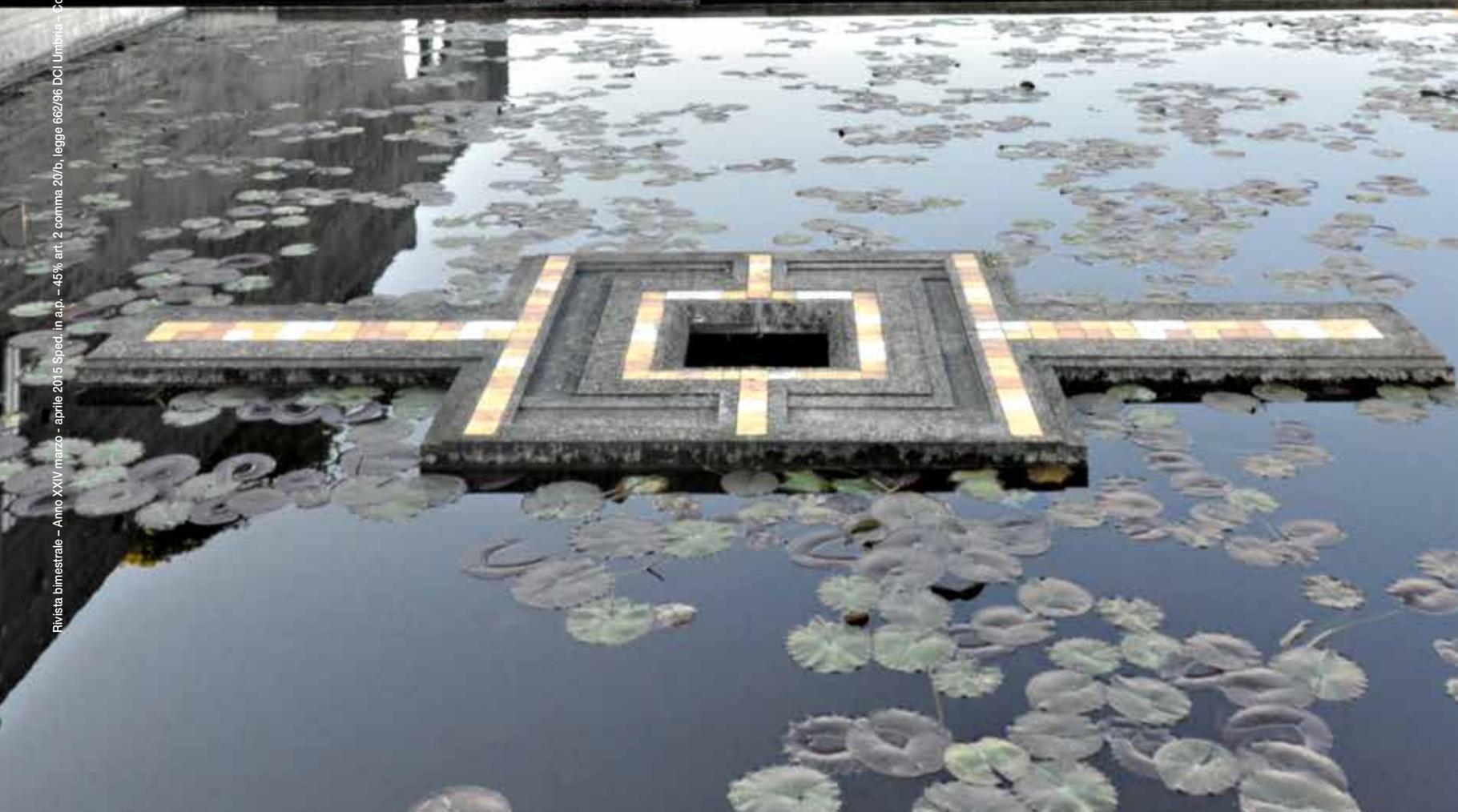


2.2015

paesaggio urbano

URBAN DESIGN



Drain BETON



Resistenza, drenabilità, sostenibilità ambientale SENZA COMPROMESSI !

DrainBeton® è un innovativo calcestruzzo drenante e fonoassorbente a elevate prestazioni, ideale per la realizzazione di pavimentazioni "fredde".

Le caratteristiche di lavorabilità del materiale sono tali da consentirne la posa mediante finitrice stradale.

DrainBeton® può essere impiegato in configurazione monostrato (in colorazione naturale o pigmentato), oppure rivestito da uno strato di usura in conglomerato bituminoso drenante, a costituire pavimentazioni doppio-drenanti/fonoassorbenti.

DrainBeton® è l'unico calcestruzzo drenante per applicazioni stradali **brevettato** in Italia.



PAVIMENTAZIONI STRADALI DRENANTI
E DOPPIO DRENANTI

PISTE CICLO-PEDONALI

STRADE SECONDARIE E D'ACCESSO

AREE AD UTENZA PROMISCUA E
"ZONE 30"

VIALI E STRADE IN ZONE SOTTOPOSTE
A TUTELA AMBIENTALE

PERCORSI PER IMPIANTI SPORTIVI E
CAMPI DA GOLF

PIAZZALI DI SOSTA

Edicola Maggioli

Tutte le Riviste
Maggioli Editore

a portata di
Tablet



Tutte le Riviste Maggioli Editore da oggi sono disponibili anche in versione edicola per tutti i tablet, in una nuova e ricca applicazione: **Edicola Maggioli**.

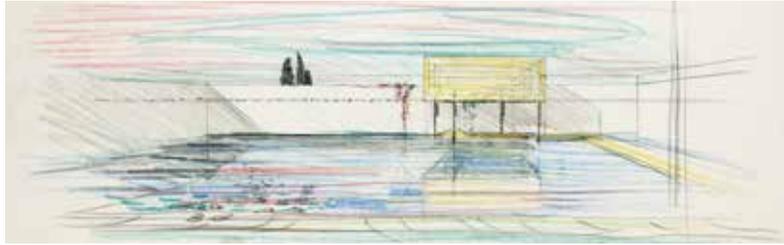
L'applicazione è gratuita e consente di visionare sul proprio dispositivo l'intero catalogo on-line dei Periodici Maggioli Editore organizzati per Aree d'interesse.

Scarica la App su:

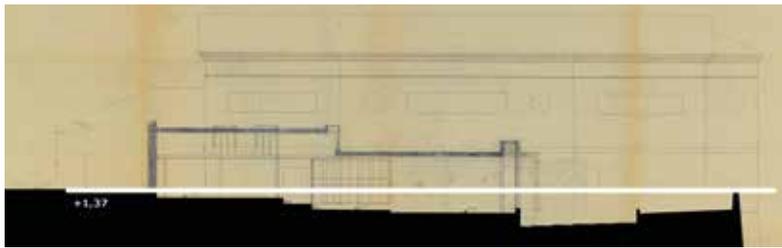


Scopri l'universo Mobile di Maggioli Editore, visita il sito www.mobileapp.maggioli.it

4 **DALLA NEGRA**
Tutto è restauro, nulla è restauro
Everything is restoration, nothing is restoration
Riccardo Dalla Negra



6 **SCARPA**
Sul filo dell'orizzonte
On the line of the horizon
Gianluca Frediani

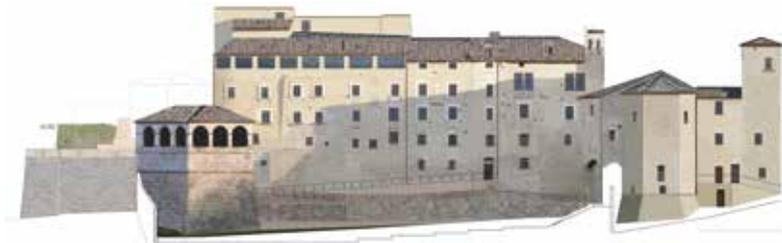


2.2015

paesaggio urbano

URBAN DESIGN

26 **RESTAURO · RESTORATION**
Il progetto di architettura e le preesistenze
The project of architecture and the historic buildings
Veronica Balboni, Serena Ciliani, Manlio Montuori,
Luca Rocchi, Marco Zuppiroli



52 **RECUPERO · RECOVERY**
Un racconto, costruito per frammenti
A tale, made of fragments

Federica Arman

38 **PROGETTO · PROJECT**
Domus Et Cuccureddu
Giovanni Corbellini

42 **Le pietre di Villacidro**
The rocks of Villacidro
Valerio Rompietti, Antonello Stella



62 **URBAN DESIGN**
Paris / Clichy Batignolles

a cura di · edited by **Alessandro Cambi, Francesco Marinelli,**
Scape



64 **Paris / Clichy Batignolles**
Paris terrain vague

Alessandro Cambi



68 **L'atelier di Clichy-Batignolles**
Individualità e collettività
The atelier of Clichy-Batignolles
Individuality and collectivity

Francesco Marinelli

72 **François Grether: La ville sur mesure**

Alessandro Cambi, Francesco Marinelli, François Grether

82 **EVENTI · EVENTS**
INCEPTION – Inclusive Cultural Heritage
in Europe through 3D semantic model

Federica Maietti, Emanuele Piaia



86 **TECNOLOGIE E PRODUZIONE ·**
TECHNOLOGIES AND PRODUCTION
Il Porfido del Trentino a servizio della
riqualificazione, della sostenibilità
e dell'accessibilità

Trentino Porphyry for refurbishment,
sustainability and accessibility

Marco Medici

98 **Drainbeton, il calcestruzzo all'avanguardia**
nel rispetto dell'ambiente

I **DOSSIER**
NIEMEYER-MIES

a cura di · edited by **Marcello Balzani, Araújo Azevedo**

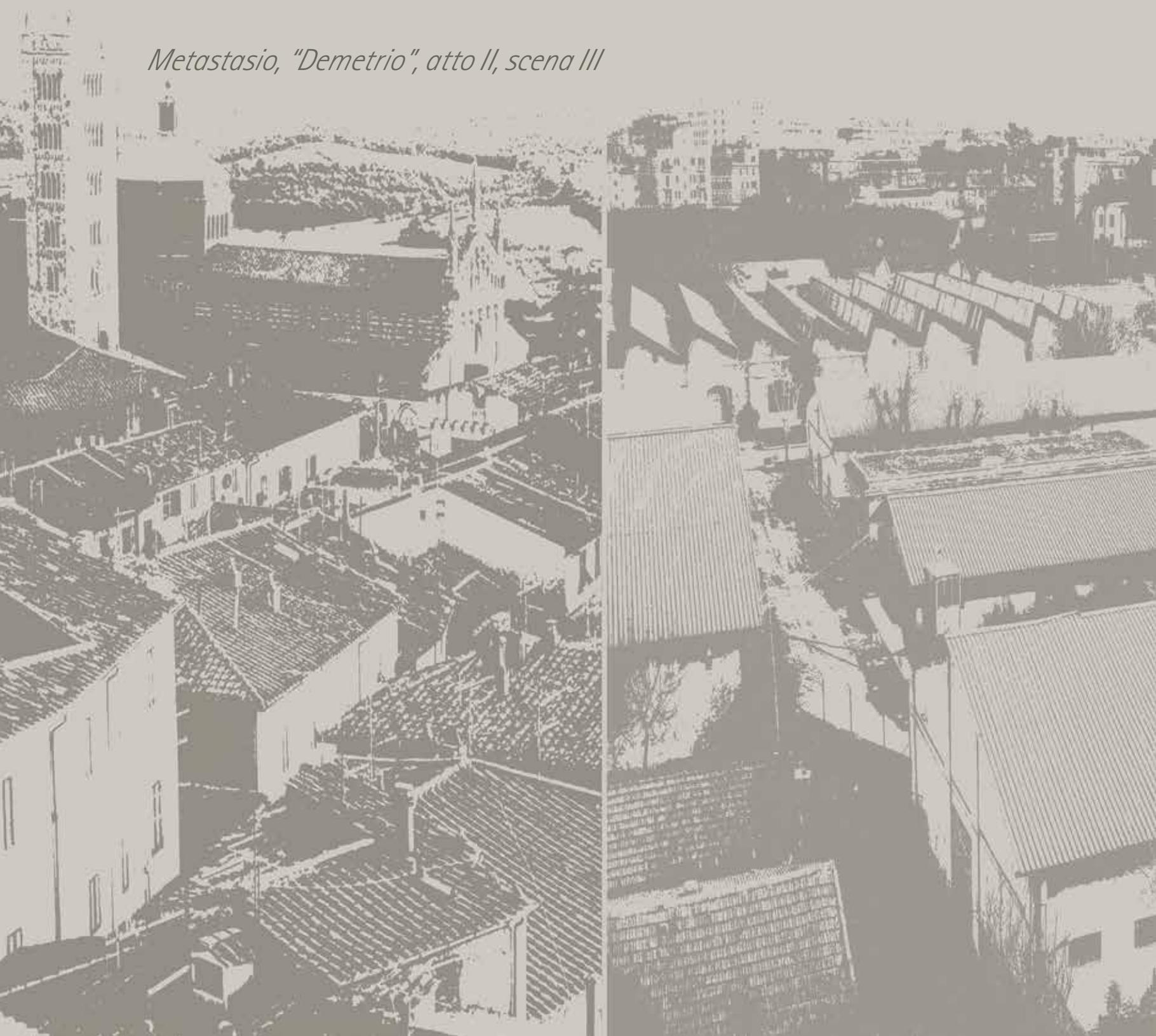


II **Oscar Niemeyer e il suo doppio:**
Mies van der Rohe
Oscar Niemeyer and his double:
Mies van der Rohe

Abilio Guerra

È la fede degli amanti come l'araba fenice:
che vi sia, ciascun lo dice; dove sia, nessun lo sa.
Se tu sai dov'ha ricetto, dove muore e torna in vita,
me l'addita e ti prometto di serbar la fedeltà.

Metastasio, "Demetrio", atto II, scena III



Tutto è restauro, nulla è restauro

Everything is restoration, nothing is restoration

Riccardo Dalla Negra

Parafrasando Metastasio, si potrebbe affermare che il "restauro" sia come l'Araba Fenice: "che vi sia ognuno lo dice, dove [cosa ndr] sia nessun lo sa".

Iniziamo col dire che viviamo in un momento in cui, dalla ristretta cerchia di esperti o studiosi che dissertava di restauro su blasonate riviste, consultate perlopiù nelle biblioteche, siamo passati, nell'arco di pochi decenni, ad un'ampia diffusione mediatica ove politici, opinionisti, magistrati, giornalisti e, purtroppo, anche intellettuali impegnati su altri fronti, si sentono in dovere di "pontificare" in ordine al restauro. Questo non ha favorito un innalzamento del livello culturale generale sul più ampio tema della conservazione, bensì ha comportato una drastica caduta del livello del dibattito con un conseguente svilimento degli assunti teorici lungamente elaborati, sebbene diversamente declinati a seconda delle scuole di pensiero.

Proseguiamo col dire che il concetto di "prodotto speciale", per dirla con Cesare Brandi, vale a dire quello al quale viene assegnato un "valore" storico o figurativo, lo si vorrebbe esteso ad un numero sempre maggiore di testimonianze riferite ad una generica operosità umana, col risultato di svilire lo stesso concetto di conservazione e, conseguentemente, quello di restauro; in tal modo, infatti, si finisce solo per "accatastare", per dirla con Massimo Cacciari, facendo venir meno il giudizio critico-selettivo, premessa

imprescindibile ad ogni azione. Infine, non possiamo non rimanere sconcertati per la rielaborazione "individualistica" del concetto di restauro da parte del mondo dei progettisti (quelli che in ambito accademico insegnano composizione architettonica), per cui si applicano gli stessi criteri d'intervento indipendentemente dal "valore" della preesistenza. La conseguenza è una sostanziale identificazione del restauro con la "ristrutturazione edilizia". Quando si parla di architettura, il restauro, incoltamente, è di fatto negato alla radice, al punto che si ritiene persino inutile insegnarlo, come ha incredibilmente sostenuto, recentemente, una blasonata rivista di architettura. Il restauro è in primo luogo un atto culturale e, per trovarne "il ricetta", parafrasando ancora Metastasio, non possiamo che affidare nella crescita culturale delle nuove generazioni di architetti.

Riccardo Dalla Negra

Professore ordinario di Restauro Architettonico presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara; Responsabile del Laboratorio di Restauro Architettonico, LaboRA · LaboRA. Professor of Architectural Restoration at the Department of Architecture, University of Ferrara; Scientific director of the laboratory of Architectural Restoration, LaboRA.

dllrcr@unife.it

Paraphrasing Metastasio, we could state that "restoration" is like the Phoenix: "che vi sia ognuno lo dice, dove [what ndr] sia nessun lo sa". Let us start by saying that we live in a period when, from a narrow circle of experts and scholars who disserted about restoration on aristocratic magazines we have passed to a wide media debate in which politicians, commentators,

magistrates, journalists feel duty bound to "pontificate" on restoration. This has not helped raise the general cultural level on the wider topic of conservation; indeed, it has caused a deterioration of the debate with a consequent downgrading of the theoretical assumptions. We can then say that the concept of "special product", to use Cesare Brandi words,

that is to say that relic which is granted an historical or figurative "value", tends to be applied to a growing number of witnesses that are the fruit of a generic human work, thus undermining the same concept of conservation and, consequently, that of restoration; Finally, we cannot but be bewildered by the "individualistic" revision of the concept of restoration by

the designers' sector (those who teach architectural design in the academic field); according to this vision, the same intervention criteria are applied, regardless of the "value" of the pre-existing elements. Hence restoration is substantially identified with "building renovation". When talking about Architecture, Restoration, is ignorantly

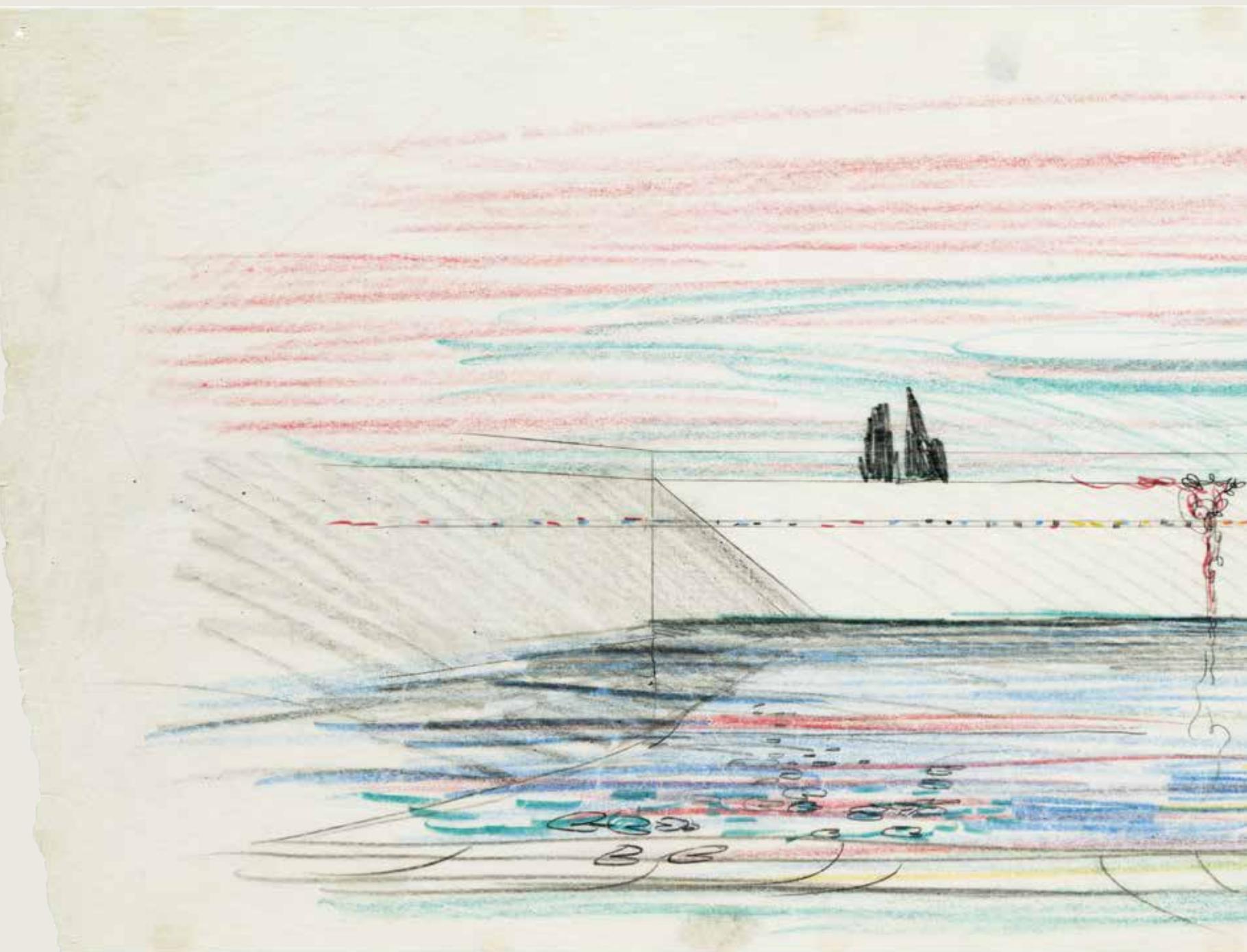
denied in its foundations, to the extent that it is even considered as an useless teaching, as it was incredibly affirmed, recently, by a very well-known architecture magazine. Restoration is first of all a cultural act and, in order to find its "ricetta", still paraphrasing Metastasio, we can only hope in a cultural growth of the new generations of architects.

Sul filo dell'orizzonte

On the line of the horizon

Gianluca Frediani

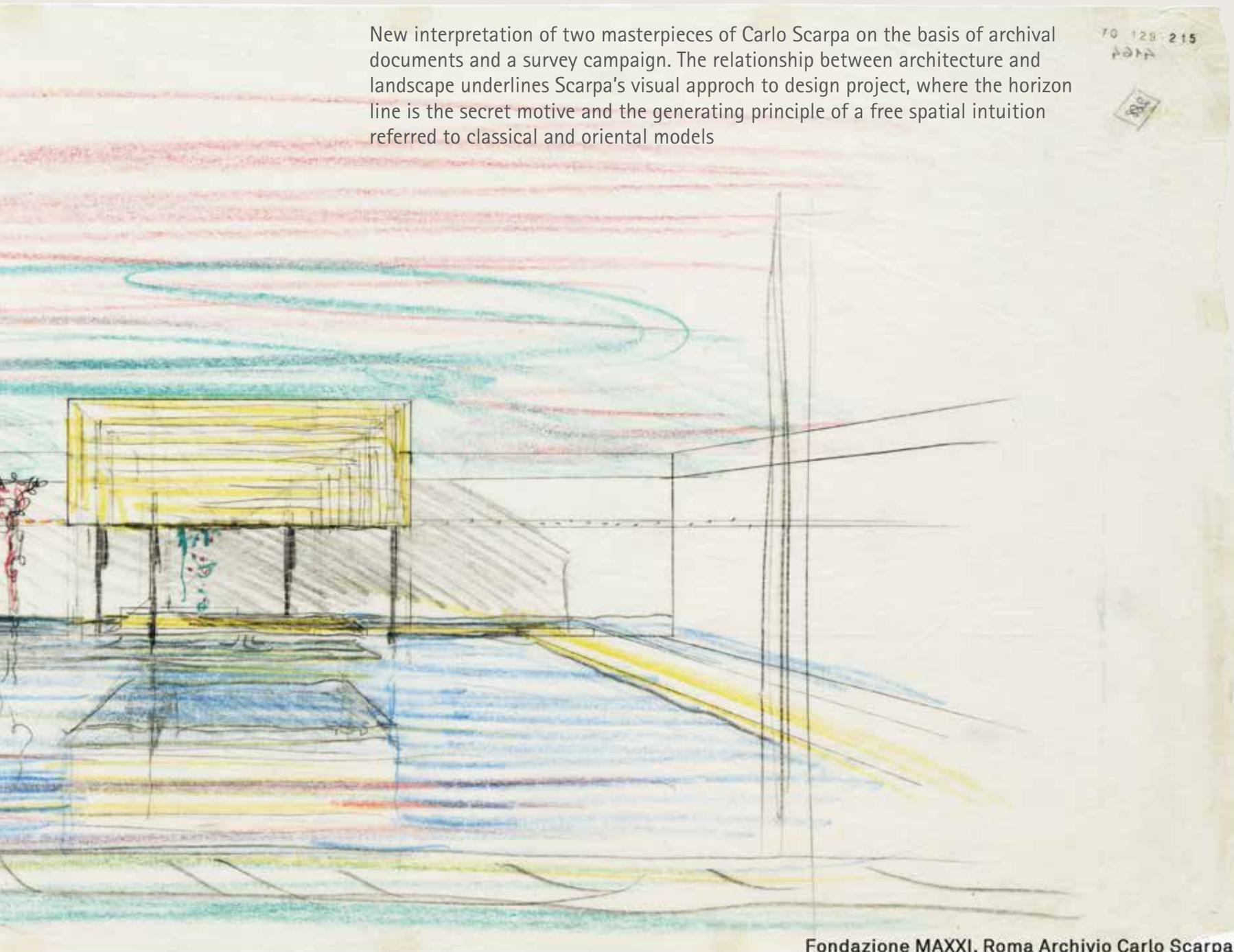
Tomba Brion, vista con il "padiglione della meditazione". © MAXXI 004164
Brion Cemetery, view with the "meditation pavilion". © MAXXI 004164



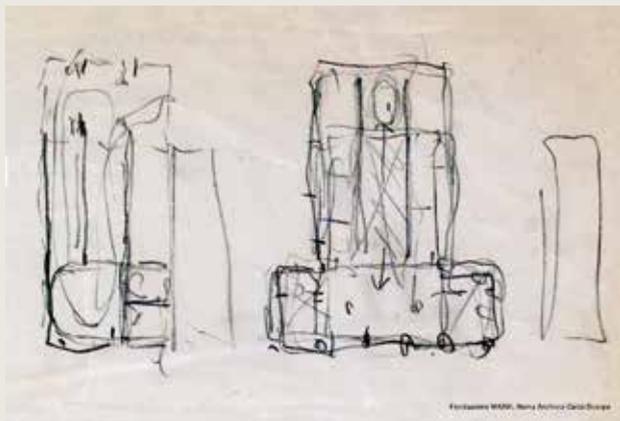
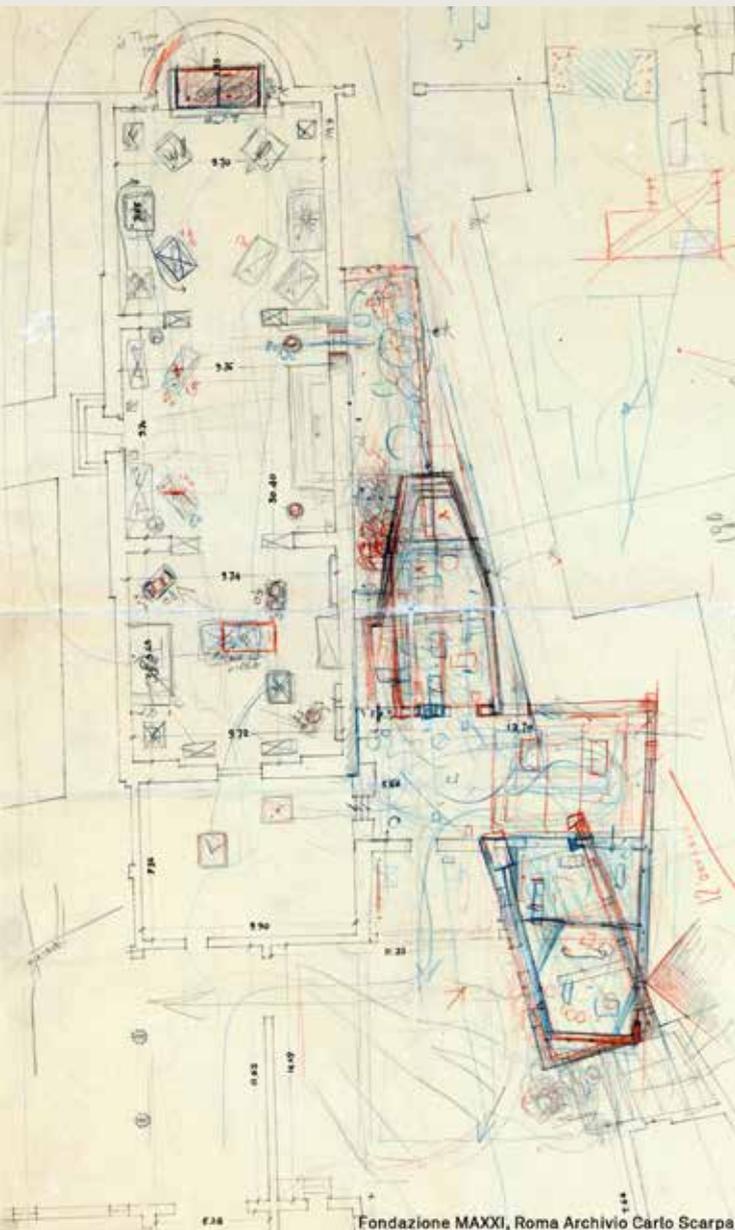
Due capolavori scarpiani riletti alla luce dei documenti di archivio e di una campagna di rilievi. In essi, il rapporto fra architettura e paesaggio descrive una concezione tutta visuale del progetto, in cui la linea di orizzonte costituisce il movente segreto e il principio ordinatore di una intuizione spaziale che liberamente si muove fra citazioni classiche e l'ammirazione per le culture orientali

