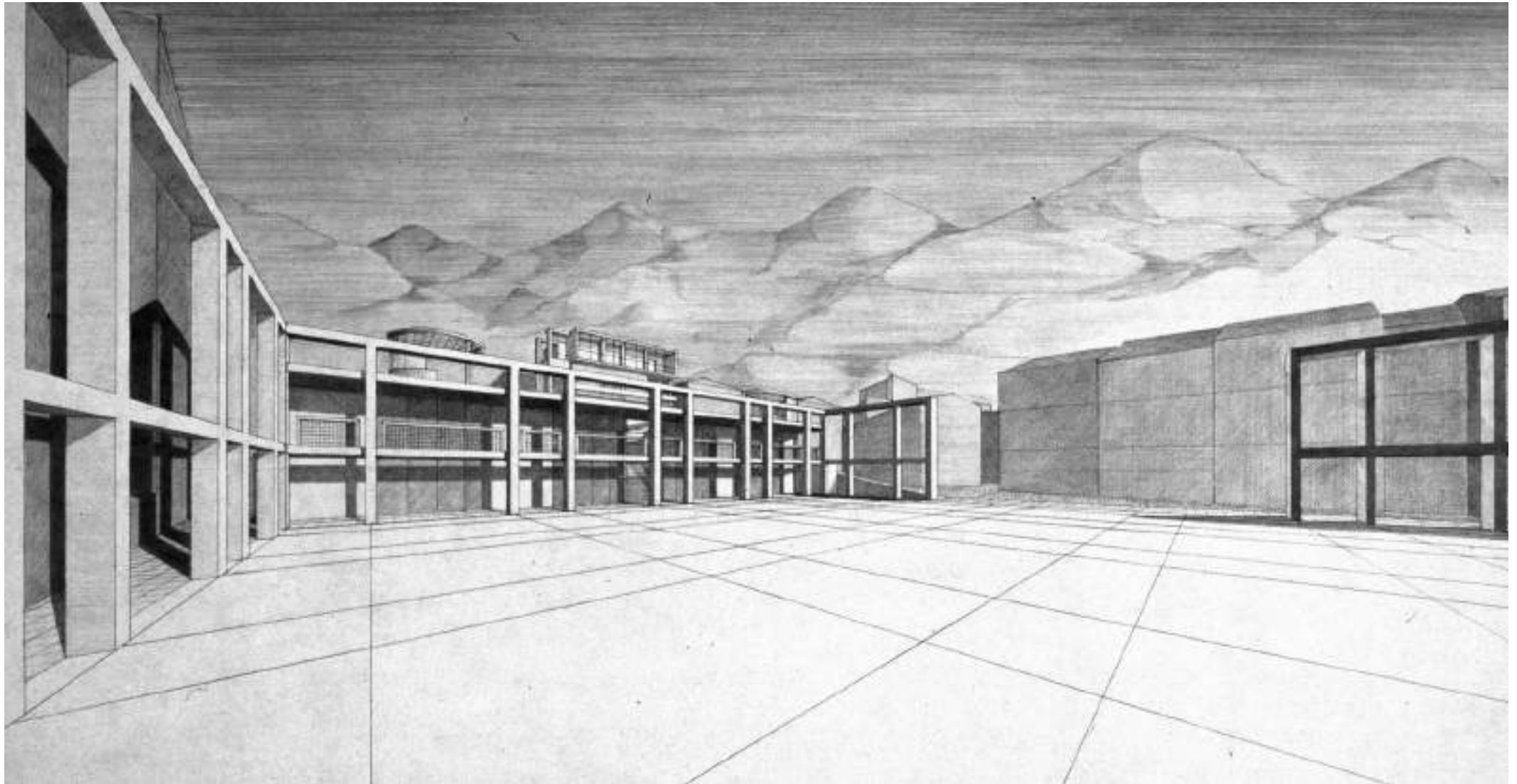
Un vecchio progetto di concorso, a ridosso di un capolavoro di quel Razionalismo comasco che del Movimento Moderno italiano ha rappresentato, soprattutto nella personalità di Cesare Cattaneo, la componente spiritualista, di rarefatta astrazione purista.

Un progetto premiato da una commissione di concorso presieduta da Luigi Zuccoli, che di quella peculiarità comasca è stato testimone diretto, attore comprimario ma consapevole e grato del punto di osservazione privilegiato che gli era consentito.

Se la diversità italiana, come è stato detto, si è alimentata dal dopoguerra in poi soprattutto grazie a due componenti costitutive della sua originalità nel panorama internazionale – il rapporto tra architettura e città e quello con la storia e la tradizione – il razionalismo comasco, tra titanismo di Terragni e spiritualismo di Cesare Cattaneo, sembra essere invero figurativo di quel “segreto religioso” propugnato da Edoardo Persico come fonte di autentica ispirazione. Così il progetto per il centro di Cernobbio (un albergo di 120 posti letto con un autosilo di 250 posti auto, la sistemazione del giardino pubblico urbano, la riconfigurazione di una piazza impropriamente usata a parcheggio), cerca di articolare attorno alla casa-manifesto di Cesare Cattaneo un brano di città razionale, configurato in chiare geometrie che in planimetria ne garantiscono semplicità di funzionamento e nei partiti architettonici riprendono, per consapevole traduzione, ritmi forme e figure di quel patrimonio di opere che ne costituiscono il *genius loci*: dalla sequenza pilastrata del progetto di concorso di secondo grado del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'E42 di Terragni, Lingeri e Cattaneo del 1937-1938, alla ripresa del modulo pilastro-trave, testimonianza del retaggio classico che ha segnato la diversità di tante opere del Razionalismo italiano, alla trascrizione in chiave archeologica, quasi rovine di scavo di 20-30 centimetri di altezza, di parte della pianta del progetto di *Casa Famiglia per la famiglia cristiana* del 1942 di Cattaneo, con la riproposizione ad uso dei bambini della voliera, della sala-veranda e del pollaio, e la costruzione fino alla copertura del sacrario della famiglia come piccolo museo dell'opera dell'architetto.

Un progetto che, in coerenza con la consolidata diversità italiana rispetto alla ipertrofia mediatica di tanta architettura globalizzata contemporanea, privilegia la ricerca sul tipo e sul contesto per estrarne le fondamenta liriche sublimite nello spiritualismo razionalista di Cesare Cattaneo.





Gianni Braghieri

Progetto di concorso per il Centro Civico al quartiere Isola di Milano

Gianni Braghieri, Martina D'Alessandro con Elisabetta Pallarini; collage: Cecilia Carrioli
2014

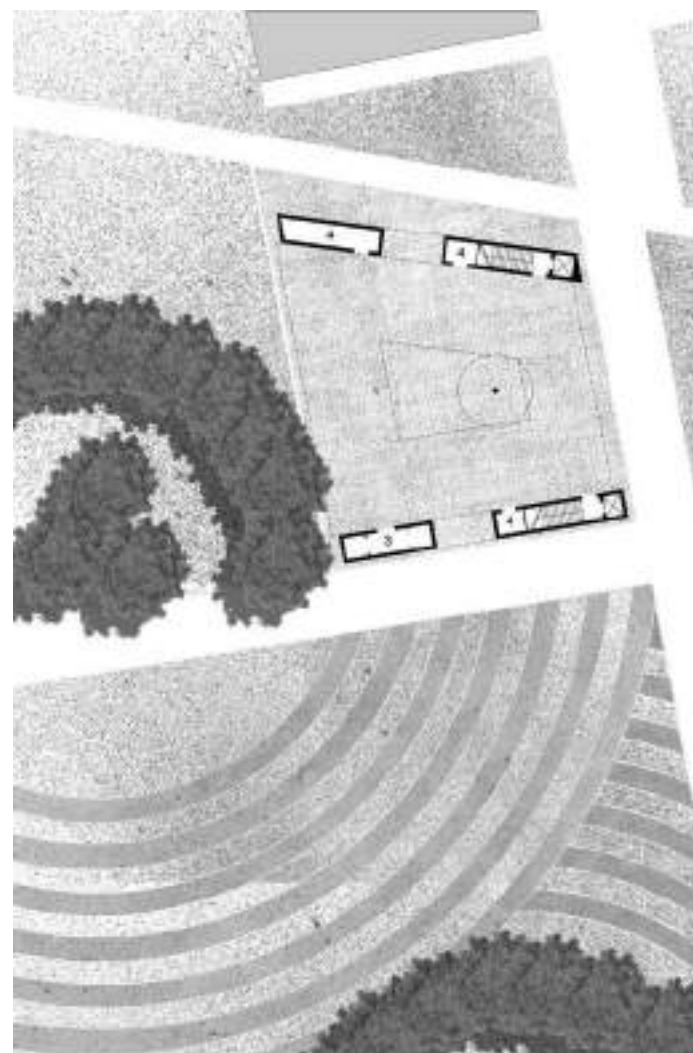
Il concorso per il nuovo Centro Civico, nello storico e popolare quartiere Isola, è stata una delle rare occasioni per conferire un senso all'architettura della città. Al quartiere Isola, che comprende l'area della Stazione Garibaldi, si sono succeduti numerosi concorsi che negli anni non hanno avuto seguito e che hanno delineato quella nuova città anonima che si estende sempre più verso il centro urbano. L'area di progetto, di notevoli dimensioni, è ai margini del nuovo parco chiamato "Biblioteca degli Alberi", circondato dai fabbricati di quella che viene chiamata la città moderna.

Abbiamo proposto un edificio di piccole dimensioni, cerniera tra la città in demolizione e le nuove torri moderne. Rappresentiamo il nostro progetto con un'immagine che lo coglie attraverso un vecchio rosone di una ex fabbrica in demolizione. Nel tempo il rosone è stato sostituito da un orologio che, come quelli delle torri civiche e campanarie e nei frontoni delle chiese e dei municipi, ha sempre connotato la destinazione pubblica di questi spazi. Naturalmente l'orologio è un Capanni di Uscio che ha fornito in tutta Italia queste meraviglie che segnano il tempo.

Le richieste ambiziose dell'Amministrazione hanno fatto sì che gran parte dell'edificio fosse destinato a varie e mutevoli destinazioni: quello che dalla metà del secolo scorso affligge il nostro paese con la parola multifunzionale.

L'edificio ha una struttura in calcestruzzo su due lati del fabbricato che, come i pilastri di un ponte, sostengono i piani liberi delle diverse attività funzionali e permettono al piano terra di avere uno spazio completamente libero, come quello dei broletti che hanno conservato per secoli il valore civico delle nostre città. Il piano terreno, in virtù della sua pianta completamente libera e permeabile, può accogliere le diverse attività collettive come concerti, conferenze, assemblee al coperto. Due muri attrezzati, spessi circa 3 metri per una lunghezza di circa 25 metri, accoglieranno gli elementi strutturali dei piani sospesi della costruzione, ospitando ai diversi livelli servizi e collegamenti. Nei piani superiori, una successione di lame di Corten definisce un brise soleil che permette di illuminare gli interni.

I muri perimetrali sono scanditi da piccole finestre che inquadrano il paesaggio della città circostante, privilegiando le visioni storiche come il Duomo, la Torre del Castello, la Torre Velasca.





Riccardo Butini

Fabbrica e uffici, Pian del Casone, Siena

Riccardo Butini; collaboratori: Giulia Fornai, Filippo Lisini Baldi
2020

Niente è sospeso in questo tratto di paesaggio.

Ogni soggetto, naturale o costruito dall'uomo, è saldamente ancorato al suolo. Se si è disposti ad ammettere nel quadro d'insieme, sostanzialmente ben conservato, la presenza di alcune modificazioni recenti, ci si può trovare di fronte ad un paesaggio che, pur presentando evidenti contrasti e sorprendenti paradossi, è stato costruito e modellato con interventi collaboranti fra loro, frutto di uno spontaneo principio di continuità dell'opera dell'uomo.

In questi luoghi tutto è ridotto all'essenziale, o meglio riportato all'essenza più intima delle cose.

I segni sono netti e ben riconoscibili, frutto di una pratica prolungata di lenta trasformazione. Figure dalla forza icastica sono ordinate sul piano di un'ideale rappresentazione pittorica che pure sfugge alle regole troppo 'perfette' della prospettiva. Un edificio a piastra alto 10 metri, composto da cinque moduli rettangolari ripetuti in sequenza e variabili nella dimensione longitudinale, si sviluppa principalmente su di un solo livello nella parte destinata all'attività produttiva (officina) e su due livelli in quella destinata agli uffici, spogliatoi e mensa/ristorante.

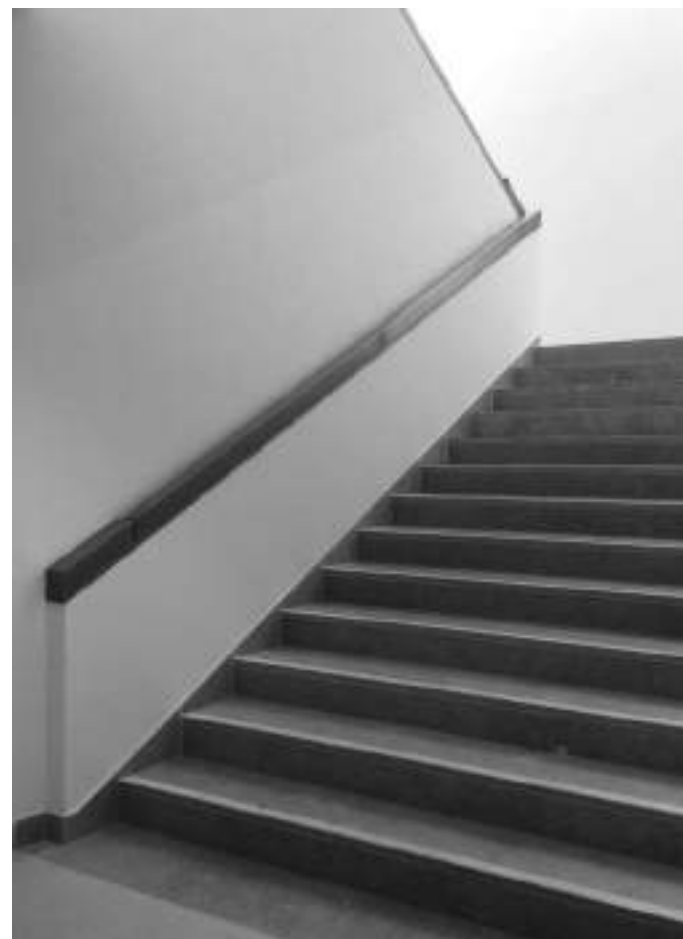
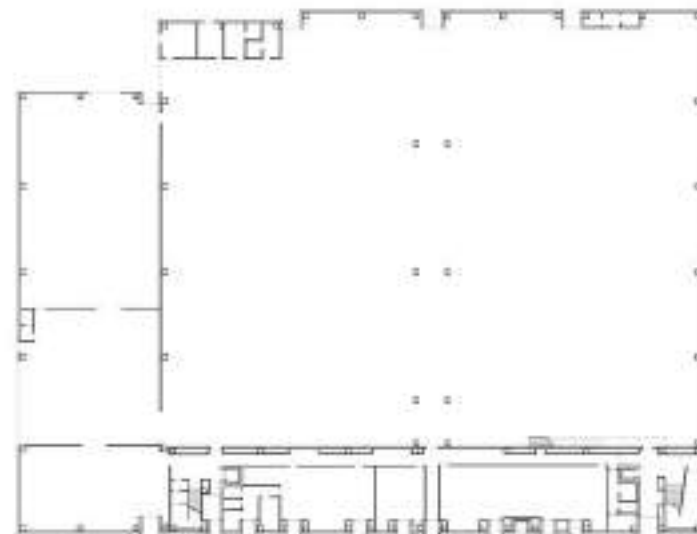
La composizione dei prospetti è ottenuta a partire da un processo di sottrazione materica che determina la definizione volumetrica e spaziale dell'intera costruzione, alternando pieno e vuoto, luce ed ombra.

Sul fronte nord-ovest gli scavi regolari individuano i cinque moduli di base, mentre sul fronte sud-est i tagli aumentano di numero e disegnano un prospetto ritmicamente frammentato secondo una serialità tradita da un modulo che si ripete in modo irregolare. Scavi profondi individuano le aperture a tutt'altezza. La luce solare scivola sulla superficie liscia dei prospetti, trattenuta solo dalle 'fughe' impresse nei pannelli in calcestruzzo ossidato in pasta, nondimeno esaltando con ombre pesanti la volumetria articolata del nuovo edificio.

Poco distante, sulla Montagnola, l'imponente mole della cinquecentesca Villa di Santa Colomba attribuita a Baldassarre Peruzzi, chiusa nella nitida geometria delle sue forme come pietra appena 'cavata', nasconde al suo interno una sorprendente scala coclide.

Anche la nuova fabbrica ospita una scala strombata in travertino, illuminata con luce zenitale: elemento 'fragile' inserito nella solida struttura muraria.

Robustezza e fragilità convivono, di nuovo, in un'armonia d'insieme che le ammette entrambe, senza esclusione.





Fabio Capanni

Progetto per il CERN Visitor Center, Ginevra (Svizzera)

Fabio Capanni con Simone Barbi; collaboratori: Iacopo Farolfi, Alessandro Sordi, Daniele Vanni
2020

Istituito nel 1954 da 12 Stati membri della Comunità Europea, il Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire (CERN) è il più grande laboratorio al mondo di fisica delle particelle, realizzato al confine tra Svizzera e Francia, alla periferia ovest della città di Ginevra, nel comune di Meyrin.

Il CERN, noto a livello internazionale per ospitare il Large Hadron Collider (HLC), un acceleratore di particelle completamente sotterraneo inaugurato il 10 settembre del 2008, accoglie al suo interno anche The Globe of Science and Innovation, uno spazio espositivo inteso come “ponte tra scienza, cultura, educazione e società, dedicato alla promozione della conoscenza scientifica presso tutti i tipi di pubblico”.

Il CERN Visitor Center è una struttura di accoglienza plasmata attorno ad un vuoto di 40 metri del tutto analogo, in negativo, alla medesima misura dell'adiacente Globe.

Generata dalla tensione tra cerchio e quadrato, questa architettura cava di modeste dimensioni prende forma sulla contrapposizione dialettica tra linea retta e linea curva, proiettando il visitatore nell'eterna dialettica tra il limite e l'illimitato che anima le ricerche sviluppate all'interno del centro.

Come gli esperimenti svolti nelle profondità dell'HLC tengono insieme l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande cercando la verità in un anello di 27 chilometri di diametro, così l'anello zenitale del Visitor Center introduce il visitatore ai misteri della materia diffondendo la luce solare alle sinuosità delle sue superfici che sono distinta eco dello spazio curvo teorizzato da Albert Einstein, nel quale la luce si inflette e, a dispetto della nostra percezione, disegna una realtà più vera del vero.





Renato Capozzi e Federica Visconti

Progetto di un edificio per attività collettive del Dipartimento di Architettura di Napoli

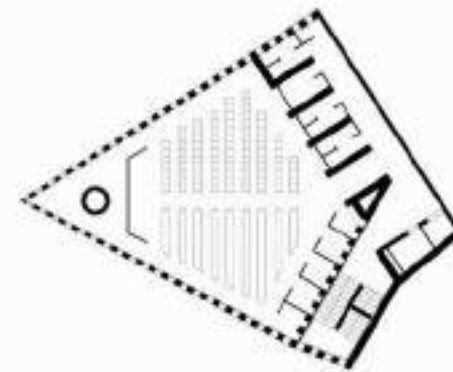
Renato Capozzi, Federica Visconti; collaboratori: Lorenzo e Mario Criscitiello
2015

Utilizzando un 'sensato paradosso', si potrebbe affermare che la 'generalità' della città italiana risieda nella sua 'specificità': nell'essersi, ciascuna realtà urbana del nostro Paese, costruita in una relazione imprescindibile con la geografia del luogo di insediamento, da un lato, e con la storia, dall'altro. Se le città italiane resistono, con la loro inerzia di forma e con i loro valori, ad una globalizzazione omologante e indifferente ai contesti, anche dal punto di vista della elaborazione teorica è stata la cultura architettonica italiana a fare della 'architettura della città' il centro di una riflessione che occorre tuttavia continuare tenacemente ad affermare, anche attraverso il progetto.

Nel cuore della Pignasecca a Napoli, popolare strada-mercato ma anche luogo dove ha sede il Dipartimento di Architettura della Università di Napoli Federico II, si incontra frontalmente, provenendo dalle vicine stazioni delle ferrovie regionali verso l'asse di Via Toledo, uno dei tanti luoghi irrisolti della città: un luogo 'in attesa di trasformazione', la cui attuale condizione reclama un intervento di progetto. L'area è uno dei tre vertici di un isolato triangolare che prospetta sulla Piazza della Pignasecca e che, dopo i bombardamenti dell'ultimo conflitto mondiale, conserva solo un piano terreno che ha accolto, nel tempo, le più svariate attività esibendo gli alti fronti ciechi dei due edifici adiacenti.

La forma dell'edificio, progettato per integrare gli spazi comuni e di rappresentanza che mancano al Dipartimento di Architettura, è suggerita dalla forma della città ma non la interpreta in maniera convenzionale: il nuovo edificio, costruito sul sedime del blocco crollato, ne ridefinisce la testata verso la piazza ma si solleva dal suolo realizzando una inedita piazza coperta e riconducendo la geometria del lotto a una figura triangolare a partire dalla costruzione di due corpi di 'sostruzione', in aderenza con gli edifici esistenti, che sostengono, sia staticamente che figurativamente, il volume sospeso supportato da una 'non necessaria' colonna gigante.

Per quanto attiene il carattere, l'edificio accentua la verticalità mediante l'adozione di un fitto partito di bucaure allungate che, dall'alto verso il basso, si dirada per consentire la illuminazione naturale del 'vuoto' basamentale e per sostenere – attraverso dei pendoli, via via più radi in ragione dei carichi – la loggia e la pensilina praticabile di accesso alla piazza coperta. In tal senso il carattere architettonico-figurativo dell'edificio è affidato alla messa in rappresentazione delle forme costruttive ricondotte a misura e proporzione rendendo espressiva ed emancipando, in tal modo, la loro ovvietà tecnica. L'obiettivo è quello della ricerca di forme adeguate rispondenti al tema e al valore di un edificio collettivo per l'oggi in grado di confrontarsi con un tessuto consolidato senza ammiccamenti, da un lato, ma rifuggendo inutili esibizioni figurative, dall'altro, puntando invece alla finitezza, alla concisione e alla chiara manifestazione dei sistemi sintattici che connotano le diverse parti.





Carlana Mezzalira Pentimalli

Progetto di concorso: Minerva. Via di collegamento lungo la sponda del lago tra il capoluogo e il Forte di Fortezza, Fortezza (BZ)

Carlana Mezzalira Pentimalli (Michel Carlana, Luca Mezzalira, Curzio Pentimalli); collaboratori: Martina Filippi, Alessio Oliviero, Filippo Tonel; strutture e impianti: 3M Engineering; committente: Comune di Fortezza (BZ), Italia; rendering: Filippo Bolognese
2019

La porzione di territorio compresa tra il capoluogo di Fortezza ed il maestoso forte che sorge poco più a sud, si caratterizza per la presenza di molti elementi identitari e tra loro differenti, concentrati in un perimetro geografico relativamente contenuto. La trasformazione fisica di quest'area, dovuta all'antropizzazione operata nel corso di molti secoli, ha dato vita a delle singolarità molto diverse, un arcipelago di permanenze che vede dialogare a più voci il torrente Isarco, alcuni ritrovamenti di un tracciato di epoca romana, il centro di Fortezza, i bunker disseminati sulle impervie pareti della valle e l'iconico Forte di Fortezza. L'obiettivo del progetto è stato quello di sfruttare l'eterogeneità intrinseca di questi protagonisti, facendoli interagire tra di loro quasi fossero attori silenziosi all'interno di un grande teatro naturale.

Minerva adotta una strategia di intervento a partire dalla volontà di operare contemporaneamente su due livelli tra loro paralleli ed inscindibili. Un primo livello, diffuso e cristallizzato, che si articola in modo omogeneo per mezzo di un tracciato ciclopedonale, proponendo l'installazione di una segnaletica educativa e di orientamento, con lo scopo di rendere riconoscibile l'intervento e, al contempo, di innescare un primo e più generale processo di consapevolezza del luogo. Un secondo livello, fortemente riconoscibile e concentrato, che si manifesta attraverso degli interventi più iconici ed un osservatorio, nei quali la parte didattica, ricca di informazioni, invita il visitatore ad approfondire alcune tematiche inerenti il contesto circostante.

Come assunto, un percorso non dovrebbe essere una linea senza spessore, un percorso dovrebbe essere una superficie, un momento di incontro. Si è voluto proporre e sperimentare un luogo simbolico e fortemente riconoscibile, la cui immagine rimanesse impressa nella mente del viaggiatore, in cui l'architettura del nuovo intervento doveva essere in forte continuità con gli elementi del contesto. Una struttura-osservatorio che tentasse di reinterpretare l'archetipo della tenda (e dell'accampamento militare), costruzione primitiva per eccellenza. Una forma astratta ma in continuità con l'infrastruttura ciclopedonale, composta dai materiali delle fabbriche circostanti: metallo per i telai tridimensionali e pietra per l'impasto delle sottili lastre cementizie prefabbricate, lisciate a terrazzo nell'intradosso ed esfoliate nella parte esterna quasi a voler dialogare con le pietre senza tempo del forte.



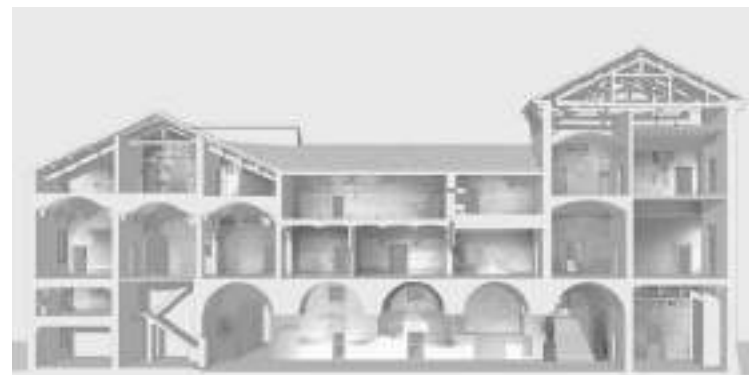


Massimo Carmassi

Restauro del Palazzo Ducale dei Gonzaga a Guastalla (RE)

Carmassi studio di Architettura (Massimo, Gabriella e Lorenzo Carmassi); strutture impianti: Andrea Gaggiotti; impresa edile: Tecton soc Coop; restauri affreschi: Piacenti SPA; pavimenti cotto: Matteo Brioni; fotografie: Massimo Carmassi (stato attuale), Mario Ciampi (realizzazione) 2002-2010

Il Palazzo è divenuto di proprietà comunale nel secondo dopoguerra dopo secoli di innumerevoli trasformazioni che ne hanno modificato l'aspetto rinascimentale, generando complesse stratificazioni strutturali e decorative. Il nostro restauro ne ha conservato l'intera configurazione spaziale scoprendo l'apparato decorativo di ciascun ambiente. Dei 130 esistenti sono parzialmente incompiuti quelli del sottotetto. Alla fine del secondo lotto di lavori la sopravvivenza contemporanea di pitture di diverse epoche e stili, visibili attraverso infilate di porte, determina un'immagine nuova dell'edificio, nonostante rimanga totalmente identico nelle sue caratteristiche volumetriche e materiali. Qualche modifica marginale è costituita dall'eliminazione di tamponamenti, aperture e tramezzi sovrastrutturali per recuperare la continuità di percorsi presistenti necessari per soddisfare le nuove funzioni. Soprattutto durante il XVIII e XIX secolo infatti l'edificio aveva subito modifiche sostanziali a partire dalla sopraelevazione di un piano, il tamponamento della loggia a tre archi della facciata posteriore e della suddivisione del grande salone a doppio volume detto "dei giganti", dotato di un poderoso camino in marmo rosa tuttora esistente, in ben venti stanze più piccole e del Salone Dorato affacciato sul fianco sud in altre venti stanze piccole. Già durante il corso dei lavori il destino funzionale dell'edificio, come spesso succede, era stato modificato notevolmente. Anziché la biblioteca comunale prevista all'inizio oggi il palazzo ospita il museo della città al primo piano, uffici del Comune, la Banca Reggiana e un ristorante a piano terra. L'esperienza ci ha insegnato che gli edifici antichi sono caratterizzati, entro certi limiti, da una notevole flessibilità funzionale, da conservare per un imprevedibile futuro. Per questo anche alle pochissime addizioni contemporanee, illustrate durante il sesto convegno dedicato all'Identità dell'Architettura Italiana nel 2008, è stata garantita la massima neutralità funzionale insieme ad una facile reversibilità. Gli uffici della banca ad esempio sono costituiti da leggere scatole di ottone e vetro, appoggiate sul pavimento del salone del piano terra, costituito da due stanze voltate di cui era stata eliminata la parete divisoria, ed adibito nel dopoguerra a cinema. Dei quattro prospetti del palazzo quello affacciato ad ovest sulla piazza è stato ripristinato con intonaco color mattone seguendo i lacerti sopravvissuti per raccordarsi con il contesto cittadino. Delle murature degli altri tre, affacciati su strade secondarie e sul cortile, sono state conservate le superfici a vista in mattoni insieme alle poche isole di intonaco rimaste.