New interpretation of two masterpieces of Carlo Scarpa on the basis of archival documents and a survey campaign. The relationship between architecture and landscape underlines Scarpa's visual approach to design project, where the horizon line is the secret motive and the generating principle of a free spatial intuition referred to classical and oriental models

70 128 215
A01A



SCARPA



Scrivere su Carlo Scarpa è un compito difficile. La bibliografia sulla sua figura è amplissima, le sue opere sono state ripetutamente pubblicate su tutte le principali riviste internazionali, la sua fortuna critica è andata crescendo rapidamente già pochi anni dopo la sua improvvisa scomparsa. I primi approfonditi studi critici sul suo lavoro di architetto sono apparsi, sotto forma di ampi saggi, su diverse riviste italiane, già a partire dall'assegnazione del prestigioso premio Olivetti nel 1956, che ha segnato una svolta nella sua carriera professionale e nella diffusione della sua fama artistica. A distanza di alcuni anni dalla sua morte, monografie sistematiche sul suo lavoro hanno tracciato ampi percorsi interpretativi, cui hanno fatto seguito studi puntuali sulle principali opere realizzate. Ciò nonostante, la figura di Scarpa è stata oggetto, nel tempo, di giudizi contrastanti. Già a partire dagli anni '70, mentre la sua fama cresceva rapidamente, non sono mancati autorevoli critici che nelle sue opere hanno visto, accanto alla raffinatezza delle soluzioni costruttive, un eccesso di formalismo auto-referenziale. Questo ricorrente giudizio è frutto di un diffuso equivoco interpretativo e dimostra la difficoltà di comprendere il linguaggio scarpiano e di penetrare il mondo delle sue idee. Il presunto formalismo di Scarpa risiede nella novità assoluta delle sue invenzioni e si riferisce, nella maggioranza dei casi, a letture poco approfondite del suo lavoro. Del resto, la stessa difficile personalità di Scarpa, il suo modo schivo di presentarsi, di parlare con una forte cadenza dialettale, hanno finito con il tratteggiare l'immagine pittoresca di un artigiano geniale ma isolato, rinchiuso nella torre eburnea del suo raffinato mestiere ed ancorato a tecniche costruttive antiche e quasi in disuso. Che questa immagine sia distorta e lontana dalla realtà dei fatti, risulta evidente a chiunque abbia approfondito lo studio dei suoi disegni e delle sue opere. Sotto la maschera di una disimpegnata solitudine egli celava, in realtà, una ampiezza di cultura e una rete vasta di rapporti e relazioni culturali, che lo hanno spinto ad indagare non solo il patrimonio di idee a lui contemporaneo, ma a sondare il bagaglio della tradizione classica in tutta la sua profondità. Basta avvicinarsi ai suoi documenti personali per scoprire come egli si sia dimostrato sensibile a una serie amplissima di suggestioni che spaziano dall'arte alla letteratura, dalla musica alla poesia, inquadrata in un vasto scenario culturale che si distende fra l'Europa e l'estremo Oriente. La forte espressività delle sue forme è, proprio per questo

Tomba Brion, oggetto meccanico inserito nei getti di calcestruzzo e modanature in calcestruzzo armato (in alto a sinistra)
Brion Cemetery, mechanical object inserted into the reinforced concrete and mouldings in reinforced concrete (above on the left)

Tomba Brion, feritoia sulla chiesa di S. Vito e feritoia verso il Grappa (in alto a destra)
Brion Cemetery, slit towards the church of S. Vito and slit towards the Grappa (above on the right)

Gipsoteca canoviana, studio preliminare. © MAXXI 047985 (in basso a sinistra)
Canova Plaster Museum, preliminary study. © MAXXI 047985 (below on the left)

Gipsoteca canoviana, la sala delle Grazie, la vetrata e la vasca (al centro a destra)
Canova Plaster Museum, the room of the Graces, the glass wall and the pool (in the middle on the right)

Gipsoteca canoviana, schizzo con la villa Lippomano. © MAXXI 04795v (in basso a destra)
Canova Plaster Museum, sketch with Villa Lippomano. © MAXXI 04795v (below on the right)

motivo, non il frutto di un narcisismo esasperato, bensì il risultato di una lunga e faticosa ricerca nel corpo vivo dell'architettura e dei suoi principi costruttivi, reinterpretati alla luce delle sue inedite esperienze. Scarpa lavora con i materiali da costruzione almeno quanto con gli elementi immateriali. Questa acuta sensibilità per l'illusorio, per il cangiante, gli proviene probabilmente dal lungo magistero svolto da Venini sui vetri, lavorando paste e spessori, alla ricerca di forme nuove e di effetti originali. Le tracce di questo lavoro appassionato, di questo laborioso processo di affinamento delle idee, sono però meglio ancora testimoniate dalle densissime tavole dei suoi progetti, affollate di schizzi, memorie e riflessioni. I suoi fogli di lavoro sono, infatti, degli impressionanti palinsesti che addensano sulla carta, accanto allo studio di innumerevoli varianti, anche pensieri dispersi, riferimenti e tracce, che si stratificano gli uni sugli altri quasi come segni archeologici nel terreno di una città antica. È sufficiente esaminare alcuni dei disegni che compongono il suo prezioso lascito professionale per capire che Scarpa è stato un osservatore acutissimo della forma, un architetto-pittore che ha interpretato e praticato l'architettura come pura "arte visuale".

"[...] io sono più bravo ad esprimermi quando vedo qualche cosa, ho bisogno di vedere: non sognerei l'amore, ma mi innamorerei vedendo!"

Scarpa è stato un disegnatore accanito e instancabile; per molti versi un insaziabile perfezionista del segno grafico come traccia mentale. La formazione artistica, svolta presso l'Accademia di Belle Arti a Venezia, gli ha permesso di studiare liberamente i principi della composizione dello spazio, applicando ai modelli della tradizione classica i risultati delle sperimentazioni condotte sulle lavorazioni dei materiali. Ma la radice classica del suo lavoro non si ferma alla semplice analisi stilistica del passato e si trasforma nel suo lavoro in una ricerca disincantata del nuovo, grazie anche a quell'osservatorio privilegiato sulle tendenze contemporanee dell'arte e dell'architettura che per lui è stata a lungo la Biennale veneziana. In questa continua oscillazione fra la tradizione accademica e le sperimentazioni artistiche d'avanguardia, prende lentamente corpo il suo personalissimo modo di lavorare sui materiali e sugli spazi, basato su un lento processo di trasfigurazione degli oggetti e delle idee. In tempi moderni, nessun architetto ha raggiunto la precisione di Carlo Scarpa nel controllo dei materiali,



Carlo Scarpa is one of the best-known and most studied modern architects; the bibliography on his works is vast and exhaustive. Despite the undeniably positive critical reception of his work, however, approaching the complex world of his forms is neither easy nor immediate. The singular nature of his built spaces and the originality of his famous construction details have often left him open to accusations of sterile and self-referential formalism. This picture of a refined artist isolated in his ivory tower

has long overshadowed his work as an architect. In fact, Carlo Scarpa was a perceptive intellectual and an artist sensitive to all aspects of the contemporary world. In his long career as an architect, he constantly sought to reinterpret the legacy of the classical tradition, blending it with the most stimulating ideas drawn from his great interest in international artistic experimentation and the cultures of the Far East. The poetry of Scarpa's work springs not only from the geometrical rigour of his forms but also from his acute

sensitivity towards immaterial aspects of architecture such as light and colour, the sky and the horizon. This article contains the preliminary results of a long study of the original documents in the architect's personal archive. It will focus in particular on the relationship between architecture and the landscape, developed in a particularly intense cycle of mature works comprising the extension to the Canova plaster museum and the monumental cemetery for the Brion family. In both cases, it would be hard to describe

Scarpa's works simply as "buildings": in them, open spaces and the rapport with the sky and the landscape are almost as important as the solid parts of the structure. Scarpa arranges the various elements of the construction by orienting them towards the natural landscape in search of an intimate and creative relationship with the great artistic tradition of Veneto. In the plaster museum, the altitude of +1.37 m. marks ground level; in the Brion cemetery, eye level is set at +1.62 m. Between these two

extremes, Scarpa calibrates his architectural landscapes almost like optical devices, to see into the distance without being seen. The magnificent obsession with "perfect sight" is in him so compelling and fundamental that it appears to demand a constant reference point from which to measure the dimensional variations transcribed into the stratified world of his forms: the horizon. Scarpa thus shows us that architecture is the sublime play of materials arranged above and below the line of the horizon.

delle proporzioni e delle prospettive. La sua sete inestinguibile di perfezione materiale e di bellezza spirituale gli ha permesso di pescare a piene mani, in modo del tutto disinvolto, nei giacimenti formali disponibili, assimilando segni, forme, suggestioni che di volta in volta vengono analizzate e trasformate in forme originali, attraversando la straordinaria ampiezza di un campo di riferimenti artistici che si estendono dalla tradizione veneta alla cultura dell'estremo Oriente.

Gli spazi di Scarpa sono costruiti su abili, calcolate intersezioni fra visione e materia, corporeo ed invisibile... tanto che, studiando in profondità le sue opere, esse sembrano quasi fatte più di materiali inafferrabili che di sostanze concrete. Di fronte ai suoi lavori, non possiamo fare a meno di confessarci, già al primo sguardo, prigionieri della perfezione dei suoi delicati meccanismi costruttivi, dei dettagli e dei nodi che collegano le diverse parti evocando, nella leggera separazione degli elementi, la distanza infinita che si apre fra le dimensioni diverse della materia e dello spazio. Scarpa ha, quasi dagli esordi, messo a fuoco nelle sue opere una particolare sensibilità per la scala ravvicinata.

"[...] se permettete, una piccola mia idea: grande opera d'arte, sempre dimensione piccola".

La dimensione ristretta gli offre, infatti, la possibilità di studiare il rapporto tra gli elementi fino a quell'ultimo limite che separa le forme dalla perfezione assoluta. A guardare la finezza delle sue cesellature, delle tessiture dei suoi rivestimenti, il nostro sguardo si incanta in maniera quasi inesplicabile sui singoli episodi del suo infinito raccontare. Si resta catturati in una rete di leggeri slittamenti, di sottili artifici, che fanno vagare la nostra vista lungo direzioni lontane e sconosciute in una esplorazione profonda della materia stessa. Questa sublime corporeità della sua architettura è ciò che del suo lavoro colpisce al primo sguardo in maniera più evidente. Tutti gli studenti di architettura conoscono la scala del negozio Olivetti a S. Marco o le modanature in calcestruzzo della Tomba Brion. I suoi pezzi di bravura sono diventati, nel tempo, delle vere e proprie icone dell'architettura moderna, celebrati e studiati dal Giappone all'America. La bellezza di questi pezzi si è, però, rapidamente trasformata anche in una sorta di marchio di fabbrica, generando il frequentato malinteso che vede Scarpa come il maestro della piccola scala,

Gipsoteca canoviana, l'ampliamento scarpiano, 1958, e la sala "a siringa" con le Grazie, 1958 (in alto)
Canova Plaster Museum, Scarpa's extension, 1958, and the "syringe-shaped" room with the Graces, 1958 (above)

Gipsoteca canoviana, il "corridoio scoperto", 1958 (in basso a sinistra)
Canova Plaster Museum, the "open-air corridor", 1958 (below on the left)

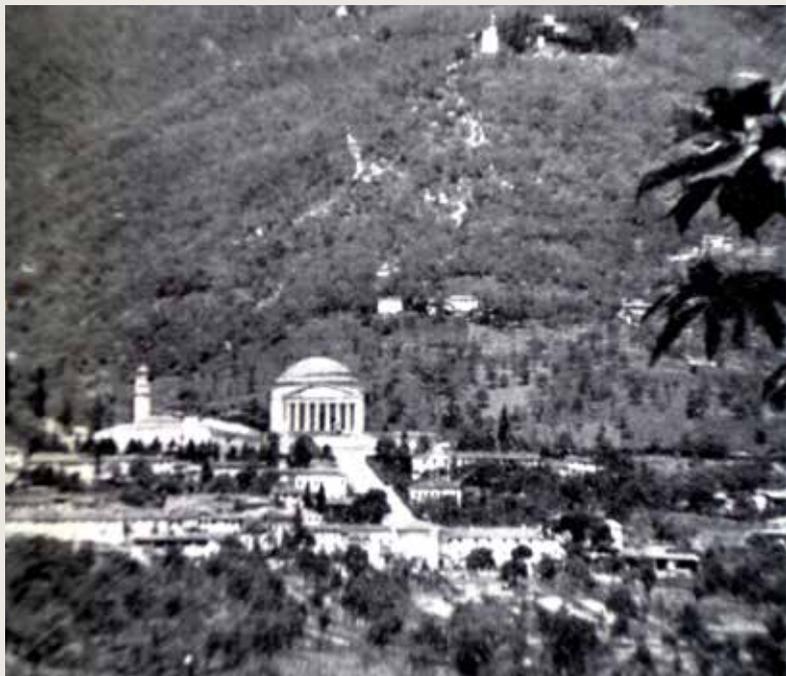
Gipsoteca canoviana, le Grazie e interno (in basso al centro)
Canova Plaster Museum, the Graces and interior (below in the middle)

Gipsoteca canoviana, interno e lucernario (in basso a destra)
Canova Plaster Museum, interior and skylight (below on the right)

dell'oggetto singolo, quasi egli sia stato artigiano, appunto, e non architetto a tutto tondo. La bellezza dei suoi delicati meccanismi, delle sue giunzioni, dei suoi nodi, non deve trarci in inganno al punto tale da trascurare, invece, le sue idee di architettura e le sue nitide visioni spaziali. L'abilità compositiva di Scarpa non si consuma solo nel preziosismo materico e nella delicatezza dei nodi, ma attinge una dimensione ben più ampia che trova nella percezione lontana, nel calcolato guardare verso i paesaggi e l'orizzonte, una sorta di contraltare alla maniacale ricerca della perfezione nell'oggetto piccolo. L'attenzione che Scarpa dedica alla ricerca delle soluzioni di dettaglio, alla connessione dei pezzi e delle superfici, è un manto di preziosa materialità che riveste la chiarezza di più ampi concetti spaziali... anche se, spesse volte, la bellezza di questo manto rischia di distrarre il nostro sguardo e di far fermare gli occhi solo sulle relazioni vicine e superficiali fra le cose.

Costretto, dai casi della sua complessa vita professionale, a lavorare quasi esclusivamente in edifici già definiti, entro forme già descritte, egli ha risolto questa difficile relazione con il preesistente stabilendo nuovi rapporti fra il mondo dei suoi interni e il paesaggio, naturale o urbano. Ogni taglio, ogni apertura nelle murature si trasforma nelle sue mani nell'occasione di catturare oggetti lontani -o lontanissimi- per costruire delle prospettive sfuggenti, aprire degli scenari inattesi e, in ultima analisi, dischiudere nuove visioni. Scarpa, insomma, ci costringe a guardare vicino e lontano contemporaneamente, forzandoci a mettere costantemente in relazione la scala del piccolo dettaglio con quella del contesto più ampio, descrivendo con i suoi raffinati elementi delle nuove, imprevedibili geografie del territorio. La suggestione dei suoi spazi è racchiusa proprio in questo contrasto, tutto visuale, di compressione e dilatazione delle viste, che in alcune opere particolari sembra concretizzare il sogno di catturare l'aria, perfino l'orizzonte... allineando sul suo filo preciso gli oggetti vicini e gli elementi distanti del paesaggio, come se tutti fossero figure autonome e, quasi, oggetti in mostra. Questa relazione con l'immateriale, con la leggerezza dell'aria e della luce, con la variabilità delle ombre e dei rumori, dei suoni e, perfino, dei profumi, rappresenta il campo di esercizio e di lavoro che Scarpa sperimenta in molti dei suoi capolavori, definendo lentamente delle ricorrenti figure compositive che accompagnano lo sviluppo della sua attività di architetto.

SCARPA



Una parentesi di particolare intensità è, in questo senso, quella rappresentata dall'insieme dei lavori realizzati, nell'arco di circa un ventennio, nella marca dell'alto Trevigiano, attorno ad Asolo, città dove egli abiterà stabilmente per diversi anni. La lunga frequentazione dei luoghi rende Scarpa tremendamente sensibile alla contrastata ricchezza dei paesaggi pedemontani, cinti dai profili montuosi e aperti su una distesa pianeggiante che arriva sino alla laguna di Venezia. In questo multiforme territorio, Scarpa realizza l'ampliamento della Gipsoteca canoviana a Possagno (1955-1957), la prima delle sue opere mature, per successivamente attendere al lungo cantiere della Tomba Brion (1969-1978), cui solo la sua inaspettata scomparsa pone un sigillo finale. In questo lembo di Veneto collocato al confine fra pianura e Prealpi, costellato da imponenti ville nobiliari e dal profilo aguzzo del monte Grappa, Scarpa trova un paesaggio ideale in cui lavorare e, allo stesso tempo, un asilo familiare e spirituale. In questi luoghi gli riesce facile rintracciare i segni stratificati del lavoro di Giorgione e di Palladio, di Lotto e di Longhena... testimonianze di una ininterrotta tradizione artistica di cui si sente intimamente partecipe ed interprete. Questa affinità spirituale con la tradizione veneta ci riconduce al suo lavoro di allestimento della grande mostra veneziana di Bellini al Palazzo ducale (1949), in cui egli sviluppa, fino alle estreme conseguenze, una approfondita riflessione su un aspetto centrale rappresentato nei capolavori del maestro veneto: il rapporto fra natura ed architettura. Questa relazione è per Scarpa una condizione immediata e spontanea, intuitiva per molti versi, ma anche chiaramente leggibile nella percezione del paesaggio concreto, nelle quotidiane esplorazioni di un territorio che ancora conserva visibile alcune tracce dei paesaggi belliniani. Quando è chiamato dalla Soprintendenza veneziana per sistemare l'ampliamento del museo canoviano a Possagno, Scarpa lavora quindi su due piani paralleli. Da un lato cercando un confronto diretto con Canova e la sua opera, dall'altro immergendo i suoi spazi nel luogo naturale e geografico, per trasfigurarli in un paesaggio ideale. Architettura è per lui la più raffinata forma di percezione visiva, una pittura complessa sviluppata nella geografia variabile dei luoghi e della storia. Non può dunque sorprenderci che, ricordando a distanza di anni il lavoro per la Gipsoteca, egli citerà in particolare una immagine precisa, condensando quasi tutta la sua intuizione spaziale nell'ispirazione derivatagli dalla vista di un quadro:

Gipsoteca canoviana, taglio nel muro verso le scuderie (in alto a sinistra) e prospettive binate sul paesaggio (a destra)
Canova Plaster Museum, cut in the wall facing the stables (above on the left) and double views over the landscape (on the right)

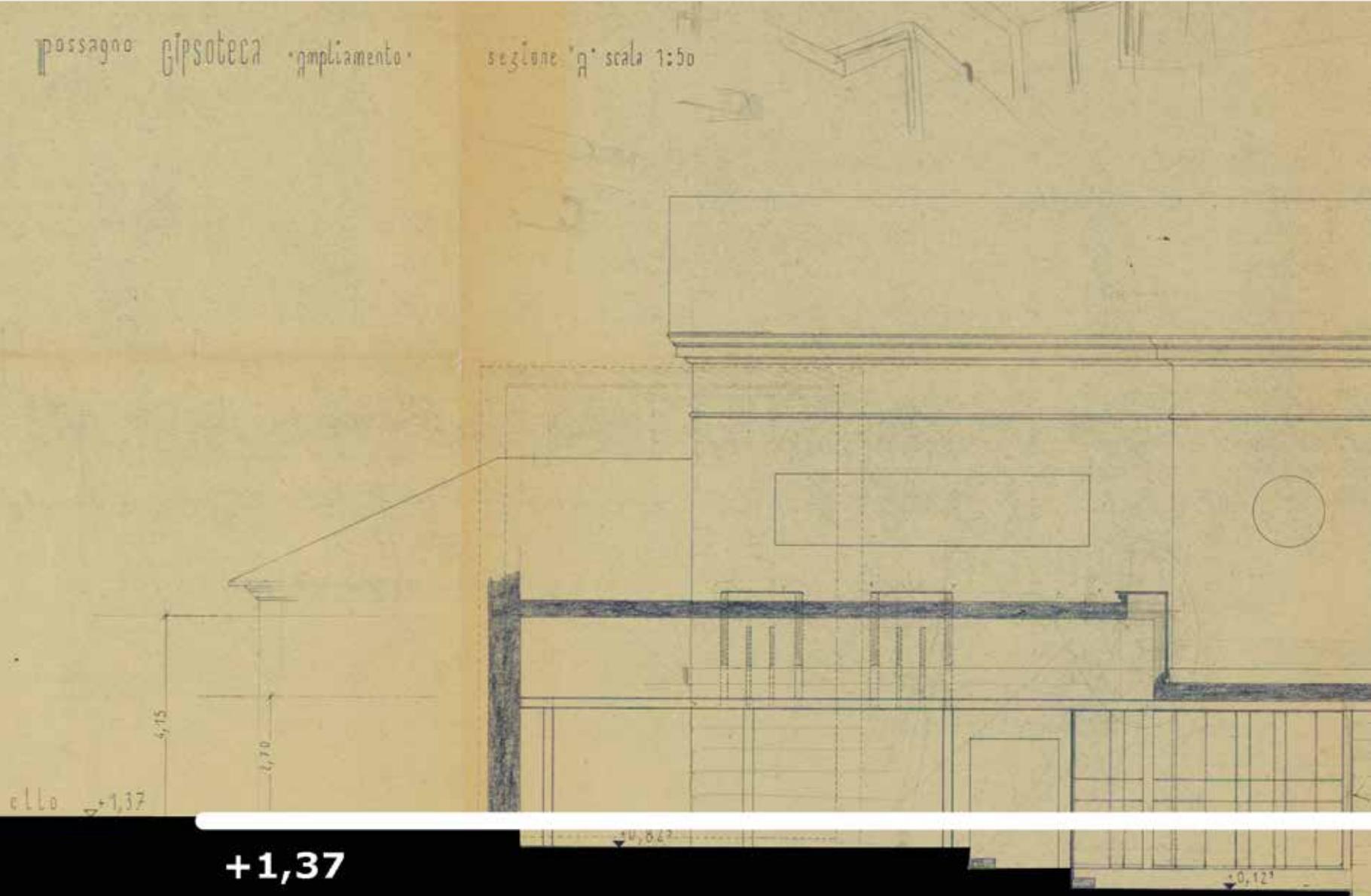
Tempio canoviano (in basso a sinistra) e vista di Possagno, 1958 (a destra)
Temple of Canova (below on the left) and view towards Possagno, 1958 (on the right)

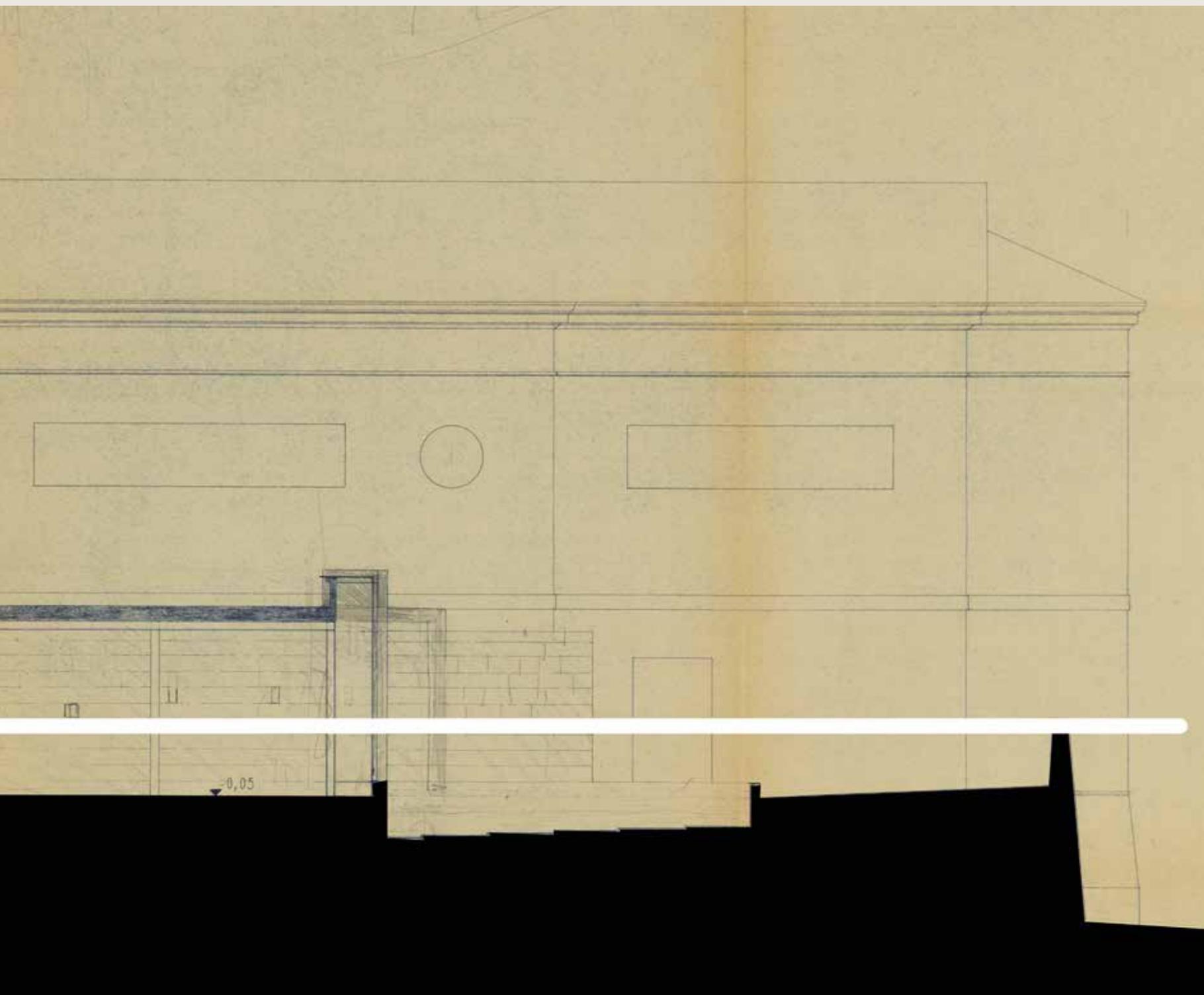
Tomba Brion, vista sulla chiesa di S. Vito e la rocca di Asolo (in basso a destra)
Brion Cemetery, view towards the church of S. Vito and Asolo castle (below on the right)

"Parliamo finalmente delle Tre Grazie, meraviglioso, superbo gruppo. Mi sembra di aver portato dentro la pittura veneta e che qui ci sia un aspetto di quello che si può dire 'il Veneto'. Ricordo che feci un piccolo schizzo prospettico per indicare un piccolo, lieve, tono di verde e mi ricordo che pensai ad un quadro di Lorenzo Lotto. Nella testata estrema del lato alto del quadro, nell'unico ritratto del Lotto che c'è alle Gallerie dell'Accademia, ci sono due pennellate, non più grandi di così, tutto sommato un pezzettino: una nota di cielo in fondo, una finestrucola con un po' di verde."

Questa citazione ci riconduce alla complessità del mondo dei riferimenti scarpiani che continuamente oscillano fra pittura e scultura, architettura e letteratura, rendendoci sempre difficile ricostruire con precisione l'origine di alcune idee e i sentieri di maturazione a partire da esse percorsi. A Possagno, stretto in un luogo infelice, Scarpa progetta un edificio come se fosse un dipinto del Rinascimento. Fra i muri dell'aula ottocentesca e il bordo della strada comunale egli incastra un insieme di superfici levigate e bianchissime, che richiamano alla mente le pareti-lastra delle prime ville berlinesi di Mies van der Rohe. Al centro dello spazio museale si apre una sorprendente prospettiva che fugge verso un fondale scenico, un frammento di paesaggio ideale, scelto e costruito come in un quadro antico. Le figure in primo piano sono quelle modellate da Canova, nel gesso e nella creta, ma lo sfondo sottolinea l'esplosione dello spazio prospettico verso il profilo lontano delle colline asolane. Scarpa smaterializza la parete della celebre sala "a siringa" delle Grazie, lasciando solo un fragile diaframma in vetro come separazione fra interno ed esterno. La vasca d'acqua sulla terrazza riflette la luce con dei bagliori che si muovono sulle candide pareti del museo; il controluce, rafforzato da questi baluginii, è studiato per dissolvere il limite corporeo dell'edificio e lasciar correre il nostro sguardo nell'aria, approfondendo la percezione sino al limite estremo, fino all'orizzonte stagliato sul profilo delle colline. La dimensione fisica della galleria svanisce lentamente in una qualità dello spazio che possiamo, a buona ragione, definire "atmosfera", perché in essa l'evaporazione della materia nella luce sembra richiamarsi direttamente ad una raffinata forma di "sfumato" pittorico.

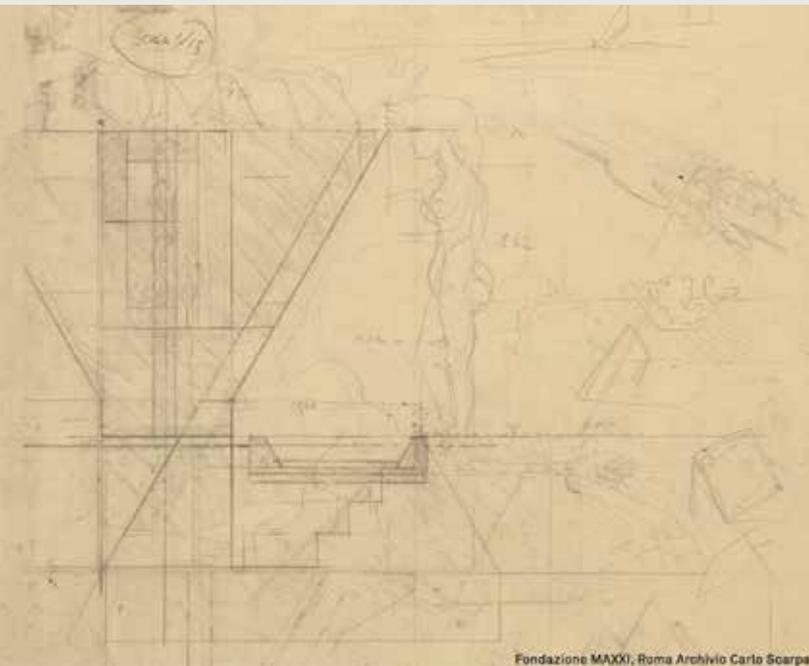
Più che con le pietre, Scarpa costruisce lo spazio con la luce e con l'aria, riuscendo a dilatare la



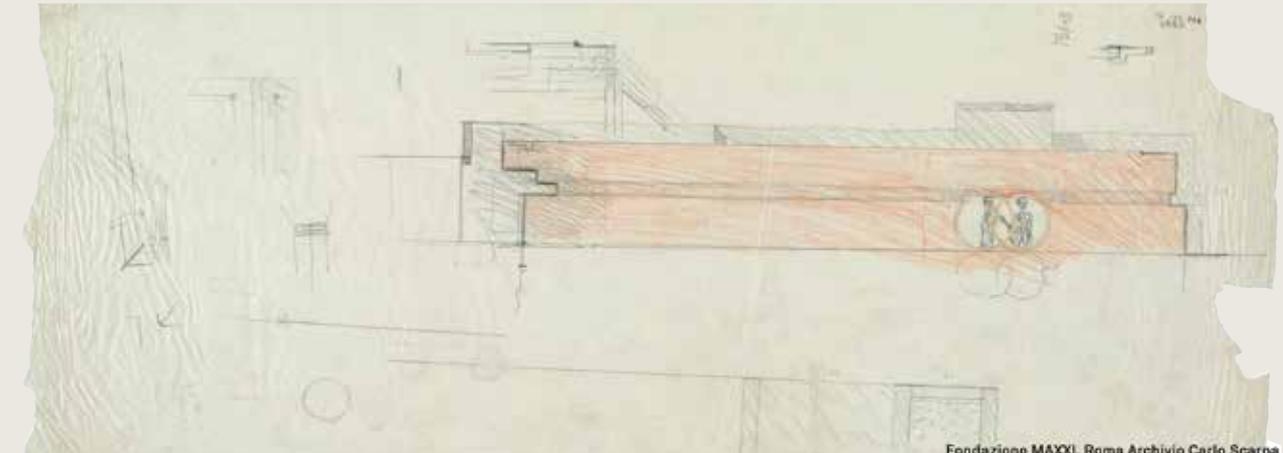


Gipsoteca canoviana, sezione con la quota +1,37 m.,
elaborazione grafica. © MAXXI 047990
Canova Plaster Museum, section with the altitude +1.37 m,
graphic processing. © MAXXI 047990

SCARPA



Fondazione MAXXI, Roma Archivio Carlo Scarpa



Fondazione MAXXI, Roma Archivio Carlo Scarpa



modesta dimensione fisica a disposizione attraverso la percezione della natura dei luoghi, che aspira a diventare la protagonista di un nuovo paesaggio, un paesaggio ideale. Le foto della Gipsoteca pubblicate nel 1958, allorché il museo venne presentato sulle pagine prestigiose di "Casabella-continuità" restituiscono perfettamente il valore luministico e pittorico dello spazio scarpiano che oggi, a seguito di infelici trasformazioni, non riesce più a trasmettere le stesse intense emozioni visive di un tempo.

Dallo studio dei disegni originali, emergono alcuni interessanti fogli di lavoro, densi di appunti e schizzi, che ci restituiscono la molteplicità del processo compositivo di Scarpa. Non è questa la sede opportuna per approfondire i molti aspetti relativi alla lettura ed alla interpretazione di questi materiali e mi limito a segnalare il bello schizzo in cui l'architetto paragona la struttura planimetrica della nuova Gipsoteca con l'impianto planimetrico di una villa veneta che egli ben conosceva, la seicentesca villa Lippomano a San Vendemiano, attribuita al Longhena. Quello che colpisce in questo raffronto grafico è il modo in cui Scarpa legge la struttura architettonica della villa trevigiana, analizzando il complesso sistema geometrico generato dall'intersezione fra asse longitudinale e asse trasversale, edificio principale e barchessa. È in questo delicato meccanismo compositivo che si instaura la relazione con il paesaggio, grazie ad una soluzione planimetrica che è molto simile, nonostante le differenze di linguaggio e di stile, a quella adottata per l'ampliamento della Gipsoteca stessa.

Questa raffinata manipolazione visiva degli spazi della Gipsoteca di fronte al paesaggio è rafforzata anche dalla stretta relazione con un altro importante edificio, collegato alla eredità artistica di Canova: il vicino Tempio canoviano. Esso sorge, infatti, a poca distanza dal museo, su un terrazzamento più elevato dal quale si apre una ampia vista sul panorama dei colli e delle alture prealpine, che si distendono in direzione di Asolo. Camminando nel suo elegante pronao, la percezione del paesaggio naturale che se ne coglie è precisamente inquadrata dai fusti dorici delle colonne, che sembrano quasi ritagliare dei fotogrammi in successione del panorama. La base del pronao corre senza limiti fino all'orizzonte e solo la struttura trilitica del tempio definisce lo sguardo. Nella Gipsoteca, collocata più in basso ma anch'essa aperta sullo stesso panorama, Scarpa realizza una condizione analoga a quella del soprastante Tempio, catturando l'orizzonte attraverso

Tomba Brion, quota +1,62 m., sezione del muro di cinta con figura femminile. © MAXXI 002801 (in alto a sinistra)
Brion Cemetery, altitude of +1.62 m, section of the boundary wall with female figure. © MAXXI 002801 (above on the left)

Tomba Brion, ingresso dal cimitero comunale e i due occhi intrecciati a quota +1,62 m. (in alto al centro e a destra)
Brion Cemetery, entrance from the public cemetery and the two eyes intersecting at a height of +1.62 m. (above in the middle and on the right)

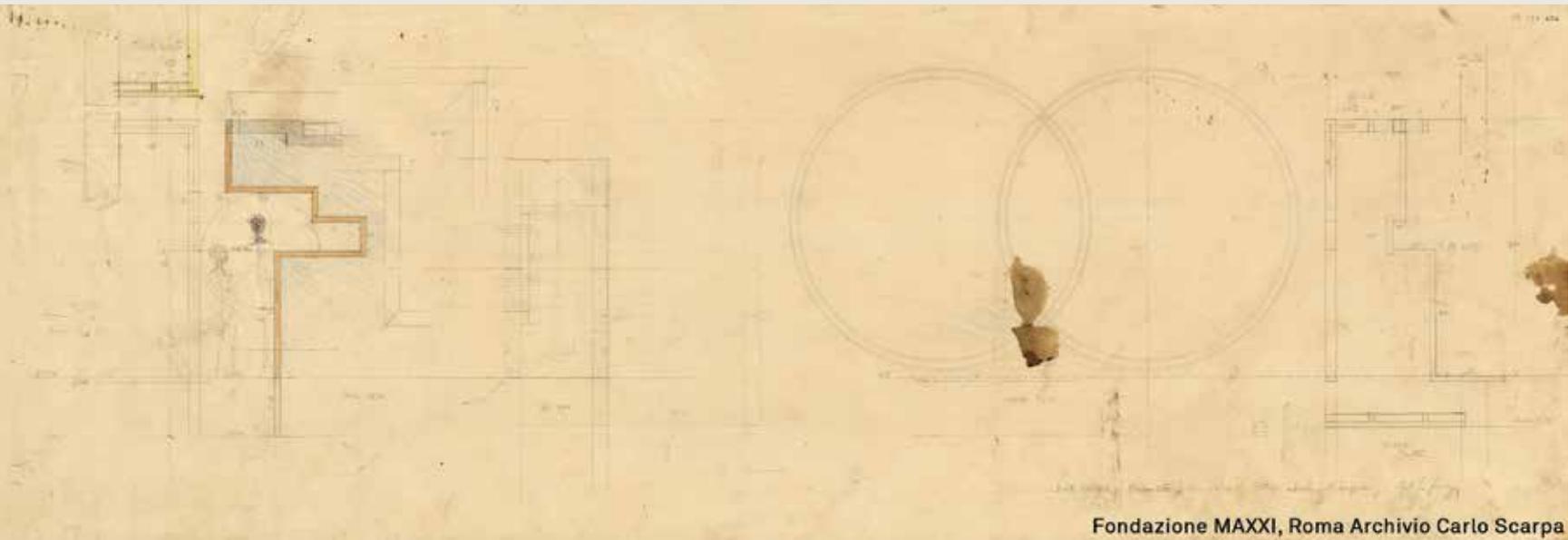
Tomba Brion, studio per i "propilei" con figure, © MAXXI 002870 (al centro a sinistra) e vista dai "propilei" verso lo "arcosolio" (al centro a destra)
Brion Cemetery, study for the "propylaia" with figures, © MAXXI 002870 (in the middle on the left) and view from the "propylaia" towards the "arcosolium" (in the middle on the right)

Tomba Brion, il percorso centrale, abbassamento del punto di vista e il muro di cinta (in basso a sinistra)
Brion Cemetery, the central path, lowering of the point of view and the boundary wall (below on the left)

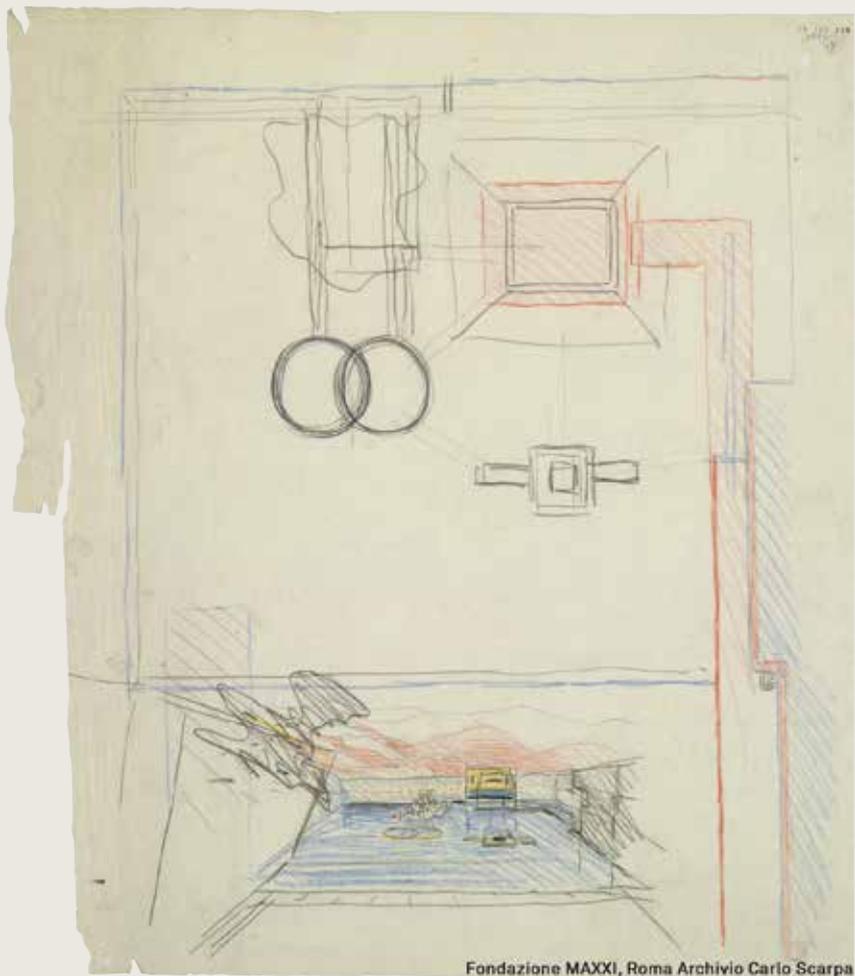
Carlo Scarpa sul cantiere della Tomba Brion, © G. Pietropoli, e Giorgione, la Pala di Castelfranco, © The Yorck Project by Directmedia (in basso a destra)
Carlo Scarpa at the Brion Cemetery worksite, © G. Pietropoli, and Giorgione, Castelfranco Altarpiece, © The Yorck Project by Directmedia (below on the right)

una sorta di visione binoculare. Se si entra nella nuova ala, infatti, allineando lo sguardo sulla linea dei pilastri in acciaio, traggiamo contemporaneamente due visioni parallele del paesaggio. La prima, che si apre fra l'aula antica e il nuovo corpo, nel "corridoio scoperto"; la seconda, che accoglie il celebre gruppo delle Grazie, nella sala centrale. Una visione multipla, collocata a diverse profondità prospettiche, che si presenta come una elegante reinterpretazione della percezione visiva che si coglie dal pronao del Tempio neoclassico. Più evidente ancora è la vicinanza che si coglie, nei due edifici, fra la base del pronao e la articolata struttura dei livelli della Gipsoteca. Negli studi iniziali per l'ampliamento, Scarpa intendeva allargare le sale museali anche all'ala delle cosiddette "scuderie". Egli ha quindi impostato la quota alta del pavimento sulla misura +1,37 m., articolando i successivi dislivelli in un sistema di piani a vasoio che degradano verso la terrazza con la vasca. Da qui il livello risale e riconquista il "livello" di +1,37 m., esattamente sul bordo del parapetto della terrazza. Dall'interno delle scuderie ci saremmo quindi trovati in una situazione perfettamente analoga a quella del Tempio canoviano, con la quota del pavimento allineata sul bordo del parapetto, pensata per aprire una vista senza cornici e limiti sul paesaggio, capace di proiettare lo spazio museale al di fuori della scatola muraria, verso l'orizzonte.

Scarpa lavora a Possagno con gli elementi immateriali dell'architettura, con l'aria e la luce, il cielo e l'orizzonte. Questo articolato meccanismo, eminentemente visivo, torna come tema dominante anche nel suo lavoro più celebre: la Tomba Brion a S. Vito di Altivole. Per la ricca famiglia di Giuseppe Brion, Scarpa progetta una tomba monumentale che, nella sua concezione, si allontana per molti aspetti dalla tradizione cimiteriale italiana. Ai margini del vecchio cimitero comunale di S. Vito, su un'area ad L di circa 2.000 mq., egli immagina e costruisce, infatti, una sorta di "paradiso terrestre" che, sin dal primo sguardo, sembra assommare in sé molti caratteri diversi, come se fosse la *summa* dei ricordi di molti luoghi diversi. Lo spazio sereno che circonda le sepolture e la cappella, il perfetto equilibrio delle parti e, soprattutto, la intensità delle relazioni visuali col paesaggio, pone il cimitero scarpiano a metà strada fra un giardino islamico e un *hortus conclusus* medioevale. Il contrasto con l'adiacente cimitero, cui volta le spalle e verso il quale chiude quasi ogni relazione, è sottolineata dalla precisa scelta di fare di quel luogo un punto



Fondazione MAXXI, Roma Archivio Carlo Scarpa



Fondazione MAXXI, Roma Archivio Carlo Scarpa



privilegiato di osservazione del paesaggio naturale. Scarpa innalza quindi un muro inclinato di recinzione che separa la tomba dai campi agricoli:

"Tra l'altro, devo questo dichiararlo immediatamente, la divisione che fu fatta in questo modo, fu fatta semplicemente per fare sì che un individuo quassù, mettendo le mani qua, guardando da qua vedesse tutto il panorama sottostante; e che invece da fuori, nella campagna dove si lavora coi bovi, il trattore, eccetera, non potesse vedere dentro."

Il muro non serve solo a proteggere ed isolare il giardino, ma soprattutto a tracciare un preciso limite visivo stabilendo, con la sua altezza, la posizione di un vero e proprio orizzonte artificiale. Il bordo superiore del muro coincide, infatti, con l'altezza degli occhi dei visitatori, invitati da questa emozionante collimazione di livelli a trguardare il profilo aguzzo delle montagne lontane, il campanile della chiesa di S. Vito, la rocca di Asolo, le cime degli alberi più alti, allineati sul filo del muro in calcestruzzo.

Nella costruzione della Tomba Brion, Scarpa percorre un lungo, travagliato *iter* progettuale che lo costringe a misurare, correggere e misurare ancora tutte le parti di una composizione che anela evidentemente alla perfezione. Studiare le carte originali custodite negli Archivi di Architettura del Maxxi, significa immergersi in un mare di fogli che raccolgono e descrivono con minuzia le tracce di questo sforzo immane.

È sintomatico che egli cominci il cantiere proprio dal muro di cinta: la separazione del cimitero dal resto della campagna gli è assolutamente necessaria per richiudere lo spazio, limitare le dimensioni e calcolare gli effetti reciproci fra gli elementi. Sin dai primi schizzi di studio, nei fogli scarpiani si presentano degli eleganti nudi femminili che accompagnano le forme dell'architettura, ancora in via di definizione, segnando con l'altezza del loro sguardo il punto esatto dell'orizzonte artificiale. Scarpa studia numerose varianti per il muro di cinta, lasciandone oscillare l'altezza con un scarto di pochi centimetri, fino a fissarlo definitivamente sulla quota fatidica di +1,62 m.

"L'altezza dell'occhio di un uomo medio è quasi sempre intorno al metro e sessanta, cioè alla metà circa di un valore architettonico."

Bloccato sulla quota di +1,62 m., l'orizzonte pietrificato che si apre alla vista dall'interno del

Tomba Brion, dettaglio dei "propilei" con figure e l'orizzonte a +1,62 m.
© MAXXI 002506 (in alto)
Brion Cemetery, detail of the "propylaia" with figures and the horizon at +1.62 m.
© MAXXI 002506 (above)

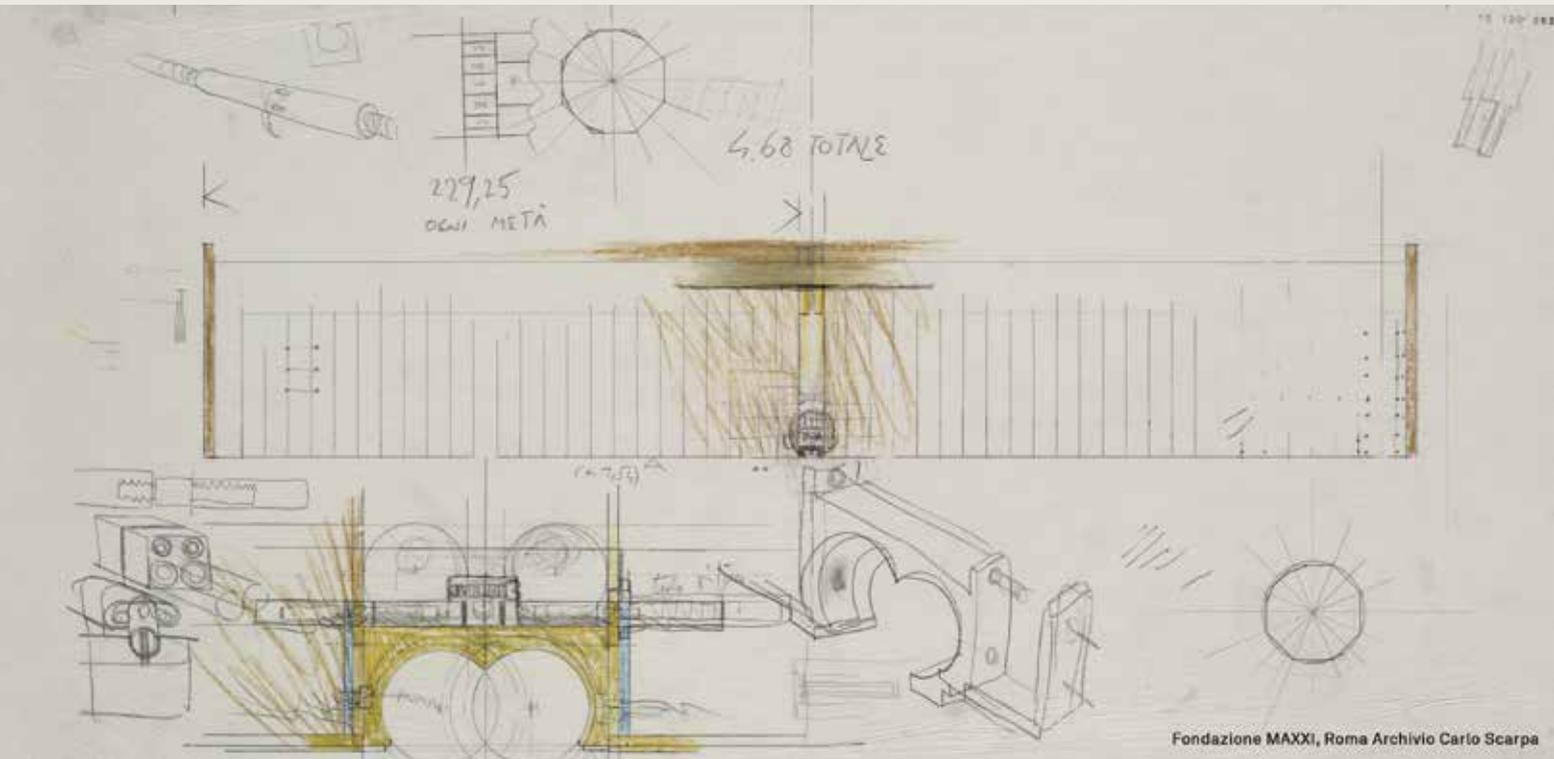
Tomba Brion, studio di sistemazione della vasca con il padiglione. © MAXXI 004194 (in basso a sinistra)
Brion Cemetery, study for the arrangement of the pool and the pavilion. © MAXXI 004194 (below on the left)

Tomba Brion, il "padiglione della meditazione" e la vasca grande e i propilei (in basso a destra)
Brion cemetery, the "meditation pavilion" and the large pool and the "propylaia"
(in the middle on the right)

cimitero Brion traccia un limite ideale fra due mondi contrapposti: il giardino racchiuso e la natura libera, l'interno e l'esterno, la vita e la morte, la pesantezza materica del calcestruzzo e la leggerezza aerea del cielo. Sul filo di questo orizzonte, si allineano con ordine i segni lontani del paesaggio che, staccati dal suolo, si trasformano quasi in oggetti in mostra, figure autonome che entrano in risonanza con le forme scultoree degli elementi realizzati dall'architetto. La curva elastica dell'arcosolio entra così in rapporto col profilo delle montagne, il campanile di S. Vito si affaccia tra le fratture dei muri, la rocca di Asolo segna un punto di misura verso l'orizzonte. L'intero sistema del giardino è calcolato per trasformarsi in una elaborata camera ottica. Arrivando dal lungo viale di cipressi che corre ad ovest, saliamo alcuni gradini (leggermente spostati a sinistra) per accedere ai cosiddetti "propilei". Qui, il muro di calcestruzzo armato blocca il nostro cammino, lasciandoci aperta una prima vista sulla campagna, attraverso due grandi occhi circolari che si intrecciano esattamente sulla quota di +1,62 m., allineandosi così con l'orizzonte segnato dal muro. Giriamo lo sguardo a sinistra, e la galleria semibuia dei propilei apre una prospettiva profonda puntata sulla chiesa di S. Vito con il suo campanile. I muri bassi che si staccano dalla galleria continuano ad allinearsi sulla quota di +1,62 m, la misura magica dell'orizzonte scarpiano.