Francesco Cellini

Strutture temporanee per la delocalizzazione delle attività ristorative, Castelluccio di Norcia (PG)

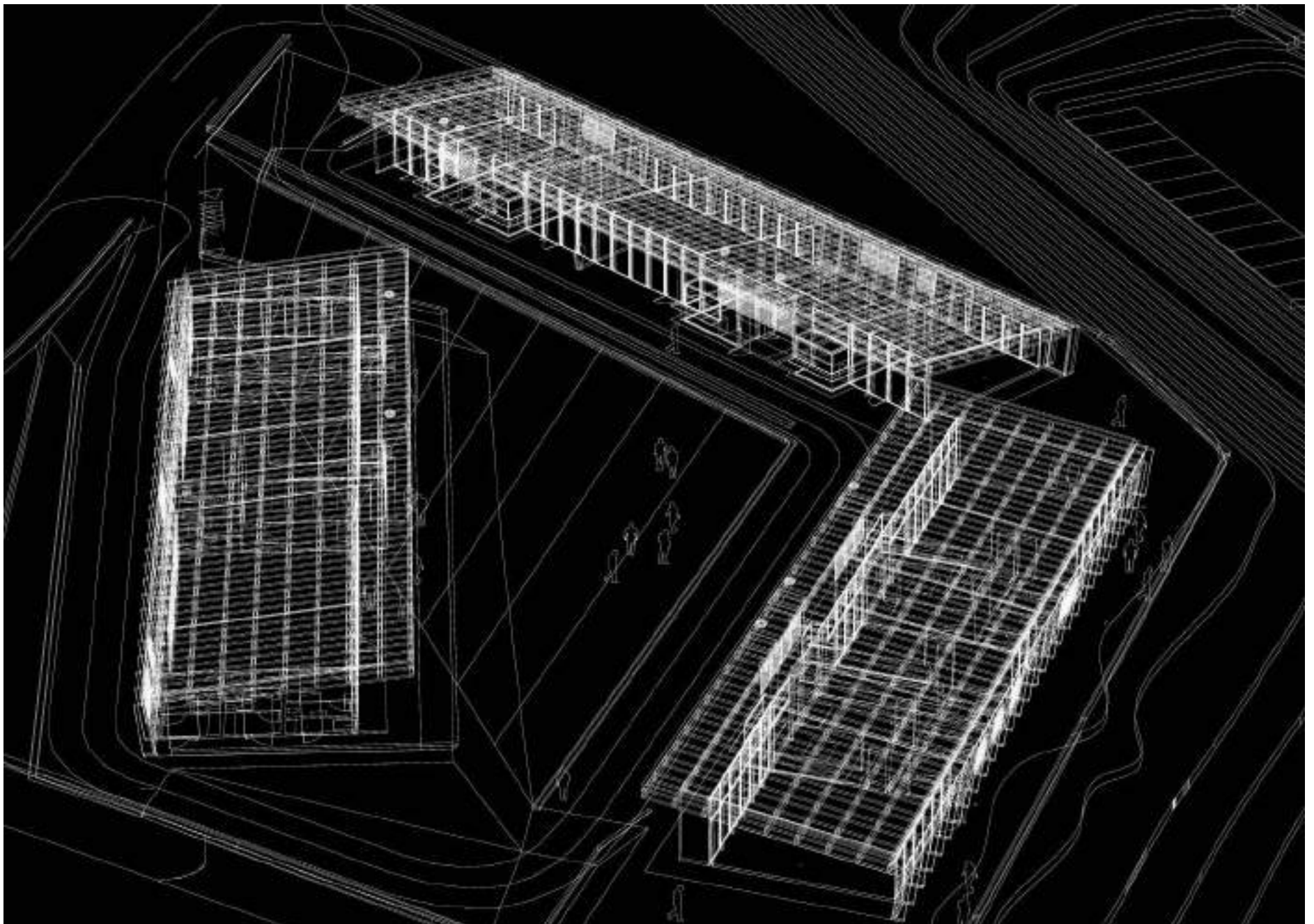
Francesco Cellini con I-Lab SmartCityDesign (Francesca Catalini, Valerio Palini, Paolo Verducci);
committente: Protezione Civile, Nestlé
2017-2018

Castelluccio è (era) un microscopico paese arroccato su un breve cocuzzolo, isolato in una splendida conca montana. Non è (era) bello, né ricco di qualità. Lo salva(va) soltanto la compatta struttura urbana a spirale, tuttavia composta di case sciatte e per lo più recenti. Praticamente disabitato, si regge(va) soltanto su una produzione agricola molto speciale e sul turismo, questo davvero massiccio, attratto per due mesi, fra primavera ed estate, dalla magnifica fioritura dei campi di lenticchia. Dico era perché, dopo gli eventi sismici del 2016, Castelluccio non c'è praticamente più: le case sono crollate, la conca si è abbassata, tutta insieme e di mezzo metro, e il monte Vettore, che la dominava, mostra un'impressionante ferita: una faglia che lo taglia a mezzo.

La Protezione Civile, per far sopravvivere una serie di piccolissime attività ristorative altrimenti destinate alla scomparsa, mi ha dato l'incarico di provvedervi con una costruzione effimera (ma adatta alle dure condizioni climatiche del sito), da realizzarsi in fretta e quanto mai economica.

Se mai mi è capitato di progettare un edificio liberandomi del tutto dalle mie (per la verità sempre esitanti) velleità di protagonismo e con puro spirito di servizio, questo è stato il caso. Eppure la realizzazione di quest'insieme di piccoli capannoni razionali, utilitari, dimessi e soccorrevoli, mi ha coinvolto per mesi e mesi in un inaspettato ed incredibile processo mediatico, colmo di deprecazione, disgusto e raggelante condanna. Ci si sono messi tutti: i penta-stellati, gli ambientalisti, i ben pensanti (compresi coloro che spesso ben pensano, come Tomaso Montanari), gli ecologisti, gli urbanisti, le soprintendenze, i paesaggisti ecc. Le parole poi, infinitamente ripetute e riscritte, sono state le solite: ecomostro, stupro ambientale, maxi-centro commerciale, cementificazione, speculazione immobiliare ecc.

La verità è che si tratta di un edificio davvero provvisorio, smontabile, fatto di piccole parti portatili e leggere (totalmente metalliche), robusto per reggere neve e vento nei dieci anni previsti della sua vita, basso che più basso di così non si può: niente più che questo.



Marco Ciarlo

Ferrania Film Museum, Cairo Montenotte (SV)

Marco Ciarlo Associati; allestimento e direzione artistica: Marco Ciarlo Associati; grafica e comunicazione: Sebastiano Rossi; coordinamento tecnico dell'allestimento: Danilo Manassero; direzione lavori: Studio Dedalo; alta sorveglianza: Daniela Aleggiani, Antonio Pinna Berchet (Fondazione 3M Milano); curatela: Gabriele Mina; fotografia: Giovanni Ciarlo
2017

Il Ferrania Film Museum è un museo di cultura industriale e territoriale. "Un'aristocrazia di mano d'opera altamente istruita reclutata sul posto". Con questi termini Guido Piovene descriveva il personale della Ferrania, la fabbrica delle pellicole nota internazionalmente e collocata per l'appunto a Ferrania, piccolo borgo dell'entroterra ligure, in provincia di Savona.

A metà degli anni Cinquanta Piovene realizzava il suo *Viaggio in Italia* dentro un paese in cambiamento, fra eredità contadina e sviluppi industriali. Proprio l'incrocio fra industria e territorio è uno degli aspetti più rilevanti della Ferrania: uno stabilimento chimico ad altissima specializzazione dentro una piccola valle, circondata dai boschi e attraversata dal Fiume Bormida.

Il mondo Ferrania racconta dell'incontro fra cultura del lavoro e cultura d'impresa: una ricerca approfondita dell'eccellenza che rifugge ogni approssimazione e si nutre di un confronto continuo fra operai, chimici, ingegneri, fra sperimentazione e produzione, con un raro senso di appartenenza. A questi e a molti altri aspetti è dedicato il Ferrania Film Museum.

Il progetto propone la costruzione fisica di un nuovo paesaggio all'interno del costruito con l'obiettivo di dilatare spazi e percorsi in un articolato susseguirsi di occasioni espositive strettamente dedicate alla ricca collezione esposta di immagini, reperti ed attrezzature originali.

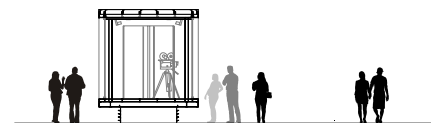
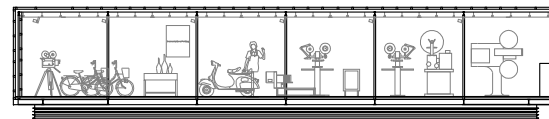
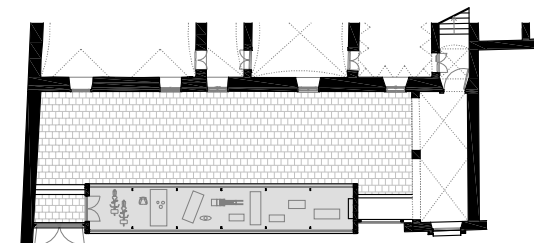
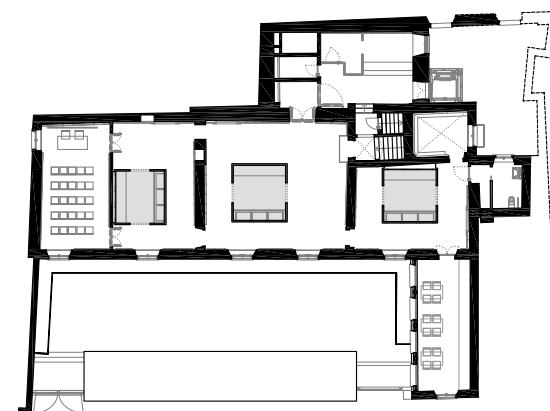
Una serie di volumi vengono inseriti all'interno delle stanze così da aumentare le superfici e gli spazi a disposizione per esporre il racconto che si amplifica anche grazie a monitor interattivi che possono essere interrogati dai visitatori sulle varie tematiche trattate.

Si susseguono così la Sala del Bianco e Nero, la Sala del Colore, la Sala del Cinema, la Sala del Sociale, la Sala del Parco dell'Adelasia ed infine il Loggiato della Cultura.

Una grande teca esterna posizionata tra il cortile e la Piazza del Centro Storico preannuncia la presenza del Museo, interagendo visivamente con lo spazio urbano e le persone.

Ci si immerge nell'atmosfera di un museo di cultura industriale, un museo 'sensibile' alla storia, alle intelligenze, ai percorsi di ricerca; un affascinante viaggio a luci soffuse nella storia e nelle vite degli 'uomini e donne del buio', nel grande cinema italiano in bianco e nero sino al Ferraniacolor, nei filmati amatoriali di famiglia, nella chimica, fisica e ingegneria delle sofisticate e complesse produzioni.

Il racconto si sviluppa in modo plurale, attraverso codici visivi, colori, animazioni video, approfondimenti. È un museo che può essere interrogato e che vuole spingere a camminare per le stanze e, insieme, nel tempo.





Francesco Collotti

Ogni pietra una storia - Scenografia per Pietre d'inciampo

Francesco Collotti per DIDA Università degli Studi di Firenze (scenografia); alla memoria di Mino Steiner, Giuseppe e Olga Segre, Violetta Silvera, Francesco Moschettini, Jenide Russo; azione scenica di Enza Pippia presso Liceo Volta, Milano – febbraio 2019; da una idea di Alessandra Minerbi; intervento di Liliana Segre; con Eva Campari, Chiara Collotti, Matteo Collotti, Micol Collotti, Caterina Daniotti, Mila Dommarco, Kimey Marin, Daniele Principato, Elena Ruvolo, Ranim Seliman, Michele Sgalippa Mendini, Claudio Tommasini, Dario Tommasini, Karina Uribe, Francesca Vale e con Laboratorio Modelli per l'Architettura - Sistema Didalabs, per la replica delle pietre di inciampo in cemento gettato con pittura acrilica su placcatura in legno incisa; Laboratorio di Architettura e Autocostruzione - Sistema Didalabs, per il telaio in legno incernierato con finitura di asfalto liquido su pannelli in multistrato di faggio
2019

Stolpersteine, pietre di inciampo. Da un'idea dell'artista tedesco Gunter Demnig, per contrastare l'oblio e le cattive memorie sulle deportazioni naziste e fasciste durante le persecuzioni razziali e la Seconda Guerra Mondiale. Sono dei piccoli sampietrini d'ottone dedicati alle vittime dell'Olocausto, inseriti nel marciapiede subito fuori dalla porta delle case dove le vittime vivevano. Solo a Milano sono più di cento. Tra le prime a essere posate quella di Gianluigi Banfi (detto Giangio), Via dei Chiostrì 2: qui lavorava Gianluigi Banfi nato 1910 arrestato 21.3.1944 deportato Mauthausen assassinato 10.4.1945 Gusen.

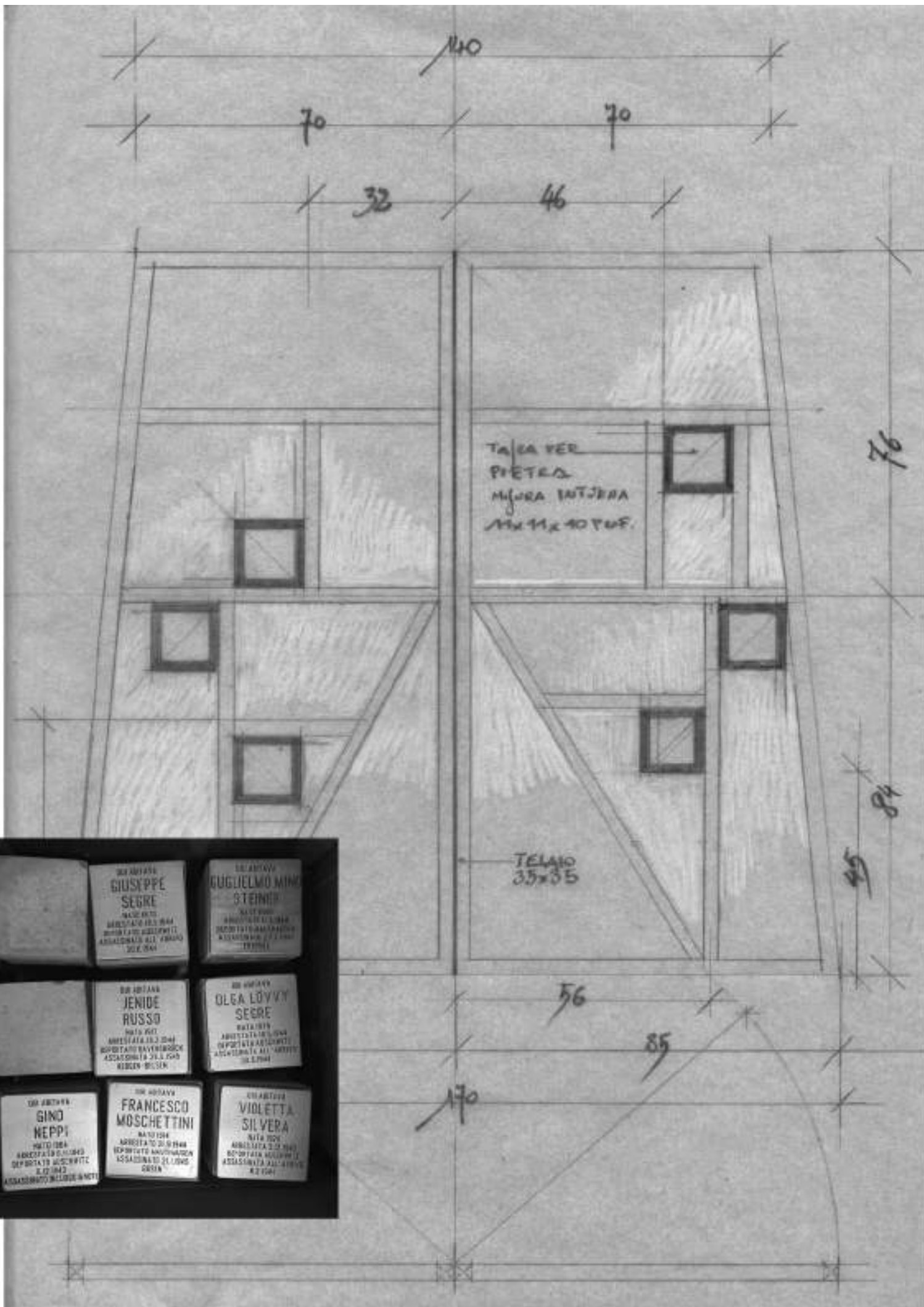
All'inizio le pietre sono sul palco in disordine.

Le giovani attrici e i giovani attori raccontano le vite dei deportati e al termine prendono dal mucchio la pietra corrispondente alla vita narrata e la depongono in una delle tasche del piano inclinato.

Ideale strada che ospita la memoria d'Europa.

Una volta detta, la storia trova una temporanea quiete perché è stata ancora una volta ripetuta, e la parola riordina.





Roberto Collovà

Condizioni

A casa
(Palermo, via Abramo Lincoln 9 aprile 2020)

QuarantenaGNV
(Palermo, Arenella 30 settembre 2020)

Distanziamento
(San Vito Lo Capo 27 giugno 2020)





Aurelio e Isotta Cortesi

Casa a Mariano di Parma

Cortesi Architetti (Aurelio e Isotta Cortesi); collaboratori: Lucia Esposito Abate, Giacomo Vernazza, Lorenzo Zappavigna
2020

Il progetto di abitazione risiede nel margine sud della periferia di Parma. Si tratta di un frammento di campagna che è oggi luogo di residenze unifamiliari intersecate con antiche unità poderali agricole spesso dotate di case padronali isolate. Questo paesaggio agricolo periurbano ha visto negli ultimi decenni un'aggressione ripetuta che l'ha trasformato, attraverso i processi perequativi e le varianti al piano urbanistico, in un sistema di piccoli nuclei residenziali sparsi che, negli anni, sono divenuti così numerosi lungo gli antichi sistemi viari agricoli, da saldarsi tra loro, quasi a cancellare i campi, i fossi e le piantate dando forma ad un'unica cortina che ha, nei fatti, cancellato la campagna. Questa piccola casa ancora gode di un frammento semi-agricolo da osservare mentre negli anni a venire si salderà, inesorabilmente alle altre residenze.

La costruzione svelava le sue anomalie fin dal primo momento; si trattava infatti di una casa piccola, sia come superficie complessiva sia per le altezze dei vani, delle porte e delle finestre, tutte al di sotto dei parametri minimi. La casa, così come l'avevamo trovata, era il frutto di un frazionamento dimezzato e intersecato con l'abitazione adiacente. Questa frantumazione ci aveva consegnato due scale identiche, erte e strette per raggiungere, secondo la regola della simmetria, il medesimo punto. Subito si comprese che si trattava della casa di un architetto perché troppa enfasi era stata posta nella regola: la sua piena fiducia in un assunto schematico appreso negli anni di gioventù a discapito del funzionamento della casa, con pedate troppo strette ed alzate troppo alte: due piccole scale compresse e quasi inutili. La nostra indagine per lo stato legittimo – incubo odierno dell'opera intellettuale dell'architetto – scoprì che quel manufatto sancito dal Piano Ordinatore comunale come “edificio rurale dal carattere storico testimoniale” che accettava quindi solo interventi di restauro e risanamento conservativo, altro non era che l'esito dell'autocostruzione avvenuta negli anni Cinquanta del Novecento, poi condonata alla fine del secolo. Ce ne accorgemmo certamente per la povertà dei materiali e quando al posto degli architravi trovammo dei tubolari in ferro con, nei solai, le longarine delle vecchie tramvie. Eravamo di fronte ad un'opera 'abusiva', costruita dal committente architetto, per sé e per la sua famiglia. La piccola casa era a misura dell'uomo che l'aveva pensata, un uomo basso e gentile, un architetto che amava, senza freno, il gioco d'azzardo, sino al momento tragico di perdere la sua casa all'asta per i troppi debiti, dando sostanza alla tragedia dell'uomo ma ad una rinascita che abbiamo accompagnato, per la casa.

Il nostro progetto ha ridato forma e proporzione ai volumi e, scanditi tra due corpi, uno basso e uno alto, ha rimodellato il sistema delle scansioni verticali della facciata. Le aperture sono state composte secondo la sequenza tripartita del sistema murario e hanno trovato una gerarchia che privilegiando l'ingresso centrale consolida la simmetria. La casa è stata avvolta sia per un confort abitativo sia per ritrovare quell'identità necessaria con la materia tradizionale della costruzione padana: il mattone di argilla di tipo tradizionale dal colore bianco, espressione della tradizione del costruire con l'argilla nella pianura.





Giuseppe Cosentino

Cappella commemorativa di Mons. Ignazio Schinella, Arena (VV)

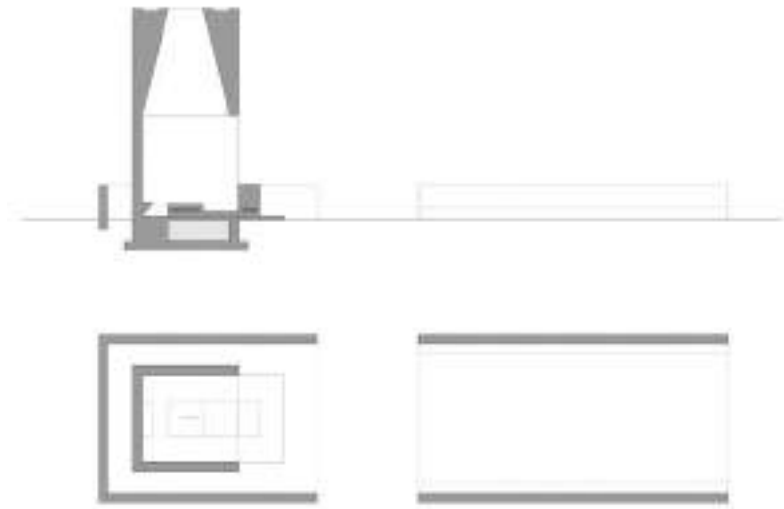
Giuseppe Cosentino; strutture: Antonio Guarna; realizzazione: Costruzioni Peppe d'Erminia; committente: famiglia Schinella
2018-2020

La cappella commemorativa di Mons. Ignazio Schinella è sita al centro della nuova zona di espansione del cimitero di Arena, piccolo centro di fondazione normanna delle Serre calabresi e luogo intriso della spiritualità cistercense legata alla vicina Certosa di San Bruno.

L'edificio è un omaggio ad una delle figure più significative della religiosità calabrese contemporanea, docente e rettore del Pontificio Seminario di Catanzaro e autore di numerosi saggi di natura teologica, spirituale ed etica.

Il progetto, seppur limitato alla costruzione della sola cappella, conferisce un nuovo assetto alla zona centrale del cimitero, assolvendo alla funzione di luogo della commemorazione e spazio per la preghiera. Si configura come il frammento di un'abside di una chiesa a cielo aperto dove lo spazio antistante è la navata pronta ad accogliere i fedeli. L'edicola funeraria ha dimensioni 3,50 x 3,50 metri e alta 7 ed è costituita da due cubi sovrapposti: quello radicato alla terra è scavato e custodisce la pietra tombale e l'altare, quello superiore, come una *thòlos*, copre lo spazio restando aperto verso il cielo. L'andamento della copertura dell'edicola è un cannocchiale, ma soprattutto una finestra aperta che permette alla luce di penetrare e rischiarare il buio dello spazio interno. Pavel Florenskij scrive: "Così una finestra è una finestra in quanto attraverso di essa si diffonde il dominio della luce, e allora la stessa finestra che ci dà luce è luce". La sincerità costruttiva dei materiali che realizzano il progetto – calcestruzzo, ferro e travertino – definisce la medesima perdita di ogni sovrastruttura inevitabile di fronte alla morte.

La pietra tombale è disposta sul medesimo basamento dell'altare nel centro dell'edicola e ha la stessa dimensione del loculo. La tomba non è solo il sigillo di definitività che suggella la morte, ma come nella *Deposizione* di Caravaggio, è il luogo dove i vivi celebrano i loro riti. L'altare, posto all'ingresso, definisce con la sua posizione la soglia tra l'interno e l'esterno e riafferma lo stesso significato di "confine tra il mondo visibile e quello invisibile" (Florenskij).





Antonio D'Auria

Masterplan di un insediamento turistico ad Agropoli (SA)

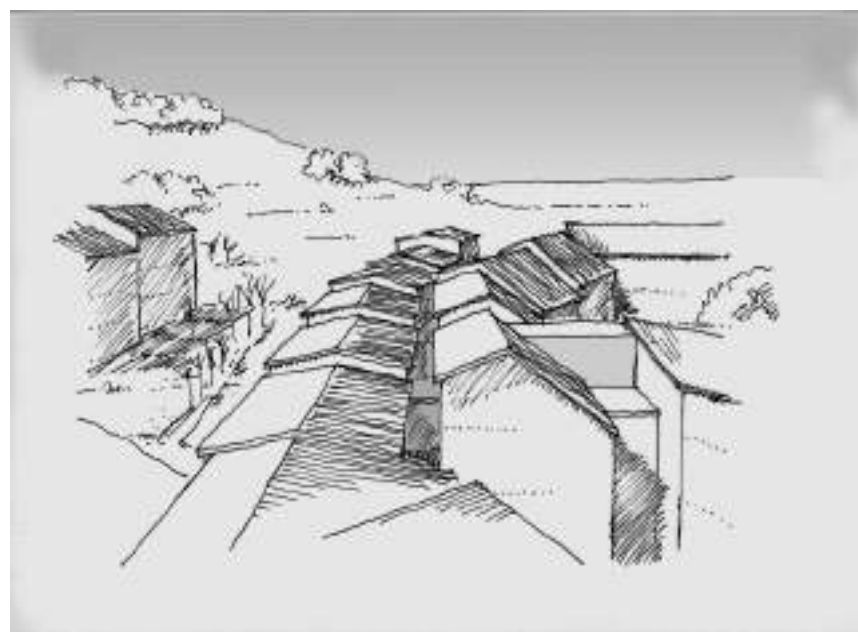
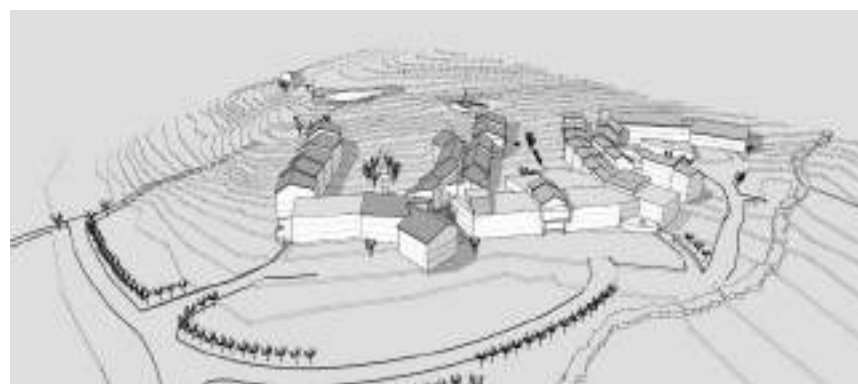
Antonio D'Auria con Amedeo La Nave, Alessio D'Auria e Marco Margiotta
1999-2000

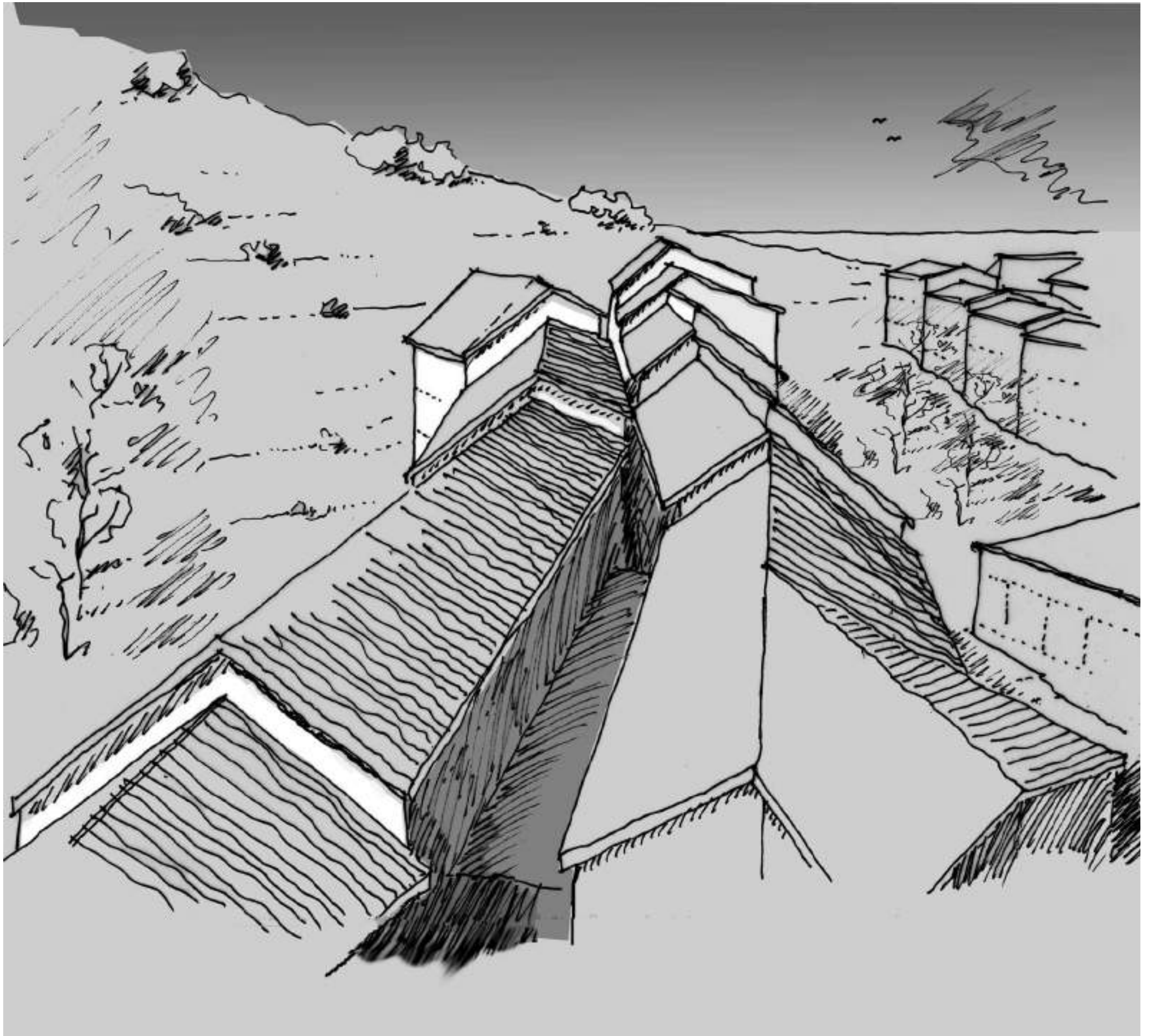
1. *Differenza e differimento*. Dal punto di vista di una geografia della storia, la differenza italiana è esattamente l'identità italiana, fondata nel culto della Forma e del prodotto ben fatto costitutivo del Rinascimento. Ma a ben vedere questa identità è duplice, è decentrata rispetto a se stessa. Nella dialettica identità/differenza accade allora che il secondo termine, differenza, è la disseminazione delle tracce di quella identità sempre evocata e sempre, linguisticamente, assente. Da tempo sappiamo, nel solco delle novecentesche filosofie dell'essere, che ogni differenza è legata ad una identità sempre da definire. L'architettura contemporanea ci ha abituati ad intendere questa differenza proprio nel senso indicato da Derrida, cioè come *differance*, differimento e come alterità.

2. *Analisi del progetto 'assente'*. Quando si passi dalla riflessione teorica alla prassi concreta, sono evidenti le difficoltà di un tema come quello del progetto qui illustrato (un nuovo insediamento urbano). Una conciliazione tra ragione e sentimento, tra razionalità e empatia, fra regolarità del prodotto e libertà del soggetto, è configurata già nell'estetica di Hegel, dove per la prima si individua il carattere dell'arte italiana, nel binomio ideale, "Schönheit der Form und Freiheit der Seele", bellezza della forma e libertà dell'anima. E insieme c'era la indicazione del dato geo-storico, vale a dire dei limiti del contesto sociale e nazionale in cui avevano luogo le operazioni.

Nel dettaglio, due criteri guida, regolarità e conformità, guidavano il masterplan (che prevedeva un 'borgo' con tre alberghi – agriturismo, congressuale, sportivo – e attrezzature diffuse, all'interno del Parco Nazionale del Cilento, su una proprietà del Ministero del Tesoro di circa 120 ettari): la regolarità riguardava direzioni e orientamenti degli articolati corpi di fabbrica, in accordo con gli assi territoriali. La conformità doveva essere la riproposizione di strutture urbane tipiche del contesto, ossia di borghi collinari o montani dove risulta prevalente il *pattern* dendritico, un riferimento ad icone stratificate nel territorio, efficace richiamo – secondo la committenza – per un turismo internazionale. Si è cercato l'accordo tra composizione e organizzazione spaziale, dove nessuna azione risultasse internamente vincolata per ricreare, certo con un artificio, l'andamento irregolare ma necessario delle file di case dei borghi cilentani.

3. Illustrare il progetto non realizzato, richiede una nota conclusiva sulla 'differenza italiana': un progetto che nella visione 'alta' del Ministero del Tesoro era quello di valorizzare un'area preservando la risorsa ambientale, incrementare il turismo e l'occupazione, mi appare oggi molto concreto nel lavoro che ha richiesto, ma molto astratto nella sua valenza etico-politica, rispetto alla realtà delle esigenze ora esplicite, ora non dette o indicibili, sempre prevedibili, degli enti locali, delle associazioni degli albergatori e persino della Soprintendenza. "Non si dà vita vera nella falsa" (ancora il vecchio Hegel).





Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola

Piccolo padiglione nella Dogana d'Acqua, Verona

Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola; collaboratore Silvia Marchesini; direzione lavori: Mattia Sartori; autocostruzione diretta da Luigi Spellini, eseguita dai volontari del Canoa Club Verona e dai detenuti della casa circondariale di Montorio Verona; fotografie: Silvia Marchesini 2020

Pare esista un modo con cui le antiche città accolgono e si lasciano formare dai loro fiumi, quasi fossero una loro predestinata definizione: chi mai ha descritto la risoluzione costruttiva del Ponte Pietra a Verona? È noto, infatti, che i fiumi, pur nella loro furia, talvolta terribile, sanno paradossalmente delineare la possibilità del loro stesso sorprendente e originario disegno. È noto che “l'Adige non scava a monte e non insabbia a valle”. Tale insopprimibile legge venne usata dai romani quale condizione della sua stessa esistenza, usando a suo sostegno una lingua rocciosa sotterranea.

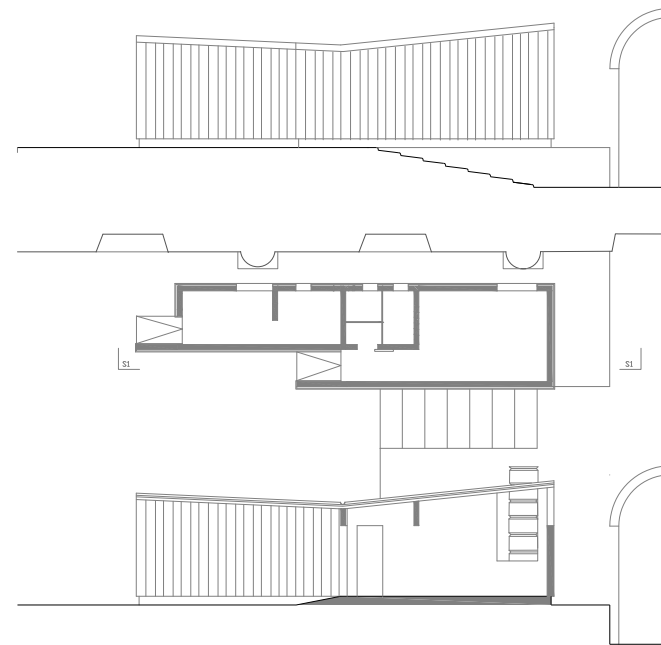
L'Adige è uno dei fiumi con il più veloce corso della sua corrente: una proprietà che trascorre nelle sue leggende e che è la legge che norma le forme del suo scorrere, alla ricerca del famoso suo porto fluviale che lo accoglie nella propria insenatura quale premessa al suo labirintico corso verso il mare. Il luogo è però quasi un'invenzione di Bernardo Bellotto che, assumendo a propria visione il famoso Ponte delle Navi, ne fermava nel tempo l'icona oggi distrutta: la torre nel centro del fiume e le tre strade che ne percorrevano le salite.

Tutti elementi già prossimi alla loro distruzione: ma è proprio da queste 'rovine' che il fiume riacquista il proprio disegno a partire dal suo porto, che già accoglieva i suoi due principali nessi urbani: l'edificio della Quarantena delle merci e la Dogana delle merci di Alessandro Pompei.

Il nostro progetto nasce da quell'ultimo edificio che, costruito sull'imponente molo del porto, venne destinato a Dogana dell'Olio (oggi dell'acqua): “completamente scoperchiata già dall'ultima guerra, presenta una pianta rettangolare che, senza muri divisorii, definisce un unico grande locale ritmato dagli imponenti pilastri a rocchi sovrapposti, posti a sostegno delle enormi capriate del tetto, di quasi otto metri di altezza”. Demolite tutte le improbabili stanze addossate agli antichi muri che ostruivano le ampie finestre, nello spazio a cielo aperto della Dogana divenne necessaria la costruzione di piccoli padiglioni che, allontanandosi dal perimetro dell'antico recinto della dogana, sono destinati a servizi.

I padiglioni sono stati pensati in legno (abete grezzo) e costruiti secondo un leggero telaio (*Platform-frame*): la loro immagine finale richiama una sorta di carena arenatasi nella dogana. Una leggera rampa in ferro arriva all'altezza che permetteva all'acqua delle piene dell'Adige di entrare nell'androne centrale dell'edificio, senza inondare i due basamenti laterali da cui si innalzano le evocative colonne.

Oltre il portale della dogana, lo sguardo abbraccia l'intera stanza a cielo aperto, abitata dai padiglioni, quali frammenti di scafi in attesa di un loro compimento e non lontani dal “magnifico Molo posto oltre la nuova Dogana, detta dell'olio”.



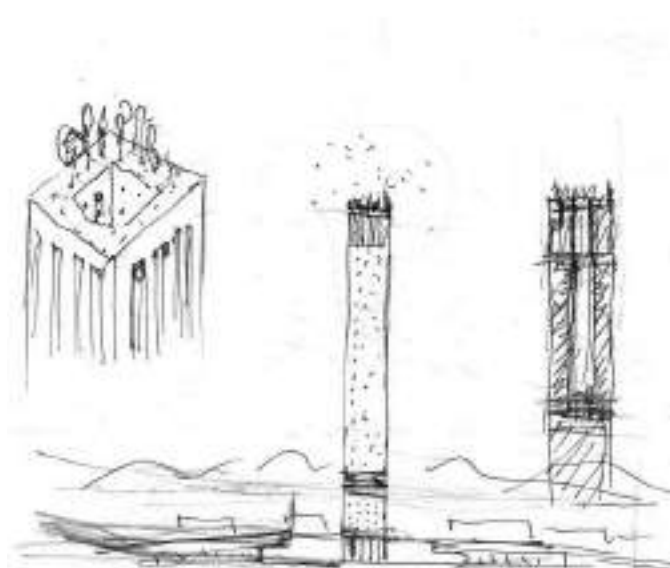


Emanuele Fidone

Progetto per il Giardino del Mondo: un'idea per il dopo Expo, Milano

Emanuele Fidone con Fabio Guarrera; consulenti: Vittorio Fiore, Vito Martelliano; collaboratori: Fabio Campagna, Andrea Drago, Martino Greco, Arianna Lo Re, Emanuele Noto, Alice Pollicina, Federico Spina, Guido Taddei
2016-2020

La proposta per il riutilizzo dell'ex area Expo di Milano riguarda in primo luogo la trasformazione dei lotti occupati dai padiglioni dell'Esposizione Internazionale in una sorta di grande "Giardino del Mondo", con l'idea di creare un giardino che conservi la memoria di Expo, convertendo ogni lotto – già occupato dai padiglioni – in una grande area verde caratterizzata dalle essenze arboree tipiche della nazione ospitata. Per consentire la fattibilità di tale operazione – in funzione dei differenti sistemi vegetazionali provenienti dalle diverse parti del mondo – ogni area potrà utilizzare serre bioclimatiche dedicate. Il Giardino del Mondo rappresenterà inoltre un potente polarizzatore per trasformare le aree degli scali ferroviari dismessi connettendo, in un circuito di parchi pubblici e dinamici, l'area metropolitana di Milano. La memoria di Expo viene inoltre attualizzata attraverso il mantenimento del segno a scala territoriale quale è il grande decumano. Mantenere il *landmark* planimetrico del decumano dell'Expo significa continuare un dialogo con gli importanti segni che danno identità e riconoscibilità a questa parte del territorio metropolitano. Dal progetto del Foro Bonaparte di Antolini, infatti, passando per i grandi segni urbani di Parco Sempione, viale Certosa, City Life, Ippodromo, Cimitero Maggiore, Milano Fiera di Rho, su questa direttrice di espansione si sono sempre sviluppati nel tempo elementi architettonici per certi versi 'monumentali', dimensionalmente 'eccezioni' alla scala urbana. A differenza dell'impianto originario di Expo il progetto trasforma il decumano da vuoto a pieno, attuando – di fatto – una inversione del sistema edificato che, ora, si trova collocato lungo l'asse, lasciando i padiglioni che non vengono demoliti (Padiglione Zero, Padiglione Italia, Albero della vita e Cascina Triulza) come forti eccezioni al nuovo sistema insediativo. Da un punto di vista funzionale la nuova struttura orizzontale, include tutte le attività previste dal programma (parcheggi inclusi). Sollevato dal suolo grazie all'uso di elementi portanti puntiformi – contenitori dei sistemi di distribuzione verticale e di attività funzionali al parco – la nuova struttura orizzontale si lascia attraversare lungo tutta la sua lunghezza evitando, in tal modo, ogni soluzione di continuità del parco. L'asse si conclude con un edificio a torre che si pone come segno di forte riconoscibilità a scala territoriale. Il particolare isolamento dell'area di Expo non favorisce la permeabilità dalle zone residenziali e dai grandi sistemi di infrastrutturazione localizzati sul perimetro esterno. Si è voluto pertanto proporre di potenziare le trasversalità dell'area attraverso un sistema di passerelle pedonali che, sull'esempio di quelle esistenti, riconnettono, l'area Expo con la struttura urbana circostante, consentendo il superamento delle grandi barriere rappresentate dalle infrastrutture (autostrada, ferrovia ecc).





Luigi Franciosini

Nel complesso dei Mercati di Traiano: tra suolo e sottosuolo nel giardino delle Milizie, Roma

Luigi Franciosini con Riccardo d'Aquino e Paolo Uliana; direzione scientifica: Lucrezia Ungaro
2008-2010

La costruzione del pensiero e soprattutto delle attività creative dipende dalla nostra abilità a porre domande, ad interagire con ciò che costituisce il nostro contesto vitale, ovvero il nostro passato.

In questo senso il territorio (il paesaggio e la sua archeologia), in assenza dell'uomo che lo interroga, è sempre indeterminato, inconsapevole, né bello né brutto, senza confini, senza centro.

Luogo dello spaesamento della mente.

Attende solo da noi, dagli occhi che vedono, il compiersi della sua metamorfosi, il suo completamento e il suo divenire forma.

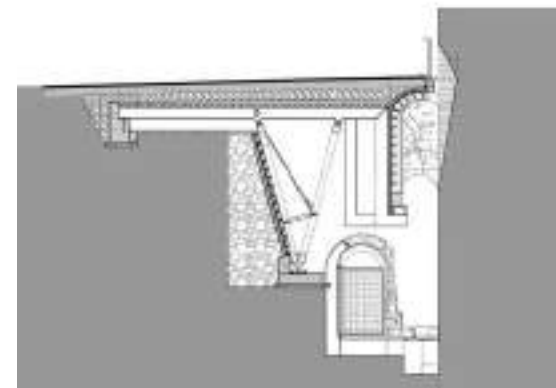
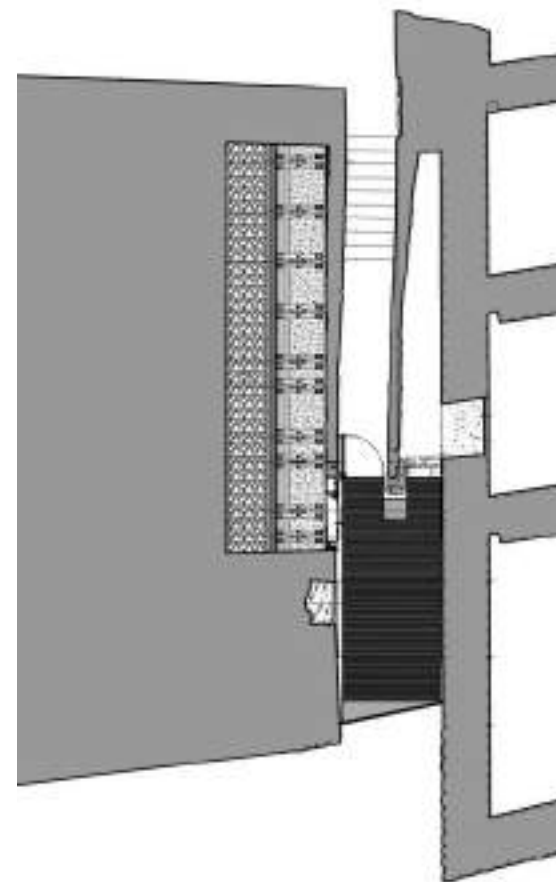
L'intervento di restauro e sistemazione museale dell'area archeologica dei Mercati di Traiano nasce dalla necessità di ampliare gli spazi di visita del complesso archeologico a seguito delle nuove campagne di scavo condotte tra gli anni '80 e gli anni '90. Nella sua elaborazione, il progetto ha dovuto conciliare i caratteri di monumento storico ed artistico con i requisiti di un centro museale accessibile a tutte le diverse categorie di visitatori.

Il progetto si è proposto di migliorare la fruibilità del sito, mediante interventi sul sistema della viabilità pedonale con il restauro e reintegro delle antiche pavimentazioni e mediante soluzioni per il superamento delle barriere architettoniche nel dominio espressivo ed estetico del paesaggio epico dell'antico. L'intervento si è posto come obiettivo il ristabilimento della continuità spaziale e funzionale tra la via Biberatica, il giardino delle Milizie e la via della Torre, rendendo tali percorsi accessibili a tutti.

In questo contesto, tra il fronte orientale della Grande Aula e la torre delle Milizie, si scopre un giardino alberato, inserito in un ambiente monumentale stratificato dove convivono resti romani, medioevali, rinascimentali e della Roma moderna: esso rappresenta l'eccezionale occasione dove poter riscontrare, in una sintesi spaziale, l'azione del tempo. Demolizioni, ibridazioni e ricostruzioni si alternano restituendo, in una successione spesso contraddittoria ma di grande efficacia narrativa, una perturbante attrazione estetica.

A fianco della Grande Aula ad una quota di circa 6 metri al di sotto del piano di calpestio del sovrastante giardino, a seguito di scavi archeologici, compare un marciapiedi in lastre di travertino di età Traiana che offriva la restituzione della quota originale del monumento. In un quadro d'insieme così delicato, dove in poco più che in una grande stanza ipogea, in una condizione di fragile equilibrio statico delle strutture, si offriva la grande opportunità di percepire l'originaria quota di fondazione dell'antica fabbrica e la natura delle diverse strutture architettoniche che ne modificarono la fruibilità.

In questo contesto il progetto propone il raggiungimento di due obiettivi: da un lato, la restituzione di una immagine significativa ed ordinata delle superfici del Giardino delle Milizie e dall'altro la fruizione del sottosuolo mediante il consolidamento e il restauro delle strutture antiche e la presentazione del marciapiede romano.





Mauro Galantino

Caratteri fondativi dell'idealità urbana

Mauro Galantino; collaboratori: Francesca Cirricone, Giovanna Milazzo
2019

La scoperta della città di Baucina è stata una sorpresa, perché in passato mi sono occupato spesso di città di fondazione per le Terre nuove Arnolfiane, Baucina, con una datazione decisamente più tarda, torna a proporre un sistema urbano analogo all'idea repubblicana di Arnolfo, parte di una Ratio territoriale a cui era sotteso un progetto politico e sociale.

In particolare, in entrambi i casi, si tratta di città che non si proteggono dal territorio. Città senza Mura.

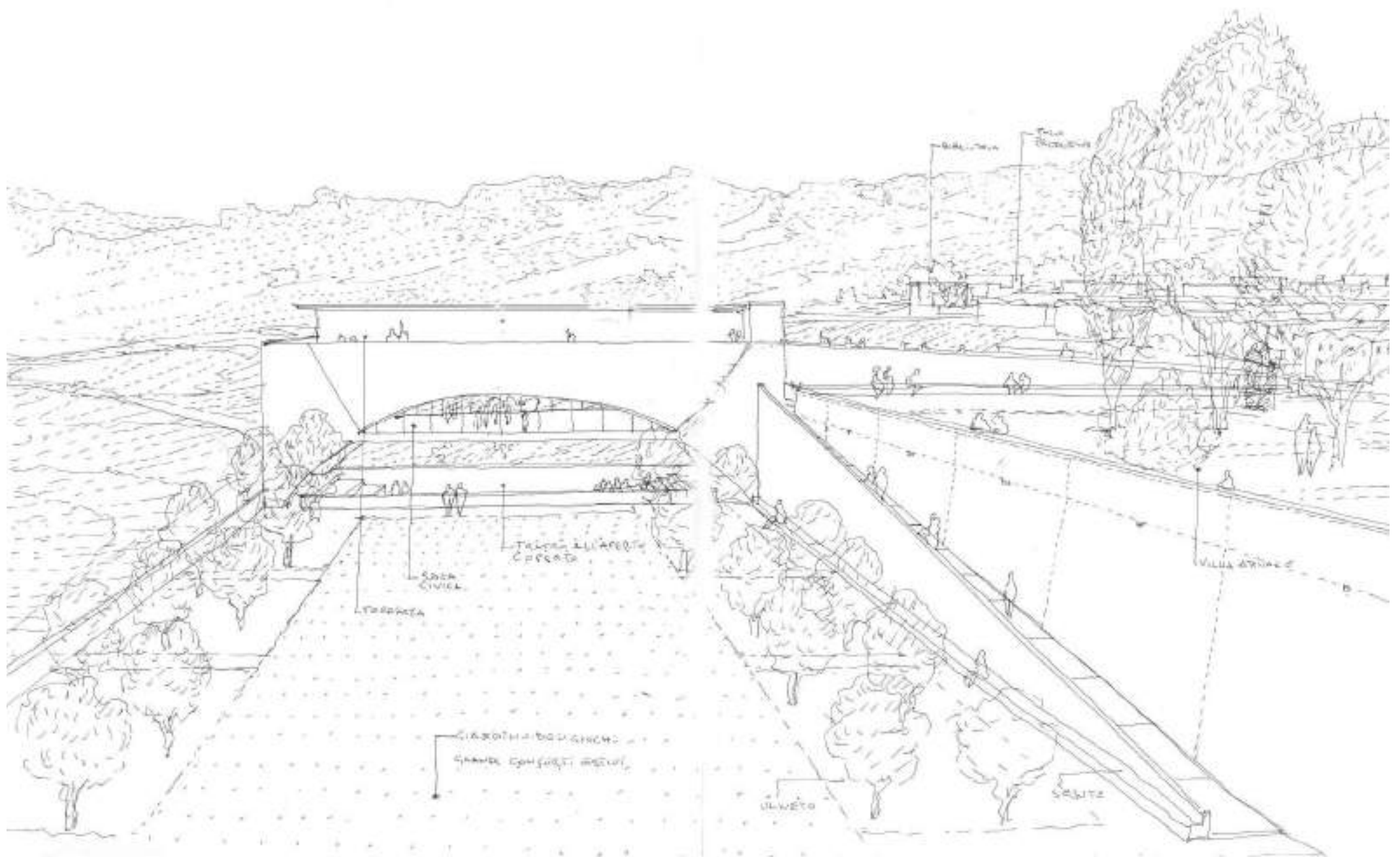
Bordo Nord, Progetto

Si tratta dell'area attualmente destinata a 'villa', che raccoglie i tanti segni della storia urbana della città. Una prima considerazione preliminare riguarda la qualità del luogo e la qualità delle preesistenze secondo l'asse Municipio-Villa. Ma è in quest'ultima che tutto il carattere di Baucina diventa emblematico, il suo essere terrazza sul paesaggio, grazie al duplice dato fondativo di cui abbiamo parlato in apertura: assenza di fortificazioni e patto con l'orografia.

Per questa porzione proponiamo di completare lo spazio pubblico alla quota alta di ingresso, salvaguardando tutte le emergenze esistenti nel loro essere tasselli che segnano la storia collettiva. Un dispositivo che produca una terrazza con grande slancio verso il mare.

A fianco della nuova terrazza occorre mettere mano alla sistemazione del terrazzamento già realizzato e configurarlo come il nuovo giardino ribassato della villa. La connessione tra villa storica e villa ribassata avviene all'esterno con una grande rampa e attraverso la terrazza che si struttura come uno spazio pubblico su tre livelli.





Maria Giuseppina Grasso Cannizzo

Intervento sull'ordinario, Mazzarrone (CT)

Maria Giuseppina Grasso Cannizzo; direzione lavori: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo; strutture: Gianluca e Salvatore De Francisci; impianti: G.M.G. Engineering Project S.R.L; fotografie: Giulia Bruno; committente: Luisa Cassisi
2015-2018

Sito. Una stanza si è estesa nel tempo inglobando recinti adiacenti ed una stalla, contiene raccolti e fornisce riparo agli animali. L'esistente, incastonato nella sezione della collina, è belvedere verso la valle su cui sono adagate le ultime propaggini della città ed è origine di un percorso che si inerpicava per raggiungere la cima.

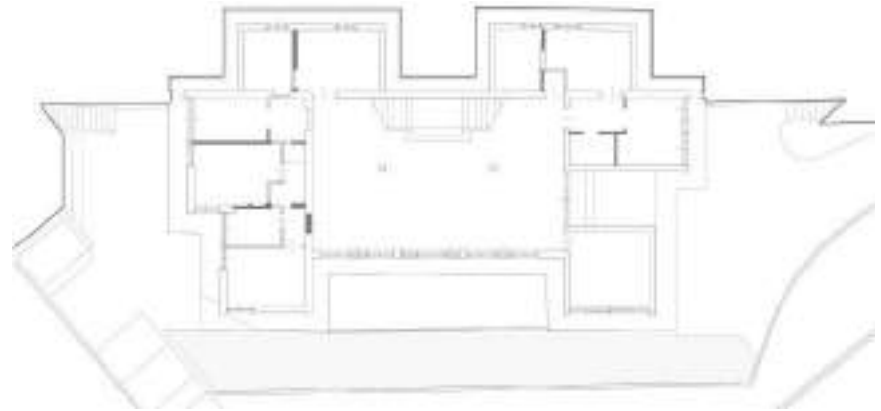
Richieste. Riorganizzare gli spazi esistenti per ottenere una casa che soddisfi nuove necessità.

Obiettivi. Il progetto di ricostruzione non vuole correggere inconvenienti, eliminare difetti, cancellare approssimazioni, incongruenze, casualità, chiede solo di stratificarsi sull'esistente senza provocare il cambiamento della scena.

Concept. Emulazione, ovvero il desiderio di eguagliare o superare l'esistente, sembra lo strumento più appropriato alla situazione: implica assimilazione del modello, interpretazione e rielaborazione dell'originale. Il modello, nella specifica situazione, non è una celebre opera dell'antichità ma una scena ordinaria dello spazio compreso tra città e campagna.

La distanza temporale tra l'originale e l'autore produce inevitabilmente metamorfosi ed adattamenti sul modello fino a trovare con difficoltà una relazione con l'originale. La superficie del sedime, sotto la spinta di azioni contrastanti, si corruga ed innalzandosi dà forma ad una cavità. L'invaso, contenitore di spazi fluidi, recessi in ombra e spazi esposti alla luce, replica proporzioni, sagome, altezze e viste del modello originale. Il vuoto e la sua impronta, incastonata nel profilo della collina, sono le facce visibili di una operazione che non richiede adattamenti e perfezionamenti della scena.

Progetto. Il piano di azione, utilizzando strategie apparentemente contraddittorie (Conservazione, Attivazione, Demolizione, Innesto), mantiene in uso spazi e usi consolidati e, nello stesso tempo, attiva nuovi cicli di vita, rafforza le relazioni tra innesto, paesaggio e preesistenza, evoca ciò che si è perduto.





Guicciardini e Magni Architetti

Progetto architettonico e allestimento museografico, Opera del Duomo, Pisa

Guicciardini e Magni Architetti - Piero Guicciardini, Marco Magni, Giuseppe Lo Presti e Natalini Architetti - Adolfo Natalini, Fabrizio Natalini; restauro: Giuseppe Bentivoglio, Ufficio Tecnico Opera della Primaziale Pisana; illuminotecnica: Astrapto light designers; grafica: Rovai Weber design; opere edili: Braccianti Edilizia s.r.l.; allestimento: Opera Laboratori Fiorentini s.p.a.; fotografie: Mario Ciampi 2019

L'allestimento museale è spesso considerato un'invenzione italiana. In realtà l'atto di allestire è un'operazione che esiste da quando esistono gli oggetti e le collezioni, e ha a che fare con l'interpretazione di un'opera attraverso un'operazione di esposizione e rilettura dei suoi significati. Se in Italia una definizione di questo tipo può sembrare ancora plausibile, e ancora la museografia viene considerata dagli architetti come un ambito disciplinare di eccellenza, altrove si tratta di *exhibition design* e di azioni progettuali che si intendono sempre più spesso come atti di servizio al pubblico nelle infinite sue accezioni. Sintetizzando possiamo affermare che il visitatore sta gradualmente sostituendo le opere al centro del museo. In questo passaggio c'è sempre meno passato e sempre più presente, e spesso i progetti di allestimento sono affidati a professionisti che non hanno la formazione dell'architetto, ma provengono da ambiti diversi e sempre più specialistici.

Forse perché la storia continua a segnarci, forse perché tutti i nostri musei sono ricavati in edifici storici, forse per altri motivi che non conosco, ma in Italia continuiamo a insistere sull'architettura, pensando che quella sia ancora il mezzo attraverso il quale si dispongono nei musei gli spazi e le opere al loro interno, regolando e ordinando le altre discipline al suo intorno. Se è vero che l'allestimento museale è un terreno confinante con molti altri, dall'arte alla grafica, dalla sociologia alla fotografia, alla moda, al bricolage, ebbene, forse è ancora vero che quello che gli è più contiguo resta l'architettura e che, disponendo gli spazi e la luce, le strutture e le membrature di un ambiente, possiamo ancora pensare di percorrere delle vie che il solo *exhibition design* non può seguire.

Nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, progettato con Adolfo Natalini, il vasto ambiente dell'ex Teatro degli Intrepidi è divenuto una sorta di teatro dell'Architettura, una scatola traforata e ordinata dal ritmo della luce che piove dal cielo, sul modello al vero dell'antica facciata della cattedrale e sulla nuova architettura di marmo che distingue le diverse gallerie e accoglie al suo interno le porte originali del Battistero. In questa costruzione, come in nessun artefatto di puro allestimento, l'opera informa l'architettura stessa: la forma delle aperture è determinata dai tre portali che vi sono inglobati e i pilastri della struttura sono in numero di sedici per contrapporsi alle sedici statue provenienti dal Campanile di Giotto.

In questo caso l'opera ha generato l'architettura stessa. In altre situazioni, attraverso l'allestimento, abbiamo evocato architetture che non erano mai esistite o create, dove non ce ne erano, nuove architetture che accolgono le opere, come nella sala del Crocifisso Borgognone e in altre sale del rinnovato Museo dell'Opera del Duomo di Pisa, ultima tappa di una lunga collaborazione condotta con Adolfo Natalini nell'arco di trent'anni, in un ambito dichiaratamente sotteso tra architettura e allestimento.

Sala 7, capolavori di Tino da Camaino provenienti dalla tomba di Arrigo VII, sculture di Lupo di Francesco e Tomba di San Ranieri

Sala 13, Cristo borgognone





Isolarchitetti

Nuovo Polo Informatico e Centro Servizi agli studenti dell'Università degli Studi di Milano

Masterplan, architettura, opere edili e aree esterne: Isolaarchitetti (Aimaro e Saverio Isola, Michele Battaglia, Aandrea Bondonio, Flavio Bruna, Stefano Peyretti); progetto esecutivo: Consorzio Integra, Sicrea Group, Mate Engineering; direttore lavori: Luciano Luciani; strutture: Francesco Ossola; impianti: Consorzio Mytos Scarl; opere edili, strutture metalliche, sottoservizi: Icis; fotografie: Bruno Cattani; committente: Università degli Studi di Milano
2018

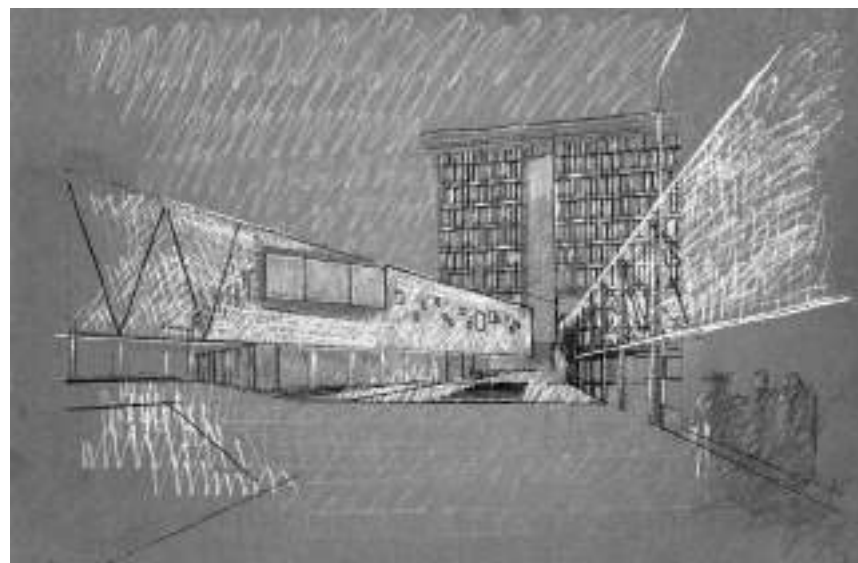
Il progetto disegna i nuovi spazi delle discipline legate alla tecnologia dell'Università di Milano, il concept nasce dalla volontà di aprire alla città un isolato rimasto chiuso su se stesso per anni. Un cuneo-piazza, definito da due grandi quinte metalliche in lamiera stirata bianca, taglia e definisce gli spazi aperti: esso diventa il principale fulcro di aggregazione e distribuzione all'isolato, e attorno ad esso si ergono tutti i nuovi volumi costruiti.

L'intervento, con spazi aperti al mondo esterno e un disegno architettonico altamente simbolico ed evocativo, cerca un dialogo sia con gli insediamenti universitari preesistenti, sia con le aree circostanti attraverso zone verdi di penetrazione all'interno del campus e di apertura verso il quartiere.

Ai due lati della piazza centrale si trovano i corpi della segreteria studenti e della biblioteca interdipartimentale. La biblioteca comprende anche spazi al piano seminterrato con sale di consultazione e vasti spazi di archivi di compatibili in parte accessibili agli studenti e ai ricercatori.

In fondo alla piazza si trova infine il Dipartimento di Informatica, elemento principale dell'intero complesso. L'edificio è costituito da un basamento a piastra che accoglie, su due livelli, tutte le grandi aule e le sale studio, oltre ai servizi a supporto della didattica. Da questa piastra si eleva una stecca dove trovano spazio, fino all'ottavo piano, gli uffici e i laboratori di ricerca, serviti da una manica centrale di servizi. In copertura si trovano invece gli spazi tecnici, sovrastati da un 'tappeto volante' di pannelli fotovoltaici.

L'ambiente risultante è un frammento di città impreziosito e reso ameno da un arredo urbano nel verde per il passeggio, l'attesa, l'incontro, la lettura; i corpi di fabbrica creano una pianta 'frantumata' e penetrabile, una 'rottura' del fronte costruito con la formazione di una grande ansa di ingresso su via Celoria.