Qui siamo anche sul punto più alto del complesso. Scarpa ricorre ad un sofisticato artificio, rialzando completamente questa parte del giardino di +0,75 m. Questo dislivello ci consente di guadagnare una vista sopraelevata rispetto alla quota di campagna; ci fa salire di quel tanto che basta per poter guardare lontano. La decisione di alzare il piano di calpestio è legata non solo alla innata avversione di Scarpa per i piani monotoni, ma anche probabilmente alla suggestione esercitata dalle analoghe situazioni presenti nelle ville palladiane che insistono su quel territorio. Nella vicinissima villa Emo ritroviamo, infatti, un simile distacco dalla campagna, realizzato attraverso una ampia rampa gradonata che congiunge il piano nobile dell'edificio al suolo. È un caso che nella Tomba Brion il percorso principale del giardino, con la sua enigmatica geometria, sia anch'esso una rampa? Scendendo lungo questo vialetto cambia lentamente l'altezza del nostro sguardo man mano che ci avviciniamo al muro di cinta e alle "tombe dei parenti". In questi pochi passi

SCARPA



che ci separano dal muro, si compie tutta la magia del progetto scarpiano: basta, infatti, scendere anche di pochi centimetri verso il basso perché la vista sul paesaggio scompaia... e il nostro sguardo smarrisca lentamente i punti di orientamento, catturando solo il panorama fluido del cielo. Il giardino trasforma radicalmente la sua natura, e da visione aperta sul paesaggio diviene uno spazio racchiuso che molto assomiglia alle *Chambres extérieures*, costruite da Le Corbusier a partire dalla celebre esperienza di Pessac. La citazione lecorbuseriana non è casuale. Dagli archivi scarpiani emergono, come detto, sempre più numerose le tracce dei suoi riferimenti culturali e dei suoi amplissimi interessi artistici. Fra le tante immagini, sono di particolare interesse per il nostro caso le foto scattate nei primi anni '50 durante una visita alla *Unité d'Habitation*, a Marsiglia, allora ancora in corso di completamento. Una immagine, in particolare, immortalava il celebre tetto-giardino con il bordo rialzato che limita lo sguardo, catturando il profilo delle montagne retrostanti, definendo uno scenario che appare un precedente sicuro per il progetto del cimitero Brion. Questo riferimento apre nuovamente uno spiraglio sul complesso mondo di citazioni che Scarpa ricostruisce nel suo lavoro a S. Vito, senza preoccuparsi di celare il grande amore nutrito per le civiltà orientali e quella giapponese in particolare. Il suo lavoro di invenzione si compie nello sforzo, quasi sovrumano, di condensare in forme nuove tutti gli stimoli e le suggestioni che gli derivano da questo mondo di riferimenti così esteso nel tempo e nello spazio. La tensione che deriva da questo sforzo di ricomposizione è chiaramente leggibile negli oggetti scultorei che punteggiano il giardino cimiteriale, schiudendoci ora una porta anche sulla complessità formale del suo linguaggio, che a tanti è apparso così enigmatico e narcisistico. Scarpa attinge a motivi orientali per alcune parti del giardino cimiteriale, ma denuncia in maniera lampante anche la sua stretta familiarità col luogo concreto in cui sorge la Tomba. Non si tratta solo della affinità con villa Emo ed il suo sistema di relazioni con la centuriazione assolana, ma della diretta relazione che la Tomba Brion rivela con la tradizione veneta nel suo insieme. Basta spostarsi di pochi chilometri appena, per trovare nel duomo della vicina Castelfranco un prezioso quadro che ha forse rappresentato per Scarpa un punto di riferimento nel suo lavoro per i Brion. Mi riferisco alla celebre pala giorgionesca che, sotto molti aspetti, anticipa

Tomba Brion, studio per il mirino del padiglione. © MAXXI 004158 (in alto)
Brion Cemetery, study for the peephole in the pavilion.
 © MAXXI 004158 (above)

Tomba Brion, sezione sulla vasca. © MAXXI 004167 (al centro)
Brion Cemetery, section on the pool. © MAXXI 004167 (in the middle)

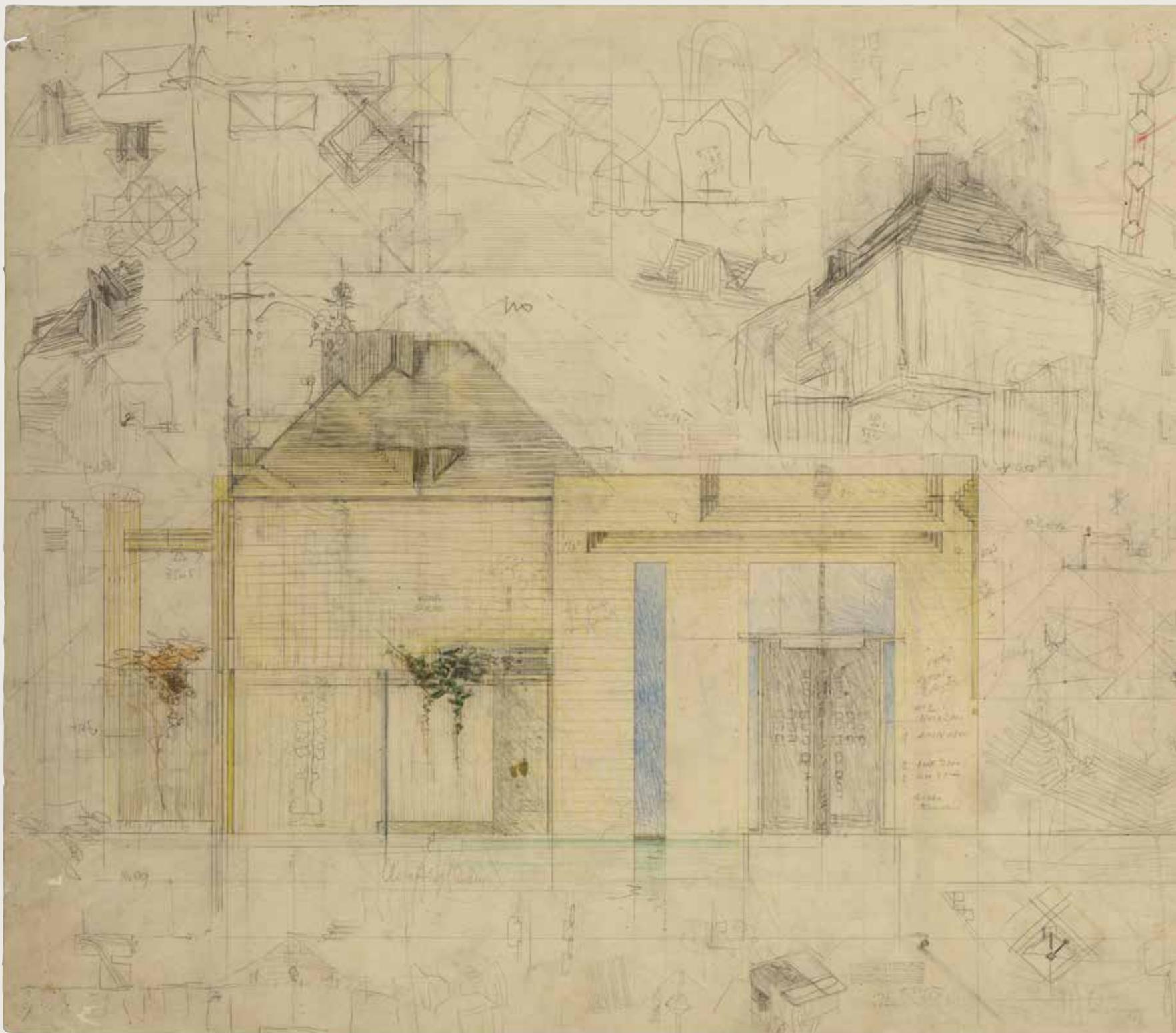
Tomba Brion, vista dalla campagna e Carlo Scarpa sul cantiere della Tomba Brion con il capomastro Pietro Bozzetto. © G. Pietropoli (in basso)
Brion Cemetery, view from the countryside and cemetery worksite with the foreman Pietro Bozzetto. © G. Pietropoli (below)

il tema compositivo e, perfino, alcuni elementi visivi del lavoro scarpiano a S. Vito. Nella rappresentazione sacra di Giorgione, infatti, lo spazio è diviso in due metà da una alta cortina rossa che impedisce ai personaggi di guardare la natura esterna. La Madonna col Bambino siede in alto su un trono e sovrasta la scena; noi, invece, come spettatori, godiamo di un punto di vista rialzato, intermedio, che ci permette di osservare entrambe le scene da una posizione esterna. Lo spazio descritto da Giorgione è incredibilmente vicino alla struttura architettonica della Tomba Brion, non solo per la somiglianza della cortina di stoffa al muro di cinta del cimitero, ma soprattutto per la radicale contrapposizione fra due mondi diversi: quello artificiale e calcolato della scena dedicatoria, e quello infinito e libero della natura circostante. Questa inedita somiglianza con la pala di Castelfranco ci mette nuovamente di fronte alla ricchezza dei riferimenti culturali di Scarpa, che guarda senza inibizioni e senza limiti al mondo contemporaneo come a quello rinascimentale come un sistema continuo e ininterrotto di esperienze artistiche. Egli disegna modanature classiche con materiali moderni, ed il fascino della sua architettura è proprio in questa divaricazione temporale e semantica che solo la sua creatività è in grado di risolvere e pacificare.

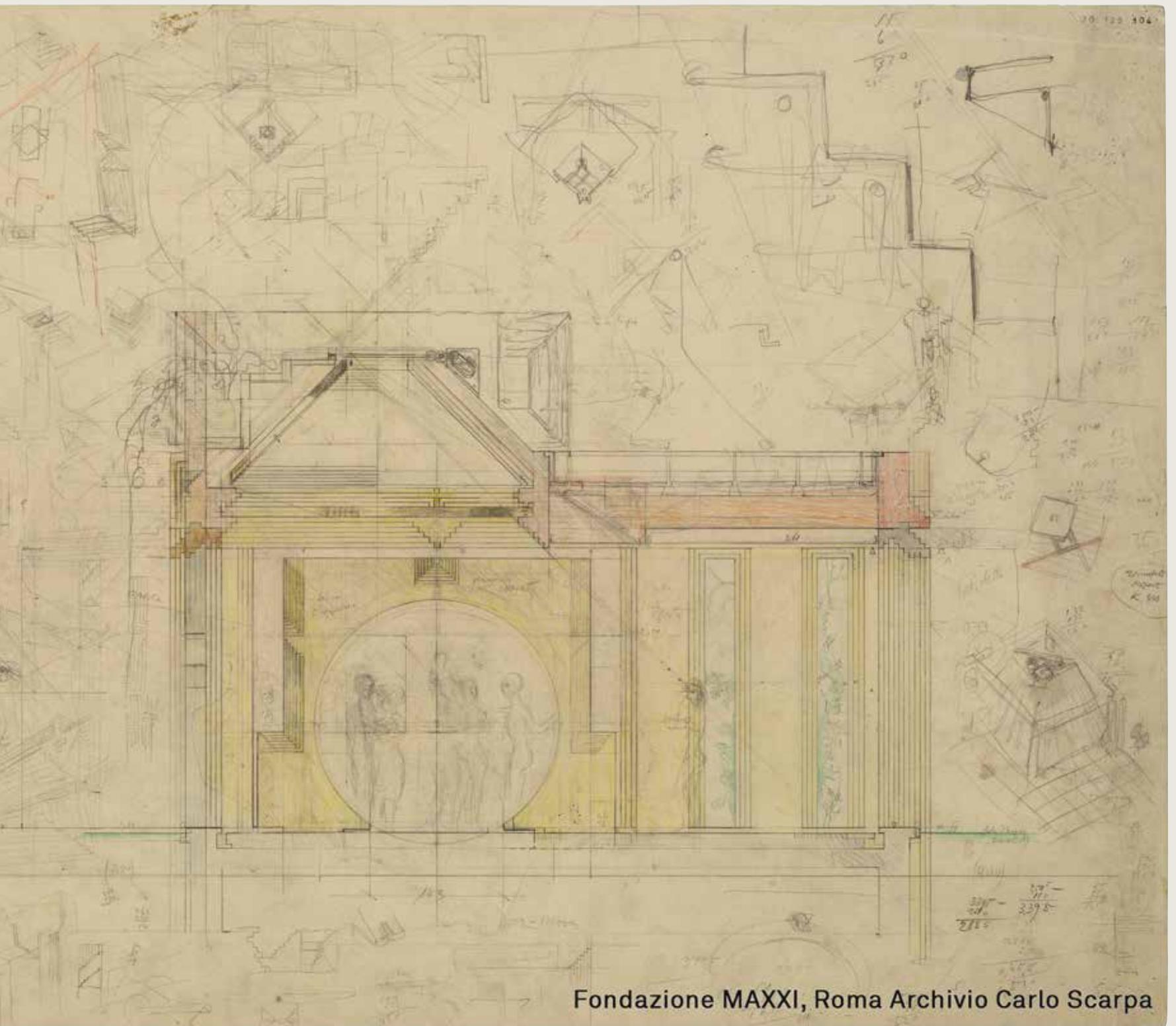
Il rapporto calcolato con l'orizzonte, l'altezza del muro a +1,62 m., dimostrano la chiara volontà di Scarpa di costruire un paesaggio fatto solo per metà di materiali pesanti, di calcestruzzi e pietre, mentre per l'altra metà egli attinge alla inafferrabilità della luce, del cielo, dell'aria. Il cimitero si rivela essere un insieme di elementi pensato per essere racchiuso solo dal firmamento... da un cielo, infinitamente variabile, che è parte integrante della composizione architettonica.

"Per un architetto la cosa principale del mondo, nella vita, è riconoscere le ore nel cielo, le ore della mattina, del giorno, della sera..."

Nel mezzo fra queste due dimensioni, il segno implacabile dell'orizzonte visivo, impostato a +1,62 m. Scarpa calcola con precisione millimetrica questa altezza e la traccia con coerenza su tutti i muri del complesso. Questa è infatti la quota del muro di confine, ma anche dell'intreccio degli oculi e dei muri bassi nei propilei, è il segno delle pannellature di intonaco sui muri di confine a sud, ma soprattutto è

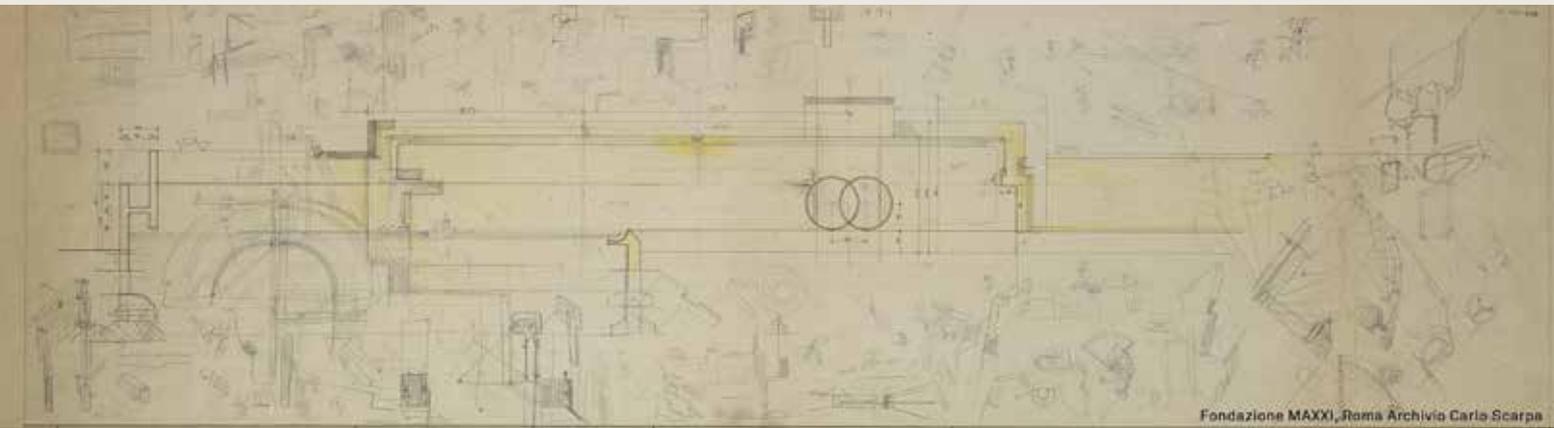


Tomba Brion, studio delle visuali nella cappella. © MAXXI 002572
Brion Cemetery, study of the lines of vision in the chapel. © MAXXI
002572



Fondazione MAXXI, Roma Archivio Carlo Scarpa

SCARPA



la linea di piastrelle musive che continua la traccia dell'orizzonte anche laddove da vedere non vi è più nulla, e cioè sui muri alti che racchiudono la piscina grande del "padiglione della meditazione". Qui Scarpa realizza un abile spiazzamento sensoriale, anticipato dal rimbombo dei nostri passi sulle lastre del pavimento dei propilei e dal luccichio dell'acqua sulla lastra di vetro che chiude il cammino verso il padiglione stesso. Appena entrati nel padiglione, perdiamo improvvisamente la vista: le pareti laterali si abbassano, infatti, sotto la soglia del nostro orizzonte visivo, cioè sotto i +1,62 m., e possiamo solo percepire, in basso, i riflessi dell'acqua e, in alto, vaghi brandelli di cielo. Scarpa ci acceca, quindi, nel punto culminante del percorso, facendoci perdere, anche se per un solo istante, il tradizionale orientamento e il nostro equilibrio percettivo. Unica eccezione è il mirino che si apre a nord, puntato sul profilo allungato del campanile di S. Vito. Allora, come viandanti smarriti, possiamo solo inginocchiarci e sederci, penitenti, e in questo gesto simbolico concludere il viatico alla nostra meditazione spirituale.

A Possagno e S. Vito Scarpa realizza due complessi che è ben difficile definire "edifici", perché la parte costruita è solo la metà della intera composizione, nella quale gli elementi architettonici entrano in relazione e risonanza con quelli naturali allo scopo di definire un paesaggio di universale bellezza. La Gipsoteca, con il suo sistema di lastre opache e semi-trasparenti, e il cimitero, quasi un volume sezionato, dimostrano tutta la scala di sensibilità che Scarpa impiega nel calcolato gioco fra reale ed illusorio, fra natura ed artificio. Sia nella Gipsoteca che nel cimitero, il compimento dello spazio architettonico si realizza solo al di fuori della scatola muraria, dove l'architetto colloca sapientemente il fuoco prospettico e la linea d'orizzonte, catturando nella rete delle relazioni reciproche tutti gli elementi di un paesaggio idealizzato. In questo sofisticato modo di comporre la luce e l'ombra, il vicino e il lontano, il suolo e il cielo, Scarpa ci dimostra ancora una volta quanto sia importante per il suo lavoro il controllo visivo dei singoli dettagli. Nella Gipsoteca, la quota +1,37 m. segna il livello dei piedi; nella Tomba Brion, la quota +1,62 m. fissa il livello degli occhi. Fra questi due estremi Scarpa calibra i suoi paesaggi architettonici quasi come macchine ottiche, per vedere lontano senza essere visti. La magnifica ossessione del "vedere perfetto" è in lui

Tomba Brion, studio per i "propilei". © MAXXI 002517 (in alto)

Brion Cemetery, study for the "propylaia". © MAXXI 002517 (above)

Tomba Brion, vista sulla cappella e il mirino con la vasca grande (al centro)
Brion Cemetery, view towards the chapel and the peephole with the large pool (in the middle)

Tomba Brion, vista sulla chiesa di S. Vito e il "prato alto" (in basso)
Brion Cemetery, view towards the church of S. Vito and Brion Cemetery, the "upper lawn" (below)

così impellente e irrinunciabile, che sembra imporgli la necessità di un punto di riferimento costante dal quale misurare le variazioni dimensionali trascritte nel mondo stratificato delle sue forme: l'orizzonte. Scarpa ci dimostra così che architettura è il gioco sublime dei materiali disposti sotto e sopra la linea dell'orizzonte.

Gianluca Frediani

Architetto, Dottore di ricerca presso l'Università "La Sapienza" di Roma e la TU di Vienna, Professore associato presso l'Università di Ferrara e Docente alla TU di Graz · Architect, PhD "La Sapienza" University of Rome and TU Vienna, Associate Professor at the University of Ferrara and Professor at the TU Graz.

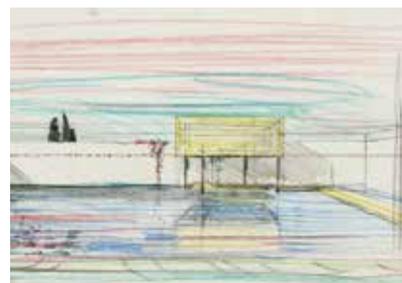
frg@unife.it

L'autore ringrazia tutti coloro che lo hanno aiutato nello svolgimento della ricerca, ed in particolare, Tobia Scarpa, Guido Pietropoli e Valeriano Pastor per i consigli e le testimonianze dirette; Elisabetta Michelato, CCS - Centro Carlo Scarpa presso l'Archivio di Stato di Treviso (Treviso) ed Esmeralda Valente, MAXXI - Museo delle arti del XXI secolo, Archivio Carlo Scarpa (Roma), per la loro collaborazione scientifica. Dove non altrimenti specificato si intende che le immagini sono dell'autore. Il testo dell'articolo approfondisce un primo intervento scritto per il "Journal of Comparative Cultural Studies in Architecture".

Gianluca Frediani

Quote e orizzonti

Carlo Scarpa
e i paesaggi veneti

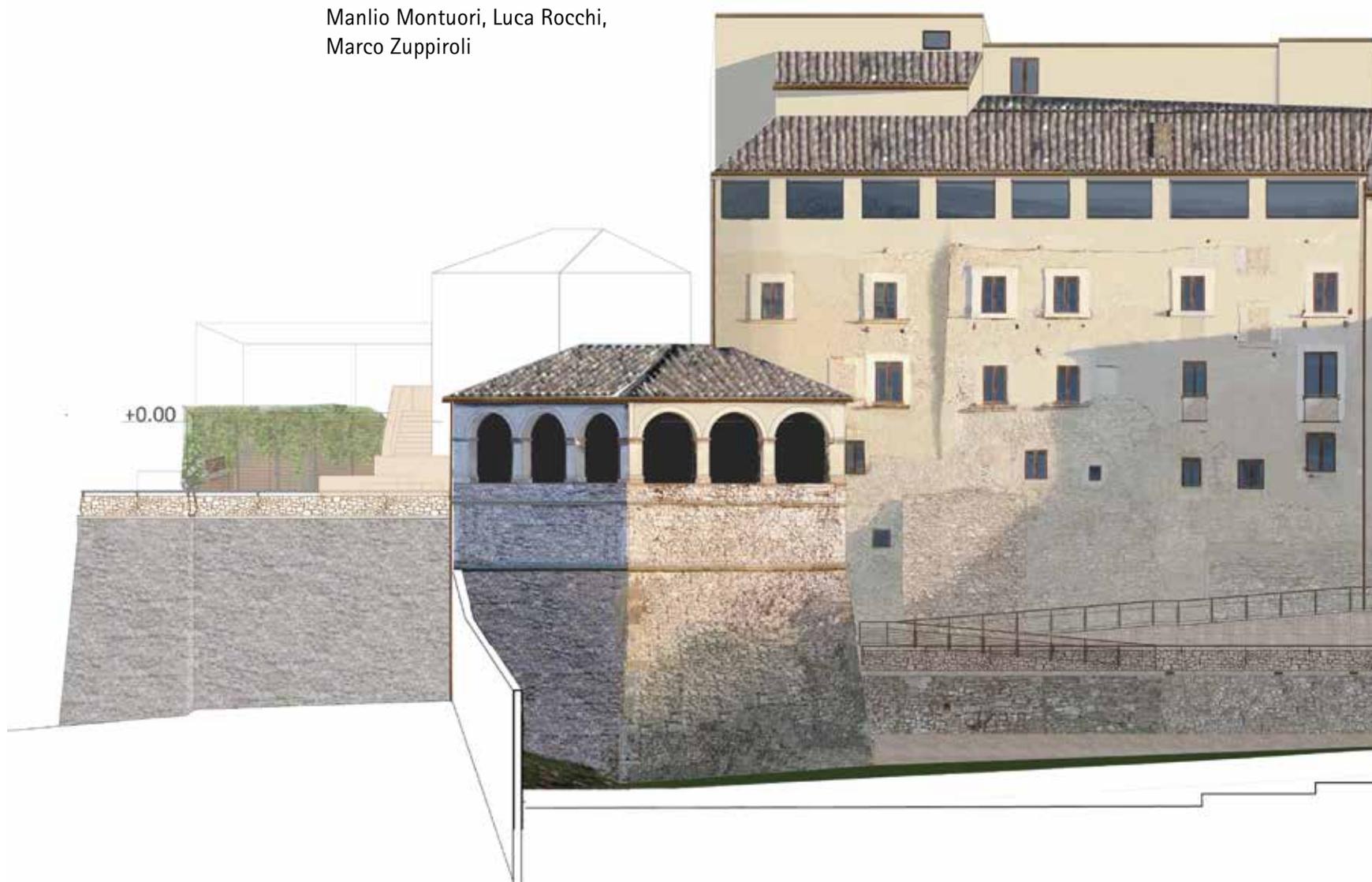


Quodlibet DIAP PRINT / TEORIE 4

Il progetto di architettura e le preesistenze

The project of architecture and the historic buildings

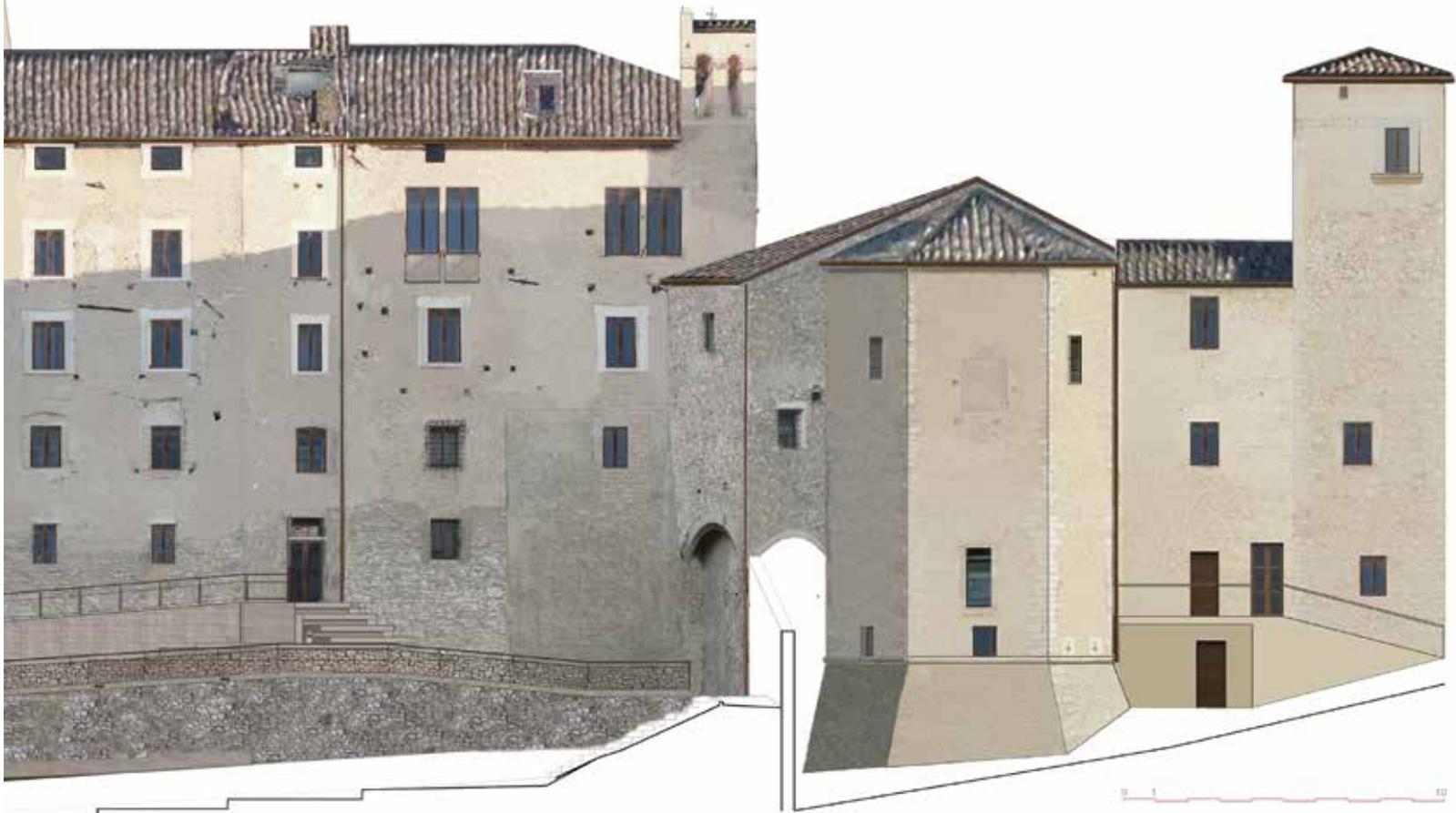
Veronica Balboni, Serena Ciliani,
Manlio Montuori, Luca Rocchi,
Marco Zuppioli



Elisa Fidenzi,
palazzo Vici a Stroncone,
medaglia d'oro ex aequo
*Elisa Fidenzi,
Vici palace in Stroncone,
equal gold medal*

La 5ª edizione del Premio Internazionale Domus
"Restauro e Conservazione" e le Scuole di Architettura
a confronto sul tema del progetto di architettura
declinato secondo le istanze della preesistenza

The 5th edition of the International Award Domus
"Restoration and Preservation" and the Schools
of Architecture on the issue of architectural project
according to the solicitations of historic buildings



La sessione Tesi della quinta edizione del premio sostenuto da Fassa Bortolo e promosso dal Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara è stata contrassegnata dalla partecipazione di oltre cento candidati, le cui proposte sono state vagliate dalla Commissione, insediata per il biennio 2014-2015, composta dal prof. Marcello Balzani, vice-direttore del Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara, Gisella Capponi, Direttore dell'Istituto Superiore per la

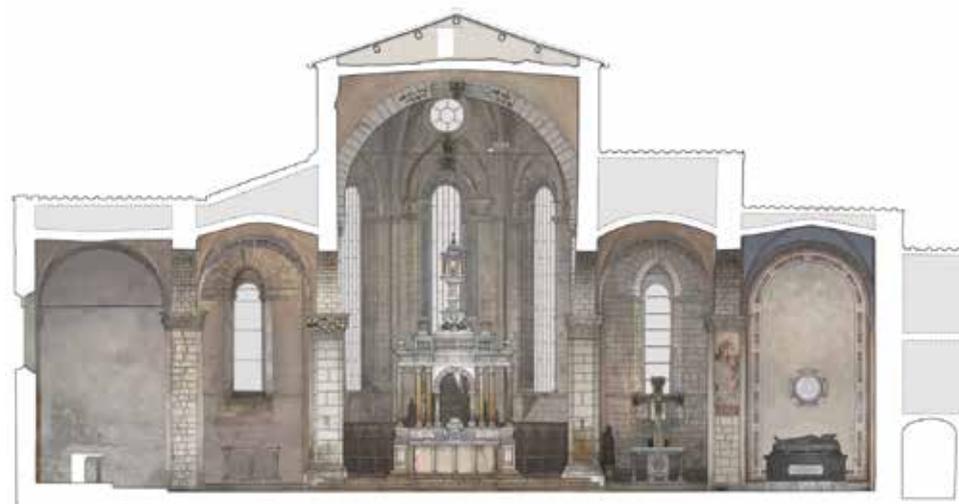
Conservazione e per il Restauro, Riccardo Dalla Negra, professore ordinario di Restauro e Direttore del centro di ricerca Labo.R.A. – Laboratorio di Restauro Architettonico presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara, Carla Di Francesco, già Direttore Regionale per l'Emilia-Romagna del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, e Camilla Mileto, professoressa in Restauro dell'Università Politecnica di Valencia in Spagna.