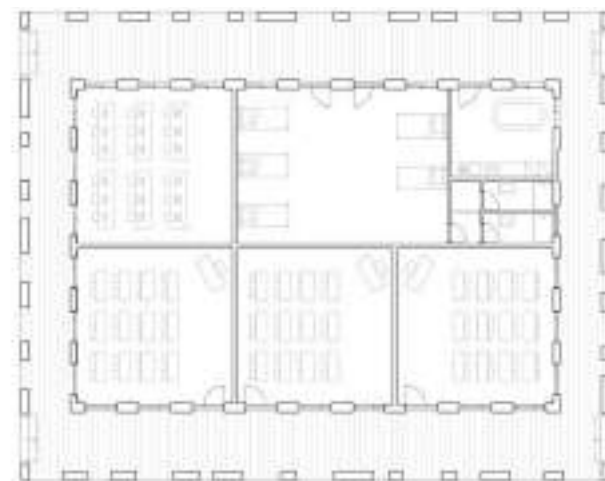


Camillo Magni

Ampliamento della scuola secondaria nel villaggio Roong, Cambogia

Camillo Magni, Architetti senza Frontiere; collaboratori: Giuliana Miglierina; fotografie: Giuliana Miglierina
2019

Nel 2018 Architetti senza Frontiere è stata chiamata ad ampliare una propria opera: la scuola secondaria nel villaggio Roong realizzata in Cambogia nel 2015. Era la prima volta che ci capitava di lavorare su un'opera realizzata da noi stessi. Questa costruzione aveva ottenuto un buon esito sia tra gli abitanti del villaggio (cosa per noi più importante e di maggiore soddisfazione), sia all'interno della critica disciplinare attraverso alcuni riconoscimenti internazionali. La richiesta era quella di realizzare tre nuove aule didattiche, un laboratorio informatico e un dormitorio per i volontari con i rispettivi servizi. Modificare il volume esistente è risultato fin da subito un compito troppo difficile, per tale ragione la scelta si è orientata verso la costruzione di un nuovo corpo edilizio completamente autonomo dall'esistente. Al tempo stesso abbiamo provato a costruire delle relazioni visive e spaziali tra i due edifici al fine di armonizzare l'intervento ed uniformare l'impianto. L'inserimento nel lotto di un nuovo volume ci ha consentito di ridisegnare le gerarchie dello spazio aperto suddividendo l'area in due porzioni: la prima prospiciente l'ingresso è uno spazio compreso tra i due corpi edilizi e funge da accesso, da soglia con uno spazio destinato al parcheggio di biciclette e motorini attraverso il quale si accede al secondo spazio aperto, di più ampie dimensioni destinato al gioco e alla ricreazione. La nuova costruzione è stata, inoltre, l'occasione per sperimentare una tipologia edilizia poco praticata nelle funzioni educative cambogiane, tradizionalmente orientate verso l'uso di corpi semplici in linea costituiti da una successione di aule distribuite da un corridoio porticato. L'area a nostra disposizione era abbastanza piccola e con geometria quadrata. Questo ci ha orientato a progettare una scuola molto compatta con un corpo doppio e una copertura a padiglione a quattro falde con una distribuzione esterna realizzata da un portico che circonda i quattro lati dell'intero edificio. La semplice geometria del corpo di fabbrica ha favorito l'efficienza costruttiva dell'edificio e, al tempo stesso, ha consentito diversi gradi di privacy con le aule didattiche orientate verso l'esistente scuola e le camere per i volontari e l'aula informatica verso il lato opposto. Il portico è l'elemento che caratterizza con maggiore radicalità l'intero edificio: sdoganandosi da semplice elemento di servizio diventa uno spazio di ampie dimensioni con una profondità di circa tre metri per i lati maggiori (al fine di agevolare il movimento e la convivialità degli studenti) e di 1,8 metri per i lati corti. Inoltre, il portico ha la funzione di proteggere le murature interne dall'effetto radiante del sole: sotto la grande copertura le murature sono forate per l'intera profondità del corpo di fabbrica con alcuni locali che presentano una doppia copertura al fine di favorire la ventilazione incrociata ed aumentare il comfort interno. Infine, il portico caratterizza l'immagine della scuola attraverso la variazione dimensionale dei setti che strutturalmente sorreggono il tetto ed evocano un silenzioso dialogo tra la scuola esistente e quella nuova.





Gino Malacarne

Concorso di progettazione per la rigenerazione dell'ex-Frigorifero Militare, Cuneo

Gino Malacarne con Genny Celeghini, Giovanni Furlan, Vittorio Longheu, Roberta Tognoli
2020

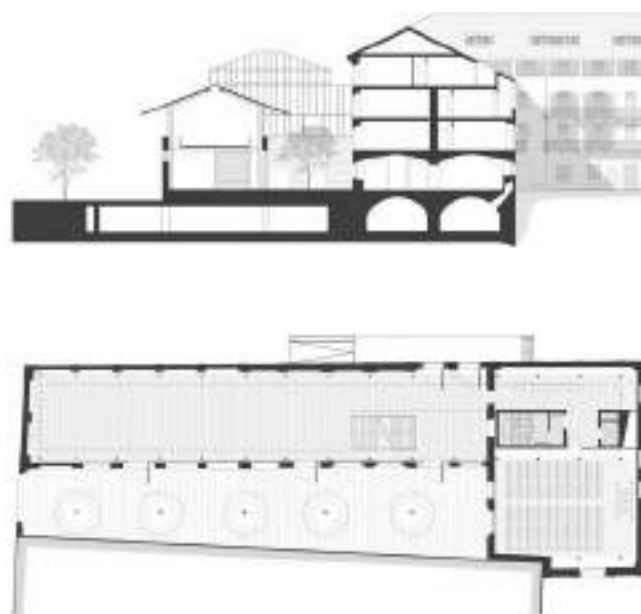
Il progetto di recupero dell'ex-Frigorifero Militare, un'appendice della ex Caserma Leutrum, oggi trasformata in residenza economico-popolare, favorisce la ridefinizione di un luogo importante della città, centrale per localizzazione ma marginale per utilizzo e significato, costruendo uno spazio urbano collettivo con il complesso monumentale di San Francesco (dove nell'ex convento è ospitato il museo civico), e rafforzando inoltre il ruolo di spazio pubblico di Piazza Virginio.

L'edificio è pensato come un'architettura civile in cui una comunità possa riconoscersi, come un nuovo monumento urbano che si confronta con un luogo carico di storia e con il grande paesaggio dell'altipiano di Cuneo sul quale si affaccia. È un edificio pubblico, collettivo pensato come luogo di produzione culturale e aggregazione sociale e dotato di una grande flessibilità d'uso: un luogo pubblico per eccellenza, dove il ritrovarsi sia una delle attività fra le tante. L'architettura esistente dell'ex Frigorifero è caratterizzata attualmente, dopo la rimozione della copertura, da un recinto murario composto da una lunga manica ad L che racchiude un cortile interno e che costeggia la strada per circa 64 metri per poi risvoltare sull'angolo, chiudendo la figura verso il confine urbano del Lungostura. Questo recinto murario, costruito in pietra di fiume listata in corsi di laterizio, ha assunto quella peculiare bellezza creata dal tempo e dalle avversità, che sembrano aver impregnato di sé quelle pietre. Il tempo atmosferico e il tempo cronologico hanno lasciato stratificazioni significative, il restauro non dovrà cancellare queste tracce. Una particolare attenzione è stata quindi sviluppata per il rispetto di un'atmosfera (*Stimmung*) percepita. Il 'valore dell'antico', complesso e contraddittorio, rappresenta inoltre nel nostro tempo il nucleo concettuale di ogni progetto (non solo di restauro) che si rapporti con l'antico, con l'architettura esistente. Anche se la demolizione dell'edificio esistente era possibile abbiamo quindi pensato di non cancellare la memoria di questo luogo. Il progetto prevede il restauro della muratura che si presenta in condizioni di forte degrado ma in sostanza integra nella sua volumetria, cercando di conservare 'l'atmosfera' del luogo. Il progetto è poi la composizione di due parti architettoniche chiaramente individuate: il perimetro murario esistente e la grande e sospesa copertura a padiglione che lo protegge e ne indica un possibile ruolo urbano: uno spazio collettivo.

Un recinto e un tetto definiscono dunque l'architettura.

La copertura metallica è strutturalmente autonoma ma pensata in continuità con l'architettura dell'edificio esistente. La sua forma, con il suo approssimarsi ad una loggia civica e nel ricordare figure e forme evocative dell'architettura, ne determina una forte riconoscibilità.

Lo spazio flessibile ma non agnostico degli interni consente inoltre molteplici attività e allestimenti. La luce naturale convogliata all'interno in molti modi (ma anche, se necessario sono previsti sistemi di oscuramento) offrirà atmosfere e caratteri necessari per gli allestimenti espositivi che verranno e per la vita che si svolgerà al suo interno.





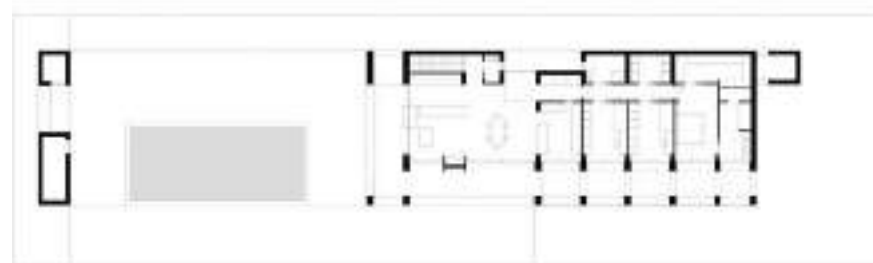
Lina Malfona

L'Acquedotto, Formello (RM)

Lina Malfona con Fabio e Simone Petrini; strutture: Tommaso Malfona; fotografie: Matteo Benedetti
2015-2018

Nel dialogo incessante che ogni autore italiano instaura, spesso inconsapevolmente, tra Rinascimento e Manierismo risiede la specificità dell'architettura italiana. Se il Manierismo è un fenomeno ricorrente, dunque costituente la cultura occidentale, il Rinascimento è una tendenza artistica tipicamente italiana. Rinascimento e Manierismo sono condizioni metastoriche ancora oggi operanti, che si manifestano nel confronto tra la razionalità e l'ambiguità, tra la chiarezza della griglia prospettica e l'oscurità del labirinto. Mentre il Rinascimento aspira alla realizzazione di un'immagine ideale, il Manierismo mette in scena la disillusione di una forma costruita a cui viene estirpato ogni sentimento. Se dagli equilibri ideologico-formali del Rinascimento traspaiono grazia e lirismo, il Manierismo disciplina l'emozione e delizia lo sguardo senza commuovere. Questo dialogo continuo è il sostrato culturale che rende l'architettura italiana riconoscibile.

Volendo individuare tra i miei progetti quello che più degli altri incarna il tema della diversità italiana, ho scelto una casa costruita nella campagna a nord di Roma. Il mestiere del committente, un costruttore di ponti e gallerie, e i suoi straordinari racconti di cantiere hanno innegabilmente influenzato le azioni progettuali. L'immagine di un pezzo di queste infrastrutture che scivola improvvisamente tra le linee del paesaggio – un'immagine analoga a quella delle rovine degli acquedotti romani che solcano la campagna con le loro solide ombre – ha sollecitato a lungo la mia immaginazione. Il progetto inscena un dialogo tra un'architettura dalla pianta allungata, stirata, e un paesaggio dominato da una vallata profonda. La casa è progettata seguendo, sul lato sud, le ragioni dell'affaccio verso valle e sul lato nord le ragioni della protezione dai venti. Il risultato è la creazione di un volume con due prospetti molto diversi, che però si uniformano nel conflitto tra l'eresia della regola e il dogma dell'eccezione. La facciata sud mostra un impianto ritmico, con interassi che seguono il passo delle ampie finestre delle stanze. Sul lato nord, invece, la casa è quasi completamente chiusa e percorsa dallo scavo dell'ingresso, ottenuto dalla traslazione di un volume che scatta a sbalzo sul lato est. Il prospetto ovest termina con un portico, prospiciente la piscina. Questo prospetto apparente è in realtà schermato da una seconda facciata, quella della piccola casetta che estende ulteriormente la forma planimetrica della casa oltre la piscina e che contiene un luogo coperto e riparato da cui contemplare il paesaggio. Questa piccola costruzione nasce dall'analisi di alcune costruzioni suburbane, dalle capanne vernacolari dei pastori ai colorati prospetti delle case dei centri storici italiani. Guardando attraverso questo volume, talvolta si riconosce sulla sommità delle colline la linea bianca delle greggi al pascolo. Nello spazio che divide l'infrastruttura dalla casetta corre la vertigine che lega la scala territoriale all'intimità domestica.





Alberto, Andrea e Giovanni Manfredini

Sala del Commiato nel Cimitero di Coviolo, Reggio Emilia

Alberto, Andrea e Giovanni Manfredini; direzione lavori: Tullio Paterlini; strutture: Alex Iemmi; impresa: De Angeli Costruzioni Srl, Cervarezza (RE); committente: Comune di Reggio Emilia 2018-2020

La soluzione nasce prevedendo la Sala del Commiato come struttura dotata di autonomia funzionale rispetto all'esistente complesso crematorio.

L'ingresso e l'uscita del feretro e dei partecipanti alla cerimonia avvengono direttamente dalla strada esistente. Il trasferimento del feretro alla zona di cremazione avviene, tramite la Porta del passaggio, percorrendo l'unico collegamento coperto previsto fra la nuova sala e l'esistente crematorio.

In termini architettonici, la nuova sala viene risolta con un intervento ipogeo artificiale, per focalizzare l'attenzione compositiva sulla qualità dello spazio interno, lasciando la percezione esterna del nuovo intervento percepibile come semplice modificazione del paesaggio.

Il progetto si sviluppa dalla conformazione dello spazio interno che viene risolto con la primordiale scelta tipologica del 'recinto' quadrato, spazio isotropo per eccellenza. Concettualmente la configurazione dello spazio interno nasce dalla previsione di quattro diedri pieni, con i vertici coincidenti coi vertici del quadrato di base.

I diedri sono distanziati, creando così quattro varchi verso l'esterno, nelle quattro direzioni cardinali, aperti sul paesaggio.

I varchi, contrapposti a due a due, vengono collegati in copertura da coppie di portali che si incrociano al centro, determinando la posizione di un foro quadrato in copertura, che rappresenta la quinta apertura sull'esterno, ma in posizione zenitale.

Il ricorso figurativo a forme archetipiche primordiali garantisce una 'atemporalità' dell'intervento, garanzia di lunga durata, ma soprattutto di totale flessibilità negli usi e nelle interpretazioni che dello spazio interno potranno essere dati. La stessa atemporalità viene perseguita tramite l'assoluta 'tettonicità' della scelta progettuale, in cui l'espressività viene data dalla sola tecnica costruttiva della struttura portante.

Il materiale è uno solo, il calcestruzzo armato gettato in opera, di colore grigio naturale, visibile nei muri pieni, nelle travi e solette di copertura, nei muri esterni di contenimento delle scarpate.

La spazialità interna nelle ore diurne viene drammatizzata in maniera mutevole, continua e inaspettata dalle proiezioni di luce esterna provenienti dalle quattro aperture sul paesaggio circostante e dal lucernario zenitale centrale. Pure quando è necessario il ricorso alla luce artificiale, la particolare disposizione radente dei corpi illuminanti enfatizza ulteriormente tale spazialità.

All'esterno si ha una sorta di architettura negata, dove solo il paesaggio campestre si modifica per coprire e proteggere la nuova sala, assumendo una forma troncopiramidale in virtù delle quattro scarpate determinate dalla forma quadrata del manufatto da coprire.





MAP Studio

Restauro e recupero di casa Balboni di Carlo Scarpa, Venezia

MAP Studio Magnani Pelzel Architetti Associati - Francesco Magnani, Traudy Pelzel, Matteo Sirinati; strutture: Andrea Marascalchi; fotografie: Claudia Rossini; credits Casa Balboni 2018-2020

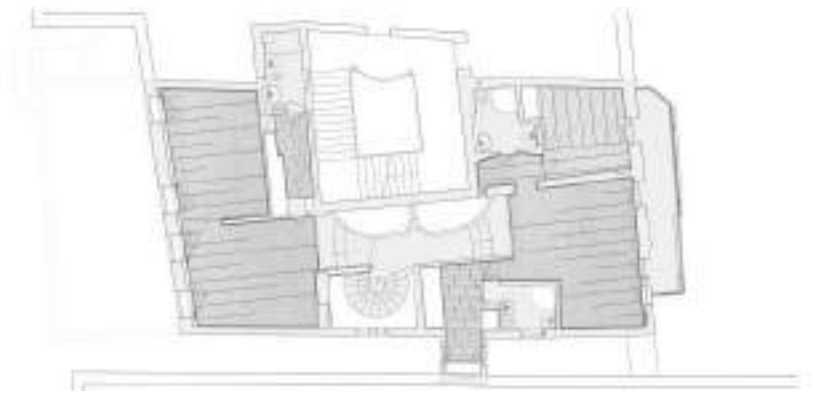
Lo straordinario intervento di Carlo Scarpa realizzato fra gli anni 1965 e 1970 a Venezia per Loredana Balboni, all'interno di un importante palazzo sul Canal Grande all'angolo con il rio di San Trovaso, rischiava di essere irrimediabilmente perduto. Recenti maldestri interventi di consolidamento del palazzo ed il naturale deterioramento delle raffinate finiture progettate dal maestro veneziano, in parte acceleratesi dopo la scomparsa della originale committente, stavano pregiudicando la conservazione dell'intervento.

Sebbene Carlo Scarpa non avesse ultimato il cantiere sotto la sua diretta presenza, da un lato a causa di concomitanti impegni di lavoro che lo stavano portando sempre più a Zurigo per seguire l'intervento di casa Zentner, dall'altro per il deteriorarsi del rapporto con la committente stessa, i dispositivi spaziali concepiti e realizzati per la riqualificazione dell'appartamento che si sviluppa fra piano terra e primo sono esemplari.

La casa si sviluppa al piano terra su di una quota rialzata, per la protezione dal fenomeno delle acque alte che interessa il centro storico di Venezia, annunciata da un avancorpo che si protende verso il giardino di accesso al palazzo e direttamente alla casa stessa.

Un mezzanino, traforato da due grandi affacci di geometria organica e servito da una scultorea scala circolare aperta nello spazio, distribuisce al piano primo che ospita le due zone notte con relativo salottino, la padronale verso il Canal Grande e quella dedicata agli ospiti affacciata verso il giardino retrostante. Il dispositivo consente di far circolare aria e luce anche nella porzione centrale meno illuminata della casa, creando una tensione spaziale magistrale fra i due affacci contrapposti ed al contempo fra i due livelli della casa.

Due particolari situazioni hanno richiesto una specifica attenzione progettuale. Al primo piano l'assenza della scelta di una particolare finitura per i pavimenti con conseguente posa di una improbabile moquette sopra ad un pesante massetto in calcestruzzo su un sotto fondo in sabbia sciolta, carico non più conforme, data la natura e la geometria dei solai in latero cemento, alla normativa attuale. È stato pertanto necessario, assieme al bisogno di riammodernamento delle reti impiantistiche, lo studio di un nuovo pacchetto di finitura più leggero, che ha portato alla realizzazione di un pavimento in parchetti artigianali in legno di pero massello con interposte delle bacchette di argento a disegno. Sempre al primo piano, la sostituzione con un modulo doccia assistito in vetro resina di parte della conformazione e delle finiture originali del servizio igienico della camera padronale. È stato così necessario ridisegnare parte del bagno con una nuova doccia recuperando la originale finitura in marmo di Lasa ed integrare alcuni nuovi interventi nel rispetto del disegno complessivo e del concetto di contrapposizione materica elaborati dal grande architetto.





Vincenzo Melluso

La diversità italiana

Vincenzo Melluso; fotografie: in ordine in questa pagina Giovanni Chiamonte (*Casa Dusenszky/Vitale*, Valle d'Itria, 2010), Alberto Muciaccia (Uffici e spazi espositivi Würth, Roma, 2005), Alberto Muciaccia (*Casa Costanza*, Costa Tirrenica siciliana, 2002), Nanni Culotta (*Fondazione Musarra*, Capo d'Orlando/ME, 2010, nella pagina accanto Giovanni Chiamonte (Padiglione *Una scatola di luce, un gioco di sguardi*, Valle d'Itria, 2011))

Caro Paolo,
raccogliendo il tuo invito, ho deciso in questa occasione di proporre il mio contributo in forma di lettera: una lettera aperta.

Anche quest'anno – un anno che ricorderemo certamente per la grave pandemia – con la solita tua determinazione e generosità intellettuale, offri la possibilità di confrontarci sulle questioni che segnano la disciplina, ma sempre meno – a mio avviso – il dibattito. Il tema che tu poni infatti quello della diversità italiana.

Quando nel 2011 mi invitasti per la prima volta ai tuoi convegni fiorentini, nell'incipit del mio intervento evidenziai qualche perplessità. Sostenni che non esistevano più, nell'architettura italiana, dei caratteri tanto chiari da poterla distinguere da una realtà che andava sempre più articolandosi, spesso confusamente e contraddittoriamente. Pensavo allora che l'esperienza di cui potevamo ancora nutrirci e proporre a un confronto disciplinare proficuo, fosse legata forse a un carattere di tipo identitario. Appare come una minima modulazione rispetto alla consueta titolazione, ma forse è più corrispondente al contributo che oggi si può offrire, così da essere ancora elemento di distinzione di una tradizione specificatamente italiana.

Per chiarire meglio questa, riprendo testualmente la definizione proposta dal dizionario Treccani: «identitario agg. [der. di identità, sul modello del fr. identitaire]. Che si riferisce all'identità psicologica personale di ciascuno: crisi i.; formazione identitaria».

Un accento giocato su una sensibilità complessiva, attenta ai valori interpretativi della città e del paesaggio, fondamento del nostro fare. Forse questo resiste oggi solo in alcuni, ma è una condizione comunque non trascurabile!

Penso invece che i valori di una identità italiana trovino oggi difficoltà sempre maggiori ad esprimersi, causa della mutazione radicale delle cosiddette Scuole. Nei decenni passati, con vicende alterne, le Scuole avevano avuto la capacità di declinare esperienze significative all'interno di una ricerca teorico-pratica grazie a una serie di figure che hanno rappresentato riferimento sicuro per più generazioni. Molti hanno anche avuto ruoli istituzionali, indirizzando le dinamiche culturali, di ricerca e didattica, di formazione dei ruoli accademici.

Oggi le Scuole hanno molto mutato la loro fisionomia nella forma e, soprattutto, nelle strategie!

In questo senso le difficoltà endemiche italiane vanno ulteriormente accentuandosi per una sempre più diffusa mancanza di esperienze significative all'interno dei percorsi formativi. Manca un'adeguata politica di coloro che, pur avendo responsabilità di governo, non riesce – o non ha interesse – a costruire un'azione strategica rispetto alle istanze proprie dell'architettura e del suo farsi.

Potremmo quindi pensare che la storica Identità italiana possa ancora ritrovare i riferimenti necessari e lo slancio adeguato per un confronto significativo?

Non so, ma lo spero per le nuove generazioni.





Bruno Messina

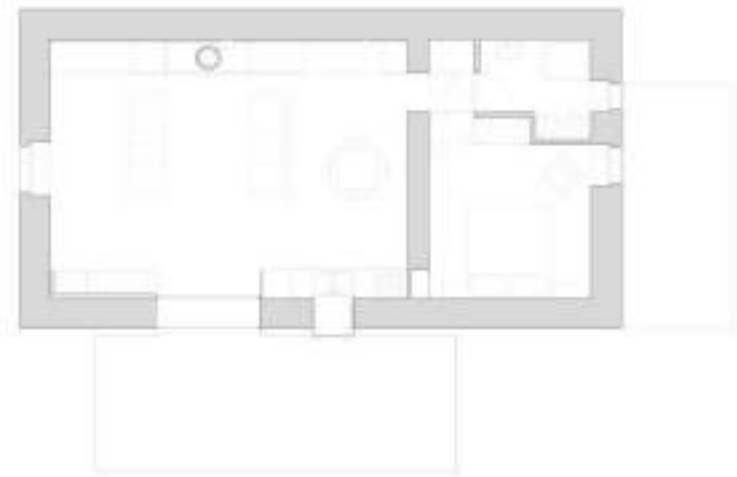
Il buen retiro, ristrutturazione di un fabbricato rurale nella campagna iblea, Palazzolo Acreide (SR)

Bruno Messina e Francesco Infantino
2016-2018

L'intervento riguarda la ristrutturazione di un vecchio fabbricato rurale nella campagna tra Palazzolo Acreide e Noto, un altopiano che conserva ancora intatto il suo paesaggio agrario. Il volume esterno mantiene il suo carattere originario; unici interventi la piccola finestra della zona cottura e la grande apertura del soggiorno che si apre sulla terrazza e sul giardino recintato, nuovi spazi di pertinenza della casa. Dentro viene mantenuto l'intradosso del tetto esistente. Un pavimento in cemento scuro costituisce l'elemento unificante di tutto l'interno, avvolto da una *boiserie* in lamellare di BauBuche che conferisce carattere tattile e domestico alla dimensione dello spazio.

Un *buen retiro* dalla città per un giornalista che così racconta il complesso rapporto tra il lavoro dell'architetto e le aspettative del cliente:

“Quando desideri, meglio, quando sogni una casa ti sembra di avere tutto chiaro in testa. Guardi gli spazi, le strutture già esistenti e nella tua mente il puzzle si compone quasi all'istante. Il compito dell'architetto, pensi, è semplice: passare dalle parole ai fatti, dai sogni alla pietra, dal cielo al tetto. Ma ci metti poco a capire che il suo primo compito non è costruire, ma demolire. Non le mura, ma le 'incrollabili' certezze. Per la stalla, destinazione originaria del fabbricato, inizia uno stimolante processo di condivisa ridefinizione. Utilizzare la mangiatoia come ripostiglio smette di essere una grande idea per divenire un potenziale serbatoio di umidità destinato a corrodere qualunque cosa conterrà. La camera in più non ti offrirà più spazio, ma saturerà quello di cui potenzialmente disponi. In definitiva, ti accorgi di come il film che ti raccontano sia di parecchi fotogrammi più avanti del tuo. Il puzzle non rassomiglia granché a quello che stavi componendo, ma in compenso la stalla diventa davvero il loft agricolo che avevi in mente: quello che volevi, senza strafalcioni”.





Carlo Moccia

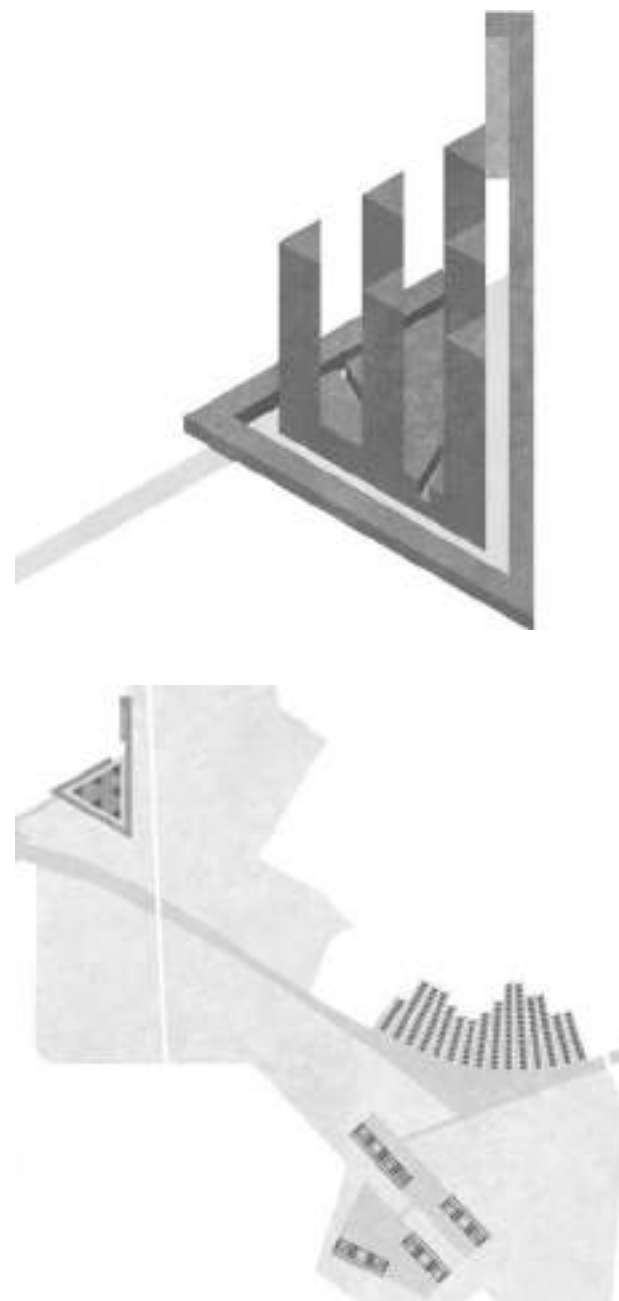
Progetto per il Ring di Anversa, Olanda

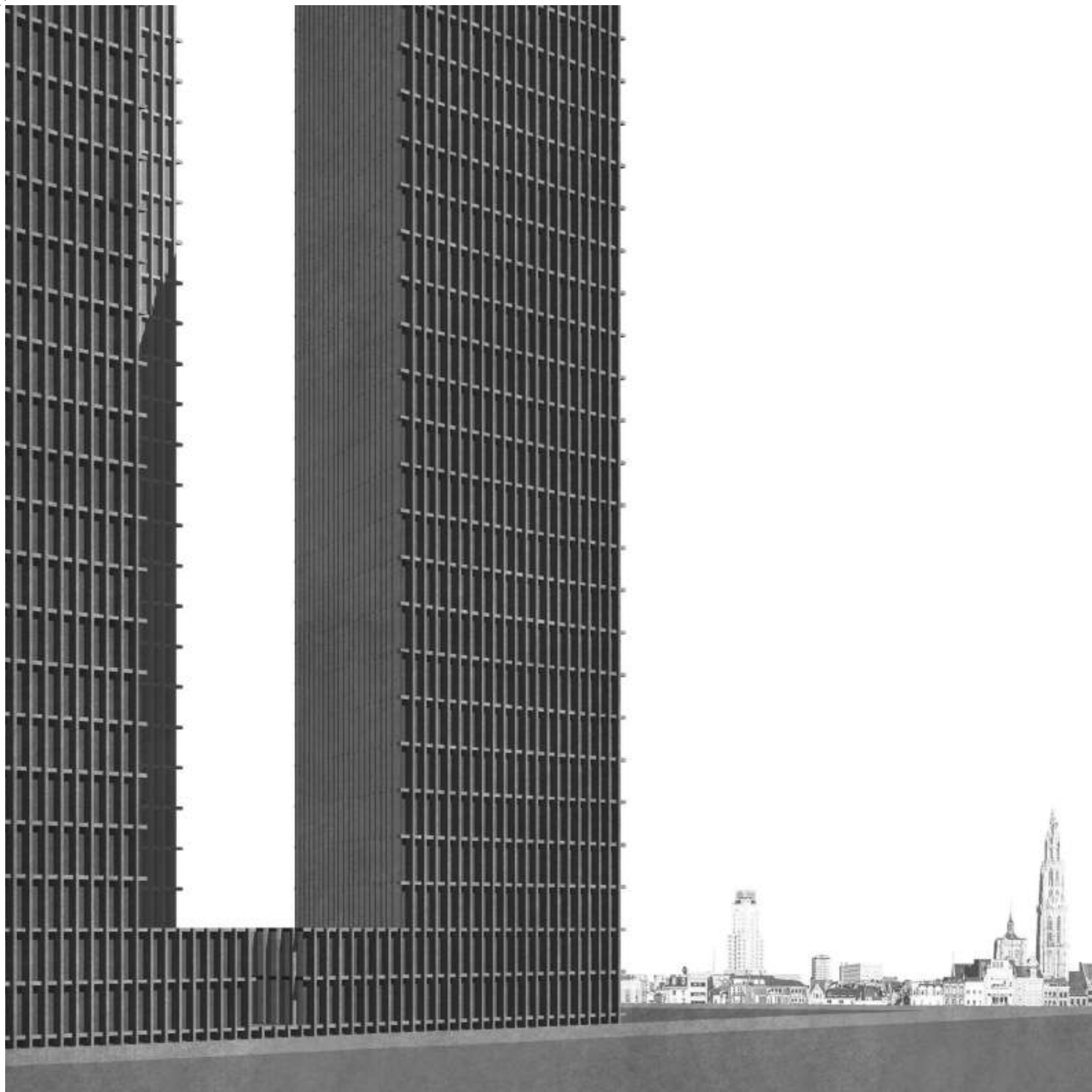
Carlo Moccia e Francesco Defilippis con Nicola Carofiglio, Floriana Cavallo, Sarah Centonze, Laura Colasuonno, Vittoria Desimini, Carlotta Donadio, Lucia Giardinelli, tutor: Tiziano De Venuto, Rachele Lomurno, Francesco Protomastro, Nicola Davide Selvaggio
2018-2019

Realizzato sull'area derivante dall'abbattimento delle mura di difesa settecentesche, il Ring di Anversa è un complesso sistema infrastrutturale (autostradale e ferroviario) che divide il nucleo consolidato della città dai grandi quartieri suburbani sviluppatisi lungo le direttrici radiali. La Regione Fiamminga ha deciso di avviare l'interramento del fascio infrastrutturale per restituire l'area del Ring alla città, destinandola a grande parco naturale: una *green belt* che rinsaldi i rapporti tra le parti oggi separate e le connetta al centro della città. Così come l'abbattimento della prima cinta muraria costituì per la città del tempo l'occasione per rinnovarsi e dotarsi di un grande spazio urbano, consistente nel sistema dei boulevards, la restituzione alla città dello spazio della seconda cinta muraria costituirà un'opportunità straordinaria per ridefinire la forma della città contemporanea.

Il nostro progetto si occupa del settore nord-est del Ring, connotato da una sezione articolata e, in alcuni tratti, molto ampia che si allarga ulteriormente verso nord, biforcandosi e comprendo l'area del vecchio porto con i suoi bacini. Parti di città dotate di caratteri differenti si fronteggiano in questo settore del Ring: i borghi compatti della città dell'Ottocento, i quartieri suburbani della città moderna e contemporanea, le aree produttive delle warehouses e le aree portuali dei docks e dei container terminals.

Il progetto propone di liberare l'area del Ring dagli impianti industriali dismessi, oltre che dalle strade e dalla ferrovia, per restituirla alla condizione di natura. Allo spazio vuoto della natura è attribuito il valore di intervallo necessario al riconoscimento delle parti urbane, nonché di scena per la loro rappresentazione. Per definire i caratteri di questo spazio, per orientarlo e gerarchizzarlo, il progetto individua i punti cospicui che lo segnano e li rafforza attraverso la disposizione di tre grandi 'isole' architettoniche. I bacini d'acqua dei fossati delle mura diventano il luogo di costruzione delle 'isole' composte da edifici lamellari tenuti insieme da piastre che fondano nell'acqua. Il tratto in cui l'Albertkanaal cambia giacitura, entrando nell'area del Ring, è sottolineato da una fitta serie di pontili che strutturano un tessuto di case costruite nell'acqua. Il punto in cui il Ring si biforca è segnato da un edificio 'caposaldo', a pianta triangolare, composto da sei alte torri che emergono da un basamento. Una sorta di 'castello' che riprende l'impronta delle vecchie fortificazioni 'satelliti' e si confronta con la dimensione potente delle architetture del lavoro poste nella vicina area portuale.





MoDus Architects

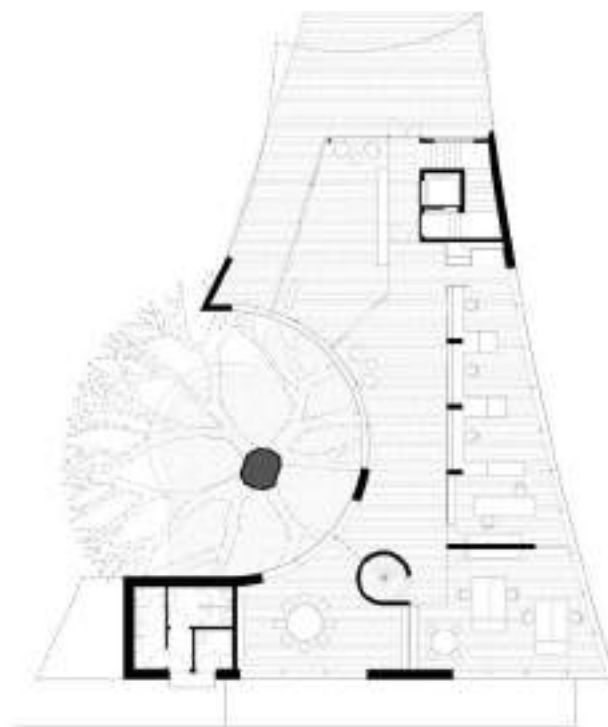
Tree Hugger nuova sede Associazione Turistica, Bressanone (BZ)

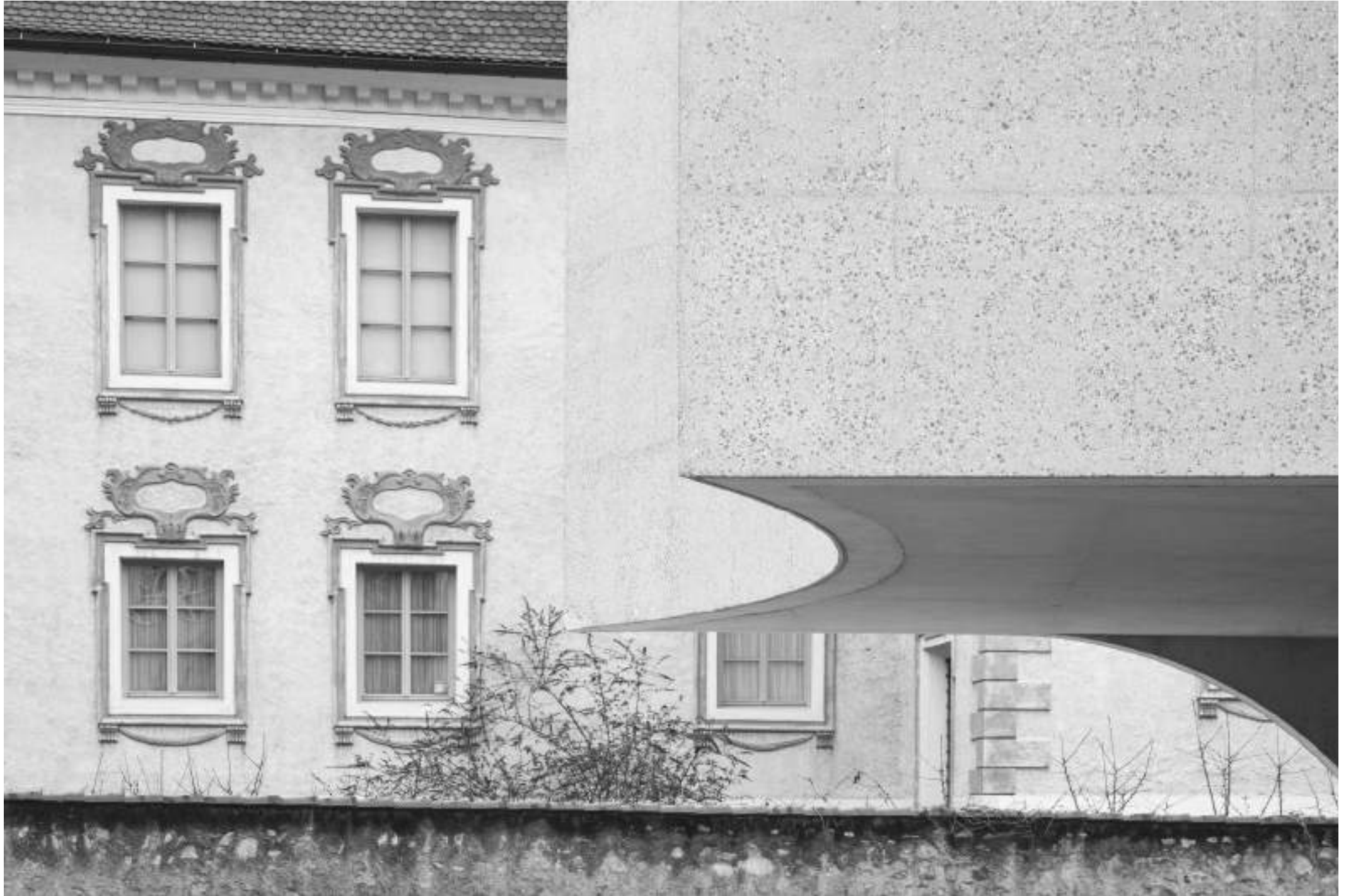
MoDusArchitects Sandy Attia, Matteo Scagnol; consulenze (statica, sicurezza): Luca Bragagna; collaboratori: Irene Braitto, Filippo Pesavento; committente: Brixen Tourismus Genossenschaft 2015-2019

Costruire e progettare ai fianchi del palazzo Vescovile Brissinese, è stato fin dal '800 causa di una catena di 'omicidi' di architetture pregevoli dal carattere eccentrico. Una loggia, nido dell'aquila asburgica, è stata eliminata negli anni '30 dalla raffinata linea modernista della nuova Azienda autonoma di Cura e Soggiorno, che è stata a sua volta soppiantata negli anni '70 dal padiglione turistico dell'architetto Othmar Barth. Ariosità e levità accomunavano questi edifici mantenendo la memoria di ciò che si era cancellato.

Il nuovo edificio per l'associazione turistica, risultato vincitore del concorso indetto nel 2016, si confronta con gli antecedenti staccandosi da terra quasi camminando in punta di piedi, liberando spazio per la creazione di una piazza urbana e definendo nuovi assi visivi con il palazzo vescovile di cui diviene padiglione ancillare, come le torri Cinese e Giapponese che punteggiano gli angoli del suo giardino. L'eccentricità asiatica con sinuose linee curve viene ripresa nel progetto, trasformarsi in un belvedere sulla città e sui suoi dintorni. L'albero monumentale presente è perno intorno al quale l'edificio si avvinghia quasi fosse il vaso da cui entrambi prendono vita.

Cinque campate ad arco liberano l'edificio da terra, sollevandosi con una cortina in calcestruzzo boccardato a vista. Una struttura complessa che si mantiene salda perché anello continuo solidale. Come un vaso, è stato gettato prima tutto il perimetro ad un'altezza di 9 metri per poi consolidare le pareti libere con i due solai orizzontali fissati puntualmente sui bordi al fine di mantenere al minimo il ponte termico. Un'ardua costruzione dalla tecnica apparentante semplice. L'edificio è totalmente vetrato al piano terra così da permettere la visione sia dall'interno che dall'esterno del palazzo Vescovile. L'arretramento delle vetrate permette di avere sul lato verso la nuova piazza un forte aggetto di copertura che definisce chiaramente l'ingresso e offre una zona protetta. Il piano superiore si presenta chiuso ed enigmatico nella sequenza delle sue superfici convesse, che solo a volte scendono come delle zampe a sostenersi. Una sorta di gatto siamese, accovacciato intorno all'albero.





Enrico Molteni

Magazzino automatizzato sulla SS36, Verano Brianza (MB)

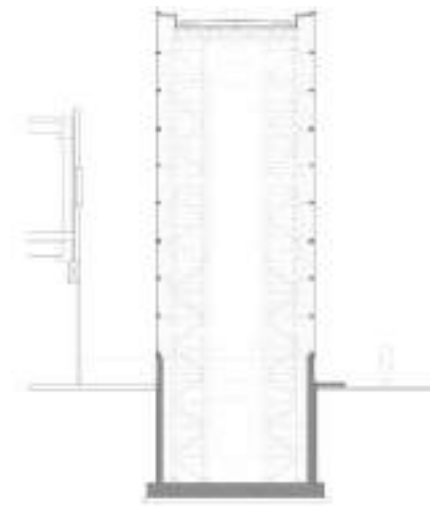
Enrico Molteni con Ekaterina Golovatyuk; collaboratori: Alessandro Ferrazzano, Gianmarco Spagnesi
2018-2020

Il progetto per il magazzino automatizzato si trova all'interno di un'area industriale lungo la superstrada ad alto scorrimento SS36 che collega Milano a Lecco e alla Valtellina.

Il volume, dimensionato a partire dalle esigenze logistiche dell'azienda, è stato posizionato a lato della fabbrica esistente ma in modo tale che costituisca un elemento autonomo e di per sé definisca la nuova immagine dell'azienda.

Nel rispetto delle restrizioni normative e delle distanze di rispetto dalla sede stradale, il nuovo volume assume una dimensione planimetrica particolarmente stretta con una facciata di grandi dimensioni, che misura 41x15 metri in altezza. La struttura del magazzino è risolta dalla scaffalatura stessa, di tipo autoportante, costruita con un sistema di profili in acciaio zincato di spessore minimo, tutti imbullonati tra loro. La struttura è particolarmente flessibile, tanto che le oscillazioni orizzontali al colmo arrivano fino a 12 centimetri per lato. Questa estrema flessibilità comporta come conseguenza l'adozione di una facciata non rigida. Si è optato per un sistema modulare a giunto d'unione composto da pannelli di polycarbonato alveolare con spessore 40 millimetri e larghezza 600 millimetri, che garantisce ottimi livelli di isolamento termico, peso ridotto e elasticità. La produzione standard delle lastre ha inoltre permesso di posare elementi finiti a tutta altezza, evitando giunti orizzontali, e facilitando la rapidità della messa in opera. La scelta del polycarbonato si è dimostrata particolarmente efficace, sia come risposta tecnico-economica sia come risposta architettonica. L'impatto dell'edificio lungo l'autostrada è stato studiato sfruttando le qualità del polycarbonato che si presenta traslucido, con una buona capacità di riflettere la luce e di assumere toni che variano in accordo con le condizioni atmosferiche. Il volume tende dunque a smaterializzarsi mantenendo comunque viva la presenza della sua straordinaria ossatura interna. Ma è certamente la visione notturna che esprime al meglio la natura dell'edificio, inteso come uno schermo su cui luci e ombre imprimono il proprio disegno. In quest'ottica comunicativa l'insegna e l'illuminazione hanno assunto un ruolo fondamentale nel progetto. Tre diversi livelli di illuminazione si sommano tra loro, lavorando in profondità: la luce di servizio, disposta centralmente, illumina il volume interno nella sua totalità; un sistema di led lineari, disposti lungo le sottostrutture della facciata, ne evidenzia invece la razionalità omogenea e il carattere tipicamente industriale; l'insegna al neon posta esternamente e in posizione di maggior visibilità, conclude la sequenza che, dall'interno verso l'esterno, valorizza il carattere propriamente infrastrutturale del magazzino automatizzato.

Internamente, i sistemi logistici automatizzati, e in particolare in questo caso a monorotaia, si presentano fitti di elementi ripetitivi uguali, perfettamente ordinati, a configurare uno spazio verticale che non avrebbe nulla da invidiare ad una navata di una cattedrale gotica.





Monestiroli Architetti Associati

Progetto per le nuove scuole comunali di San Vittore, Cantone Grigioni, Svizzera

Tomaso Monestiroli con Claudia Angarano, Luca Cardani, Alessandro Perego, Giovanni Uboldi
2020

Un grande prato è il centro dell'intera composizione. Una grande corte aperta a cui tutte le parti della scuola fanno riferimento. È il luogo collettivo, rappresentativo dell'intera comunità scolastica, cuore pulsante della città di San Vittore. È il luogo dell'incontro, della scoperta, del gioco, della conoscenza. Questo è proprio il significato etimologico della parola scuola, che per gli antichi greci era *scholé*, il luogo dello svago della mente.

Il complesso scolastico è composto da tre edifici autonomi – la scuola elementare, la scuola di infanzia, la mensa – tenuti insieme da un atrio/foyer, definito da un grande tetto a cassettoni, che assicura la continuità visiva tra la nuova piazza della scuola e il grande prato centrale a sud.

La nuova piazza della scuola, posizionata a nord del lotto, collega l'entrata alla scuola con il centro del paese. Al centro della piazza un' imponente quercia rafforza il carattere collettivo di questo luogo.

Dalla piazza è possibile accedere, tramite una bussola vetrata, all'atrio della scuola e, tramite degli ingressi indipendenti, alla sala polivalente/mensa servita anche dall'atrio.

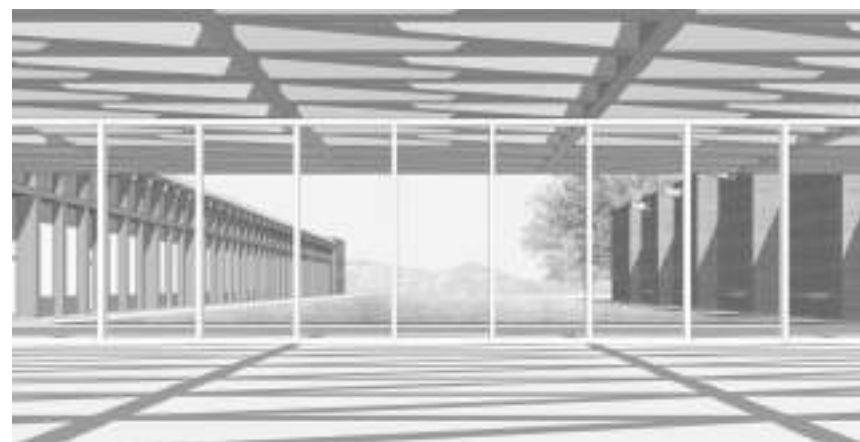
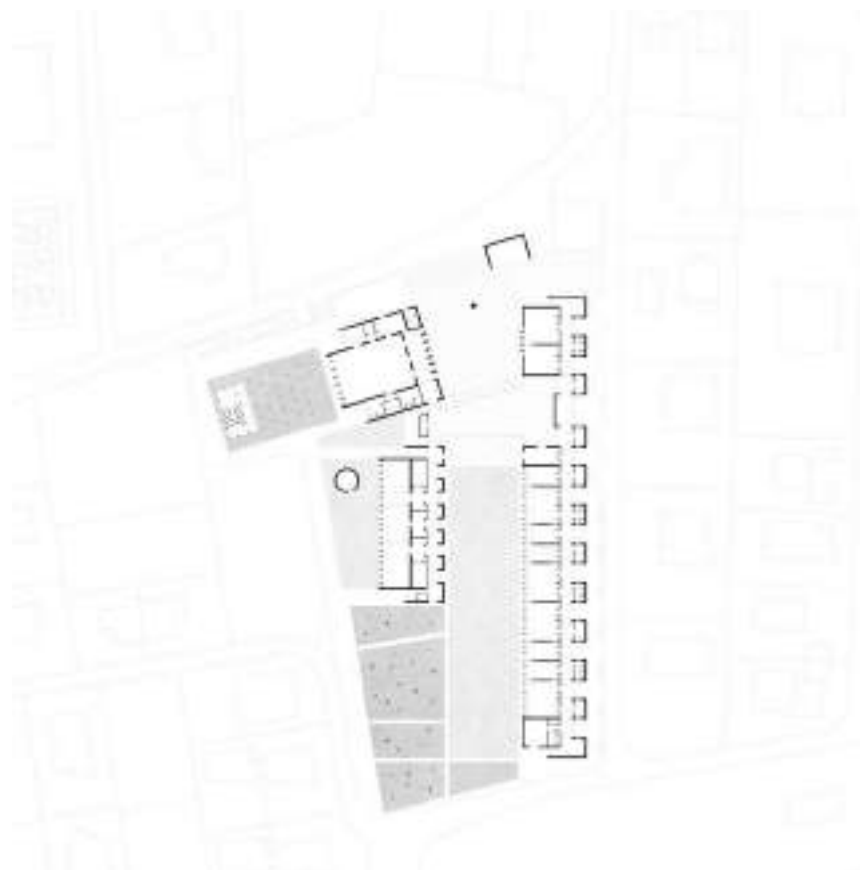
Dall'atrio si accede, verso est, alla scuola elementare, mentre ad ovest si trovano gli accessi della scuola di infanzia e della mensa.

L'atrio/foyer diviene così l'ideale prolungamento coperto e caldo della piazza antistante, chiuso a nord e a sud da due grandi vetrate e coperto da un soffitto a cassettoni in cemento armato, parzialmente trasparente grazie a lucernari posizionati nella parte centrale della copertura: un luogo estremamente flessibile che può essere utilizzato anche in orari extrascolastici per attività cittadine diverse.

La scelta generale del progetto è stata quella di tenere l'edificato su un piano solo, per integrare il più possibile il manufatto edilizio al paesaggio naturale dell'area di progetto.

Il corpo della scuola elementare definisce longitudinalmente il perimetro est del lotto di intervento. Un'ampia galleria distributiva, scandisce l'accesso alle aule che si affacciano direttamente sul grande prato centrale e ai servizi posti sul fronte strada. All'estremità nord della galleria si trovano i due laboratori didattici, affacciati sulla piazza, che possono essere accessibili anche fuori orario scolastico, attraverso un ingresso controllato e indipendente.

Sul fronte opposto del grande prato centrale si sviluppa la scuola dell'infanzia, con le aule per le attività aperte ad ovest su una grande superficie verde, protetta da un muro di cinta. Più a nord, leggermente ruotato per assecondare la morfologia del terreno, si trova l'edificio della sala polivalente/mensa definito da un perimetro di servizi necessari al funzionamento della sala e da un'aula a doppia altezza con falda inclinata, interamente affacciata a ovest sul parco urbano tramite un'ampia parete vetrata.





Francesca Mugnai

Scala nello studiolo di S., Firenze

Francesca Mugnai con Chiara De Felice; collaboratore: Brunella Guerra.
In corso

Lo studiolo di S. occupa una stanza al primo piano e una piccola porzione di mansarda di un villino situato nella zona nord-orientale di Firenze, ai piedi delle colline di Settignano. La scala che collega i due livelli doveva rispettare alcune condizioni: svilupparsi necessariamente lungo una parete di 3.10 metri sulla quale si trova una porta, superare un dislivello di altrettanti 3.10 metri, e infine, per espresso desiderio di S., non essere una scala a chiocciola.

Realizzata in lamiera di ferro e muratura, la scala è formata da due rampe a gradini sfalsati, l'una poggiante a terra l'altra appesa alla struttura del solaio superiore, separate da una pausa, un vuoto che segna il cambio di direzione della salita (o della discesa) ed evoca, per antitesi, l'unione di un 'sopra' con un 'sotto', com'è foriera di contatto la distanza tra stalattite e stalagmite prima che queste diventino 'colonna'.

L'azione del salire e dello scendere che ogni scala implica e sottintende, qui è con nitidezza rappresentata dall'inverso movimento cui le rampe rispettivamente alludono, l'una calando dall'alto, l'altra partendo dal basso. L'insidia che le spezza, il gradino mancante, lo *skandalon*, è nodo obbligato.

La scala di S. è anche una sintesi di memorie, di altre scale percorse nella vita reale come nella finzione letteraria. Nella rampa superiore riverberano, ad esempio, quelle lignee di Palazzo Davanzati, che scendono dal piano di servizio per ricongiungersi alle rampe di pietra del piano nobile. Il profilo 'plastico' dell'estradosso riecheggia invece l'elegante sottolineatura decorativa che accompagna, scolpita sul parapetto in pietra forte, la scala nella corte del Bargello. Più impalpabili, le corrispondenze letterarie rimandano alle acrobatiche ascese di Cosimo Piovasco di Rondò, il Barone Rampante.

“Non si pensa abbastanza alle scale”: così Georges Perec ammonisce gli architetti contemporanei che ne dimenticano il valore simbolico di spazio archetipico di connessione fra realtà e sogno, umano e divino. Per ricordarlo basta osservare la *Deposizione* di Rosso Fiorentino, dove il Cristo morto viene portato giù dalla Croce per mezzo di un intrico di scale, in un frenetico tramestio intorno al corpo esangue che ci narra di un faticoso quanto straordinario andirivieni tra la terra e il cielo.





Marcello Panzarella

Una Corona di Cristallo, Baucina (PA)

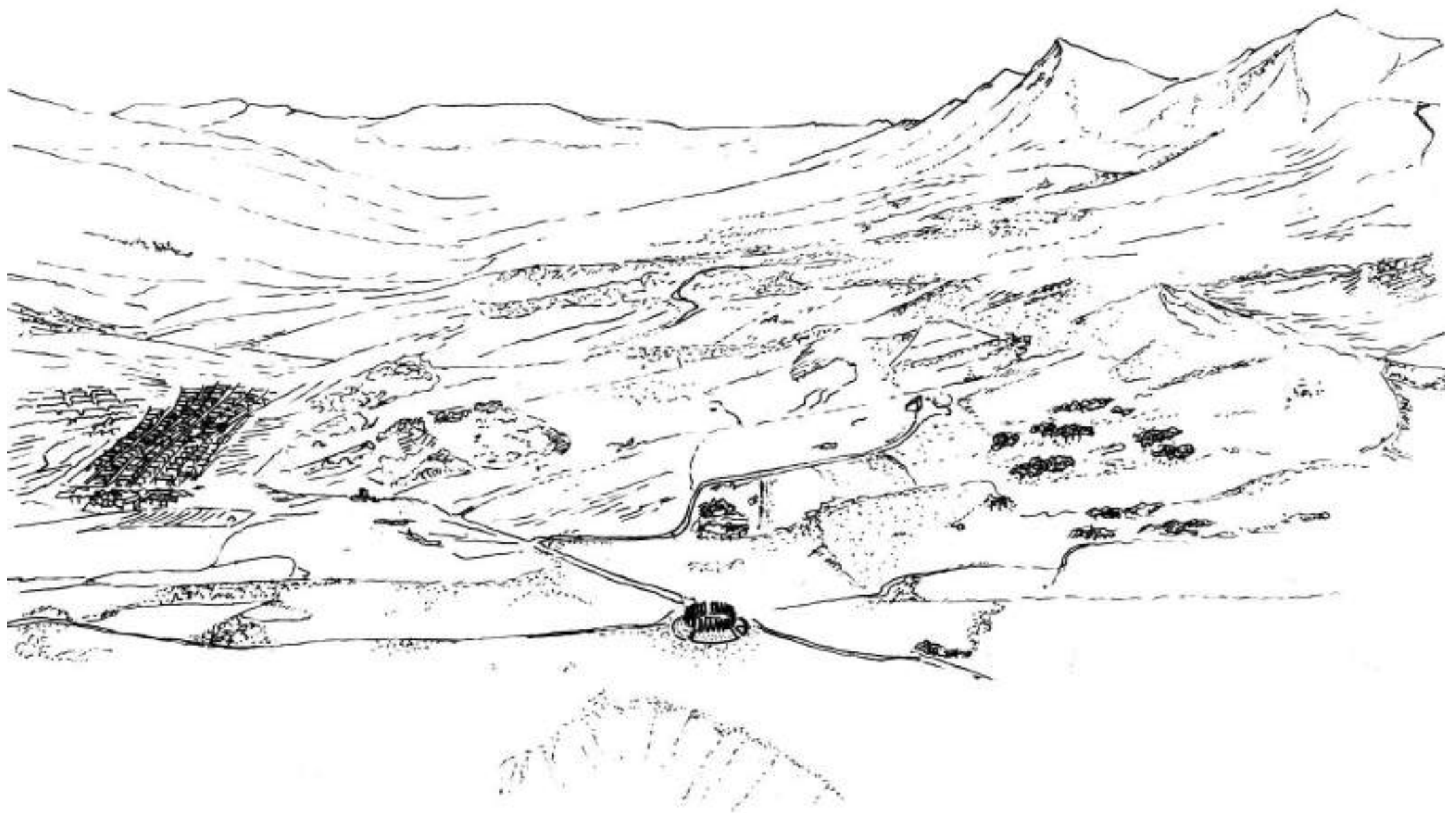
Marcello Panzarella; collaboratore: Francesco Grimaldi
2020

Una Corona di Cristallo, incastonata in una sella tra monti scabri e aguzzi. Il suo nome, tradotto in tedesco, suonerebbe *Eine Gläserne Krone* o *Eine Kristallkrone*. Perché in tedesco? Perché fu di Bruno Taut, tedesco, l'immaginazione di una serie sublime di sfaccettate architetture di cristallo, da lui sognate tra le valli e i picchi delle Alpi, quelle delicate, fragili, preziose *Architetture Alpine* disegnate a mano ormai più di un secolo fa, cui mi sono ispirato per questa mia piccola opera, un minuscolo tumulo circolare, che raccoglie un cratere al suo centro, nelle forme di una cavea di teatro. L'anello disposto in sommità, che vi è compreso tra il concavo e il convesso, è sormontato a raggiera da una fitta e seghettata corona di cuspidi, più alte e più basse in sequenza, tutte fatte di lame sottili di cristallo. Di notte, ogni cuspide è illuminata da un faro posto alla sua base, che proietta un fascio di luce verso il cielo: nell'insieme, un *landmark*, un punto di accumulazione di tensioni spaziali alla scala del paesaggio, ma anche una scaturigine di energie rilasciate verso il cosmo. Posto all'incrocio di più sentieri, il sito è in sé una meta naturale, disposto nella convalle tra due monti ma anche al colmo tra due valli contrapposte, l'una in vista del Mare Tirreno, l'altra di fronte al caos orografico, vasto e indomabile, della Sicilia interna. Tumulo, cavea, incrocio di tracciati, *axis mundi*, polo attrattivo, corona, raggiera, centralità espansiva, proiezione gotica eruttiva: un'icona, che in sé raccoglie e mescola tipi, modelli, storie, identità e differenti origini. *Novum factum, de nulla novitate inventum*.

Per la presenza nelle sue adiacenze di un sito archeologico sicano, sede di una popolazione indigena preistorica insediata a ridosso di itinerari mare-monte antichissimi, la 'corona' è anche pensata come un luogo di condensazione di valori storico-identitari della comunità locale di Baucina – un piccolo centro del palermitano oggi in declino demografico – e come segno forte di riappropriazione territoriale, un luogo in cui la comunità locale possa radunarsi per più occasioni di incontro: perciò, un *ekklesiasterion* contemporaneo.

23 Ottobre 2020





Paolo Portoghesi

Casanova a Calcata (VT)

Paolo Portoghesi
2020

La facciata illustrata racchiude verso ovest un vecchio edificio costruito negli anni Cinquanta nello stile della vulgata modernista. Il rapporto con il paesaggio, totalmente ignorato dalla costruzione degli anni Cinquanta è diventato il principale obiettivo della soluzione adottata, non cercando un passivo mimetismo ma il segno della “ripetizione differente” che imprime nella immagine la *concordia discors*.

Il gioco prospettico della curvatura virtuale suggerita dal coronamento si ispira all'ingresso settecentesco degli Orti Farnesiani sul Palatino, mentre la tessitura verticale dei conci di tufo è un richiamo alle mura di Viterbo. L'edificio, radicalmente rinnovato eliminando sbalzi e balconate, vuol essere un esempio di ‘restauro’ del paesaggio e servirà come padiglione d'accesso al *Giardino Letterario Portoghesi-Massobrio* di Calcata.