Elisa Fidenzi,
 elaborati di analisi
 dell'aggregato storico
 e particolare della proposta
 di intervento nel fronte sud
*Elisa Fidenzi,
 analysis of the historic
 construction in aggregation
 and detailed view
 for the proposed intervention
 on the South elevation*



Francesco Spandre,
la Cattedrale di Massa
Marittima, medaglia d'oro
ex aequo
Francesco Spandre,
Massa Marittima Cathedral,
equal gold medal



I lavori sono stati improntati all'unanimità di giudizio attraverso un attento lavoro di dibattito tra i giurati e di comparazione dei numerosi lavori in rispondenza ai criteri del Bando: "restauri architettonici che abbiano saputo interpretare in modo consapevole i principi conservativi [...] anche ricorrendo a forme espressive contemporanee".

Da una prima selezione sono stati individuati ventuno concorrenti, le cui proposte sono state ritenute meritevoli di comporre la shortlist dalla quale, successivamente, sarebbero emersi i vincitori. Secondo la graduatoria finale è stata premiata con la medaglia d'oro ex aequo la tesi di Elisa Fidenzi dal titolo *Da fortificazione a palazzo, da monastero a polo culturale: palazzo Vici a Stroncone tra antiche funzioni e nuove potenzialità*, con il seguente giudizio espresso dalla Giuria "Il restauro del Palazzo Vici a Stroncone, nato dalla complessa e articolata fusione di unità edilizie preesistenti, viene condotto con rigore e saldi principi metodologici che emergono in ogni fase dello studio e della proposta d'intervento. Il progetto è affrontato alle diverse scale di rapporto: edificio-paesaggio, edificio-borgo ed elabora un sistema articolato di accessi e percorsi a cui si affidano le connessioni delle nuove funzioni con l'abitato. La lettura stratigrafica delle fasi costruttive e delle vicende conservative diviene sostegno e guida alle scelte progettuali che non tralasciano la rilettura delle trasformazioni avvenute. Le tracce delle vicende conservative e dei diversi usi, reinterpretate con attenta e misurata dimensione, diventano elementi di valorizzazione dell'intero complesso; la rilettura del suo vissuto storico assume valore di memoria trasferita all'interno del nuovo polo culturale". Altra medaglia d'oro ex aequo è stata riconosciuta a Manuela Senese e la tesi *Vivere il moderno al tempo della rovina. Progetto per il riuso collettivo di villa Muggia a Imola*, secondo il giudizio della Giuria "La settecentesca Villa Muggia, ampiamente ristrutturata negli anni '30 da Piero Bottoni e Mario Pucci, fu gravemente danneggiata

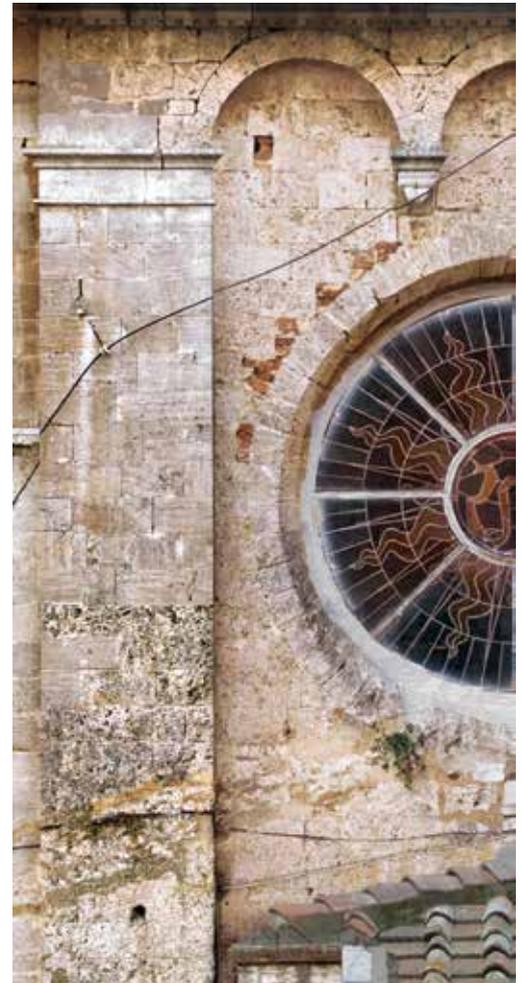
On the occasion of the 5th edition of the International Award Domus "Restoration and Conservation", the competition on the theme of the restoration project was full of ideas for future considerations in the teaching approach to conservation issues. In fact, from this edition, the choice of competing in two separate

sessions that will alternate every two years gave visibility to the nominations of projects arranged as thesis (Bachelor, Master, or Specialization) and Doctoral Degree, as well. A single common denominator marks all proposals: to focus on the restoration project as a particular method for the project of architecture that places in pre-existing

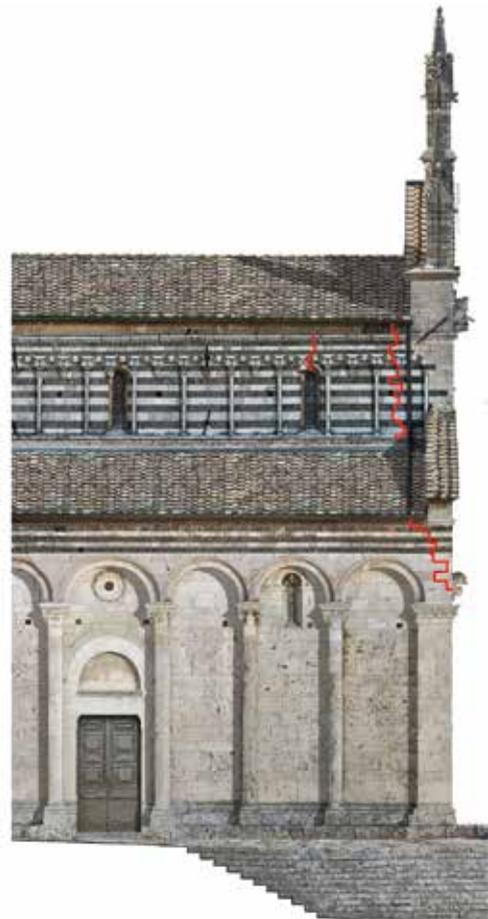
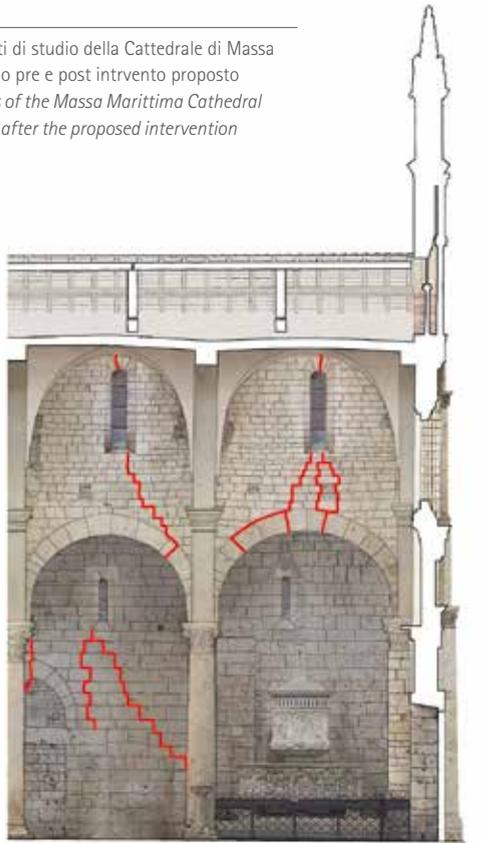
constructions its constraints, but also its pulse to a new formative architecture. The Thesis session of the fifth edition of the International Award sponsored by Fassa Bortolo and promoted by the Department of Architecture at the University of Ferrara is marked by the participation of over a hundred candidates, whose proposals were

evaluated by the Commission, established for the 2014-2015 period, composed by prof. Marcello Balzani, Deputy Director of the Department of Architecture at the University of Ferrara, Gisella Capponi, Director of the Superior Institute for Conservation and Restoration, Riccardo Dalla Negra, full professor of Restoration and Director of

the research center Labo.R.A. - Laboratory of Architectural Restoration at the Department of Architecture of the University of Ferrara, Carla Di Francesco, former Regional Director for Emilia Romagna of the Ministry of Cultural Heritage and Activities, and Camilla Mileto, professor of restoration at the Polytechnic University of Valencia in Spain.

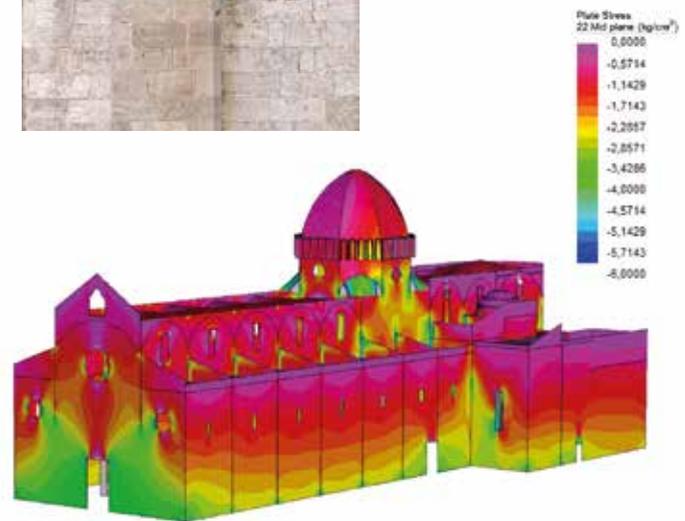


Francesco Spandre, elaborati di studio della Cattedrale di Massa Marittima e viste di dettaglio pre e post intervento proposto
Francesco Spandre, analysis of the Massa Marittima Cathedral and detail views before and after the proposed intervention





durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale ed oggi si presenta in stato di rovina. La tesi affronta il tema del restauro dell'architettura moderna con la consapevolezza che il tempo o gli accadimenti possono provocare trasformazioni della materia e financo la perdita irreversibile di parti, anche significative. Con questo presupposto, la tesi propone la reintegrazione sapiente di volumi e superfici senza mai cedere alla tentazione 'ripristinatoria', diversamente da quanto normalmente si opera in casi simili. Intenzionalmente il progetto non ricostruisce il grande salone d'ingresso trasformandolo in uno spazio espositivo all'aperto, fornendo una convincente reinterpretazione di un 'rudere' di età moderna". La terza medaglia d'oro ex aequo è stata assegnata a Francesco Spandre con la tesi *La cattedrale di San Cerbone a Massa Marittima: storia, sicurezza e conservazione* perché, secondo il giudizio della Giuria, "La tesi, partendo da un accurato rilievo architettonico e da una rigorosa ricerca storica, integrata dalla puntuale osservazione critica delle apparecchiature



murarie, fornisce nuovi spunti di riflessione sulle vicende costruttive e sugli antichi dissesti statici. Il progetto di restauro propone da un lato una serie d'interventi, molto calibrati, atti a migliorare le debolezze statiche e la resistenza sismica dell'edificio, utilizzando modelli di analisi strutturale; dall'altro lato propone un'attenta pulitura delle superfici unita alla ricerca di una omogeneità figurativa della superficie lapidea, ottenuta attraverso una raffinata velatura delle porzioni disomogenee. L'edificio è, dunque, considerato nella sua organicità ed appare con chiarezza il metodo



didattico esperito, il quale pone la conoscenza storica e materica alla base di ogni scelta operativa". Con la medaglia d'argento ex aequo è stata, invece, premiata la tesi di Alfio Caltabiano e Maria Carmela Lombardo dal titolo *La collina storica di Paternò: riqualificazione, restauro e riuso*, con il giudizio "La tesi affronta il tema dello studio dei borghi storici, della stesura di un masterplan e delle linee guida d'intervento. La tesi si segnala per il rigore e l'accuratezza con cui si affrontano l'indagine conoscitiva dell'evoluzione storica del borgo, la stratificazione delle strutture abitative, i caratteri costruttivi, l'identificazione dei problemi conservativi dei fabbricati e l'analisi della situazione urbanistica attuale con le sue problematiche. In coerenza con lo studio svolto, la tesi indica attentamente le linee guida per gli interventi alle diverse scale: da quelli sui volumi, ai prospetti esterni con i loro elementi costruttivi, dalle tecniche ed i materiali, alle possibili funzioni da inserire nel borgo, definendo le quote di trasformabilità degli interni delle unità abitative". Un'altra medaglia d'argento ex aequo è andata a Sara Dalla Riva e Alice D'Ambros con la tesi *Studio di interventi per la riduzione della vulnerabilità sismica. Progetto sperimentale in un isolato del centro storico di Feltre* perché, secondo la Giuria, "La tesi affronta lo studio di un significativo aggregato edilizio della città di Feltre, al fine di individuare gli interventi necessari per la riduzione della vulnerabilità sismica. Partendo dall'ipotesi storica di formazione dell'isolato, approfondisce la lettura, analitica e correlata, del complesso delle lesioni e deformazioni manifestate



dalle strutture murarie, oggetto di accurato rilievo. Ne scaturisce un quadro delle vicende strutturali degli edifici di grande chiarezza, con il quale si arriva a proporre interventi mirati e calibrati nei confronti degli edifici riconosciuti effettivamente vulnerabili. Il principio del minimo intervento non è astrattamente enunciato, bensì applicato alla fine di un percorso metodologico attento ad ogni dettaglio espresso, con grande lucidità, negli elaborati". Una terza medaglia d'argento è stata assegnata a Raffaella Mele e Noemi



Manuela Senese, villa Muggia ad Imola, medaglia d'oro ex aequo
 Manuela Senese, villa Muggia in Imola, equal gold medal



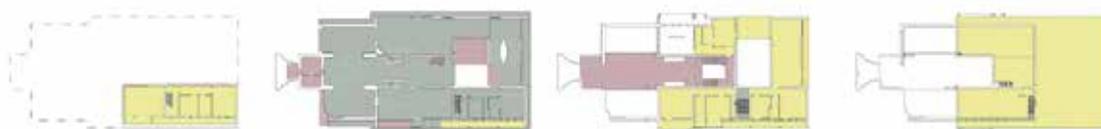
Ortolano con la tesi *Luogo di confine: restauro e nuove funzioni per la ex distilleria di Barletta*, con il giudizio "Il lavoro della tesi recupera una vocazione urbana integrata al vasto complesso industriale dell'ex distilleria di Barletta, della fine dell'Ottocento. Il complesso, sorto isolato dal contesto urbano, è oggi rinsaldato alla città per effetto della nuova espansione edilizia della città in una posizione di ingresso che ne legittima l'utilizzo proposto quale 'Urban Center'. Gli strumenti del recupero del complesso, riconosciuto di

interesse culturale e sottoposto a tutela, sono mutuati dalle metodologie proprie della Conservazione che vengono con rigore applicate a materiali e strutture, analizzati e rilette anche nelle trasformazioni indotte dal tempo e dalle vicende conservative. L'iter seguito nella tesi dimostra la capacità ed il rigore derivanti dal percorso didattico".

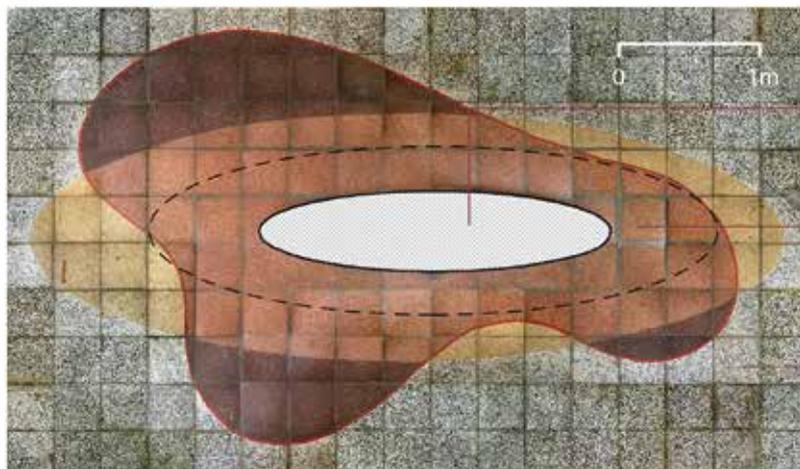
In fine, la Giuria ha riconosciuto Menzioni speciali a sei tesi: Jacopo Benedetti e la tesi *Le mura de l'Aquila: studio, recupero e rivitalizzazione degli spazi urbani*;



Manuela Senese, proposte di intervento per villa Muggia ad Imola
 Manuela Senese, proposed interventions for villa Muggia in Imola



● Buono ● Medio ● Cattivo



L'eccezione del tavolo della sala da pranzo
 1:50

Tavolo in cemento armato con finitura in getto di granigli di marmo bianco

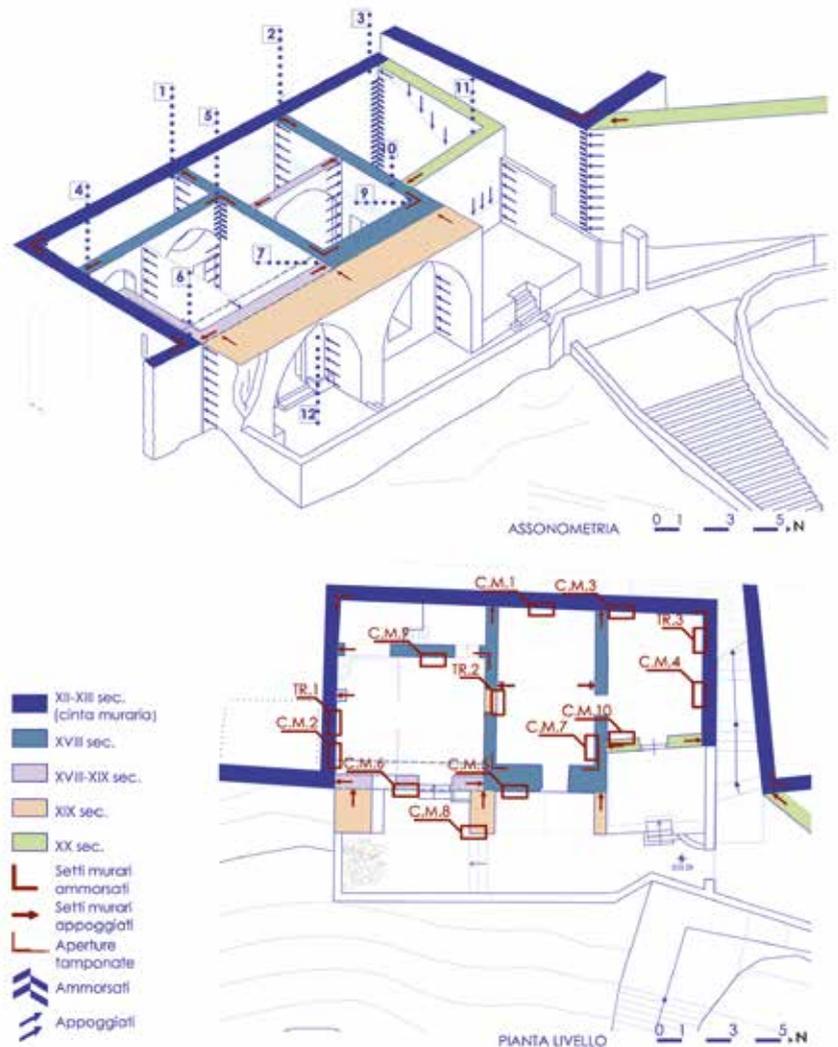
Pavimentazione in marmette di cemento e graniglia colorata o vetro, 33x33x2 cm

Pavimentazione in marmette di cemento e graniglia di marmo bianco su fondo nero, 33x33x2 cm

Alfio Caltabiano e Maria Carmela Lombardo,
la collina storica di Paternò, medaglia d'argento ex aequo
Alfio Caltabiano and Maria Carmela Lombardo,
Masterplan for Paternò hill, equal silver medal



Giulia Bisagno e Sara Botto con la tesi *Le tracce del passato come input progettuale. Il progetto di conservazione della pieve di Santa Maria del Lemme a Gavi (AL)*; Serafina Cariglino e la tesi *Essere nel mondo, essere del mondo. Il dovere dell'architettura di comporre lo spazio di un dialogo consapevole fra l'umano e i luoghi simbolo della sua natura mortale*; Cristina Campilho e la tesi *Recupero di un edificio di abitazione del sec. XVIII a Porto, Portogallo casa/atelier di Rua do Almada*; Francesca De Zordo e Francesco Dalmastrì con la tesi *Villa Paleotti alle Tavernelle - piano di ottimizzazione delle risorse, dalla salvaguardia dell'integrità materiale al riuso della villa e del suo parco*; Mirco Scaburri e la tesi *Il Palazzo del Doge a Stari Bar in Montenegro: rilievo, analisi e consolidamento*.





Sara Dalla Riva e Alice D'Ambros, riduzione della vulnerabilità sismica in un isolato del centro storico di Feltre, medaglia d'argento ex aequo

Sara Dalla Riva and Alice D'Ambros, seismic vulnerability reduction for a building block in the historic centre of Feltre, equal silver medal

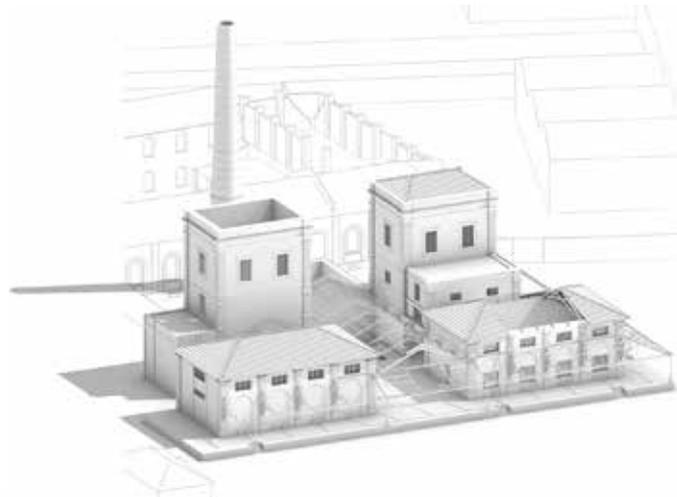


MECCANISMI DI DANNO

- A** Distacco con ribaltamento fuori piano verso l'esterno dell'angolata
- B** Ribaltamento fuori piano verso l'esterno della parete
- C** Spanciamento fuori piano (veleggiamenti) di porzioni di facciata

INTERVENTI

- Risarcitura di lesioni murarie e discontinuità costruttive
- Verifica e ripristino dell'efficienza delle bandelle di connessione tra solaio e muratura
- Verifica e ripristino dell'efficienza dei tiranti esistenti
- Ripristino parziale della forma originale del foro finestra
- 1** Messa in opera di nuovi tiranti sotto solaio, atti a ripristinare la connessione solaio-facciata
- 2** Potenziamento della sezione muraria
- 3** Ripristino del contatto strutturale sulla sezione di appoggio di pilastri e capitelli
- 4** Messa in opera di nuovi tiranti sopra solaio, atti a ripristinare la connessione solaio-facciata
- 5** Messa in opera di nuovi tiranti a contrasto della spinta degli archi
- A** Cerchiatura di finestre con telaio metallico
- B** Ricicatura dei davanzali e delle soglie in pietra frantumate
- B** Realizzazione di cordolo-tirante metallico
- 2** Ricollegamento delle travi interrotte
- 1** Inserimento di nuovi tiranti collaboranti al cordolo-tirante



Gli altri candidati componenti la shortlist sono: Martina Arca, Michela Cataluddi e Annalisa Ruggeri e la tesi *Complesso episcopale di Sutri: proposta e strategia d'intervento conservativo*; Serena Caldarelli e la tesi *Il castello di Terracorno, progetto di restauro e valorizzazione. Un itinerario dei castelli in Terra di Lavoro*; Laura Ciammitti e la tesi *Il palazzo ducale dei conti di Sangro, già castello, a Bugnara: un'ipotesi di recupero*; Sonia Colletta e la tesi *La chiesa di Sant'Anna a Piazza Armerina - studi e ipotesi di restauro*; Mariangela Corso e la tesi *Sui sentieri delle ville venete nel Feltrino: villa Dalla Piazza ed il suo patrimonio*; Giorgio Danesi e Angela Gagliardi con la tesi *Pietre d'allerta in Terra d'Otranto: una rinascita. Restauro della torre d'avvistamento costiero di S. Caterina*; Federica Tariciotti e la tesi *Crevalcore e il terremoto del 2012. Dall'analisi del danno alla definizione dei criteri di miglioramento*; Joel Aldrighettoni e la tesi

Raffaella Claudia Mele e Noemi Ortolano, ex distilleria di Barletta, medaglia d'argento ex aequo
Raffaella Claudia Mele and Noemi Ortolano, the former distillery in Barletta, equal silver medal

"Stratificazione" e "in-canto": progetto di restauro di maso Pozzo alto fra conservazione dell'aura e nuovo uso; Attilio Antonio Mondello e la tesi *La "liberazione" di un monumento dimenticato. Il restauro della chiesa di Santa Maria del Soccorso o della Palma a Catania: da teatro a luogo per attività culturali.*

Labo.R.A.

Laboratorio di Restauro Architettonico presso il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara · Laboratory of Restoration for Architecture at the Department of Architecture in the University of Ferrara

labora@unife.it

LABORA
Laboratorio di Restauro Architettonico



Domus & Cuccureddu

Giovanni Corbellini

Il progetto vincitore del concorso per nuove attrezzature urbane di questa piccola città sarda propone il paesaggio come soluzione originale a un problema specificamente urbano

The winner entry in the design competition for new public facilities in this little town in Sardinia proposes landscape as an original solution to a specifically urban problem

Vista della scalinata esterna
(nella pagina accanto)
*View of the external stair
(on the previous page)*

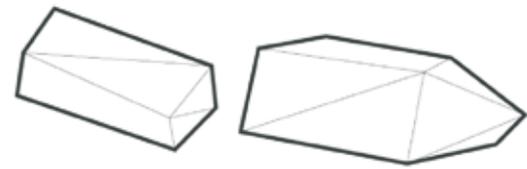
Villacidro è un luogo di contrasti. Adagiata sulle pendici del massiccio del Linas, presenta in alto e a ovest i quartieri antichi, costruiti con il granito locale e digradanti a terrazzamenti verso la pianura, mentre a est e in basso si estendono le parti più recenti, realizzate, fino a una cinquantina di anni fa, anche in mattoni di terra cruda. In un ampio giardino recintato, posto a cerniera tra queste due realtà, il comune ha avviato una consultazione progettuale per un nuovo centro civico. Il programma prevedeva una sala teatrale, altri spazi a disposizione per attività sociali e culturali, un parcheggio a servizio di queste attrezzature e della città, le cui strade particolarmente strette mal si prestano ad accogliere circolazione e sosta delle automobili. Era inoltre richiesto il recupero funzionale e spaziale di pieni e vuoti preesistenti (il vecchio carcere, il giardino, la piccola piazza che in basso dà accesso all'area e accoglie un nodo di viabilità...).