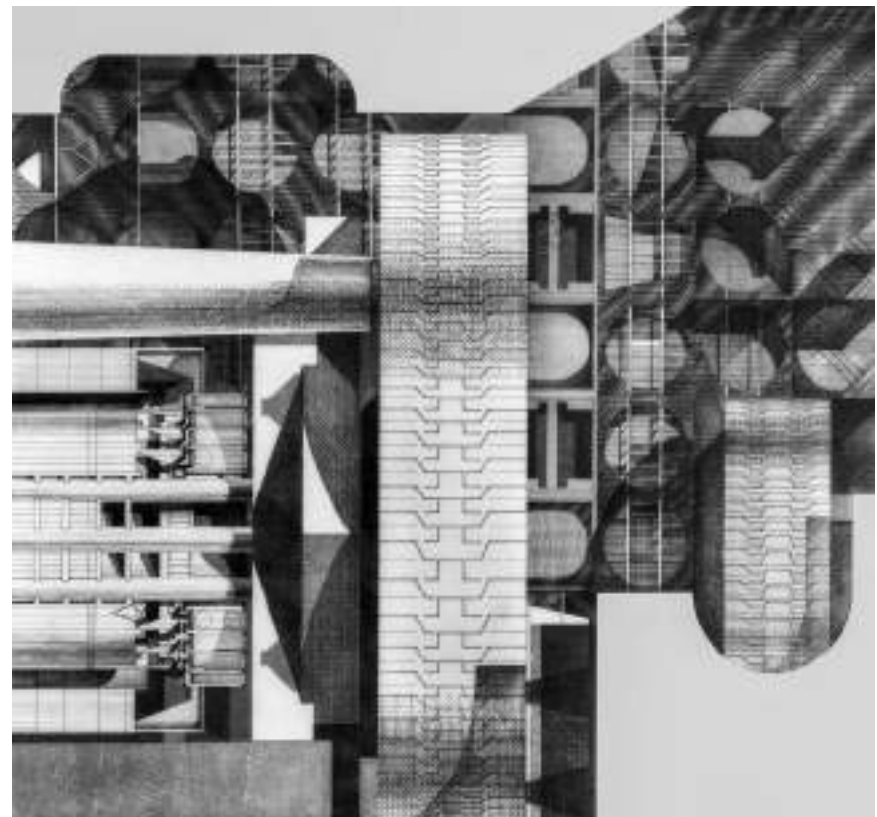
Franco Purini

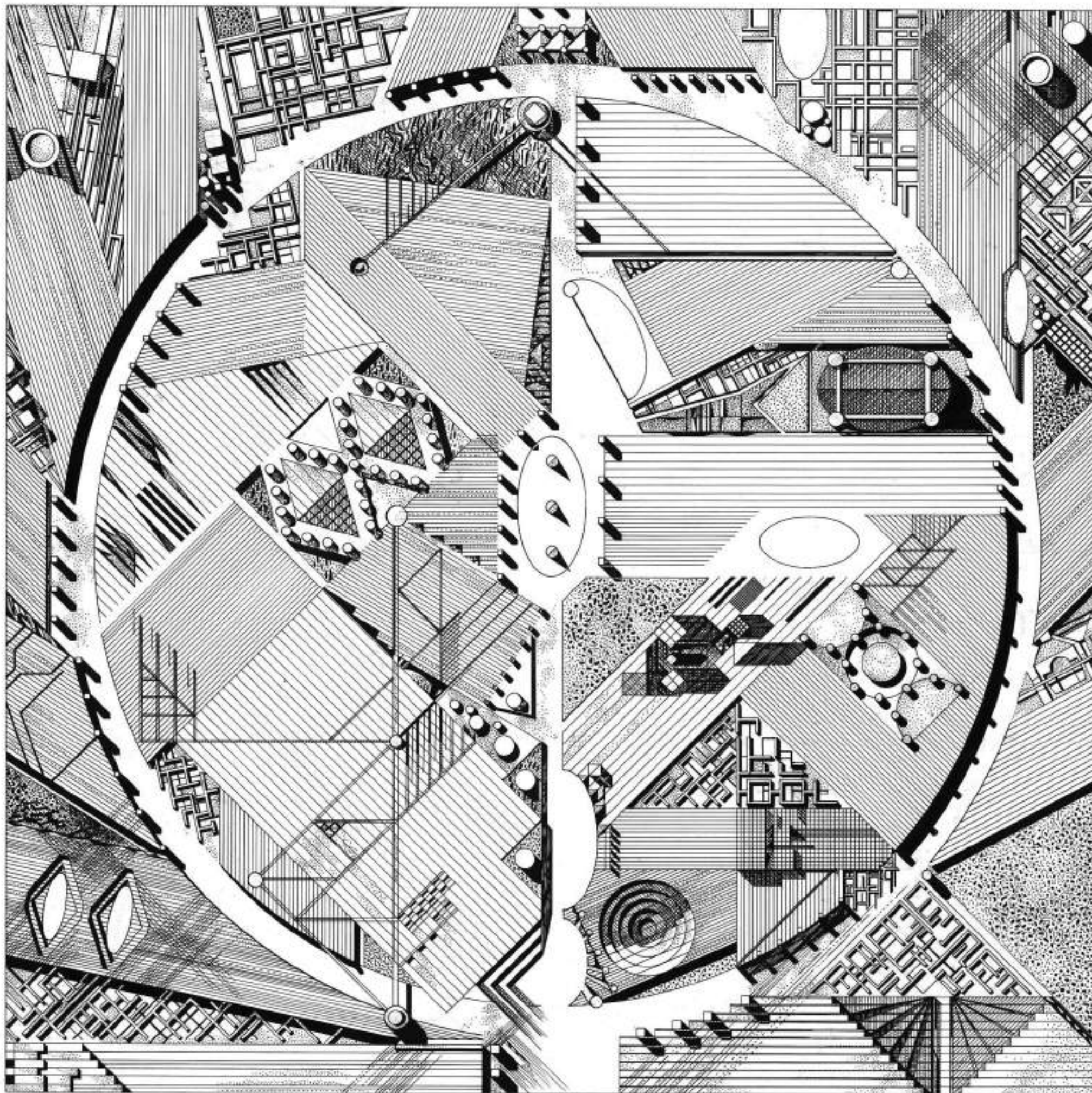
La città compatta

Franco Purini
1966

Ogni tanto ritengo necessario tornare su alcuni antichi nostri progetti non solo per riviverli ma anche per constatare se hanno ancora, almeno per noi, una loro vitalità. Avendo scelto di conferire i materiali dello Studio Purini-Thermes all'Archivio Progetti dello IUAV ho ripreso e analizzato un progetto tra molti altri, la *Città Compatta*, del 1966. Si tratta di una proposta utopica, che configurava un sistema urbano denso, composto da campate metalliche cubiche che per un verso utilizzavano nell'architettura i container, allora appena inventati, per l'altro li interpretano inserendo in essi alcuni segni tratti dall'architettura di Louis Kahn, come le aperture circolari. Le unità cubiche erano forate lungo un lato per consentire di accogliere scale, ascensori e corridoi. Montate lungo una serie di binari queste campate costituivano una massa costruita, nella quale si aprivano grandi vuoti, sulla quale si ergevano gruppi di torri. In alcuni punti la facciata marginale della *Città Compatta* era ricoperta da grandi schermi sui quali si rappresentavano in tempo reale momenti della vita dei cittadini. L'interno del tessuto urbano diventava così un esterno sul quale scorreva un racconto continuo di quanto avveniva nelle aree pubbliche del tessuto. Di forma circolare, una forma simbolica che esprimeva ed esprime ancora molto bene il senso della città, l'insediamento si configurava come un labirinto di spazi e di percorsi contrapposti agli scavi già descritti che sezionavano l'accumulo delle campate, che facevano penetrare la luce naturale fino alla base della città, dando vita a un contrasto significativo. Alimentati, come già si è detto, da rotaie lungo le quali sono fatti pervenire i cubi, la città trascrive la presenza di queste tracce sulla copertura del grande cerchio, conferendo ad esso un disegno che assume un valore architettonico. Privo di una dimensione tipologica, la stratificazione dei cubi presenta il massimo delle potenzialità funzionali. Gli unici elementi tipologicamente definibili sono le torri che si ergono dalla superficie del tessuto di campate come presenze che ripropongono un profilo in grado di solo di identificare una città. Una volta rivisti i disegni originali di questo progetto, nonostante esso sia stato pensato da più di mezzo secolo, contiene per Laura e per me elementi che possono ancora darci suggerimenti compositivi utili e nuovi.

Franco Purini, *Studio per La città Compatta*, prospetto, disegno a china su lucido, 1966
Franco Purini, *La città Compatta*, planimetria, disegno a china su lucido, 1966





La Villa degli arabi

Enrico Cirillo 1997



Sandro Raffone

Progetto del Museo archeologico di Velia (SA)

Sandro Raffone con Vincenzo Bruno, Gianluigi Freda e Remo Ricco
2020

Il sito archeologico di Elea-Velia è noto per la Porta Rosa, rara struttura ad arco realizzata dai greci i quali, secondo Rhys Carpenter, per motivi estetici privilegiavano esprimere la gravità e le resistenze degli elementi tettonici: base, colonne e trabeazioni.

Il museo si trova nell'appezzamento a ridosso del viadotto ferroviario che lambisce il sito archeologico e dove insiste un edificio abusivo la cui demolizione produrrà gli inerti – mattoni, pietre e cemento – per la costruzione dei muri. Il piccolo museo, che dovrà accogliere statue e reperti rinvenuti negli scavi, è una sala a tre navate scandita da colonne di acciaio G.S.N. 159/25 che sostengono la copertura piana coibentata con terreno vegetale. Sul retro, distaccato da un giardino ma collegato da una pensilina, c'è il recinto con la caffetteria e i servizi. La luce delle finestre a nastro è integrata dall'illuminazione diffusa dalla fascia di vetrocemento posta nel lato sud della copertura.

L'apparecchio murario è composto dalla parete esterna, camera d'aria, coibente e pannello interno di laterizi forati. Il muro esterno a vista – vincolato a quello interno con staffe – è realizzato in calcestruzzo magro con inerti pistonati a mano in strati di 70 centimetri segnati da filari di ferro Corten.

La gravità tettonica del muro a nord è contraddetta dal nastro ritagliato alla base del lato a sud che manifesta l'energia dell'ordine trilitico.





Renato Rizzi

Querétaro, Messico: la Solennità della Civiltà

Renato Rizzi (IUAV) con Università Vita e Salute, San Raffaele, Università ANAUAQ, UAQ, UVM;
collaboratori: Susanna Pesciella, Anna Franchini, Marco Renzi, Alvise Rittà Ziliotto, Ludovico Dal
Piccolo; tavole preparatorie del paesaggio queretano: studenti del Laboratorio 3B, IUAV
2019-2020

Sette parole sintetizzano il programma di ricerca biennale sull'informe della periferia. Sul fallimento della civiltà contemporanea. Ma più del fenomeno in sé, stupisce l'inesistenza di una cultura critica di fronte a questo immane processo planetario di disumanizzazione del mondo.

1. La parola: architettura. Possiede una struttura semantica così ricca da meravigliarci al punto da credere che sotto gli involucri delle sue lettere si nasconda una bibbia delle forme. Le sue radici greche, *arché-téchne*, indicano gli estremi ai quali appartiene il mondo e pure noi stessi: *Arché*, l'indominabile; *téchne*, il dominabile.

2. La storia: totalità dei tempi. L'emergere dell'indominabile riapre ad una visione totalmente rimossa: la totalità dei tempi. Questo il senso dell'*arché*. Da sempre noi siamo nell'epicentro dove divampa lo scontro tra il 'grande passato' e il 'grande presente'. Bisogna però smascherare il tempo cronologico per celebrare il mistero del tempo.

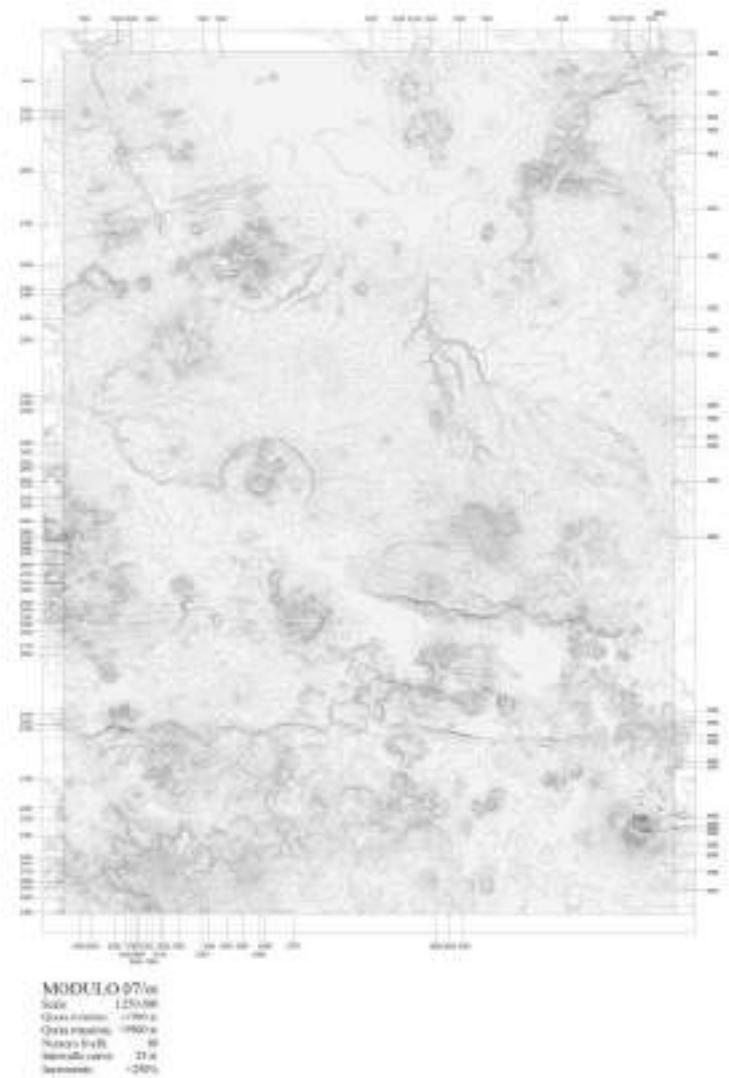
3. La contraddizione: unità e dissoluzione. *Arché*: il grande passato, l'unità del tutto. *Téchne*: il grande presente, la dissoluzione del tutto. Questi gli estremi opposti dell'evoluzione del sapere: dal relato all'irrelato. Solo ora però possiamo comprendere la tragedia del nostro tempo tecnico-scientifico. Credere che la *téchne* possa di dominare l'indominabile.

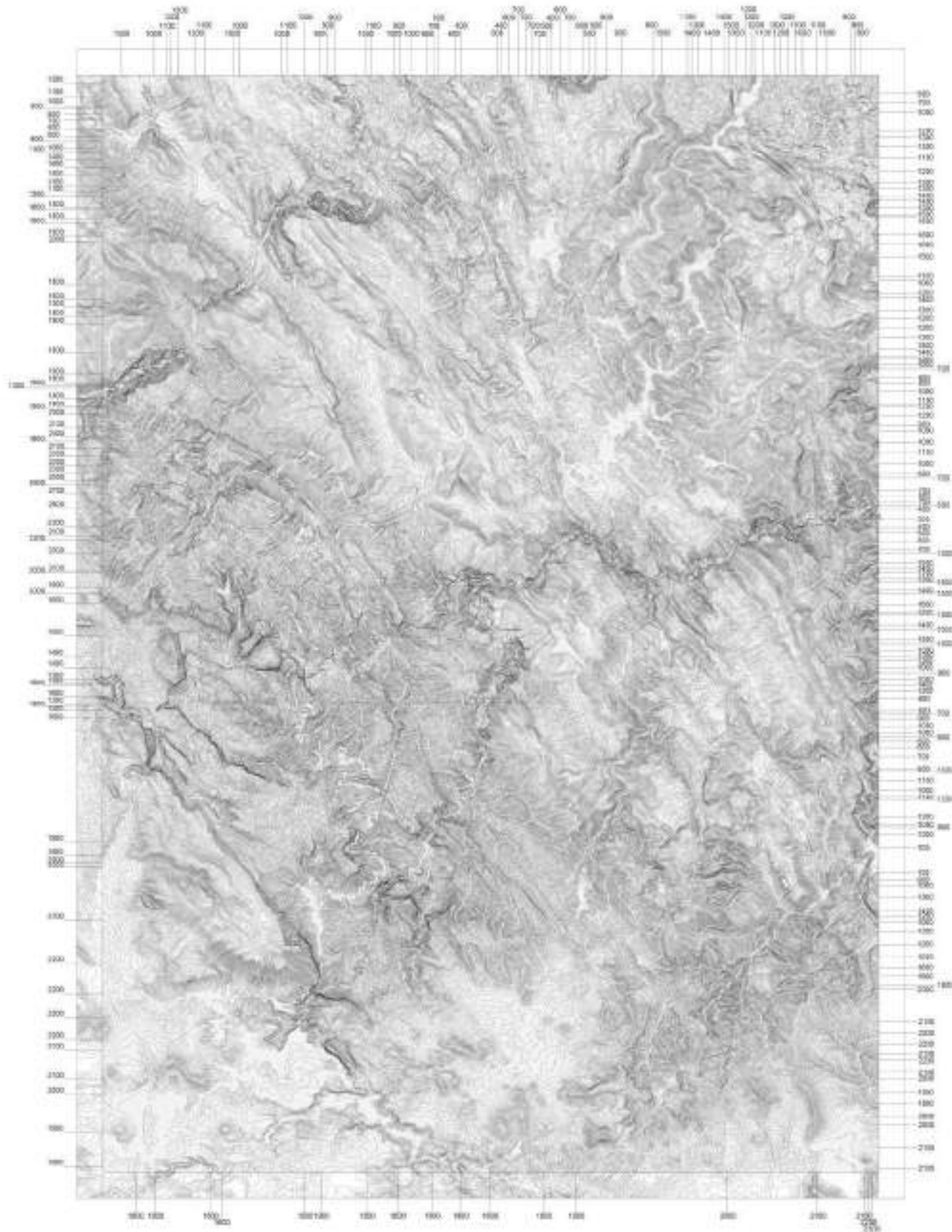
4. L'apparire: l'indominabile. Tutto il nostro sapere deriva dall'apparire: visibile e invisibile. Traduciamo: l'estetico (sostantivo maschile), l'assoluto vincolato. Mentre l'estetica (sostantivo femminile) appartiene al dominabile. All'irrelato. Alla nostra conoscenza critico-interpretativa.

5. Il soggetto: la singolarità. Esiste una speciale simmetria semantica tra le parole architettura e persona (da *prosopon*: la maschera). Il lato esterno, pubblico. Quello interno, intimo, privato. La nostra individualità possiede una duplice dimensione: l'Io e il Sè. L'Io, il dominabile (ben poco) dell'aspetto corporale. Il Sè, l'indominabile dell'anima spirituale. Da nominativi, predominio dell'Io, a dativi, i riceventi: la singolarità.

6. Il progetto: debito e dono. La somma dei cinque punti precedenti riformula il senso del progetto, sconosciuto alla cultura tecnico-scientifico-digitale. Unisce agli estremi due principi: debito e dono. Il debito, l'eredità gratuita ricevuta dai nostri predecessori, va restituito come dono ai nostri successori.

7. Il passaggio: teologia-tecnologia-theologia. Le tre parole tracciano la sinusoidale della storia (dell'umanità). Sull'asse orizzontale: le epoche secolari: 1 (passato), 2 (presente), 3 (futuro). Sull'asse verticale: i valori dell'arte. Tempo 1: le teologie classiche (di ogni religione) portano i valori dell'arte al culmine più alto dell'onda, mentre i valori sociali e civili sono a zero. Tempo 2: l'avvento delle tecnologie moderne portano i valori dell'arte nel punto più in basso dell'onda, mentre i valori individuali (sociali e civili,) sono al massimo. Tempo 3: la nuova parola *theologia*, (il termine più nobile dell'estetico-indominabile, la radice *thea/theos* indica la visione, il guardare originario, ciò che proviene dall'apparire, dall'*arché*, il vocabolo più nobile dell'estetico) dovrà farsi carico di una grande responsabilità: portare i valori dell'arte e i valori sociali a bilanciarsi. Tema arduo e impegnativo per il nostro futuro.





MODULO 04/08
Scala: 1:250.000
Quota minima: +275 m
Quota massima: +3250 m
Numero livelli: 119
Intervallo curve: 25 m
Incremento: +256%

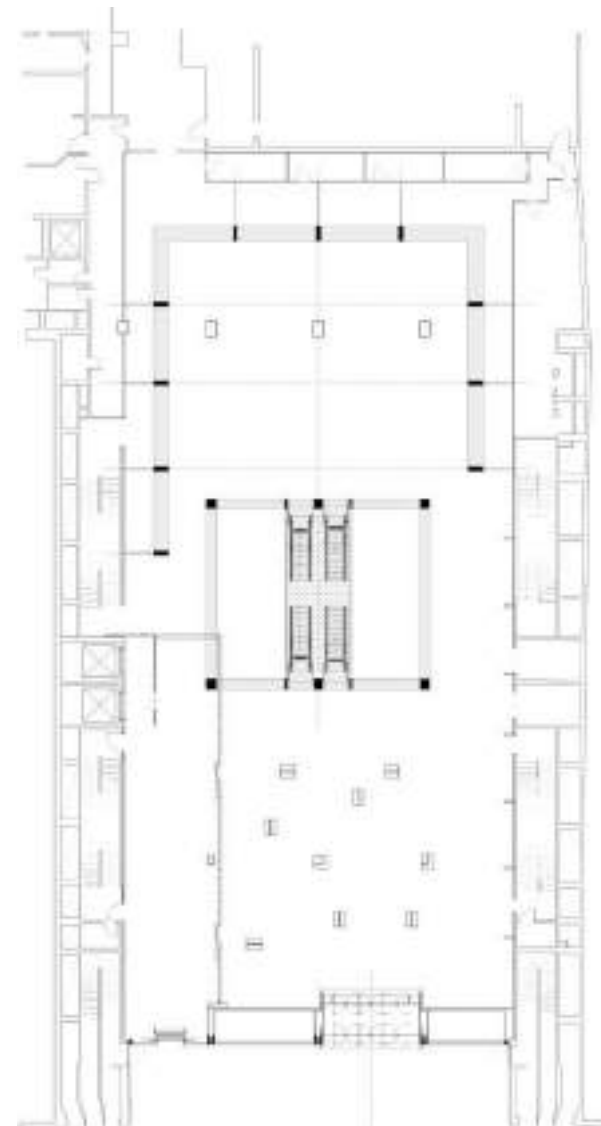


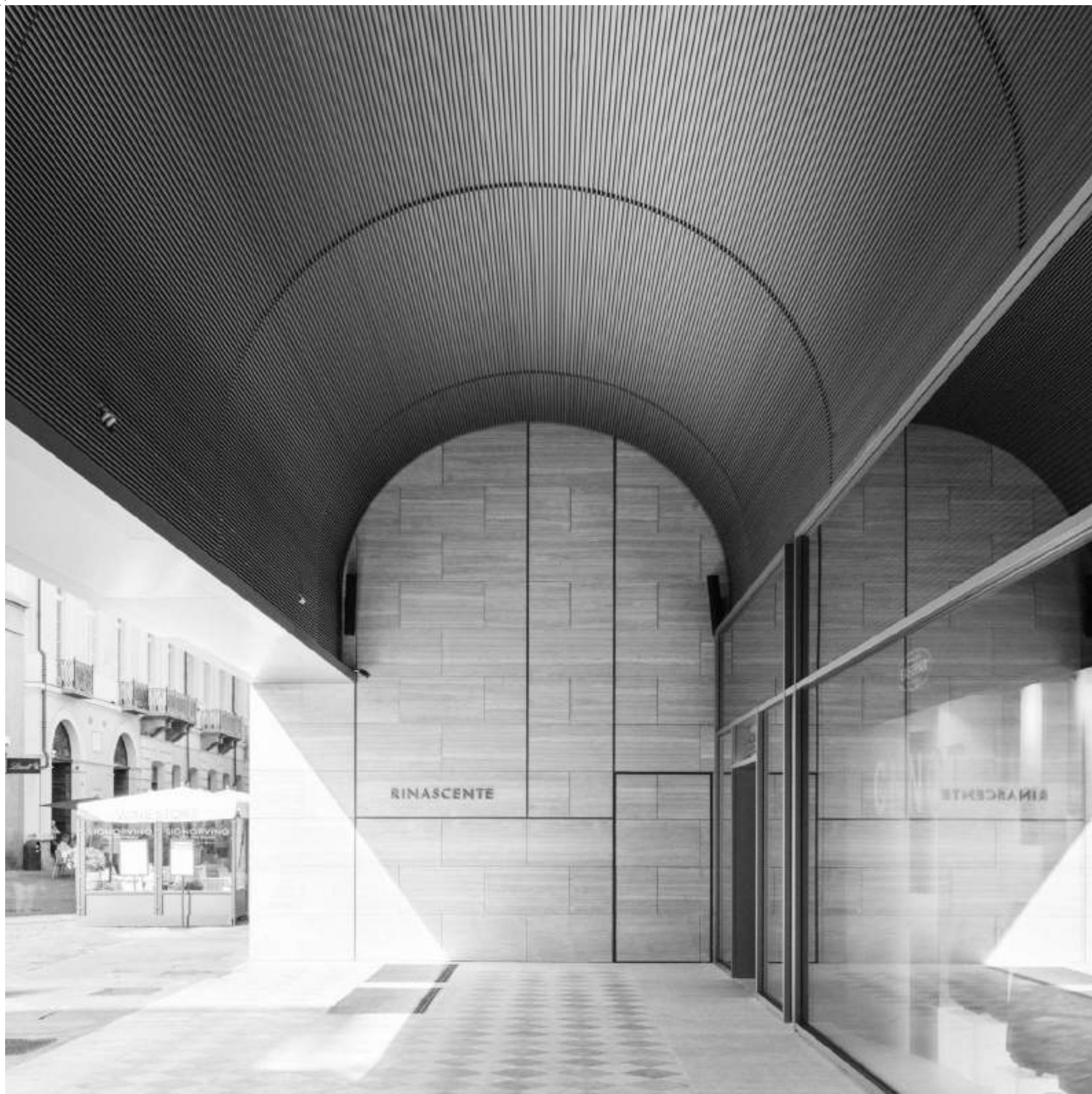
Gianmatteo Romegialli

Rinnovo della sede della Rinascente, Torino

Gianmatteo Romegialli, Erika Gaggia con Ivan Gusmeroli; collaboratori: Lorenzo Della Cagnoletta, Tatyana Dozio, Andrea Orlandi; impianti meccanici: CTA; impianti elettrici: Max impianti srl, Ri.co; progetto illuminotecnico: Orlandi srl - concessionaria, iGuzzini; imprese: Costruzioni Generali Gilardi, Edil.spi; fotografie: Marcello Mariana
2015-2019

Il progetto ha interessato il rinnovo dell'attuale fronte strada della sede Rinascente Torino su Via Lagrange 15 e il completo *restyling* del piano terra dedicato alla cosmetica, accessori, *food* e il rifacimento del nodo scale mobili su tutti i piani. La proprietà ha richiesto in premessa la completa chiusura del fronte vetrato trasparente esistente con una partitura opaca per ottimizzare le esigenze funzionali commerciali dello spazio interno. L'edificio oggi rinnovato si presenta con un registro progettuale doppio, una identità architettonica di carattere nazionale ed una identità locale. Il marchio La Rinascente è oggi un brand italiano globale, dentro il progetto esiste un filo rosso sottotraccia che fa riferimento a secoli di identità architettonica italiana. La presenza del fronte della Rinascente su Via Lagrange, per dimensioni e funzione, seppur privato si può considerare alla stregua di un importante edificio pubblico. La sua collocazione a chiudere la prospettiva su Via Rossi di Montelera ne accentua in modo determinante il ruolo dentro la città. Una città quella di Torino che fa dell'ordine architettonico, del suo impianto chiaro e lineare degli assi stradali e piazze, delle calibrate presenze monumentali dentro il tessuto edificato la cifra della sua qualità e identità architettonica. Per assonanza con i palazzi Perrone, Bricherasio e la porta edificata a sud di Via Lagrange la scelta è quella di tripartire la composizione del fronte. Un sottile segno grafico che rimanda a tre archi rovesciati ricomponi la simmetria monumentale su Via Rossi di Montelera e rimette l'edificio di Rinascente Torino nel solco delle altre sedi di Milano, Firenze e Cagliari. Tutte caratterizzate da un linguaggio architettonico classico, con la presenza di archi a tutto sesto. L'uso del marmo travertino fa riferimento oltre che all'intorno edificato più prossimo (Piano Piacentini per Via Roma e palazzi storici limitrofi) a presenze architettoniche da sempre molto importanti dentro il tessuto storico delle nostre città. Monumenti, edifici pubblici e privati che ancora oggi contribuiscono ad esportare nel mondo il brand Italia. Eleganza, stile, tradizione, storia. Il rinnovato grande portico di accesso, debitamente riproporzionato, genera oggi uno spazio più definito e protetto. Un nuovo luogo restituito alla città. Il progetto complessivo muove quindi da questi pensieri, riflessioni, suggestioni, che si sovrappongono uno sull'altro. Elementi sicuramente relativi rispetto ad un sito di progetto tanto storicamente ricco e complesso ma che crediamo abbiano aggiunto oggi al centro storico di Torino un edificio di qualità. Una nuova sede per Rinascente in grado di esprimere una forte identità nazionale del brand ma anche attenta interprete della condizione locale urbana e culturale, nella quale si colloca. Un segno chiaro nella città di Torino, in grado di trasmettere un senso di permanenza, tradizione ed eleganza dentro regole attuali.



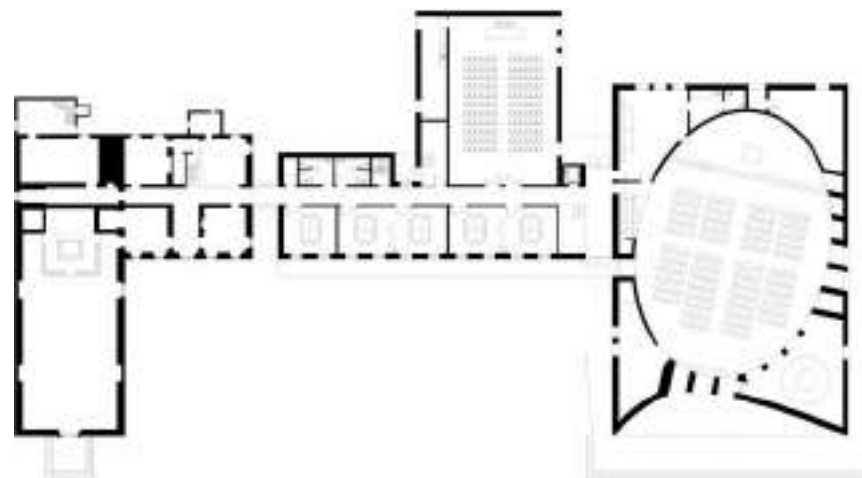


Fabrizio Rossi Prodi

Chiesa San Massimiliano Maria Kolbe a Monsummano Terme (PT)

Rossiprodi Associati - Fabrizio Rossi Prodi con Emiliano Diotaiuti, Tommaso Rafanelli, Emiliano Romagnoli, Marco Zacchini, Marco Zucconi; opere d'arte: Giuliano Vangi; fotografie: Pietro Savorelli; committente: Parrocchia di San Leopoldo in Cintolese
2003-2018

In principio era centrale l'idea di un percorso, l'idea di compiere un cammino simbolico, forse insieme agli altri fedeli, ma su tutte prevaleva l'immagine di un cammino individuale, personale, rivolto alla salvezza o magari semplicemente alla ricerca della direzione più giusta verso l'orizzonte della nostra esistenza nel mondo e nel tempo della nostra vita. Ogni opera è certamente un'espressione di volontà, ma soprattutto la comunicazione di un'esperienza personale, che ci auguriamo possa essere comune agli altri, ma certamente viene vissuta irrimediabilmente da soli: questo cerchiamo di tradurre in figure e spazi, perché possa essere percepito e interpretato dai nostri compagni. Questo simbolico cammino nella mia mente figurava una successione, era sinonimo di serie continua, di passi diversi, di ritmi disuguali nel suo sviluppo. Partiti e ritmi, attraversamento di fasce, ripetute scandivano quel percorso, come nella vita di tutti gli uomini. Questa ripetizione di soglie ha suggerito così la comparsa di un'immagine di membrature ripetute, che potessero offrire un supporto alla necessità di misurare l'incedere, di verificarne le sequenze, ma ha anche suggerito il desiderio di non essere matematico, esattamente ripetitivo, lineare e progressivo. La vita non è così: è incerta, ha accelerazioni e rallentamenti, sorprese, arretramenti. Un'eco di questa incertezza nel cammino doveva imprimersi nel ritmo delle membrature e nella declinazione delle soglie. Ricordo, infatti, che i primi disegni erano tutti rivolti a un ossessivo ripetersi sulla carta di linee in pianta trasversali al cammino, le linee si succedevano, alcune erano dritte e ritmate, altre sghembe, incerte, altre ancora aumentavano o contraevano la loro distanza dalle precedenti. Erano tante soglie successive. Quante soglie avrei dovuto superare nel cammino verso la luce? Poi mi sono accorto che più spesso tornavo a ripercorrere con la mano il disegno di tutte queste soglie senza mai staccare la penna dal foglio, legandole una all'altra e questo mi ha a lungo interrogato. Anche perché questo curioso atteggiamento si è esteso ad altre parti: ho iniziato a immaginare e ripercorrere, sempre con lo stesso disegno spezzato ma mai interrotto e invece sempre legato, la struttura di copertura. Mi sono reso conto che desideravo legare insieme gli elementi, ma anche che il mio gesto significava ri-legare, che ha la stessa origine della parola 'religione', il disegno era diventato una metafora della fede. Certo, i tratti erano tutti diversi, orientati diversamente, la loro posizione variata, ma desideravo a tutti i costi trovare l'unità nella diversità. Ma non potevo unire semplicemente una membratura all'altra, nella continuità dei loro tratti, serviva una sintesi maggiore, di livello superiore. È nata probabilmente lì, una prima idea dello spazio, cioè la convinzione che una forma spaziale potesse dare ragione delle diversità e ricondurle a unità, che il vuoto potesse rilegare le unità che vi gravitavano. Anche perché in quella fase i pensieri volgevano ormai più alle forme spaziali che a sequenze di membrature. Nello spazio tornavo a figurarmi un percorso, ma non solitario, un percorso condiviso. Così è nato uno spazio appena allungato, ma avvolgente.