La proposta giudicata più adatta a risolvere questo non semplice groviglio di intenzioni e caratteristiche proviene da 3TI_Lab, una società di architettura nata due anni fa all'interno di un grande gruppo di ingegneria italiano (3TI Group) e che affonda le proprie radici nella storica firma romana di n!studio. L'occasione di commentare questo progetto, oltre alle sue qualità specifiche, è quindi interessante anche come esito di un tipo di struttura professionale ancora non molto diffusa, almeno nel nostro Paese, verso la quale è però plausibile pensare che tenderanno a confluire parecchi architetti, spinti dalle difficoltà del mercato e, soprattutto, dalla crescente complessità delle questioni tecniche e normative da affrontare all'interno della corrente pratica progettuale. Certo, il concorso di idee non rappresenta il luogo e il momento dove una collaborazione di questo tipo può mostrare tutte le sue potenzialità. Il progetto per Villacidro mette tuttavia bene in evidenza quanto l'accumulazione di esperienze disciplinari differenti abbia contribuito alla sicurezza e solidità della proposta di trasformazione.

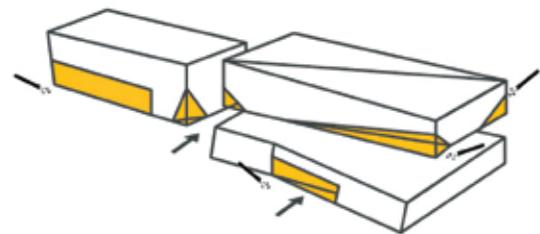
La scelta dei progettisti è infatti decisamente radicale e, insieme, delicata. Interpreta la condizione montana nella quale è inserita la città, il suo continuo dialogo con gli inserti vegetali che ne interrompono il fitto tessuto edificato, decidendo di non "fare" degli edifici. O, più precisamente, affronta



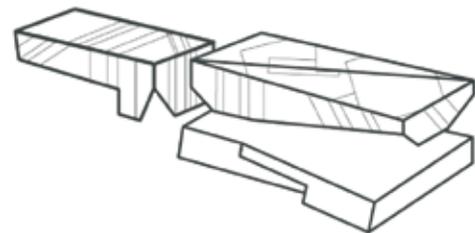
Elementi lapidei organici e irregolari



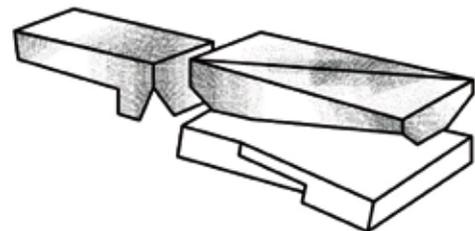
Elementi lapidei scolpiti



Smussatura degli elementi per creare ingressi e aperture



Facciata ventilata con lastre di pietra



Il rivestimento è reso permeabile attraverso la creazione di forature sulla superficie esterna

Vista notturna della scalinata esterna e concept (nella pagina accanto)
Night view of the external stair and concept (on the previous page)

la trasformazione dell'area progetto mantenendone il carattere di giardino mediterraneo, di *hortus conclusus*, e contenendo le quantità edilizie richieste all'interno di un gesto progettuale più paesaggistico che architettonico in senso stretto. Il percorso che si snoda dal basso verso l'alto si presenta come una concatenazione di giardini tematici posti su terrazze a quote crescenti, secondo le caratteristiche insediative della città vecchia, e contraddistinti da diversi colori, specie vegetali e riferimenti simbolici legati a caratteristiche e qualità locali. Il teatro e gli altri servizi, separati dal percorso in due corpi distinti, sono inglobati da involucri lapidei, sfaccettati a evocare l'irregolarità della roccia, tanto da assumere anch'essi una qualità "naturale", come di formazioni geologiche "trovate". Un medesimo carattere tattile risolve l'articolato muro di cinta che fa da soglia tra interno ed esterno dell'area, regolandone i flussi materiali e immateriali, gli accessi e le visuali.

L'insieme tende a dialogare con il paesaggio circostante secondo una modalità frattale, proponendo il giardino come una sua rappresentazione. Il declivio sul quale è posta Villacidro è infatti dominato da due rilievi: i monti Domus e Cuccureddu. Ignorando gli eventuali significati legati alla loro etimologia, è difficile resistere alle associazioni di immagini, storie e concetti che questi due curiosi toponimi sono in grado immediatamente di evocare. Se il primo ci parla di una dimensione domestica, l'altro rinnova istantaneamente il ricordo, soprattutto in noi che eravamo ragazzi negli anni Settanta, dell'omonimo, "roccioso" difensore juventino. Il progetto di 3TI_Lab, tiene insieme entrambi i caratteri, la precisione dell'artificio con la rude asprezza della natura sarda e, in questo modo, accoglie e risolve dentro di sé i contrasti che contraddistinguono Villacidro.

Giovanni Corbellini

Architetto, ricercatore in progettazione architettonica, Università di Trieste ·

Architect, assistant professor of architectural design, University of Trieste

gcorbellini@units.it

Villacidro is a place of contrasts. Its old neighbourhoods, built with local granite and sloping terraced towards the plain, are perched on the Linas ridge side, while the newer ones, made also in a kind of local adobe up to fifty years ago, unfold downhill toward east. A large enclosed garden, located at the hinge between these two realities, has been chosen by the municipality for the new civic centre. The program of the design competition included a theatre, other spaces for social and cultural activities, and a parking area for these facilities and the city – whose particularly narrow streets are ill-suited to accommodate cars. Functional and spatial recovery of existing buildings and urban voids was also required (the old jail, the garden, the small square at the bottom that gives access

to the area and accommodates a knot of traffic...). The proposal deemed most suitable to solve this not simple tangle of intentions and conditions came from 3TI_Lab, an architectural office founded two years ago within a large Italian engineering company (3TI Group) and rooted in the well-known Roman practice of *nIstudio*. The opportunity to comment on this project, in addition to its specific qualities, is therefore interesting as a result of a kind of professional structure, not yet so widespread at least in our country, into which, however, it is plausible to think that several architects will tend to flow, driven by the difficulties of the market and, above all, by the growing complexity of the regulatory and technical issues to be addressed within the current design practice. Of course,

an ideas competition is not the situation where a collaboration of this type can show its full potential. Anyway, this project for Villacidro highlights how much the accumulation of different disciplinary experiences might contribute to the confidence and consistency of the proposed transformation. The designers' choice is in fact fairly radical and, together, delicate. It interprets the mountain condition in which the town lays and its ongoing dialogue with the vegetal inserts that interrupt its dense built fabric, deciding to avoid "making" buildings. Or, more precisely, it deals with the transformation of the project area maintaining its Mediterranean garden character, as a *hortus conclusus*, and accommodating the required built spaces within a

landscape design gesture. The path that leads from the bottom to the top is organized as a chain of thematic gardens set on terraces (taking care to follow the old city's way to adapt to the sloping site), with different colours, plant species and symbolic references to local characteristics and qualities. The theatre and the other services, separated by the path into two distinct parts, are incorporated by stone envelopes, faceted to evoke the irregularities of the rocks and, as such, the "natural" quality of "found" geological formations. This same tactile character solves the articulated wall that acts as a threshold between inside and outside of the area, by adjusting the material and immaterial flows, its accessibility and sights. The whole tends to dialogue with the surrounding

landscape in a fractal way, proposing the garden as its representation. The slope on which Villacidro is placed is in fact dominated by two mountains named Domus Cuccureddu. Ignoring the possible meanings associated with their etymology, it is difficult to resist the associations of images, stories and concepts that these two curious toponyms are immediately able to evoke. While the former speaks of a domestic dimension, the other instantly renews the memory, especially in us who were kids in the seventies, of the namesake, "rocky" Juventus' defender. This 3TI_Lab design proposal holds together both characters, the accuracy of the artifice with the rude harshness of the Sardinian nature, and, in this way, accommodates and resolves within itself the contrasted condition of Villacidro.

NUOVO CENTRO CIVICO COMUNALE E RIQUALIFICAZIONE DELL'AREA URBANA CIRCOSTANTE

Villacidro, VS - Italia 2014 > Concorso Internazionale - 1° Premio

NEW CIVIC CENTRE AND REDEVELOPMENT OF THE SURROUNDING URBAN AREA

Villacidro, VS - Italy 2014 > International design competition - 1st prize

Progetto · Design: 3TI_LAB s.r.l. - 3TI Progetti Group- arch. Antonello Stella, arch. Paolo Rossi

Gruppo di lavoro · Design team: arch. Andrea Cavagna, arch. Giuseppe Coppola, arch. Marianna Quota, arch. Mario Lazzaroni, arch. Valerio Rompietti, arch. Paolo Rossi, arch. Antonello Stella

Coordinamento · Team coordinator: arch. Valerio Rompietti

Renderings · Visualizations: arch. Andrea Cavagna, arch. Giuseppe Coppola, arch. Mario Lazzaroni

Collaboratori · Collaborators: Angel Badillo

Tipo di intervento · Type of intervention: nuova costruzione · new construction

Luogo · Location: Villacidro (VS) · Italy

Servizio offerto · Service provided: progetto di concorso, progetto preliminare · Concept Design, Preliminary Design

Cliente · Client: Comune di Villacidro, (VS) · Municipality of Villacidro, VS - Italy

Superfici · Surface: 2.021 m² (edificio · building), 3.284 m² (spazi aperti · open spaces)

Importo lavori · Cost: 3.992.168,71 euro

Periodo · Period: 2014 - in corso · ongoing

Vista dal giardino
View from the garden



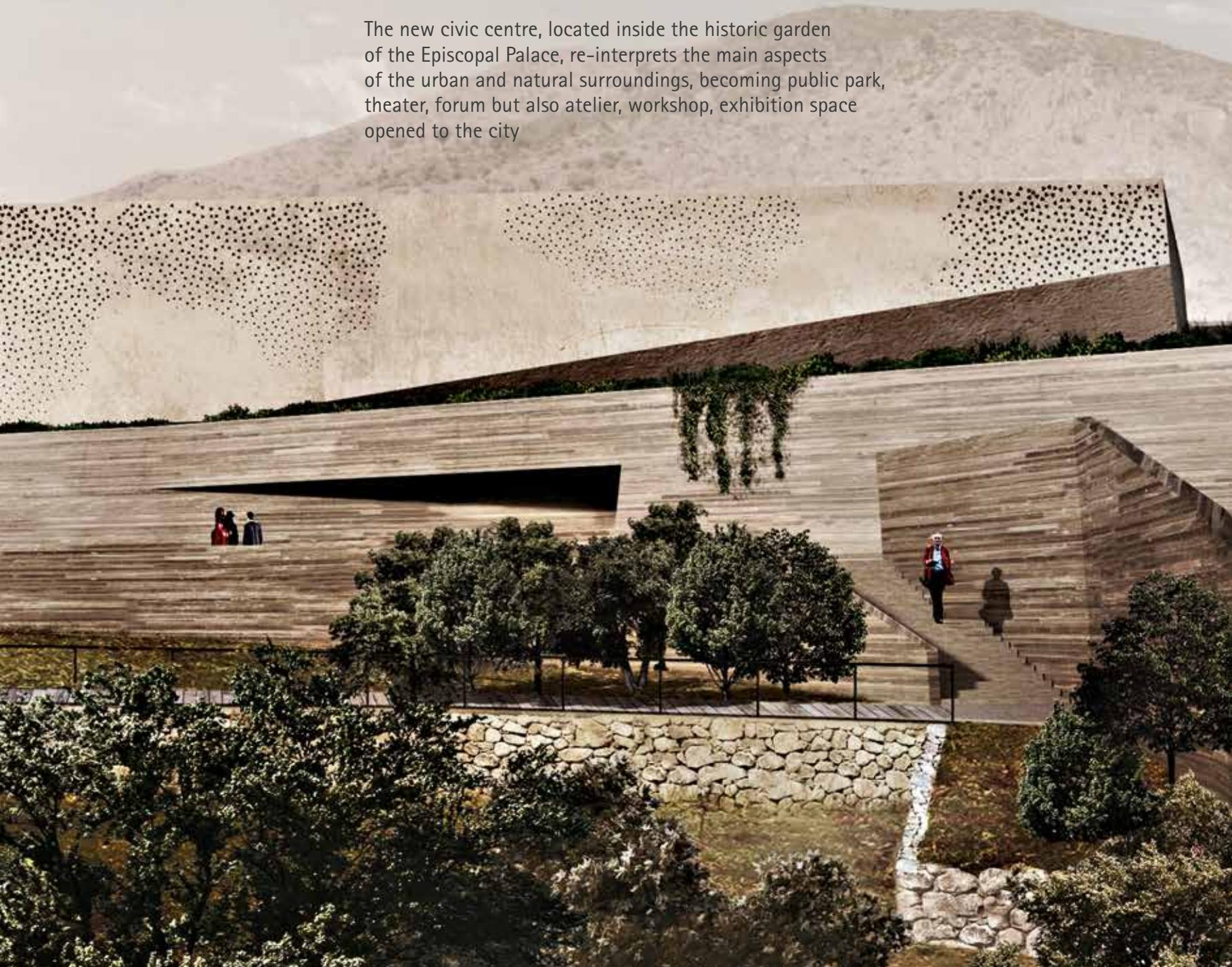
Le pietre di Villacidro

The rocks of Villacidro

Valerio Rompietti, Antonello Stella

Il nuovo centro civico, all'interno dello storico giardino del Palazzo Vescovile, reinterpreta gli aspetti maggiormente caratterizzanti il paesaggio urbano e naturale circostante e diviene parco, teatro, forum cittadino, ma anche atelier, laboratorio, spazio espositivo aperto alla città e ai visitatori

The new civic centre, located inside the historic garden of the Episcopal Palace, re-interprets the main aspects of the urban and natural surroundings, becoming public park, theater, forum but also atelier, workshop, exhibition space opened to the city





1 Centro Civico Comunale

1a Auditorium

1b Laboratori

2 Orto Storico

2a Giardino dei Colori

2b Giardino dei Suoni

2c Giardino dell'Acqua

2d Giardino delle Ombre

2e Giardino Bianco

2f Giardino delle Sculture

3 Ex Carceri

3 Laboratorio didattico e sala espositiva

4 Ingressi

4a Ingresso principale P. Rondò

4b Ingresso via Papa Giovanni XIII

4c Ingresso carrabile

4d Ingresso dal Palazzo Vescovile

4e Ingresso delle Ex Carceri

Planimetria generale
General plan

"Dense di celidonie e di spineti / le rocce mi si drizzano davanti / come uno strano popolo d'atleti / pietrificato per virtù d'incanti.[...]"

Aprire così Gabriele d'Annunzio la poesia dedicata alla cascata de 'Sa Spendula', nel 1882, descrivendo in pochissimi efficaci versi le peculiarità del paesaggio che circonda Villacidro: la città è collocata alla bocca della valle di Castangias, sulle pendici orientali del gruppo montuoso del Linas, adagiata suggestivamente tra i monti Domus e Cuccureddu (altopiano di Coxinas). Il suo tessuto urbano, in particolare quello antico a monte, si è sviluppato in strettissima relazione con la morfologia del paesaggio, caratterizzandosi per le sue case aggrappate alla roccia, una sull'altra, per i terrazzamenti degli spazi verdi, delle piazze e degli orti, per le vie strette e i loro ripidi gradini.

Il progetto proposto per il nuovo Centro Civico di Villacidro si colloca in un lotto che costituisce, per la città e i suoi abitanti, un importante punto di riferimento urbano, per la sua storia e le sue caratteristiche morfologiche e naturalistiche. Il nuovo Centro, importante futuro polo di aggregazione per la città, reinterpreta gli aspetti maggiormente caratterizzanti il paesaggio urbano e naturale circostante: i graniti dei monti che sovrastano il centro abitato e la vallata, il verde che si inerpica lungo i pendii e tra le gole, l'acqua dei rivi e delle cascate che apre varchi tra le pietre per giungere a valle, i terrazzamenti tra gli edifici. All'interno dello storico giardino del Palazzo Vescovile, il nuovo edificio si dispone nella parte più alta dell'area, per ridurre il consumo di suolo e mantenere quanto più possibile inalterata la morfologia dei terrazzamenti che caratterizzano il giardino.

Le connessioni con il centro abitato

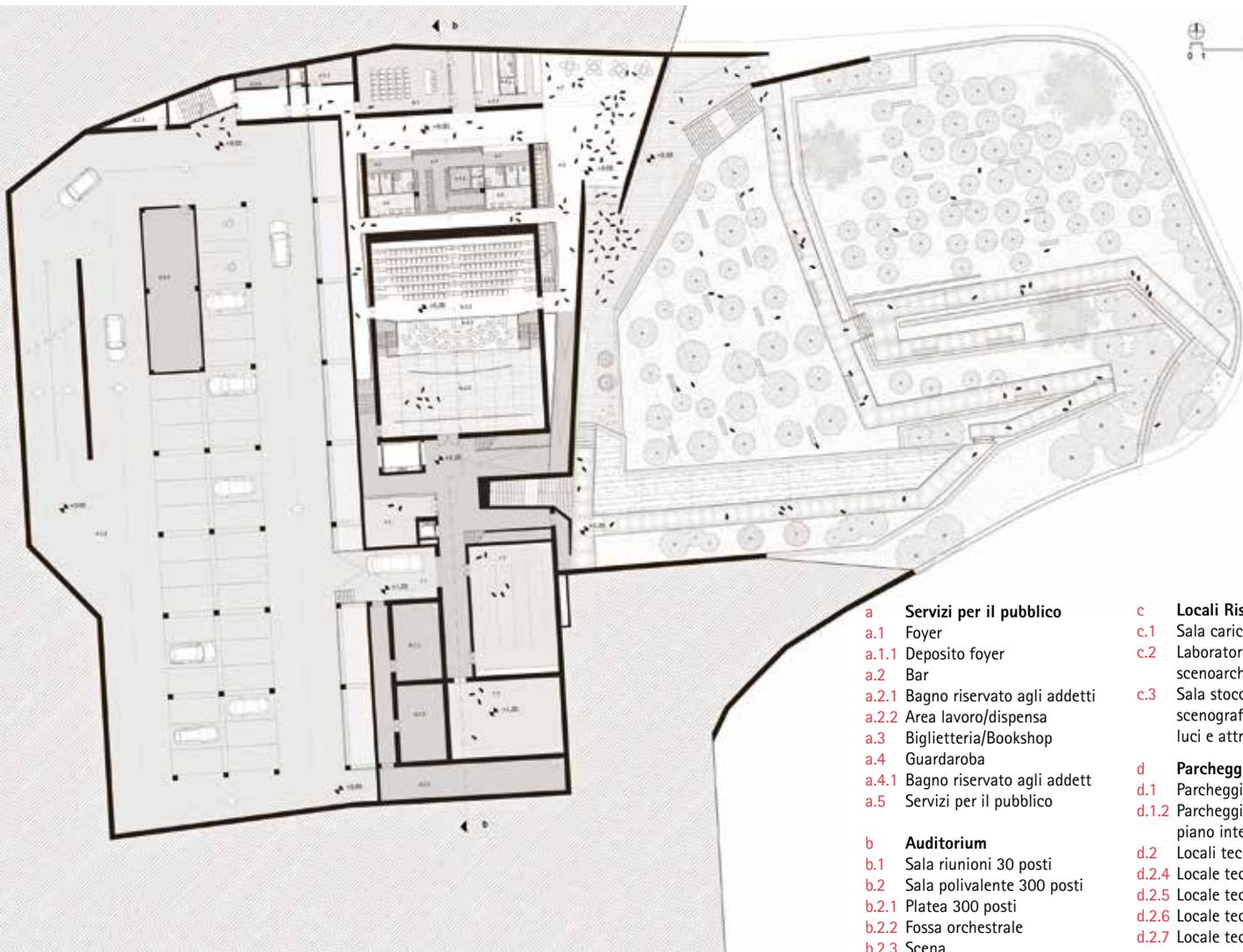
L'area, oggi separata dall'intorno, necessita di una serie di interventi di ricucitura urbana che ripristinino le connessioni con il centro abitato, ma che allo stesso tempo ne preservino l'immagine consolidata nella memoria cittadina e non vadano ad alterare la sua conformazione storica. A tale scopo il progetto prevede una serie di interventi specifici mirati al miglioramento dell'accessibilità dell'area e alla riconnessione con Piazza Rondò e le vie circostanti. Il progetto prevede inoltre un nuovo assetto per la viabilità carrabile, definendo così un adeguato e più sicuro smistamento del traffico veicolare cittadino.

"Dense di celidonie e di spineti / le rocce mi si drizzano davanti / come uno strano popolo d'atleti / pietrificato per virtù d'incanti.[...]"
(Densely covered in celandines and thorn bushes / the rocks stand in front of me / like a strange people of athletes / petrified by the power of a spell. [...])"

The poet Gabriele D'Annunzio starts off with these words the poem 'Sa Spendula', in 1882, dedicated to the local waterfall, defining with few telling lines the peculiarity of the landscape around Villacidro: the city is located on the mouth of a valley, between the mountains. The urban fabric of the city, in

particular in its historic part, developed itself in direct relation with the morphology of the landscape, defining building clusters clung to the rocks, one on top of the other, terraced squares and gardens, narrow streets and steep stairs.
The new Civic Centre in Villacidro is located in a site that is an important urban reference point for the city and its inhabitants, due to its history and its morphological and natural features. The architecture of the new Centre, an essential pole for the city in the next future, re-interprets the main aspects of the urban and natural surroundings. The new building is located inside

the historic garden of the Episcopal Palace, on the higher part of the area, minimizing the land use and maintaining the function of its cultivated terraces intact as much as possible. The complex, adapted to the morphology of the site, is opened to the city and becomes urban park, theatre, forum and arena, but also atelier, workshop, exhibition space: a building that is in direct relationship with the historic centre, with the cultural activities inside the Episcopal Palace and the renovated building of the old prisons, located on the south side of the site, that accommodates workshops, learning spaces and exhibition areas.



- | | | | |
|----------|--------------------------------|----------|---|
| a | Servizi per il pubblico | c | Locali Riservati agli Addetti |
| a.1 | Foyer | c.1 | Sala carico e scarico attrezzature |
| a.1.1 | Deposito foyer | c.2 | Laboratorio scenografia/
scenoarchitettura |
| a.2 | Bar | c.3 | Sala stoccaggio materiale
scenografico,
luci e attrezzature |
| a.2.1 | Bagno riservato agli addetti | d | Parcheggio/Locali Tecnici |
| a.2.2 | Area lavoro/dispensa | d.1 | Parcheggio pubblico |
| a.3 | Biglietteria/Bookshop | d.1.2 | Parcheggio pubblico secondo
piano interrato 35 posti auto |
| a.4 | Guardaroba | d.2 | Locali tecnici |
| a.4.1 | Bagno riservato agli addetti | d.2.4 | Locale tecnico |
| a.5 | Servizi per il pubblico | d.2.5 | Locale tecnico |
| b | Auditorium | d.2.6 | Locale tecnico |
| b.1 | Sala riunioni 30 posti | d.2.7 | Locale tecnico |
| b.2 | Sala polivalente 300 posti | | |
| b.2.1 | Platea 300 posti | | |
| b.2.2 | Fossa orchestrale | | |
| b.2.3 | Scena | | |

L'apertura del nuovo accesso principale all'area, esclusivamente pedonale e ciclabile, direttamente su Piazza Rondò in prossimità dell'adiacente parco pubblico Giuseppe Dessì, consente di potenziare il sistema degli spazi verdi presenti in città, con la definizione di una sequenza in stretta sinergia reciproca. Altri accessi pedonali sono collocati lungo i bordi dell'area, mentre quello carrabile è localizzato a livello del piazzale retrostante il nuovo complesso, direttamente connesso con il Palazzo Vescovile ed accessibile alle auto e ai mezzi di carico e scarico delle attrezzature. È stata posta particolare attenzione all'accessibilità dell'area, cercando di massimizzare i punti d'ingresso e i terrazzamenti accessibili per garantire un'adeguata fruibilità dell'intero complesso.

L'*hortus conclusus*

Il giardino del Palazzo Vescovile, *hortus conclusus* ancora oggi coltivato, rappresenta un patrimonio storico e naturale che la città di Villacidro deve al massimo grado preservare e valorizzare; questo in stretta relazione col nuovo forum rappresentato dal sistema del Centro Civico, del Palazzo Vescovile e del parco pubblico Giuseppe Dessì. L'area si caratterizza, a livello morfologico, come un sistema di terrazzamenti, realizzati con muri di contenimento in pietra che si adattano all'andamento del terreno, coltivati prevalentemente ad agrumeto ed altre piante da frutto, caratterizzati puntualmente anche da altre essenze pregiate a medio ed alto fusto. L'intera area è cinta da un diaframma su tutti i lati, un alto muro emblema stesso dell'*hortus* che separa dalla strada, impedendo la vista dell'interno. Il progetto proposto ricerca, in relazione alle funzioni richieste da bando, il minimo impatto possibile delle opere edificate e degli interventi sulle sistemazioni esterne, con l'obiettivo di non compromettere la morfologia del giardino storico. A tale scopo, il parcheggio richiesto verrà realizzato completamente interrato, mentre i volumi che caratterizzano il complesso saranno disposti interamente su uno dei terrazzamenti esistenti, a monte dell'area di progetto, in un'area già ben definita morfologicamente e meno densa di 'tracce'. La disposizione delle volumetrie consente di definire chiaramente, in alto ad ovest, un piazzale esterno che fa da filtro tra il nuovo Centro e il palazzo Vescovile, in parte a verde e in parte pavimentato, utilizzabile per attività all'aperto ed eventi cittadini, oltre a servire il retro-palco con un ingresso accessibile ai mezzi per il carico e lo scarico delle attrezzature di scena.

I percorsi interni all'area, caratterizzati da rampe e scale, si adeguano alla morfologia raccordando i vari piani, richiamandosi al sistema urbano delle vie del centro cittadino e a quello naturale delle gole tra le rocce dei monti a cui s'aggrappa la città. Gli spazi dell'orto più ad est e a sud, caratterizzati da un complesso sistema di terrazzamenti che, nel corso del tempo, si sono adattati alla topografia e alle necessità della coltivazione, vengono riqualificati attraverso mirati interventi di paesaggio, tesi alla conservazione dell'impianto del giardino storico. I muretti esistenti e le vasche di raccolta delle acque vengono consolidati e, laddove necessario, integrati, riportando alla luce l'impianto dei terrazzamenti. L'identità di *hortus conclusus* dell'area di progetto viene mantenuta, intervenendo puntualmente sull'elevato del nuovo muro di cinta, che viene a caratterizzarsi in altezza a seconda delle relazioni con l'intorno.