Markus Scherer

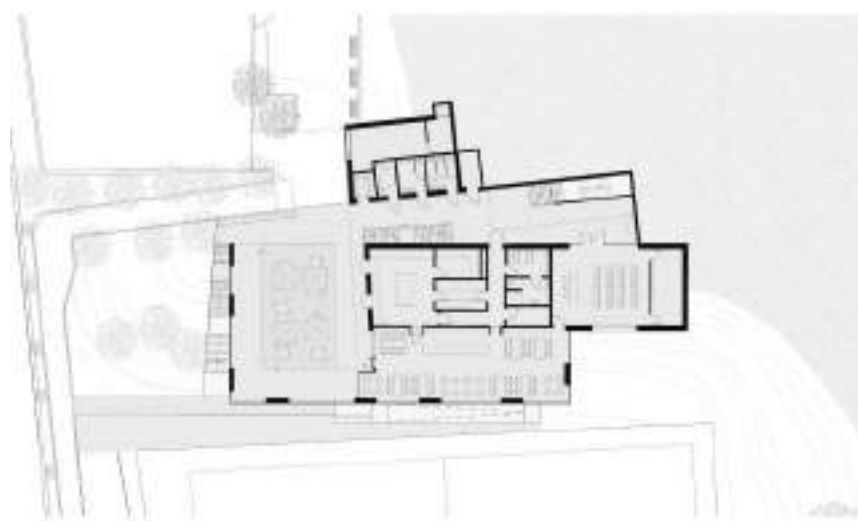
Palazzina di servizio per il centro sportivo Toggenburg, Pineta di Laives (BZ)

Markus Scherer, Pfeifer Planung; collaboratori: Elena Agliardi, Anna Birra, Miriam López Romero;
fotografie: Oliver Jaist
2015-2019

Il centro sportivo si trova nella località Pineta, piccola frazione della città di Laives, a sud di Bolzano. Il sito si trova ai margini dell'edificato residenziale, ai piedi del Colle di Bolzano, in posizione sopraelevata rispetto al paese. Il lotto si apre verso sud-ovest, dove gode di un'ampia vista sulla Val d'Adige, mentre a nord-est viene abbracciato dalla linea degli alberi, dalla quale sale un fitto bosco. La necessità di ricostruire l'edificio di servizio esistente, molto danneggiato da un incendio, è diventata occasione per dare una nuova identità al centro sportivo e progettare un edificio che fosse anche un centro di aggregazione per la comunità. Lo spirito del progetto nasce dall'attenta lettura della topografia del luogo e dal confronto con le preesistenze: l'edificio si presenta come un volume molto permeabile, con ampi spazi e percorsi pubblici, coperti e scoperti, e ospita al suo interno anche un ristorante e una sala congressi polifunzionale, oltre agli ambienti di servizio necessari al centro sportivo.

Il sito è caratterizzato da tre livelli principali, dove sono localizzati il campo sportivo (nel livello più basso) il campo da tennis (nel punto più alto) e infine la zona di ristoro nonché di arrivo dal centro abitato, al livello intermedio, colpita dall'incendio. La scelta di collocare l'accesso, il cuore del nuovo edificio, al livello intermedio era quindi quasi obbligata, mentre la scelta progettuale è stata di realizzare un edificio che abbracciasse l'insenatura naturale esistente, a partire dalla collina presente verso nord-est, per inserirsi e partecipare al paesaggio, facendo degli elementi topografici e delle preesistenze naturali un punto di forza. L'edificio è incastonato nel terreno, si sviluppa sui tre livelli preesistenti e li connette tutti liberamente mediante un sistema di spazi interni ed esterni, di scale e di risalite che ripercorrono l'andamento del terreno naturale, con ampi affacci interni ed esterni sul paesaggio circostante.

La posizione del volume è stata scelta in modo da mantenere l'allineamento sul fronte sud, in parallelo al campo da calcio esistente. Al tempo stesso, il volume si inserisce dentro al terreno, verso est, liberando la parte ovest dell'area. Questo ha permesso la creazione di uno spazio all'aperto in corrispondenza del piano di accesso, che funge da supporto alla zona ristorante e può accogliere manifestazioni sportive e happening di vario tipo. Al livello superiore le coperture del ristorante e della sala sono sviluppate in forma di terrazze, con l'intento di integrarle all'interno del percorso esistente del parco e permettendo la vista sul campo da calcio (visto che non sono presenti delle tribune). Posizionato in questa maniera, l'edificio definisce gli spazi aperti, dando continuità al parco e ai percorsi esistenti e garantendo un inserimento coerente nel contesto esistente. Anche la scelta dei materiali richiama le tipiche formazioni di porfido di questa zona, la Val d'Adige, di ispirazione per la scelta del calcestruzzo colorato faccia a vista gettato in opera, in parte con venatura del cassero in legno in rilievo, in parte liscio. L'edificio, così descritto, ricostruisce un paesaggio artificiale interno ed esterno strettamente connessi tra loro e permette alla comunità di vivere il 'dentro' e il 'fuori' immersi nella logica del contesto naturale che lo circonda.





Andrea Sciascia

Gipsoteca del Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo

Andrea Sciascia con Tiziana Campisi, Simona Colajanni, Cinzia Ferrara, Ettore Sessa, Calogero Vinci; impresa esecutrice: Gaetano Scandarello
2020

La sede del Dipartimento di Architettura – nel Campus di Parco d'Orleans dell'Università degli Studi di Palermo – è ospitata in due plessi: l'ex Facoltà di Architettura, progettata da Pasquale Culotta, Giuseppe Laudicina, Giuseppe Leone, Tilde Marra (Edificio 14) e gli ex Dipartimenti di Rappresentazione e Progetto e Costruzione Edilizia (Edificio 8). Negli ultimi anni questi spazi sono stati oggetto di una complessiva riorganizzazione. Si è ritenuto opportuno concentrare le attività didattiche e di ricerca nell'Edificio 14 e potenziare la vocazione museale dell'Edificio 8, dove è custodita una parte consistente delle Collezioni Scientifiche affidate al Dipartimento dall'Ateneo. Fra queste, la Collezione del Gabinetto di Disegno composta da 103 modelli in gesso (fine secolo XIX, inizio secolo XX), 30 modelli in legno (fine secolo XIX), 45 stampe (1890-1906), 10 disegni (1853-1915) ed 8 fotografie (primo quarto e seconda metà del secolo XX), per molti anni è rimasta frammentata tra corridoi e stanze. I calchi in gesso sono stati catalogati e raccolti in una sala espositiva, dedicata al professore Rosario La Duca, di circa 65 metri quadrati, allestita con l'obiettivo di rendere visibile questo patrimonio, offrendo una collezione poco conosciuta, rappresentativa della formazione in architettura della scuola palermitana dei Basile. La Collezione comprende un cospicuo numero di calchi 'romani' riferibili, in maggior parte, alla produzione di Michele Gherardi (attivo a Roma dal 1873). Sono presenti, anche, modelli originali di progetto di parti architettoniche tardo ottocenteschi e dei primi anni del Novecento, ed alcuni affascinanti pezzi la cui storia non è ancora stata delineata. Dieci dei calchi esaminati furono presentati dalla Ditta Gherardi di Roma alla IV Esposizione Nazionale Italiana di Palermo, inaugurata il 15 novembre 1891 nei padiglioni progettati da Ernesto Basile.

Nel progetto di allestimento, ancora in fase di completamento, i calchi sono stati esposti prediligendo il rapporto figura e sfondo e la rarefazione delle masse dal basso verso l'alto. Il fondo della parete, di colore grigioblu, inquadra i modelli e ne mette in evidenza la consistenza materica, il colore e la tridimensionalità. Per garantire la sicurezza del fissaggio degli elementi è stata valutata la configurazione strutturale e lo stato di conservazione dei modelli. I supporti dei calchi, ridotti all'essenziale, sono stati progettati per essere agevolmente smontati consentendo una manutenzione periodica dei singoli modelli. L'illuminazione dall'alto, con elementi orientabili, riduce i fasci radenti e garantisce una complessiva uniformità di luce.





Franco Stella

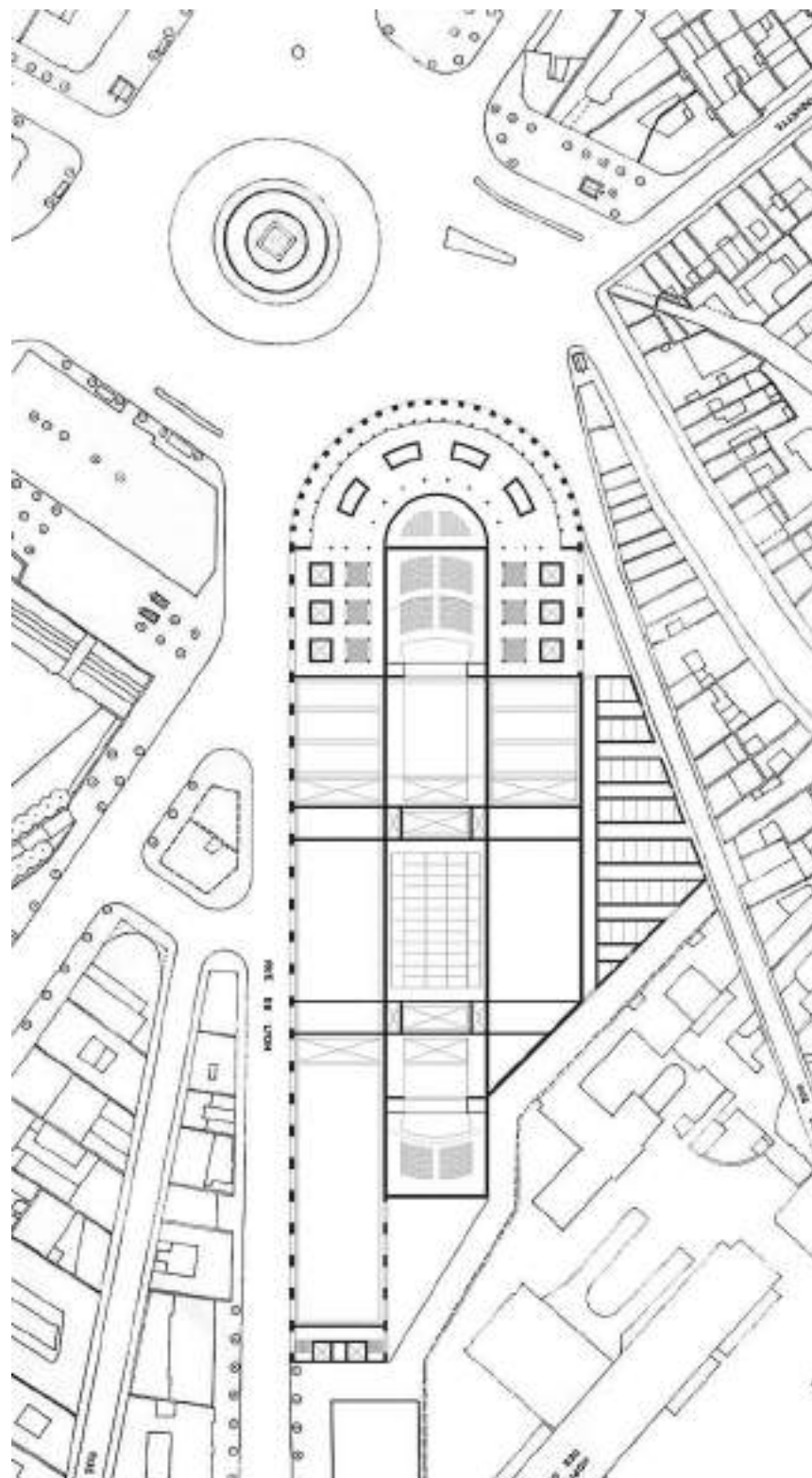
Progetto di concorso per il Teatro Opéra Bastille a Parigi

Franco Stella con Aldo De Poli, Michelangelo Zucchini; collaboratori: Roberto Accorsi, Daniele Casolari, Fulvio Onestini, Marco Pampani
1983

Theatrum sive Coliseum Romanum. La nuova Maison de l'Opéra Bastille, in virtù della molteplicità di spazi e attrezzature per la produzione e la rappresentazione delle opere teatrali, viene spesso definita una Città del Teatro. L'area del progetto, Place de la Bastille, è al tempo stesso il luogo simbolo della Rivoluzione francese, di cui con quest'opera si voleva celebrare l'allora prossimo bicentenario, e il luogo di convergenza dei quartieri centrali e popolari di Parigi, all'incrocio di primari assi stradali.

Su Place de la Bastille, il nuovo edificio annuncia di essere un Teatro con una facciata semicircolare traforata da tre ordini di logge ad archi, coronati da un piano attico: è una citazione del Colosseo, dell'edificio sinonimo di Teatro per gli architetti del Rinascimento italiano, che ancora nell'Ottocento ispirava l'architettura dei teatri, in particolare quelli di Gottfried Semper.

Su Rue de Lyon, una successione regolare di pilastri alti 20 metri, collegati in alto dalla trabeazione di un piano attico, ricorda un'antica trionfale 'via colonnata'. Su Rue de Charendon, un fronte interrotto da frequenti passaggi si adatta alla trama del quartiere esistente.





Carlo Terpolilli

Progetto della scuola elementare "Renato Fucini" di Albinia, frazione di Orbetello (GR)

Ipostudio Architetti (Luca Belatti, Mariagiulia Bennicelli Pasqualis, Lucia Celle, Panfilo Cionci, Carlo Terpolilli, Elisabetta Zanasi Gabrielli); consulenti: Alberto Formigli; collaboratori: Francesco Balducci, Paolo Calimici, Benedetta Cavaliere, Miguel Ternero Gil, Barbara Vanni; strutture: Niccolò De Robertis; impianti: Luca Sani
2013 - in corso di realizzazione

Sulla 'Diversità italiana'

La straordinaria esortazione di Gio Ponti del 1957 apparsa in *Amate l'architettura* chiarisce oltre ogni ragionevole dubbio, quella singolare condizione, nel bene e nel male, del lavoro dell'architetto in Italia. Una diversità, fatta, nei modi e nelle forme, del paesaggio mentale e reale della sua condizione. Uno sguardo nel presente che guarda al passato e indica il futuro. Come Enea, in fuga da Troia, che porta sulle spalle suo padre Anchise – il passato – come propria identità, ma anche fardello. Al suo fianco, suo figlio Ascanio ancora bambino – il futuro, il nuovo. Vale la pena riportare qui, dunque, parti di quella appassionata esortazione, come memento per noi architetti che lavoriamo in Italia, come testimonianza di un uomo, di un architetto del passato che ci parla del futuro. "Amate l'architettura per quel che di fantastico, avventuroso e solenne ha creato – ha inventato – con le sue forme astratte, allusive e figurative che incantano il nostro spirito e rapiscono il nostro pensiero, scenario e soccorso della nostra vita [...] Amatela per l'immensa gloriosa millenaria fatica umana che essa testimonia con le sue cattedrali, i suoi palazzi e le sue città, le sue case, le sue rovine. Amate l'architettura antica e moderna: esse han creato attorno a noi, nello scenario che hanno composto, la simultaneità delle epoche: ci han creato Venezia e New York. Amate l'architettura perché siete italiani, o perché siete in Italia: essa non è una vocazione di soli italiani: ma è una vocazione degli italiani. L'Italia l'han fatta metà Iddio e metà gli Architetti [...]. Amate l'architettura moderna, dividetene gli ideali e gli sforzi, la volontà di chiarezza, di ordine, di semplicità, d'onestà, di umanità, di profezia, di civiltà. [...] Amatela, l'architettura moderna, nei suoi giovani architetti d'ogni paese, valorosi ed entusiasti; nel suo grembo, con questi giovani, è il futuro, cioè il mistero delle infaticabili creazioni e delle speranze umane.

Amate gli architetti moderni – non ci sono altri architetti per voi – ma siate duramente esigenti con essi: è il modo vero di amarli, di operare con loro e per loro: richiamateli sempre alla loro responsabilità, alla purezza che animò e anima i loro movimenti: essi non devono seguitare gli stili del passato (sarebbe più facile), ma debbono seguitare la nobiltà che gli stili del passato ci dimostrano nelle opere più pure (è il difficile): essi devono salvare quel che il passato ha fatto, perché appartiene alla loro arte, ed è il loro blasone nella storia; essi devono operare nella misura di quello che il passato ci ha dato, procedere con pari valore per non essere indegni e per essere degni con la più pura dedizione di ciò che il futuro si aspetta da loro. [...] Esigete da loro città felici e civilissime. Esigete da loro, sempre, un'architettura piena di simpatia umana, piena di immaginazione, nitida, essenziale, pura: pura come un cristallo."





Laura Thermes

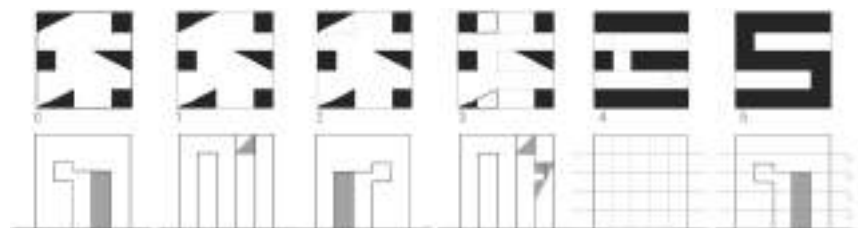
Una duplicità esplicita

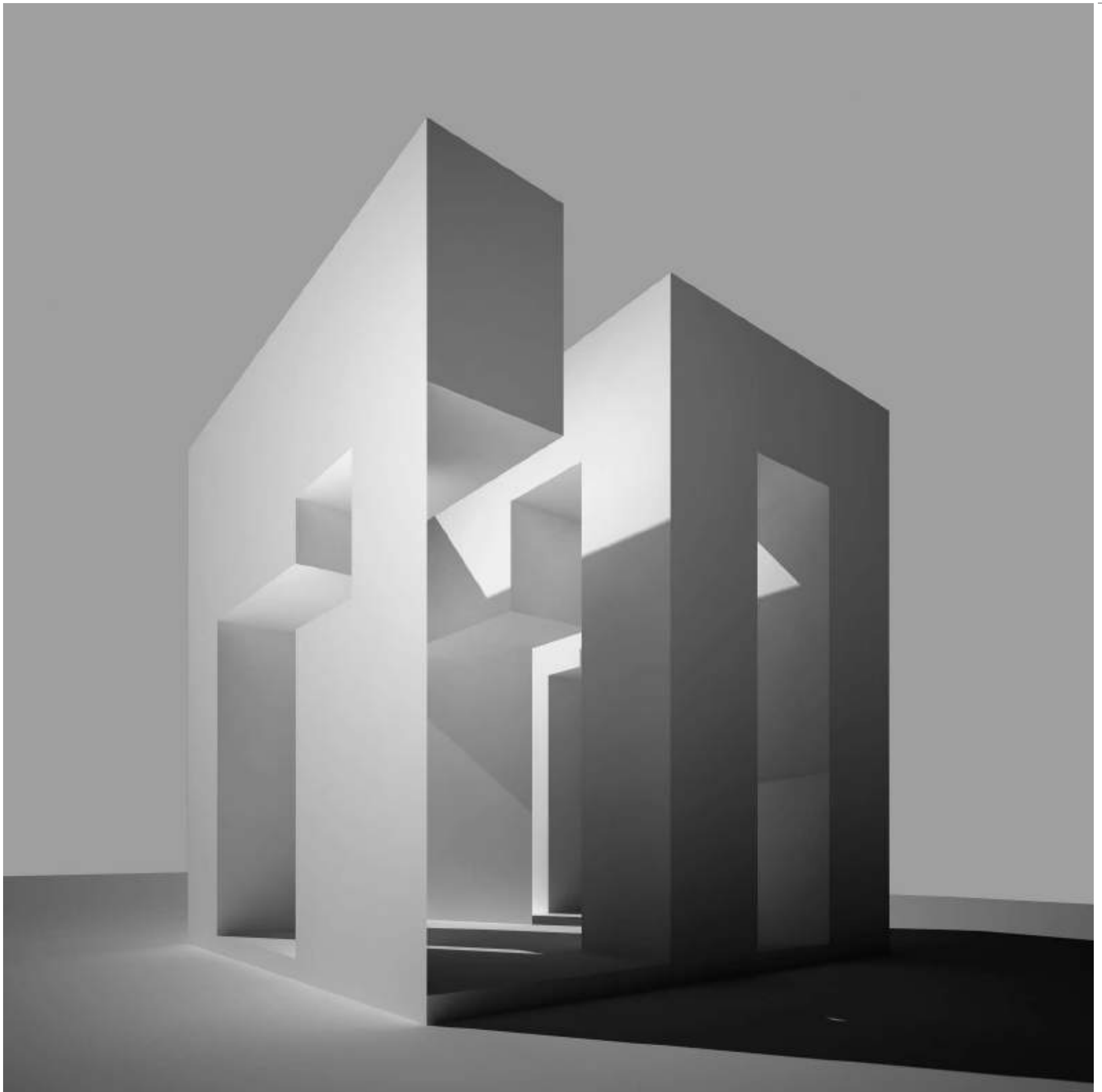
Laura Thermes
2019-2020

Nel 2019 nell'ambito delle manifestazioni per Matera-Capitale Europea della Cultura è stata organizzata la mostra *Capricci*, ideata e curata da Mauro Saito, rappresentante della sezione della Puglia e della Basilicata del DO.CO. MO., che ha invitato cinque architetti italiani e stranieri a presentare, appunto, il loro capriccio architettonico. L'esposizione dei modelli in scala 1:50 è stata successivamente ampliata con ulteriori partecipazioni, divenendo nel 2020 una mostra itinerante ospitata in numerose altre sedi.

Il progetto da me proposto è un esercizio compositivo sul cubo, che presenta una soluzione nella quale grammatica e sintassi si avvicinano fino a sovrapporsi. Ciò che ho immaginato è una dimostrazione che la complessità dell'architettura non si dà soltanto in composizioni molteplici, stratificate, diversificate nelle sue parti, in cui sono presenti più temi. La complessità è in realtà presente anche in progetti apparentemente semplici, che nella loro strutturazione elementare possono produrre architetture dense di riferimenti, dotate di più contenuti, espressioni di relazioni primarie che per loro natura geometricamente rinviano ai misteriosi principi che sovrintendono all'origine del comporre. Senza la pretesa di individuare leggi immutabili sulla forma architettonica e sulla sua genesi, l'idea che ha guidato la progettazione di questo oggetto architettonico dalla rilevante dimensione plastica è stata quella di operare su un cubo una serie di operazioni spaziali e metriche che intervengono sulla sua pienezza secondo due direzioni. Per un verso si è contestata l'assolutezza anche simbolica di questa entità architettonica; per l'altro si è cercato di conferire al risultato una necessità della definizione volumetrica capace di evocare il cubo decostruito in un modo forse più evidente dell'archetipo dal quale si è partiti. Il risultato è l'accostamento di tre parti del volume iniziale, le quali danno vita a una complessità della relazione tra interno ed esterno conferendo alla forma elementare del cubo una semplicità complessa senza contraddirne l'involucro virtuale, ma anzi rendendolo ancora più presente. Si tratta di una duplicità esplicita che oppone alla totalità iconica del volume geometrico un'alternativa del tutto compresa nelle sue linee.

Per tornare brevemente a quanto detto all'inizio di questa nota, la vicinanza della grammatica alla sintassi fa sì che il progetto non si storicizzi nel procedimento progettuale, ma mantenga al massimo l'intuizione architettonica, espressa e rappresentata nel suo nativo apparire.





Angelo Torricelli

Progetto di Casa in via Carlo Torre, Milano

Angelo Torricelli con Giovanni Comi
2019-in corso

L'edificio, destinato ad appartamenti in condominio, è ubicato in Via Carlo Torre, prosecuzione di Via Argelati, antica strada che dalla Ripa Ticinese portava fuori città fino al Ronchetto.

Il lotto è compreso entro un grande isolato orientato da sud-est a nord-ovest, secondo una giacitura che la maglia urbana ha assunto in coerenza con quella antica della centuriazione, nella porzione di territorio esterno alle mura massimiane di Milano romana. Essa venne ribadita dal Piano Beruto nel tracciato di Via Elba, uno dei tre rettifili che formano il tridente innestato su piazza Piemonte.

La casa è composta da un corpo di fabbrica conformato a L. Un lato è allineato, quanto a giacitura, altezza e falde di copertura, a quello esistente in adiacenza; l'altro lato piega verso nord-ovest, mantenendo le distanze regolamentari rispetto all'edificio esistente che riprende la cortina su Via Carlo Torre.

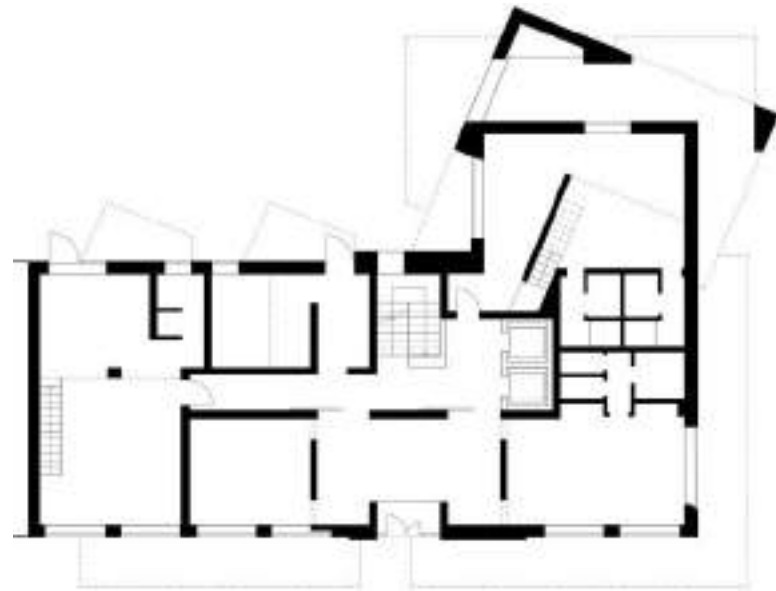
Nella geometria della pianta si introduce una rotazione, che consente al corpo di fabbrica di ritrovare la direzione prevalente e permanente della maglia urbana, cui si conformano i grandi isolati dei piani otto-novecenteschi.

I prospetti risultano conformati in coerenza con l'una o l'altra delle due giaciture. In tal modo le logge sovrapposte vengono a caratterizzare il fronte su Via Carlo Torre e l'angolo con libero affaccio. Mentre le terrazze a sbalzo e i bow-windows sovrapposti definiscono le facciate rivolte verso il giardino interno. Il carattere dell'edificio è conferito in primo luogo dalle logge, che portano il reticolo del telaio strutturale a costituire l'ordine dominante del fronte su Via Carlo Torre e su quello che risvolta ad angolo retto. Gli elementi costitutivi dei telai sono costruiti in cemento TX di colore bianco, che si staglia sul rivestimento delle murature esterne, in botticino classico e in botticino fiorito. La ripetizione delle logge sovrapposte si spezza nel fronte su Via Carlo Torre, mentre si consolida nell'angolo, che assume il ruolo dominante nella configurazione dell'edificio, imponendone la presenza sulla scena urbana.

Nella fermezza di questo partito architettonico si introduce il contrappunto delle terrazze e dei bow-windows aggettanti sui fronti rivolti all'interno del lotto, che risultano così improntati a un forte dinamismo plastico, quasi a significare l'apertura e l'affaccio degli alloggi verso il giardino.

Su Via Carlo Torre e sul risvolto ad angolo prospettano le vetrine dei negozi e dei servizi al piano terreno, oltre al portone di ingresso in legno, anch'esso inserito entro un grande pan de verre.

La definizione compositiva e figurativa dell'edificio, così come i materiali lapidei adottati, nobili e durevoli, fanno riferimento a una linea di continuità stabilmente affermata nell'architettura milanese a partire dalla modernità dell'Umanesimo fino a quella del Razionalismo.





Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni

Aule Teodoriane, Aquileia (UD)

GTRF Giovanni Tortelli Roberto Frassoni Architetti Associati; collaboratori: Daniele De Santis, Davide Piazza
2018

Sono i soldati delle retrovie della seconda guerra mondiale a scavare intorno al campanile della Basilica di Aquileia per portare in luce gli straordinari mosaici delle Aule Teodoriane, i più noti tra quelli dei primi edifici di culto cristiano realizzati dopo l'Editto costantiniano del 313 d.C.

I militari realizzano anche la prima rudimentale copertura su indicazione di Ugo Oietti e soprattutto di Guido Cirilli, che firmerà negli anni successivi il Cimitero degli Eroi, con il celebre Arcosolio, e l'invaso della piazza, con la colonna della Lupa e la cancellata a cerchi inanellati. I mosaici rimangono però per anni pressoché inaccessibili al pubblico, che conosce Aquileia più per i meriti di guerra (proviene da Aquileia il milite ignoto tumulato al Vittoriano) che per il valore delle sue testimonianze archeologiche.