Il nuovo centro civico

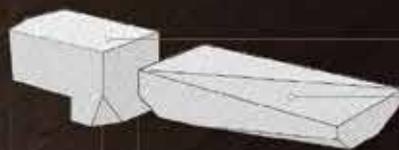
Immerso nel verde del giardino e in stretta relazione con esso, nel punto più alto dell'area di progetto, l'edificio stesso reinterpreta il tema del terrazzamento

Vista aerea dell'area di intervento (in alto nella pagina accanto) e pianta livello 1 (in basso)
Aerial view (above on the previous page) and plan level 1 (below)



Vista del foyer con
diagramma funzionale
*View of the foyer with
functional diagram*

CUSCIO



■ rivestimento esterno

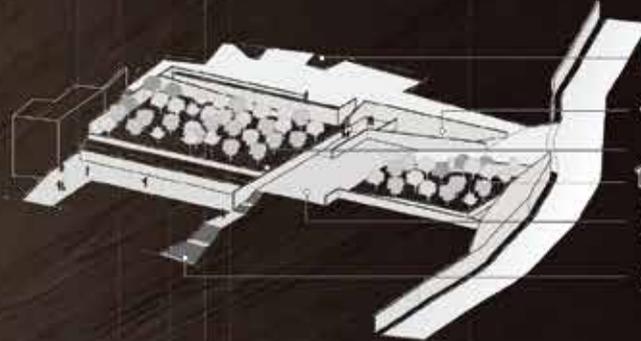


PIANTA 2



■ camerini comuni
■ camerini singoli

SISTEMAZIONI
ESTERNE



P parcheggio palazzo vescovile

ingresso parcheggi interrati

roof garden

area carico/scarico

percorso di connessione

PIANTA 1



■ parcheggi interrati

■ locali tecnici

■ lab. sartoria

■ lab. trucco

■ sala regia

■ scena

■ golfo mistico

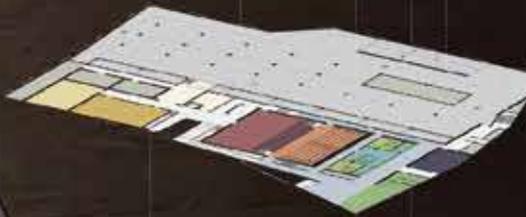
■ platea

BASAMENTO



ingresso al teatro

PIANTA 0



■ parcheggi interrati

■ locali tecnici

■ zona carico e scarico

■ lab. scenografia

■ deposito scenografie

■ scena

■ golfo mistico

■ platea

■ servizi

■ biglietteria e guardaroba

■ atrio spazio polivalente

■ bar

■ aula riunioni

PLATEA

PIANTA -1



■ parcheggi interrati

■ locali tecnici

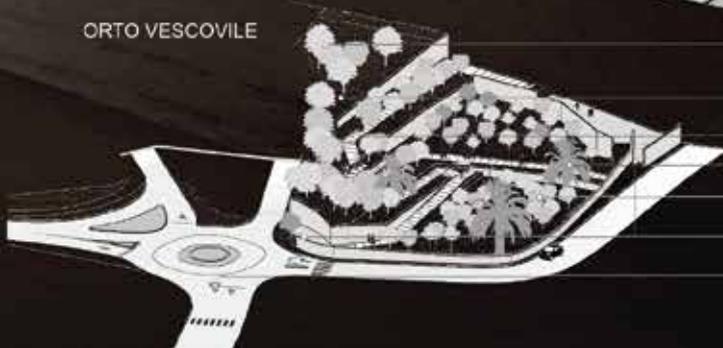
PIANTA -2



■ parcheggi interrati

■ locali tecnici

ORTO VESCOVILE



▲ giardino delle ombre

🍏 giardino dei suoni

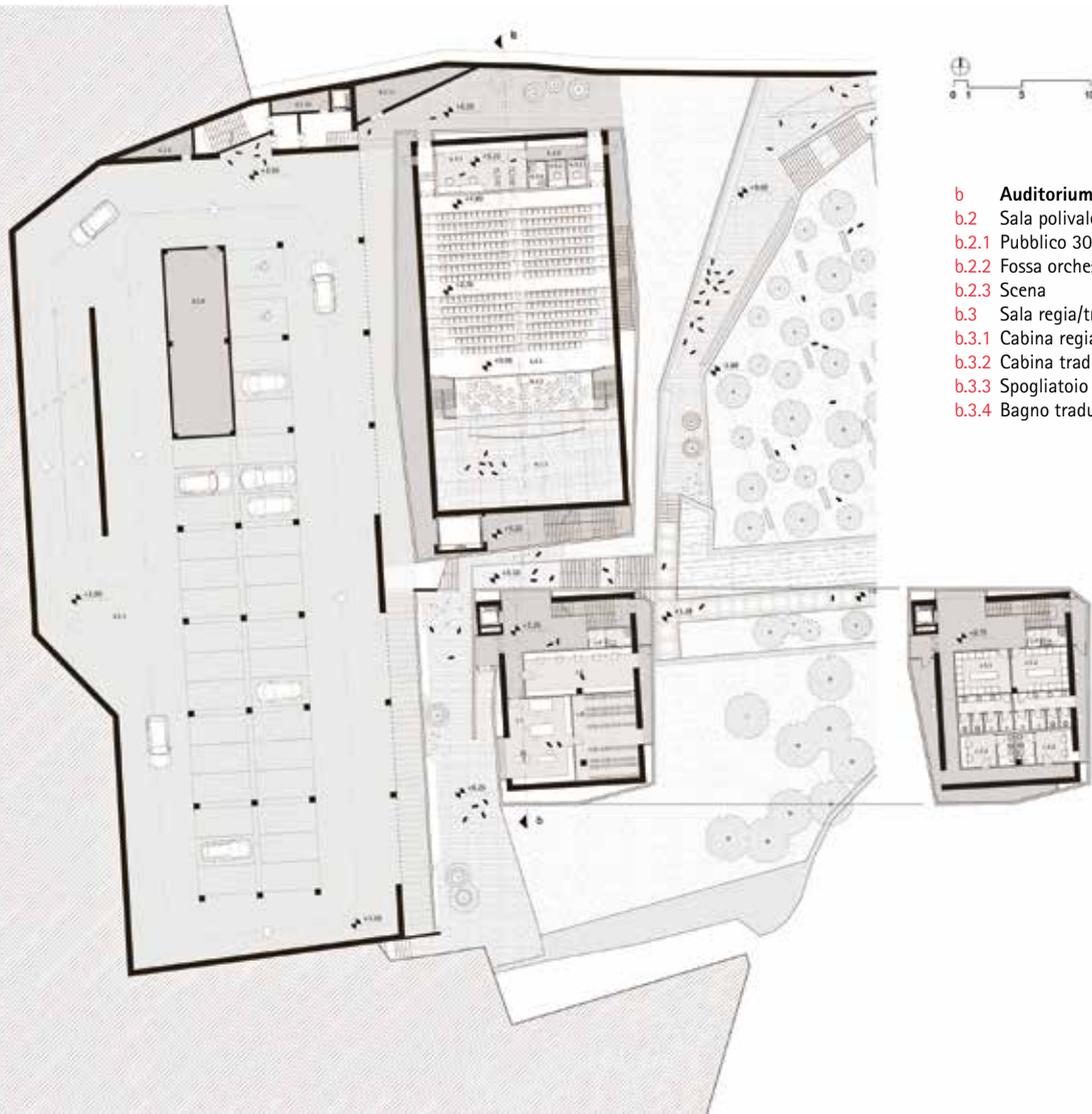
🚶 percorso su passerelle

🌴 essenze pregiate

🍏 giardino dei colori

🚶 nuovi ingressi all'area

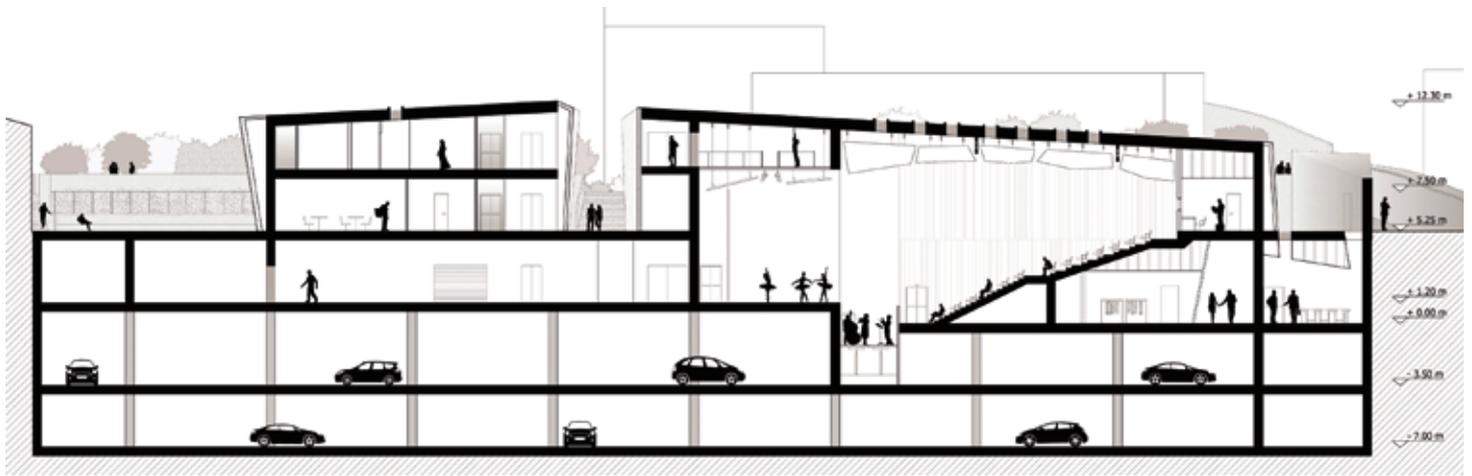
🚶 nuova viabilità



- b Auditorium**
- b.2 Sala polivalente 300 posti
- b.2.1 Pubblico 300 posti
- b.2.2 Fossa orchestrale
- b.2.3 Scena
- b.3 Sala regia/traduzione
- b.3.1 Cabina regia
- b.3.2 Cabina traduzione simultanea
- b.3.3 Spogliatoio traduttori
- b.3.4 Bagno traduttori
- c Locali Riservati agli Addetti**
- c.4 Bagno riservato agli addetti
- c.5 Camerini
- c.5.1 Camerini donne con servizi
- c.5.2 Camerini uomini con servizi
- c.5.3 Camerino singolo con servizi
- c.6 Laboratorio trucco
- c.7 Laboratorio/sartoria per preparazione abiti di scena
- c.8 Sala/Guardaroba abiti di scena
- d Parcheggio/locali Tecnici**
- d.1 Parcheggio pubblico
- d.1.1 Parcheggio pubblico primo piano interrato 35 posti auto
- d.2 Locali tecnici
- d.2.8 Locale tecnico
- d.2.9 Locale tecnico
- d.2.10 Locale tecnico
- d.2.11 Locale tecnico

Pianta livelli 2-3 (in alto)
e vista della sala (in basso)
*Plan level 2-3 (above)
and view of the theatre (below)*





Sezione longitudinale (in alto)
Section (above)

caratteristico del sito e, più in generale, dell'abitato, definendo un piano, trattato a verde in copertura, occupato dall'ingresso, dal foyer e da locali tecnici e di servizio, che fa da basamento ai due volumi 'rocciosi': il più grande, che contiene la grande sala del teatro - auditorium e il più piccolo, con i locali di servizio e i laboratori. Il fronte del basamento, per la sua conformazione e i materiali utilizzati, ricerca una relazione con i muri di contenimento dell'orto, aprendosi con una fenditura che definisce l'ingresso all'edificio sul fronte est, verso i terrazzamenti del giardino storico. Dal fronte è possibile raggiungere la scalinata 'scavata' nella roccia del basamento, tra i due volumi che compongono l'edificio, per raggiungere il piazzale superiore.

Il nuovo Centro Civico è concepito in stretta relazione con l'abitato, con gli ambienti e le attività del Palazzo Vescovile e delle ex Carceri, queste ultime oggetto di restauro e rifunzionalizzate come spazi didattici ed espositivi. L'edificio costituirà un importante nuovo polo culturale per la città, in grado di ospitare, anche contemporaneamente, differenti tipologie di eventi, rappresentazioni, attività didattiche e di formazione. A tale scopo è stato concepito, nei suoi spazi aperti agli spettatori (la grande sala, l'area eventi all'ingresso, gli spazi esterni) e in quelli di servizio (laboratori), come una 'macchina' scenica, caratterizzata da ambiti e strutture ben definiti e allo stesso tempo da elevata flessibilità d'uso, garantita da partizioni e arredi mobili, dagli impianti e dai sistemi tecnologici, dalla specifica conformazione degli ambienti.

L'area delle Ex Carceri

L'area occupata dai ruderi delle Ex Carceri viene riqualificata attraverso mirati interventi di restauro, restituendo alla città un importante edificio storico, con una nuova funzione di 'ingresso' all'area di progetto su Via Carceri, oltre che spazio didattico ed espositivo, direttamente connesso con il Centro Civico, i laboratori del Palazzo Vescovile e tutte le attività che vi si svolgono.

Valerio Rompietti

Architetto presso 3TI LAB Architecture s.r.l. - Ferrara; docente a contratto
Dipartimento di Architettura - UNIFE · Architect at 3TI LAB Architecture s.r.l. - Ferrara;
Adjunct Professor at the University of Ferrara/Department of Architecture
valerio.rompietti@unife.it - v.rompietti@3tiprogetti.it

Antonello Stella

Docente di Progettazione Dipartimento di Architettura - UNIFE e Presidente 3TI
LAB Architecture s.r.l. · Professor of architectural design at the University of Ferrara/Department
of Architecture Design Principal of 3TI-LAB
antonello.stella@unife.it - a.stella@3tiprogetti.it

CASA MUSEO GIACOMO MATTEOTTI, FRATTA POLESINE

GIACOMO MATTEOTTI HOUSE MUSEUM, FRATTA POLESINE

Committenti · Clients: Città di Fratta Polesine, Accademia dei Concordi, Rovigo

Progettisti · Designers: Massarente Architettura - Studi e servizi di progettazione architettonica, urbanistica e ambientale: Donatella Basutto, Alessandro Massarente, Gianni Massarente; Giovanni Mercusa (strutture · structures), Gino Berganton (impianti · technological plant)

Progetto museografico, coordinamento prestazioni specialistiche · Museum project, coordination of specialist services: Alessandro Massarente

Consulenti · Consultants: Stefano Caretti, Monica Mengoni (esposizione permanente permanent exhibition), Gianluca Carraro (interventi vegetazionali giardino · interventions on garden's vegetation), Gian Carlo Grillini (analisi intonaci ed elementi lapidei · analysis of plaster and stone elements), Mario Rossetto

Collaboratori · Collaborators: Roberto Campaci, Stefano Campaci, Gerardo De Lucia, Michela Destro, Andrea Mercusa, Chiara Trevisan, Davide Vason

Ditte e imprese esecutrici · Building companies: Reale Mario Impresa costruzioni, Moro Antonio Impianti elettrici (ATI), Bedendo Prefabbricati, Mauro Vita Restauro e Conservazione, Fonderia Innocenti, GEO L.I.S.A. FOND, IRSAP, SELE, Lesko, Boccato Ascensori, SIMES, Vepal, IDS, Aquapol

Cronologia · History: 2006-2009

Costo dell'opera · Overall project cost: 815.000,00 euro

Fonti di finanziamento · Sources of funding: Stato italiano Legge 5 ottobre 2004 n. 255; Ministero per i Beni e le Attività culturali · Republic Italian Law 255 of October 5, 2004; Ministry of National Heritage and Culture

Il percorso di avvicinamento che attraversando il giardino storico giunge al nuovo ingresso della casa museo
The path that leads through the historic garden to the new entrance to the house museum



Un racconto, costruito per frammenti

A tale, made of fragments

Federica Arman

Intrecciando la tecnologia della modernità con il rispetto della tradizione, l'intervento di restauro curato da Massarente Architettura ha conservato gli ambienti e gli arredi originali, affiancandoli con nuove strutture per il pubblico. Il risultato è un racconto, costruito per frammenti, delle vite all'interno della Casa Museo

Interweaving technology of modernity with respect for tradition, the restoration designed by Massarente Architettura has preserved rooms and original furnitures, combining them with new facilities for visitors. The result is a tale, made of fragments, of lives inside the house museum

RECUPERO RECOVERY



In un angolo di protetta intimità, in una stanza silenziosa carica di cimeli, in un salone sontuoso di un antico palazzo, in un austero tinello davanti a una finestra lasciata aperta, spesso si trovano le tracce della vita e del lavoro di personaggi curiosi, inquieti che, con il loro talento e con il loro genio, hanno dilatato il modo di vedere il mondo.

Al di fuori di accademie, di biblioteche, di musei, si incontrano nel territorio: case, studi, collezioni, dimore storiche che, attraverso dei palesi codici formali, ricordano a tutti la presenza di un individuo di eccezione o di un'importante famiglia del passato. Non si tratta di monumenti eretti dai posteri, nemmeno di dignitose sepolture successivamente riscoperte e neppure di memorial celebrativi. Si tratta di luoghi di vita autentici.

Il territorio nazionale, in quanto prodotto della storia e della stratificazione di civiltà, conserva simili luoghi di memoria, diventati dei simbolici recinti evocativi della forza del pensiero o considerati dei templi privati dedicati all'autorevolezza dell'arte e della letteratura. A partire dalla loro spazialità conclusa, questi ambiti richiamano patrimoni immateriali più ampi e sono la viva testimonianza di un forte radicamento, in un contesto locale, di supremi e condivisi valori universali.

Queste residenze, in cui si sono svolti importanti eventi o hanno alloggiato cittadini illustri, se conservate e adeguatamente valorizzate, da semplici abitazioni private assumono il significato di documenti d'interesse pubblico, di luoghi che appartengono alla collettività e che contribuiscono con la loro permanenza a salvaguardare i valori e le tradizioni di un'epoca passata.

Nel piccolo borgo di Fratta di Polesine, in provincia

La casa museo con a destra la loggia di ingresso e a sinistra l'aggiunta della scala e dell'ascensore (in alto nella pagina accanto)
The house museum with on the right the entrance loggia and on the left the addition of new staircase and lift (above on the previous page)

Il nuovo pavimento in pietra che circonda la casa museo (in basso a sinistra)
The new stone floor surrounding the house museum (below on the left)

La terrazza verso il giardino, il nuovo involucro della scala e l'ascensore (in basso a destra)
The terrace towards the garden, the new casing of the staircase and the lift (below on the right)

di Rovigo, all'incrocio di antichi canali e tra sontuose ville del passato, si trova la casa dove ha vissuto Giacomo Matteotti (1885 - 1924).

Qui l'amministratore e il politico italiano lavorava ai suoi discorsi, agli articoli e agli interventi che ne segnarono il ruolo principale di antifascista e il destino di antagonista del regime.

Nascosta all'interno di un ricco giardino storico e affacciata su un ponte-canale che permetteva il passaggio della Fossa Filistina, la residenza della Famiglia Matteotti si trova su un asse lungo cui si snodano le più importanti architetture del territorio: dalla palladiana Villa Badoer alla villa dei Molin Avezzù.

Un recente intervento di restauro della dimora, di valorizzazione del giardino e di riallestimento delle sale, a cura dello studio Massarente Architettura, ha permesso di aprire la villa a un ampio pubblico di visitatori, riportando alla luce un'antica immagine e rafforzando la narrazione di un brano di storia del Novecento, patrimonio di tutti.

Le memorie dell'impegno politico, i toni di colore del paesaggio, le stanze dove si svolgeva la vita domestica dell'illustre personaggio, visti nel loro insieme, consentono oggi un itinerario di visita unico, che attraversa i tre piani della dimora in un percorso di avvicinamento lento e graduale che ha inizio nel giardino storico.

Attraversando il vecchio cancello a sud del giardino è possibile raggiungere, infatti, l'ombreggiato viale che conduce all'ingresso della casa museo, attraverso un rituale percorso di conoscenza di un prezioso luogo di memoria.

A piano terra alcuni ambienti di servizio e di accoglienza introducono il visitatore nel cuore della

The houses where a famous person or an important historic family lived, are a rich deposit of testimonies of the spirit and values of that time, sediment of culture, taste and identity of an era. These houses, in which important events were held or where famous citizens lived, if preserved and properly exploited, from simple private homes become documents of public interest, places that belong to the community and contribute with their stay to safeguard the values and traditions of a past era.

The Italian country, as a product of history, maintains similar places of memory. They become symbols of evocative fences in defence of the power of thought or they are considered private temples dedicated to the authority of art and literature. From their definite spaces, these places evoke a broader intangible heritage which is a living testimony of strong roots, in a local context, of shared universal values. This is what happened to the house of Giacomo Matteotti in

Fratta Polesine (Rovigo). The house that was the Matteotti family's residence has been recently restored with a project designed by Massarente Architettura, which has returned a new image to the history and opened to a wide audience the house museum. Interweaving technology of modernity with respect for tradition, this project has preserved rooms and original furnitures, combining them with new facilities for the visitors.

The memories of political commitment, the landscape's color tones, the rooms of the family life, seen as a whole, now allow a unique visit itinerary, which runs through the house's three floors in a slow and gradual path that started back in the historic garden. The sequence of domestic spaces leads visitors from the kitchen to the study where Giacomo Matteotti worked, ending in the attic where a modern museum exhibition reconstructs his human and

political experience, through a wide range of images, reproductions of documents, audio and video stations. Through a careful investigation, the restoration project has so connected stratification of signs in the house with the meanings that they have acquired over time, rebuilding a piece of the twentieth century's history and giving back to this house an old beauty. From the staging of the past vocations the basis of a new future identity is established.

URBAN DESIGN





L'involucro come diaframma vegetale verso il giardino e la vera da pozzo preesistente nella pagina accanto)
The casing as a vegetal diaphragm towards the garden and the existing wellhead (on the previous page)

L'involucro che racchiude la nuova scala di sicurezza e l'ascensore (in alto)
The casing that wraps the new staircase and lift (above)

Uno degli studi per l'involucro della scala e dell'ascensore: macro-foglie in rame applicate a involucro in lamiera microforata in acciaio (di lato)
One of the studies for the casing of staircase and lift: macro-leaves in copper applied to a casing in steel micro-perforated sheet (on the right)





Planimetria generale

- ▲ Accesso dal canale Scortico
- △ Accesso pedonale
- ▲ Accesso carraio

Interventi esterni

- Percorso carrabile realizzato in misto granulare integrato con stabilizzante naturale con piatto in metallo per il contenimento della pavimentazione dei percorsi in misto granulare
- Pavimentazione in pietra
- Percorso pedonale in lastre di pietra
- Faretto a terra tipo "Flat"
- ⊗ Lampioncino tipo "Minicolumn" h=80 cm
- Panchine
- Proiettore su palo tipo "Focus"
- Tratto di muro di recinzione demolito e ricostruito

Interventi esterni sulle aree verdi

- Alberature esistenti
- Alberature da rimuovere
- Alberature abbattute
- Alberature da risanare
- Area a prato
- Area con ricoprimento in pacciamatura di corteccia
- Arbusti esistenti: Bosso (Arboreo e Arbustivo)
- Arbusti tapezzanti di nuova piantumazione: Aucuba, Hosta, Lonicera Pileata, Mahonia, Viburnum
- Vasche per rampicanti: Lonicera Rampicante, Parthenocissus Quinquefolia

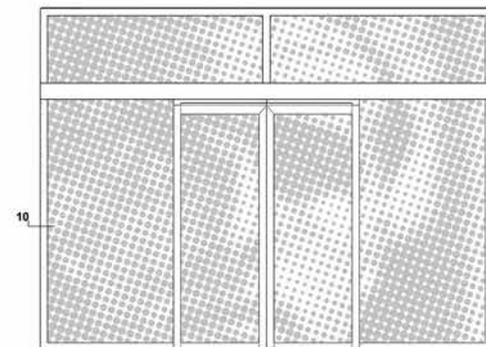
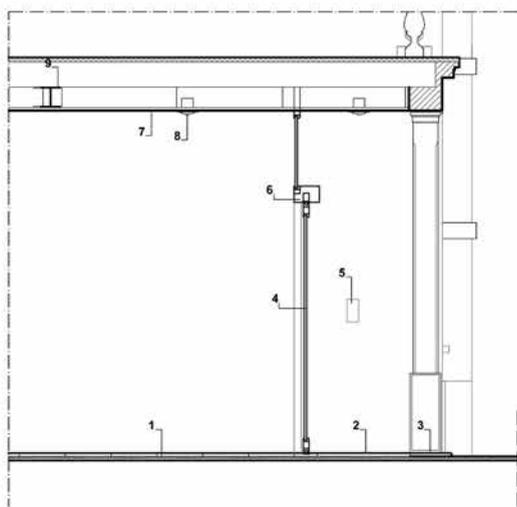
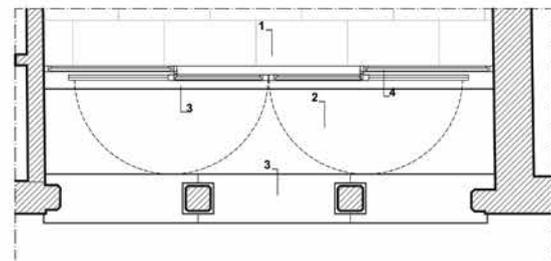
Planimetria generale del giardino e della casa museo con indicazione degli interventi e dei percorsi di accesso
 General plan of garden and house museum with indication of interventions and access paths



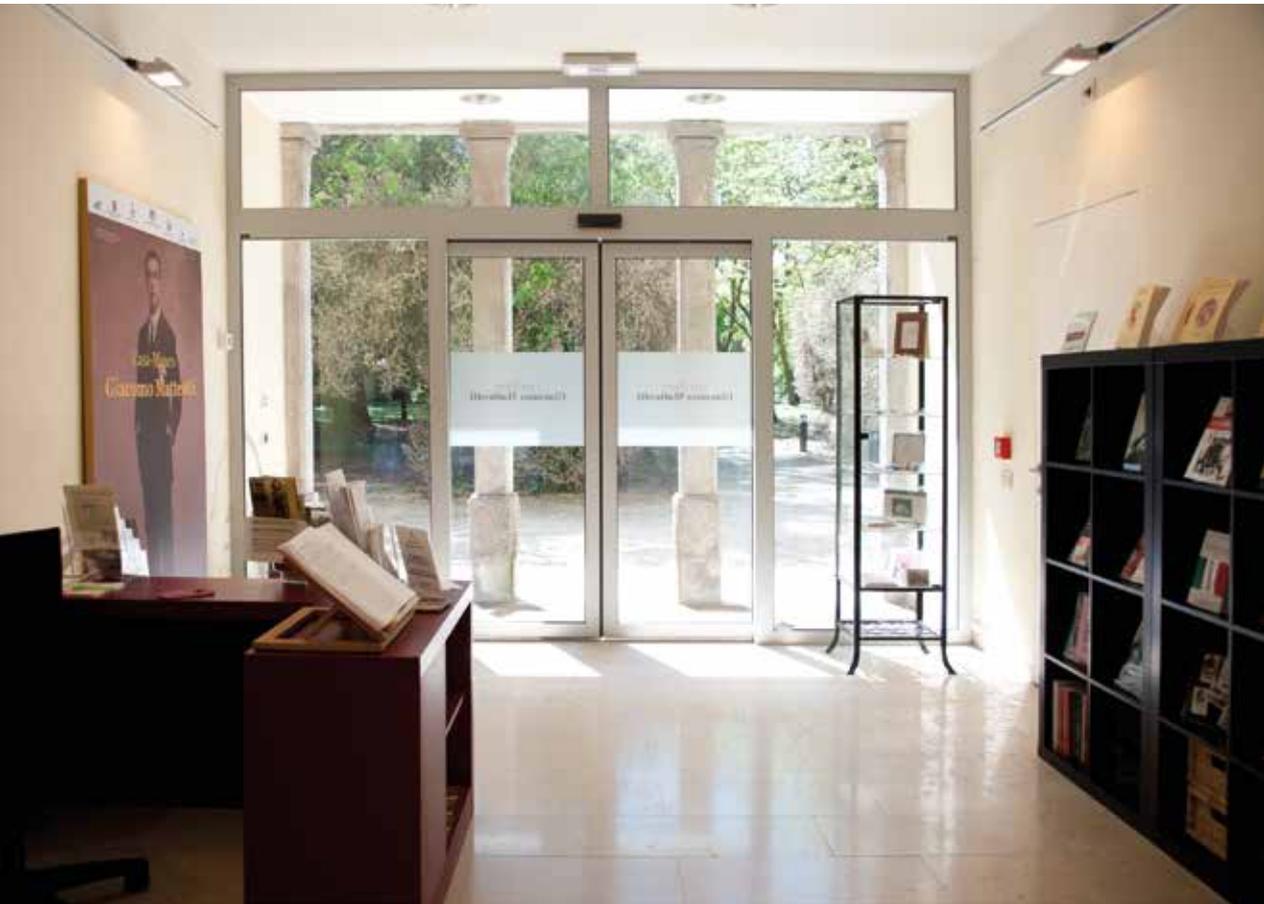


Fronte nord con a destra
 aggiunta della scala
 e dell'ascensore (in alto)
*The northern front with on
 the right the addition of the
 staircase and the lift (above)*

Particolare in pianta, prospetto
 e sezione della nuova loggia
 di ingresso (in basso)
*Detail in plan, elevation and
 section of the new entrance
 loggia (below)*



RECUPERO · RECOVERY



dimora. La sequenza di spazi domestici accompagna poi l'ospite attraverso le stanze private: dall'intimità calda dell'antica cucina alla vitalità intellettuale dello studio privato, dove Giacomo Matteotti lavorava, scriveva e accoglieva i suoi invitati.

Gli ambienti restaurati sono arredati con oggetti, libri e mobili originari, inserendo dove necessario componenti impiantistiche essenziali, che riproducono forme e tecniche della tradizione artigianale del primo Novecento. Il progetto ha inteso conservare le atmosfere autentiche, connettendo la sovrapposizione di segni con i significati che essi hanno acquistato nel corso del tempo.