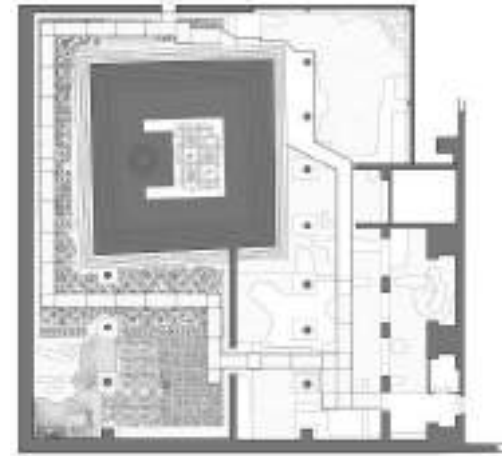
Un primo parziale intervento di restauro viene realizzato in occasione del Giubileo del 2000 ma le soluzioni adottate non risolvono il problema dell'accessibilità e del degrado. Continuano inoltre ad essere di difficile lettura le due fasi di piani musivi, appartenenti ai due impianti sovrapposti del IV secolo d.C., con ampi brani di area non scavata.

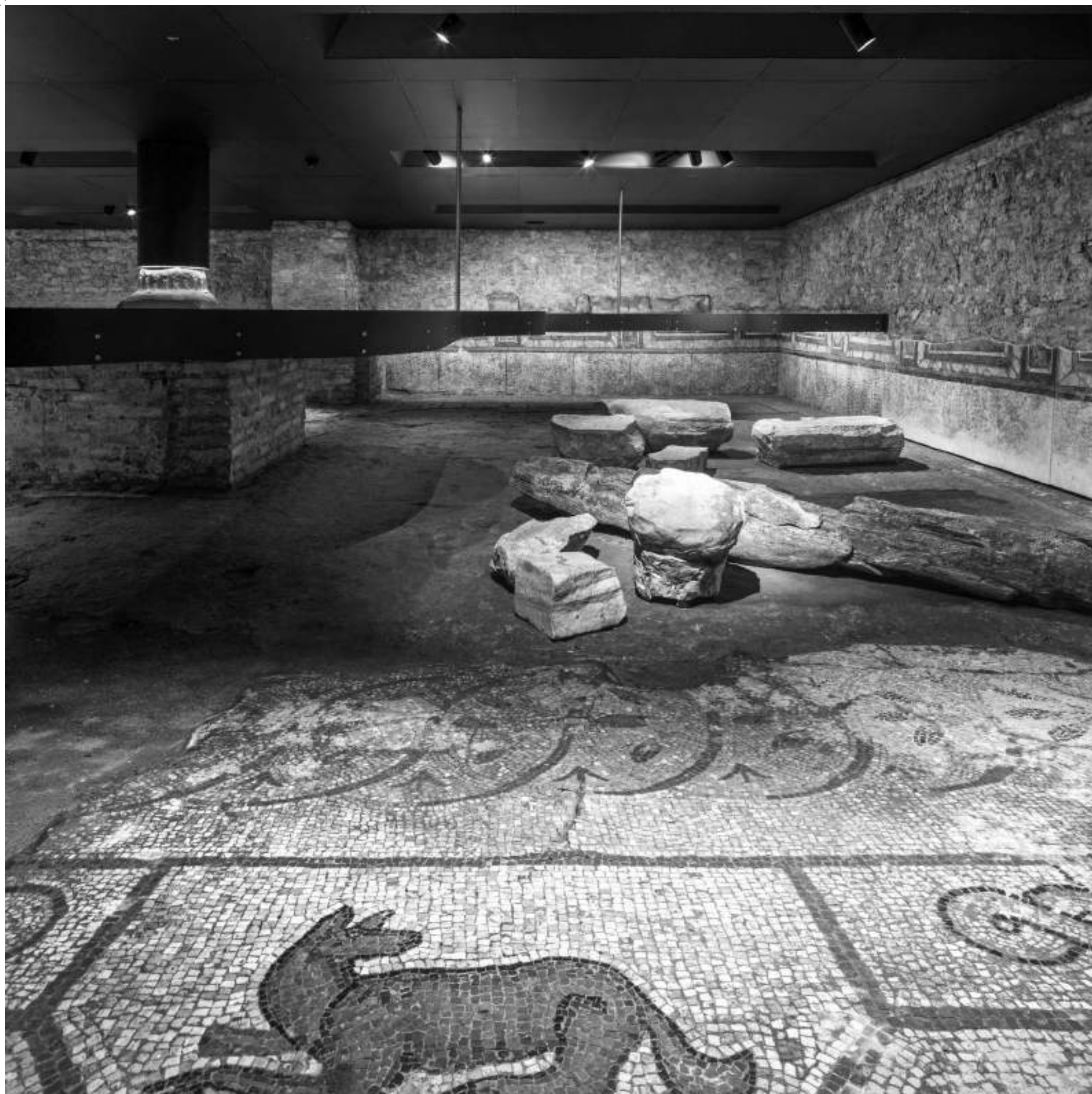
Il progetto, realizzato nel 2018, mette ordine nella distribuzione del percorso del pubblico e restituisce una lettura chiara delle due fasi di realizzazione degli edifici cristiani, liberando inoltre da materiali di riporto altre porzioni di piani pavimentali tessellati e di superfici affrescate. Il soffitto e le pareti, innervati da nuovi impianti, sono foderati da lastre di acciaio verniciato a polveri, con un linguaggio coerente con altre realizzazioni del nostro studio ad Aquileia, mentre un nuovo sistema illuminotecnico esalta le articolate composizioni di tessere policrome a motivi zoomorfi e fitomorfi, ancora debitori di un repertorio classico.

I mosaici della fase successiva sono invece ricomposti alla quota originaria su piani pensili in acciaio, sospesi al soffitto, comunicando con immediatezza la stratificazione archeologica del sito.

Alcuni frammenti architettonici lapidei, abbandonati fuori contesto, sono ricollocati esattamente dove le immagini dei primi scavi ne hanno documentato il rinvenimento.

Un ultimo brano musivo dell'impianto teodoriano, di oltre 30 metri quadrati, strappato nella seconda metà del secolo scorso, è ricomposto, restaurato e musealizzato all'interno del campanile dove era stato ritrovato.





Werner Tscholl

IM KULT - 100 anni di fabbrica di saponi, Marleno (BZ)

Werner Tscholl; statica e sicurezza: Holzner&Bertagnolli, Lana (BZ); impianti: Energytech, Bolzano; committente: Andreas Eisenkeil
2017-2018

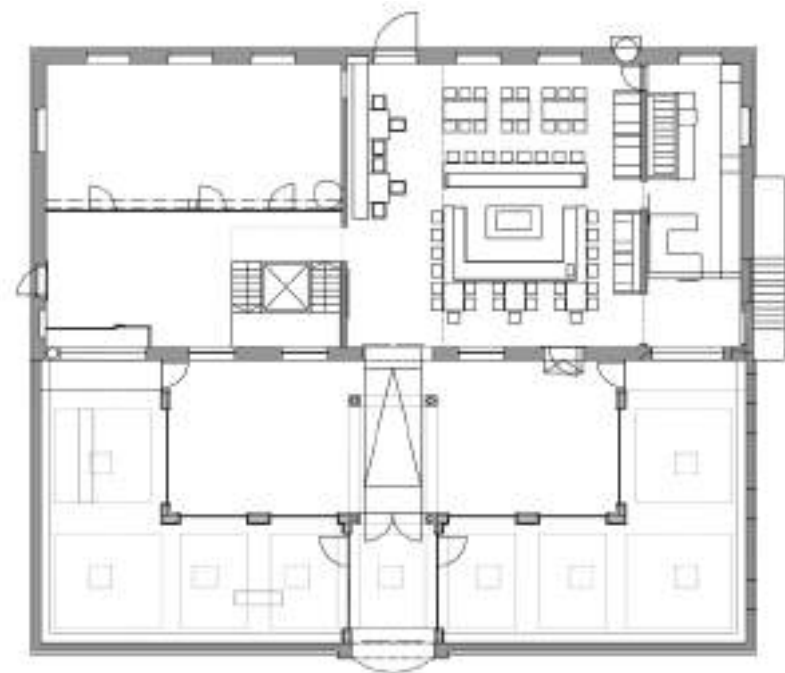
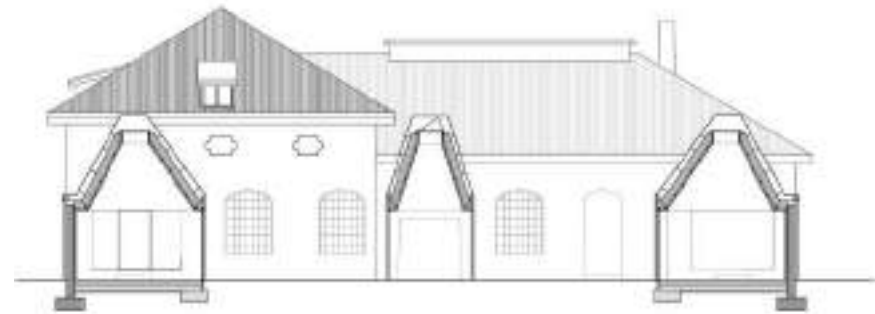
La costruzione di una piccola fabbrica per la produzione di saponi e candele in cera è di importanza storica per la città di Merano. Esistente dal 1920, essa è stato l'unico impianto di produzione altoatesino per prodotti di uso quotidiano di questo tipo. La tradizione familiare della famiglia Kikinger/Ortner, proveniente dalla Bassa Baviera, risale alla metà del XIX secolo, e la loro attività è fiorita per generazioni nonostante gli eventi bellici.

Alla periferia di Marleno, l'edificio è stato costruito con una ciminiera per una produzione artigianale-industriale di saponi da bucato, candele, cera per pavimenti, soda, glicerina e lucido da scarpe. Circa quindici operai specializzati sono stati impiegati nella produzione, nel confezionamento e nella vendita per cinquant'anni, fino all'inizio del 1970. Poi però, le esigenze dei clienti e la grande offerta industriale erano cambiate a tal punto che una piccola produzione non risultava più economicamente sostenibile. Il 1971 è stato l'ultimo anno in cui è stato prodotto il sapone morbido Kikinger/Ortner di Marleno. La fabbrica ha poi chiuso i battenti.

Nei decenni successivi non si è mai pensato a salvare le rovine della vecchia fabbrica di sapone e nonostante il suo valore architettonico essa è stata più volte minacciata dal pericolo di una demolizione. La situazione infrastrutturale, connotata dalla presenza di rampe di salita e discesa verso la Superstrada MeBo, ha reso difficili i calcoli degli investitori. Ma poi finalmente, nel 2011, l'imprenditore Andreas Eisenkeil, proprietario e direttore di Lichtstudio Eisenkeil, azienda attiva nel settore dell'illuminazione e del design e 'vicino di casa', acquista l'area e la fabbrica con la volontà di dare voce alle altre sue due passioni: il cibo e l'arte.

Così l'antica fabbrica di sapone è diventata IM KULT, un luogo contemporaneo d'incontro sociale. Attraverso una nuova destinazione d'uso e piccoli ampliamenti il tessuto edilizio storico è stato riportato in vita, un'operazione-ponte tra passato e presente che ha conservato gli edifici esistenti e la ciminiera della fabbrica.

Le aperture delle finestre e la struttura in ferro del tetto appartengono all'edificio storico e dopo la ristrutturazione sono stati lasciati nelle loro condizioni originali. Al piano terra una parte dell'edificio ospita un concept store con oggetti di design, accessori per la casa e articoli da regalo, mentre nel bistrot vengono servite prelibatezze culinarie preparate con cura, con ingredienti freschi e regionali della migliore qualità. Sotto il tetto, l'atelier può essere utilizzato come galleria espositiva, come sala proiezioni o per workshop, letture d'autore o altri eventi culturali.





Giovanni Francesco Tuzzolino

Restauro e ricomposizione spaziale della Chiesa di San Biagio, Cammarata (AG)

Giovanni Francesco Tuzzolino con Antonino Margagliotta
2014-2017

Fare architettura presuppone la ricerca della discontinuità di un racconto nuovo nella continuità della storia, praticare la memoria più intima delle cose, ristabilire relazioni con lo spazio del presente. Così il restauro della Chiesa di San Biagio elabora il dialogo tra tempo e spazio nella stratificazione della costruzione, svelandone i significati irriducibili e permanenti. La chiesa sorge ai margini di Cammarata, piccola città di antica fondazione nell'entroterra siciliano, insediata su un ripido costone di roccia, con una morfologia complessa segnata da dislivelli, strade strette e irregolari, spazi aperti al paesaggio e alla geografia. In origine annessa ad un convento di carmelitani (probabilmente del XII secolo), è giunta fino a noi in seguito a diverse trasformazioni avvenute dapprima nel XVII secolo, poi nei primi decenni del Novecento e, infine negli anni Cinquanta, quando viene pesantemente danneggiata l'apparecchiatura decorativa e gli elementi di dettaglio. Negli anni più recenti l'edificio viene abbandonato, subisce importanti crolli

A partire dalla necessità di salvaguardare l'edificio consolidando o integrando le strutture, il progetto vuole prendersi cura delle rovine recuperando innanzitutto la chiarezza del principio spaziale: la navata unica (con orientamento est-ovest) che due cappelle sporgenti trasformano in una particolarissima croce greca. Ma le pareti e le volte in parte ricostruite, insieme alla nuova pavimentazione monocromatica, esaltano soprattutto la qualità poetica dello spazio potenziandone il senso di continuità. Così, l'aula (destinata ad attività culturali) libera dai vincoli liturgici, può esprimere la sua semplice bellezza come luogo delle tensioni latenti, in cui la luce d'Occidente costituisce l'evento singolare che svela e distingue. Dalle stratificazioni dell'edificio riemergono diverse parti e differenti cicli di decorazione che, nel tempo, sono stati sovrapposti gli uni sugli altri. Lo spazio ritrovato della cripta, con le scale e i corridoi ipogei arricchisce il percorso interno riproducendo, per analogia, la complessità labirintica della città. La ricostruzione delle parti crollate (con tecniche tradizionali) e le pitture ritrovate, consentono di stabilire un nuovo ordine intessuto nel bianco nitore dei nuovi intonaci che accolgono la potente luce naturale. Il cantiere diventa il luogo dell'invenzione spaziale e della scoperta e la composizione coinvolge i frammenti della memoria in un inedito palinsesto di trame e segni che raccontano la storia della fabbrica. Colori e raffigurazioni riemergono naturalmente alla vista, come il San Sebastiano (parte di affresco di inizio Cinquecento). Così il progetto legge e interpreta, ricerca tracce, si fa spazio tra le cose. Non occulta ma, anzi, mostra l'azione distruttiva (dell'uomo e del tempo), le drammatiche deformazioni, i crolli e la corruttibilità ineludibile della materia. Sfrutta l'interstizio per insinuarvi un discorso nuovo con il presente.





Pietro Valle

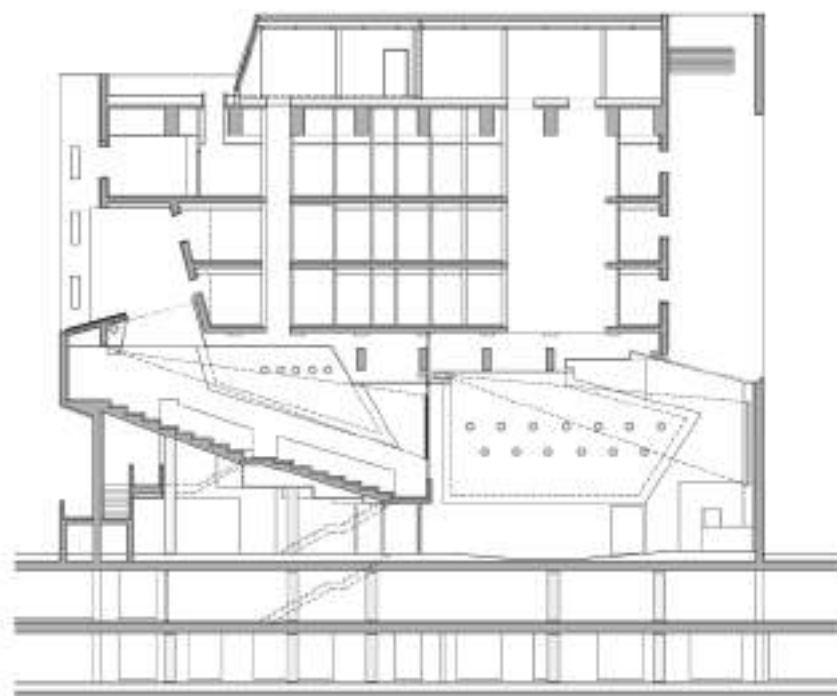
Nuovo Polo universitario di Padova

Studio Valle Architetti Associati, Gino (2001-2003) e Pietro Valle (2003-2020) con Francesco De Gilla, Carlo Mauro, Walter Vidale, Nelson e Robert Zizzutto; direzione lavori: Studio Carli e Moschino strutture: MG Progetti e Tecnobrevetti S.r.l.; impianti meccanico idrico e termico: TIFS-Manens; impianti elettrico e speciali: TIFS Manens e Studio Cassutti; coordinamento sicurezza: Giuseppe Ghirlanda; fotografie: Giuseppe Dall'Arche
2004-2014

Il progetto prevede un nuovo campus universitario con una piazza centrale e un parcheggio interrato sottostante circondata da quattro nuovi edifici. Era stato definito a livello urbanistico in uno dei Piani Guida del Comune di Padova redatti da Studio Valle in variante al Piano Regolatore generale tra il 1994 e il 1998. Negli anni Novanta era stata costruita la Facoltà di Psicologia 2. Il completamento del piano vede la definizione di una piazza interna pedonale rivolta verso il Parco Fluviale del Piovego con tre nuovi edifici: Centro Congressi, Centro Linguistico e Casa dello Studente.

Il disegno urbano si fonda sul riconoscimento di due diversi orientamenti: mentre i perimetri dei quattro edifici seguono verso l'esterno i tracciati delle strade circostanti, all'interno abbracciano una piazza quadrata orientata parallelamente al fiume e ruotata di quindici gradi. L'insieme appare come una massa compatta nella quale è scavato lo spazio centrale. Esso tuttavia, non è chiuso: a sud, la piazza si collega al parco fluviale con una loggia a doppia altezza sulla testata della Casa dello Studente, unendo spazio urbano e paesaggio naturale.

Sul fronte strada gli edifici si presentano come solidi compatti segnati dal taglio centrale delle scale a vista. Verso la piazza i volumi si aprono, scavati da portici, logge e dall'arretramento degli ultimi piani quasi fossero 'erosi' dalla penetrazione dello spazio che viene dal fiume. Tutti i fronti verticali hanno una differenziazione tra basamento nero, corpo principale grigio e coronamento bianco che bilancia il dualismo tra blocco ortogonale e volumi interni scavati.





Francesco Venezia

Allestimento della Mostra "Mito e Natura, dalla Grecia a Pompei", Palazzo Reale, Milano

Francesco Venezia; collaboratori: Ciro Borrelli, Alessandro De Sarno Prignano; realizzazione: Handle srl; curatori: Gemma Sena Chiesa ed Angela Pontrandolfo; produzione ed organizzazione: Palazzo Reale con la casa editrice Electa 2015-2016

Non era, la *Settima Stanza*, prevista nell'iniziale progetto di allestimento della Mostra.

Rosanna Cappelli mi suggerì di pensare, in chiusura del percorso espositivo, alla sistemazione di tre quadri di Filippo de Pisis. Accolsi con entusiasmo la richiesta: de Pisis faceva parte da lungo tempo del mio personale Phanteon. Sapevo che l'Artista, a Parigi, aveva allestito sul pavimento in doghe di legno della sua stanza, una sorta di natura morta: conchiglie disposte in apparente disordine, conchiglie che sarebbero approdate anni dopo, ma nella materia pittorica di alcune sue tele, sulle spiagge dell'Adriatico. Per la *Settima Stanza* pensai così, rammemorando la stanza di Parigi, ad un piano inclinato formato da grandi doghe di legno, su cui comporre sette conchiglie che avevo anni addietro raccolte in Spagna sulla spiaggia di Almeria, approdate misteriosamente dalle coste del Marocco; conchiglie che conservavo nel mio studio in un grande piatto di ceramica.

Feci rivestire le pareti della stanza, in realtà un ambiente insignificante, utilizzato come deposito, con contropareti costituite da pannelli in legno montati con quel disequilibrio che più volte avevo osservato negli ambienti di fondo di tante nature morte dell'Artista. Avevo poi fatto tinteggiare i pannelli selezionando i colori, con l'ausilio di un paziente pittore dell'Impresa, tra quelli più vivi della tavolozza di de Pisis. Sotto i miei occhi aveva preso forma, nell'arco di una giornata, un quadro immaginato di de Pisis ingigantito fino ad assumere dimensioni e spazio di quella stanza. Alla fine feci collocare fissati ai pannelli i tre quadri dell'Artista. Non aveva, talvolta, de Pisis dipinto una stanza sulle cui pareti apparivano dipinti suoi piccoli quadri? Disallestita la Mostra, le sette conchiglie sono ritornate in mio possesso, conservate non più nel mio studio, ma approdate nella mia casa.

È questo che mi affascina del nostro mestiere: mettere in opera la metafora. Trasferimento di significato – Trasferimento di cose.

Napoli 16/10/2020





Andrea Innocenzo Volpe

Arca Memoriae, area museale presso la Scuola Marescialli e Brigadieri dei Carabinieri di Firenze

Progetto preliminare e direzione artistica: Andrea Innocenzo Volpe con Paola Puma e Mariella Zoppi; progettazione esecutiva: Leonardo Bencini, Dario Cesare, Riccardo Cucurullo; impresa Pinello Santo S.n.c.; realizzazione arredi: G8 Mobili S.r.l.
2019-2020

Soppressi nel 1810, i conventi di Santa Maria Novella e della Santissima Concezione hanno ospitato nel corso del tempo un istituto militare, un educando femminile e poi, con Firenze capitale, il Ministero dei Lavori Pubblici e la Corte di Cassazione.

Dopo il trasferimento a Roma della sede del Governo, parte del complesso tornò ad ospitare i monaci domenicani e dal 1874 il Collegio Militare al quale subentrò dai primi del Novecento il Museo del Risorgimento e un Liceo.

È con l'istituzione della Scuola Sottufficiali dei Carabinieri nel 1916 che gli ambienti trecenteschi disposti attorno al Chiostro Grande, il più vasto della città, successivamente rimaneggiato nel corso del XV secolo e ornato dal tardo Cinquecento in poi di importanti affreschi del Poccetti, di Santi di Tito, del Cigoli, dell'Allori per citare i più noti, si legano alla formazione degli allievi della Benemerita il cui istituto comincerà ufficialmente i corsi dal 1920.

È dunque in occasione delle celebrazioni per il centenario della Scuola, dal 2016 trasferitasi nella nuova sede nella piana di Castello, che si è presentata l'occasione di formalizzare con il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze un accordo di collaborazione culturale finalizzato allo studio per l'area museale interna al nuovo, immenso, edificio che ora la ospita.

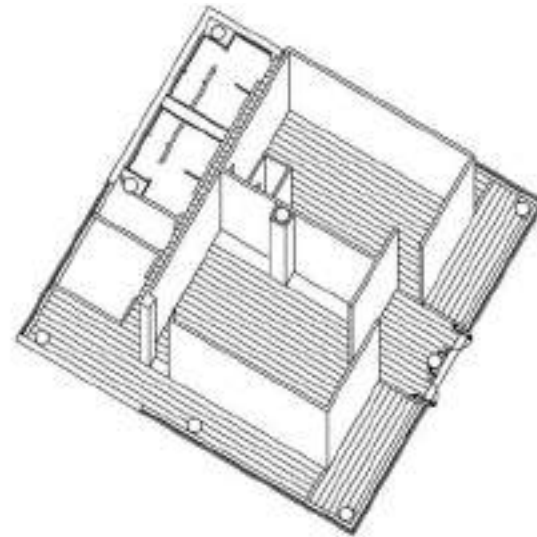
Arca memoriae è stata concepita come spazio dove custodire sia i cimeli del passato che le testimonianze dell'odierno impegno della Scuola nel formare gli allievi dei corsi mediante una sala video immersiva.

Affidandosi alla "forza espressiva del muro pieno" cara a Pagano, si è dunque scelto di staccarsi dalle pareti del nuovo edificio mediante un anello distributivo che permette da un lato di reiterare l'atto rituale del varcare una soglia, dall'altro di rendere tangibile la presenza della teca quale scrigno di memorie.

Un'architettura dentro l'architettura che omaggia le antiche misure presenti nella sede storica dell'Istituto ricercando l'eco delle chiare geometrie che l'Alberti ha trascritto sul facciata della Chiesa dei Domenicani e, sempre per i Rucellai, nel Tempietto del Santo Sepolcro nella Chiesa di San Pancrazio.

Tre setti murari colorati formano una grande bandiera italiana e permettono l'accesso alle due sale del museo mediante l'arretramento della bianca porzione centrale. La sala immersiva è un vuoto animato dalle immagini che scorrono su tre delle sue pareti mentre la sala dei cimeli reitera con discrezione il tema del Tricolore nelle finiture degli arredi che, inclinando i fronti, simulano il garrire al vento della Bandiera nel loro bianco candore "per isolare gli oggetti densi di significato e di storia", in analogia con un allestimento di Rossi del 1962 per un museo di Milano.

"Nei secoli fedeli" recita il motto dell'Arma. Forse basta sostituire quella preposizione articolata con 'Ai' per rivelare la diversità degli architetti italiani, in costante ricerca di un dialogo attivo con la storia e il lavoro di chi li ha preceduti.





Paolo Zermani

Nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee, Firenze

Paolo Zermani, Eugenio Tesson; collaboratori: Gabriele Bartocci, Rocio Fernandez Lorca
2020

Fabbrica medicea, San Lorenzo custodisce e trasmette da sempre a Firenze, nella chiesa, nella biblioteca, nelle tombe, una memoria viva.

Poco lontano, al Museo di San Marco, Beato Angelico ci mostra, nel *Giudizio universale*, una interpretazione del rapporto tra vita e morte fissando nella pittura un manufatto in cui le tombe, scoperchiate, attestano il confine attraversato dal corpo dell'uomo.

L'artista, attraverso l'illustrazione delle anime affollate su quella soglia, si sofferma sulla divisione tra bene e male, ma non separa chiaramente la terra dal cielo, ostinandosi a non tracciare un ordine delle cose definitivo tra prima e dopo. Analogamente Piero della Francesca, nella sua *Resurrezione*, aveva posto il Cristo sulla soglia della tomba scoperchiata, in posa non enfatica né estatica, ancora ben attaccato alla terra.

Entrambi vincolano la morte alla vita, al suo continuo riformarsi e riprodursi. Tale è il senso più profondo del museo.

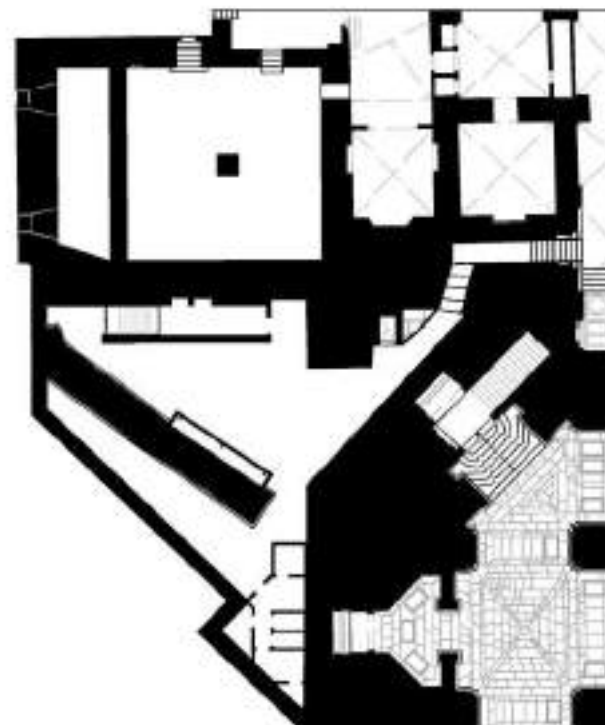
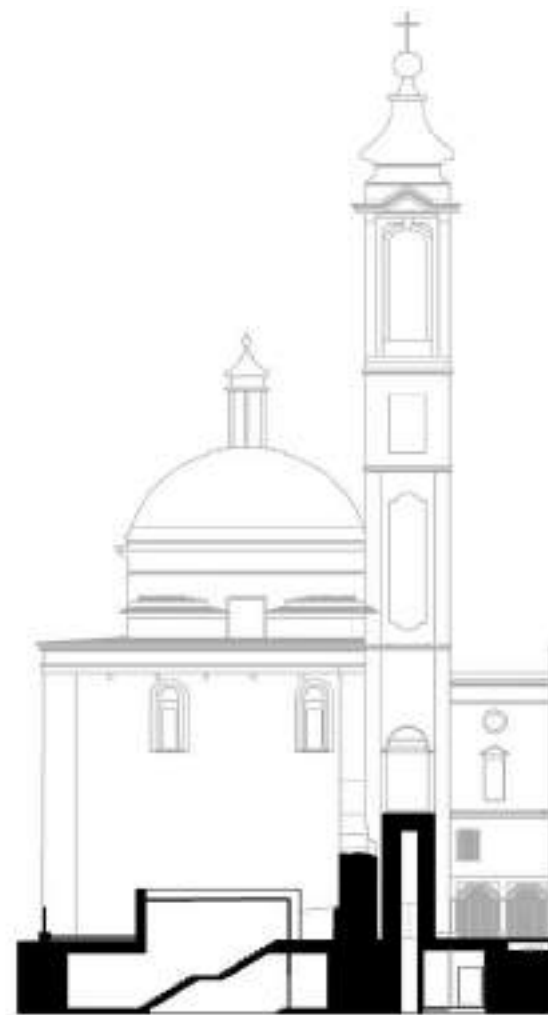
La nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee, posta su Via Canto dei Nelli, nella zona delimitata tra la Cappella dei Principi, la Sagrestia Nuova e l'estremità destra del transetto della Basilica, si compone di due soli elementi: il blocco parallelepipedo di perimetrazione e copertura della scala e la seduta, di dimensione analoga, posta al centro della piccola piazza.

Il corpo principale, disposto parallelamente al muro della Sagrestia Nuova, ha origine nel piano interrato, dove è l'ingresso alla risalita, ed emerge di tre metri dal piano della piazza (mediando tra l'altezza dello zoccolo che corre sul fianco e confluisce nella scalinata del San Lorenzo e l'altezza dello zoccolo della Cappella dei Principi) costituendosi come chiuso verso il Canto dei Nelli, trasparente verso la sommità celeste e aperto verso il lacerto posto tra San Lorenzo e la Cappella dei Principi.

Fondandosi a terra, il carattere interno del Museo, definito dalle Cappelle, si manifesta poi discretamente, ma concretamente, volgendo verso l'alto, alla città, con la sua testata chiusa e la sua uscita discreta.

Così il corpo di uscita è tomba aperta, sarcofago, urna a dimensione urbana. Nella piazza la seduta, come copertura rimossa o pietra tombale ribaltata, contribuisce a coinvolgere gli edifici storici posti al perimetro e lo spazio della città contemporanea nella dialettica proposta dall'antica fabbrica del San Lorenzo, dal suo Museo, dalle sue Cappelle funerarie.

Realizzati in travertino di Rapolano a superficie opaca i manufatti, pur stabilendo la propria autonomia formale e forte identificabilità, dialogano con discrezione, anche scalare, con i grandi volumi della Chiesa, della Sagrestia Nuova, della Cappella dei Principi, mediandone il raccordo con la strada, il mercato, l'edilizia minore.









Mappa
e catalogo
dell'Architettura
italiana contemporanea
in questo libro
stampato nel carattere
Simoncini Garamond
dalla Tipografia
Artigiana Grafica
per conto di Diabasis
nel novembre dell'anno
2020