Al primo piano l'atmosfera si fa più familiare e intima. Su entrambi i lati del salone centrale è possibile entrare nelle quattro camere da letto in cui si ritrovano i cassettoni e le madie appartenuti alla famiglia Matteotti e ricollocati secondo un attento studio di fonti archivistiche.

Il percorso espositivo si conclude poi nel sottotetto, dove un moderno allestimento museale introduce al percorso umano e politico dell'illustre personaggio, tramite un ampio repertorio di immagini, riproduzioni documentarie, postazioni audio e video.

Il progetto museografico racconta e conserva in questo modo la memoria sia di una collezione di beni materiali sia di un insieme di valori immateriali. Presentandosi come un insieme di concetti e di relazioni, capaci di generare uno spazio narrativo, che prende forza da una serie di sottili relazioni, visive, affettive, inconsce, che si sono già costituite nel tempo tra singoli oggetti, arredi e particolari luoghi della casa.

Dal piano secondo si può scendere poi nuovamente sotto la chioma degli alberi secolari del giardino attraverso una nuova scala esterna. L'elemento verticale della scala in ferro come un diaframma vibrante valorizza l'elitario apparato storico originario, dialogando con esso e trasformandolo in un insieme eterogeneo di superfici diverse.

La restituzione di una dimensione passata è la premessa del progetto di valorizzazione, capace di intrecciare la tecnologia della modernità con il rispetto della tradizione. L'apertura al pubblico dei tre piani della villa ha reso necessarie, infatti, alcune trasformazioni, che garantiscono condizioni ottimali per la conservazione della collezione e per un'efficace articolazione del percorso di visita. Il progetto di restauro ha affiancato agli ambienti domestici nuove strutture per la visita del pubblico,

Il nuovo atrio della casa museo, guardando attraverso la loggia di ingresso verso il giardino (in alto a sinistra nella pagina accanto) e la sequenza di spazi domestici della casa al piano terra, dalla sala da pranzo allo studiolo (a destra)
The new hall of the house museum, looking through the entrance loggia towards the garden (above on the left, on the previous page) and the sequence of domestic spaces of the house on the ground floor, from the dining room to the studio (on the right)

Lo spazio espositivo al piano secondo sottotetto (in basso a sinistra) e il salone centrale al piano primo con a sinistra la scala interna esistente (a destra)
The exhibition space on the second floor in the existing attic (below on the left) and the central hall on the first floor and on the left the existing internal staircase (on the right)

oltre ad un moderno apparato di reti impiantistiche. L'intervento ha interessato, infine, la valorizzazione del giardino storico, tutelando e ricostruendo un preciso "brano" di natura abitata. I percorsi e le passeggiate parlano ancora oggi del legame profondo, unico e antico tra il personaggio e il parco, in cui oltre a rigogliose essenze autoctone vi è la precisa scelta di raccogliere e impiantare nuovi tipi di piante, forse memoria di lontani viaggi, di luoghi cari o semplicemente delle origini trentine della famiglia Matteotti.

Dopo un'attenta indagine documentaria, il progetto ha predisposto la salvaguardia delle quinte vegetali, privilegiandone l'osservazione da punti di vista strategici e da nuovi orizzonti.

Nella stretta vicinanza fisica tra personaggio, dimora e giardino, si assiste a una qualificazione ulteriore del percorso museale: il paesaggio interiore dell'illustre personaggio coincide con la nuova visione estetica di un luogo reale che, per la sua forza dimostrativa, viene riconosciuto essere patrimonio collettivo. Trasformare un luogo domestico in istituzione museale è un'operazione complessa che deve manipolare uno spazio intimo e riservato e interpretare il mito che circonda la dimora, valutando l'ordine astratto impartito nel tempo dalle generazioni che qui hanno vissuto.

Il progetto di valorizzazione di Casa Matteotti ha saputo in questo senso interpretare i luoghi e gli oggetti, rallentando il degrado e la perdita di memoria e connettendo i segni acquisiti nel corso del tempo.

Come ci suggerisce lo scrittore Mario Vargas Llosa "I buoni musei (ma potremmo dire anche i buoni architetti) sono invisibili, come i buoni maggiordomi. Esistono solo per dare rilievo e fascino a ciò che espongono, non per esporre se stessi".

Con questa finalità è stata verificata la relazione teorica che ha collegato l'analisi con il progetto d'architettura, capace di restituire alla dimora un'antica bellezza e di porre le basi per disegnarne una nuova identità rivolta al futuro.

Crediti fotografici © Valentina Muscedra

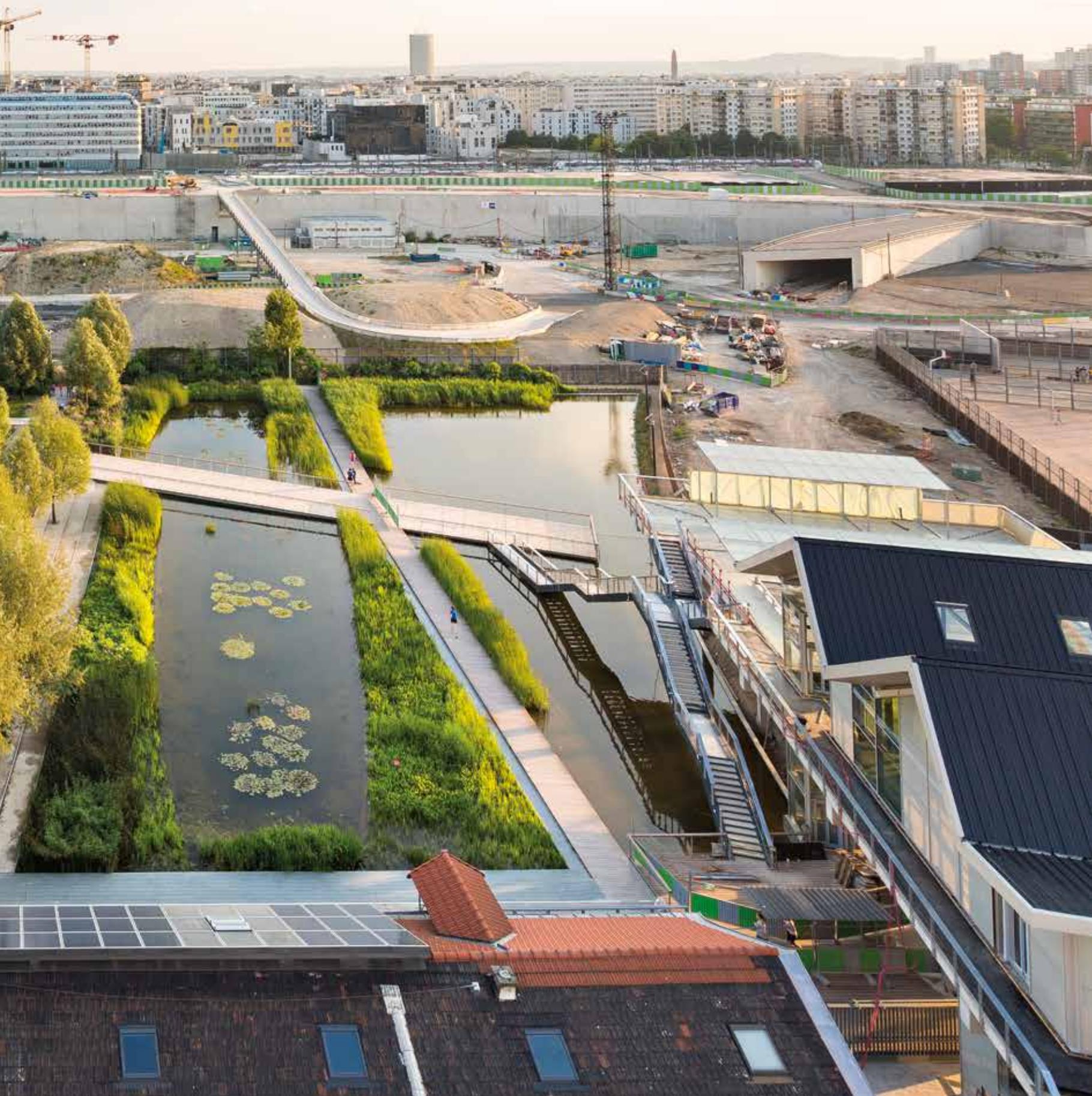
Federica Arman
Architetto, PhD in Forme e Strutture dell'Architettura, Università degli Studi di Parma · Architect, PhD in Forms and Structures of Architecture, University of Parma
federica.arman@unipr.it



Foto aerea
Parigi - Clichy Batignolles
Aerial photo
Paris - Clichy Batignolles

Paris / Clichy Batignolles

a cura di · edited by Alessandro Cambi, Francesco Marinelli, Scape





Paris / Clichy Batignolles

Paris terrain vague

Alessandro Cambi

Clichy Batignolles, da limite della città segnato dai binari ferroviari a luogo di nuove interazioni. Il progetto di riqualificazione urbana dell'atelier Grether trasforma la natura di un terrain vague ricucendo le discontinuità generate dalle infrastrutture con un unico elemento: un parco. Dieci ettari che mettono in relazione quartieri periferici finora disconnessi, delimitati da un bordo costruito permeabile che elimina le barriere tra dentro e fuori, in una visione contemporanea diffusa della città

Clichy Batignolles, from the boundary of the city marked by the railway to a place of new interactions. The urban renewal project made by Grether's atelier, transforms the nature of a terrain vague mending discontinuities generated by infrastructures with a single element: a park. Ten acres that link outlying districts hitherto disconnected, delimited by a built permeable border that eliminates barriers between inside and outside, in a contemporary vision of the city spread

Foto aerea
Parigi - Clichy-Batignolles
(nella pagina accanto)
*Aerial photo
Paris - Clichy-Batignolles
(on the previous page)*

Clichy Batignolles si trova ai bordi dell'ambito Nord/Ovest di quella che comunemente veniva definita "Paris intra-muros", identificabile in quella parte di città contenuta inizialmente dalle mura storiche e dalle fortificazioni Thiers del 1841, poi sostituite definitivamente nel 1973 con l'anello infrastrutturale del Boulevard Périphérique. Questo nucleo nasce come luogo autonomo ed indipendente, identificandosi inizialmente nel comune di Batignolles Monceau, per poi essere annesso a Parigi nell'espansione del 1860. In questo passaggio storico si costruiscono i primi collegamenti ferroviari che solcheranno in modo

indelebile quest'area, caratterizzandola, a partire dalla costruzione dello scalo merci Batignolles del 1844, come luogo di scambio e di interfaccia tra il ventre di Parigi e il Nord dell'île de France. Limite, diaframma, bordo, possono essere alcune parole chiave con cui descrivere la condizione del quartiere Clichy Batignolles nella Parigi di fine Novecento. A partire dal grande progetto urbano della Rive Gauche del 1992, la città ha rielaborato il proprio rapporto con le infrastrutture, le quali sono state assorbite dai tessuti edilizi ad esse limitrofi, assecondando una mutazione interna, attivata con

URBAN DESIGN



il decentramento delle industrie e delle attività produttive che cingevano la Parigi novecentesca. A Paris Rive Gauche del 1992, il cui progetto è ancora in corso e copre una superficie di 130 ettari di cui ben 26 su suoli artificiali ricostruiti sopra i fasci dei binari della gare d'Austerlitz, hanno fatto seguito molteplici interventi analoghi: la ZAC (Zone d'aménagement concerté) de Lilas che dal 2002 ad oggi ha rigenerato una superficie di 25 ettari tra il 19e e il 20e arrondissement, coprendo lunghi brani del Boulevard Périphérique, compresi tra i comuni di Les Lilas, Bagnolet et Le Pré-Saint-Gervais; l'Île Seguin-Rives de Seine, con il recupero dei 74 ettari dei terreni occupati dalle industrie Renault a Boulogne-Billancourt; dal 2003 anche Clichy Batignolles. Tutte queste mutazioni sono contraddistinte dalla volontà di superare la condizione delle infrastrutture come limite alla città, trasformando questi ambiti in potenziali di cambiamento e di sviluppo. Alan Berger nel descrivere le potenzialità dei terrain vague si rifà al processo evolutivo che i biologi chiamano exaptation: questo processo spiega come gli organismi spesso riadattino in modo opportunistico strutture già a disposizione per funzioni inedite. Nel mondo animale, ad esempio, le piume che inizialmente servivano ai rettili per l'isolamento corporeo sono diventate successivamente strumenti per il volo. Questa capacità di mutazione appartiene ad alcune città, a Parigi in particolare; Parigi che solo all'apparenza è prevalentemente "Haussmannienne", ma che invece cela sotto questa struttura forte, un tessuto interiore, un sottosuolo, che modifica e trasforma le proprie parti, in una riscrittura continua, che ne costruisce una perenne dimensione contemporanea.

Il progetto di rigenerazione urbana di Clichy Batignolles ha dovuto confrontarsi con una importante presenza infrastrutturale, costituita dai binari diretti alla stazione di Saint-Lazare dove circolano 1200 treni ogni giorno, la Petite Ceinture nata nel 1845 per riunire le stazioni parigine ed oggi praticamente abbandonata, un filamento della RER C che rilega Austerlitz a Ermont-Eaubonne e dove transitano quotidianamente circa 180 convogli, il Périphérique. L'idea alla base del progetto vincitore del concorso realizzato nel Gennaio del 2005 dallo studio di François Grether, la paesaggista Jacqueline Osty e da O.G.I, è quella di riunire i frammenti e le discontinuità generate dalle infrastrutture, attraverso un unico elemento, in grado di ricollegare ambiti

Vista aerea dell'area di progetto
(nella pagina accanto)
*Aerial view of the project area
(on the previous page)*

eterogenei, morfologie sconnesse, pezzi di città isolati: un parco. Un grande parco di 10 ettari, aperto e traversante, concepito come un trait d'union tra i quartieri di Batignolles, Epinettes, Monceau, Hauts de Malesherbes, attorno al quale ridefinire relazioni e bordi costruiti, centro naturale di quella visione della città contemporanea che François Grether immagina senza limiti, barriere, differenze tra dentro e fuori, diffusa. Questa matrice urbana si declina in una serie di variazioni che cercano legami con le diverse scale della città e con il contesto complesso e articolato delle infrastrutture, prolungandosi in ponti e passerelle sul lato Saint-Lazare, divenendo morfologia artificiale per coprire parte dei binari della RER C. Sopra questo nuovo suolo si poggeranno gli edifici in un ambito denso, ma allo stesso tempo poroso e funzionalmente composito, in cui si troveranno prevalentemente residenze, rivolte verso il parco, commercio ed uffici affacciati lungo la ferrovia, costruendo una nuova collina urbana nel paesaggio di Parigi. Sotto la grande mole attualmente in costruzione del nuovo Palazzo di Giustizia di Renzo Piano, emergenza e simbolo alla grande scala del quartiere, gli edifici residenziali potranno oltrepassare i limiti di altezza massimi previsti per la città di Parigi, superando gli attuali 37 metri, per arrivare ad un massimo di 50 metri, favorendo modulazione e articolazione, nella ricerca di una identità visiva e di una diversità specifica per questo quartiere. La ricerca della diversità ha implicato anche la metodologia con cui si sono sviluppati i progetti di architettura; tutto lo svolgimento degli edifici è nato infatti all'interno di un processo collegiale, nell'ambito di un atelier in cui architetti, committenza, istituzioni, hanno lavorato per mesi scambiando prospettive diverse sulla città, contribuendo a creare quella naturale evoluzione dei modelli urbani che può scaturire solo attraverso il lavoro sinergico di competenze eterogenee e complesse.

Iniziato nel 2005 con il lancio del concorso, in seguito agli studi preliminari iniziati nel 2001, l'operazione Clichy-Batignolles si concluderà nel 2018.

Alessandro Cambi

Partner Scape s.p.a.; professore a contratto di progettazione architettonica presso la Facoltà di Architettura di Ferrara · Partner Scape s.p.a.; Visiting Professor at Università degli studi di Ferrara, Facoltà di Architettura
alessandro.cambi@scape.it



L'atelier di Clichy-Batignolles

Individualità e collettività

The atelier of Clichy-Batignolles

Individuality and collectivity

Francesco Marinelli

Il padiglione sorto nel 2011 nel cantiere di Clichy Batignolles è stato teatro di un atelier di progettazione. Architetti, paesaggisti, ingegneri e promotori immobiliari si sono confrontati e hanno collaborato per il raggiungimento di un obiettivo comune: una città con un'identità collettiva e condivisa piuttosto che individualistica e priva di dialogo

The pavilion built in 2011 in the yard of Clichy Batignolles was the scene of a design atelier. Architects, landscape architects, engineers and property developers have collaborated to achieve a common goal: a city with a collective and shared identity rather than an individualistic and without dialogue one

Plastico di studio
(nella pagina accanto)
*Modelling of study
(on the previous page)*

Il progetto urbano è stato messo in atto attraverso processi e tempi differenti. A tal fine l'area è stata divisa in cinque settori operativi: centro, est, ovest, nord, Saussure. Il primo a dare il via all'operazione è stato il settore centrale costituito dal Parco Martin Luther King, realizzato dalla Ville de Paris in tre fasi: 2007; 2012-2014; la terza fase avrà inizio una volta terminata la realizzazione di tutti gli edifici e la nuova metro. Questa scelta rivela la strategia principale alla base del piano, ovvero quella di fornire alla città e ai cittadini come prima cosa un servizio pubblico, in grado di rigenerare e riqualificare velocemente la zona, rendendo anche più appetibile e prestigiose le successive operazioni immobiliari.

Il parco non è concepito come un tassello verde in opposizione con il tessuto urbano ma come un elemento in continuità: le tracce della città lo attraversano; i cunei verdi si protendono all'interno dei quartieri; i nuovi blocchi edilizi sono pensati visivamente e fisicamente come sistemi porosi al paesaggio naturale. La prima trincea di alloggi, uffici e servizi ha avuto inizio con il settore di Saussure lungo i binari ferroviari e con il settore est del parco che si estende lungo l'avenue di Clichy e si connette con il quartiere dell'Épinet. I primi lotti, una volta venduti ai promotori immobiliari, sono stati oggetto nel 2008 di concorsi di architettura che hanno portato alla vittoria di architetti francesi e internazionali tra cui Périphérique, Gauza+Raveau e Avenier Cornejo, Francis Soler, Franklin Azzi Architect, Lan Architects, Anne Demians,

URBAN DESIGN



Atelier Ovest: progetti degli edifici (nella pagina accanto)
West Atelier: project of the buildings (on the previous page)

- 1 Le Penhuel + Saison
Menu +Sud Architectes
- 2 Le Penhuel + Saison
Menu +Sud Architectes
- 3 Biecher + MAD
- 4 AG2R + La Mondiale
- 5 Brisac Gonzalez +
Antoine Regnault
- 6 Aavp + Aires Mateus
- 7 Querkraft Architekten +
Sam Architecture
- 8 Fresh Architectures
+ Itar Architectures
- 9 Chartier-Dalix
+ Brenac Et Gonzalez
- 10 Baumschlager Eberle +
SCAPE
- 11 TVK + Tolila Gilliland
- 12 Keyplan

Hardel e Le Bihan solo per citarne alcuni. Gli edifici già in buona parte realizzati, i restanti termineranno nel 2015, consentono un primo bilancio dell'operazione.

Accanto all'alta qualità delle architetture che s'incontrano passeggiando nel quartiere si ha la sensazione di un'assenza di dialogo tra i differenti corpi edilizi.

Forse sono queste le ragioni che hanno spinto Paris Batignolles e l'Atelier Grether a cambiare formula nel processo che ha riguardato il settore ovest, una porzione di edificato compreso tra la rue Cardinet e boulevard Berthier lunga circa 600 metri e costruita parzialmente sopra i binari della SNCF e RFF.

Dal 2011 al 2014 si sono svolti i lavori di progettazione architettonica di tipo collettivo attraverso la formula dell'atelier, divisi in due tranches consecutive.

Ogni lotto è stato assegnato attraverso selezioni concorsuali a dei promotori immobiliari e a team di progettisti composti da coppie studi di architettura di fama internazionale, paesaggisti e ingegneri ambientali: Aires Mateus/AAVP, Christian Biecher/Mad, TVK/Tolila + Gilliland, Chartier-Dalix/Brenac Et Gonzalez, Baumschlager Eberle/Scape sono alcuni dei nomi scelti. La scelta delle coppie di architetti è stata guidata dall'obiettivo di avere un quartiere con più variazioni possibili anche all'interno degli stessi isolati, dalle dimensioni ben superiori al normale tessuto parigino. All'interno di un padiglione nell'area di cantiere, appositamente allestito per l'occasione, i team hanno lavorato per sei mesi fianco a fianco con i promotori immobiliari per sviluppare i progetti preliminari. Negli atelier i progettisti e i promotori sono stati chiamati settimanalmente a confrontarsi tra di loro e a dibattere con la ville de Paris, l'Atelier Grether, l'Atelier Osty, l'Apur e i cittadini sulle scelte fatte e sui differenti temi progettuali: l'impianto urbano, la sostenibilità ambientale, il rapporto con lo spazio pubblico, il paesaggio, la scrittura delle facciate. Attraverso l'uso di plastici, immagini, disegni e video i progettisti hanno visto crescere i loro progetti contemporaneamente, scambiando punti di vista e scontrandosi sulle differenti posizioni. Il tutto mediato e valutato da un'attenta giuria.

In una visione della città non più uniforme ma fatta di individualismi la metodologia dell'atelier si fa carico di preservare un dialogo tra architetti al fine di costruire un'identità collettiva. Accettando la diversità come valore aggiunto del tessuto edilizio, l'urbanista cerca di creare una coesione di fondo non imponendo un suo disegno generale ma innescando uno scambio istintivo tra i singoli: ogni edificio si modella attraverso un processo d'interrelazione con gli edifici accanto. L'uso dello strumento dell'atelier non è una novità nella storia delle grandi operazioni parigine. Già nei quartieri di Massena di Seine Rive Gauche e di Hauts Malesherbes Christian de Portzamparc lo aveva adottato per realizzare un insieme allo stesso tempo dissonante e coerente. In Clichy Batignolles la metodologia è rafforzata dalla presenza al tavolo del dialogo di tutti gli attori del processo: promotori, municipalità, urbanisti, architetti, paesaggisti, ingegneri, tecnici. In questo modo il processo progettuale normalmente frammentato e sconnesso viene condensato in un unico luogo e tempo favorendo la soluzione rapida dei problemi; la responsabilizzazione e un più forte coinvolgimento di tutti i soggetti; la condivisione da parte della collettività delle scelte prese.

Chiaramente il processo non è privo di pericoli o difetti ma sicuramente costituisce una risposta convincente a una società contemporanea liquida.

Francesco Marinelli

Partner Scape s.p.a.; professore a contratto presso l'Università degli studi di Roma Tre, Facoltà di Architettura · Partner Scape s.p.a.; Visiting Professor at Università degli studi di Roma Tre, Facoltà di Architettura

francesco.marinelli@scape.it

URBAN DESIGN



François Grether: La ville sur mesure

Alessandro Cambi, Francesco Marinelli, François Grether

L'intervista a Grether è un racconto sull'evoluzione della città di Parigi negli ultimi 30 anni, con le sue difficoltà e le sue conquiste. In particolare è un focus sullo sviluppo recente di Clichy Batignolles dove Grether ha curato il progetto urbano immaginando una Parigi contemporanea che va al di là dei propri limiti, protesa verso una dimensione della città naturale e "su misura"

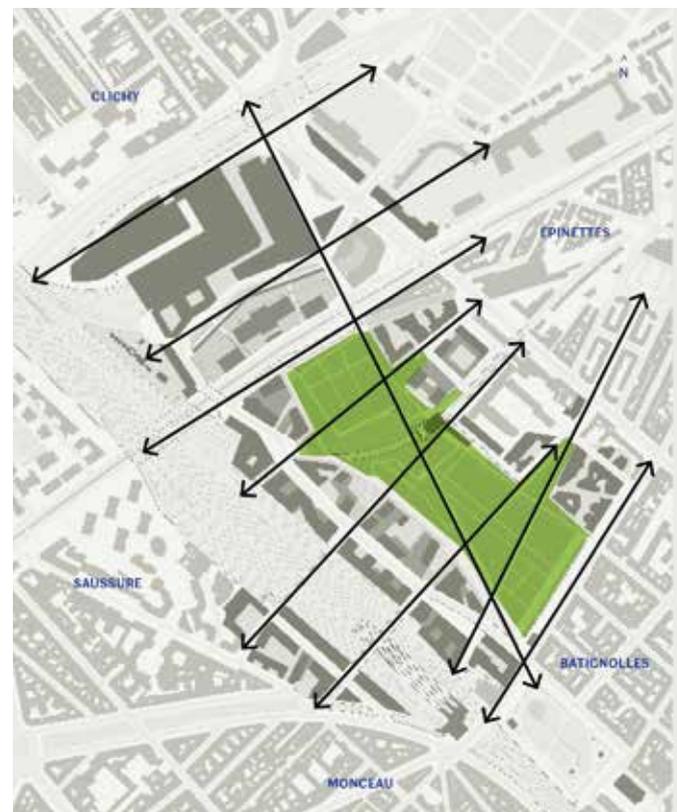
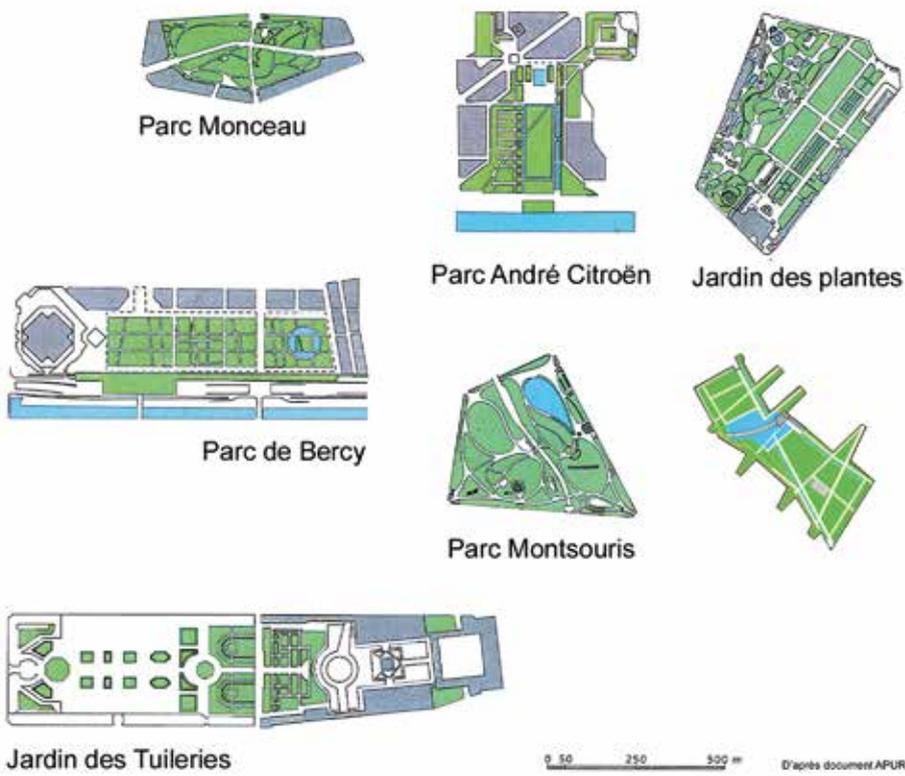
The interview with Grether is a story of the evolution of the city of Paris during the past 30 years, telling all its difficulties and its achievements. In particular, it's a focus on the recent development of Clichy Batignolles where Grether oversaw the urban project imagining a contemporary Paris that goes beyond its own limits, reaching out to a size of the natural and "customized" city.

A.C., F.M. *Volevamo parlare con voi di Parigi, della città in generale per poi entrare nel merito del quartiere Batignolles che è ciò che ci riguarda direttamente in questo momento. Parigi è un grande oceano, un mare, "non se ne conoscono mai le profondità" come scrive Balzac. Sappiamo che siete uno dei più importanti autori del cambiamento della città negli ultimi anni. Avete vinto il Grand Prix de l'Urbanisme e vorremmo perciò sapere se avete conosciuto un po' di questa "profondità" della città, qual è la sua identità allo stato attuale e la sua proiezione nel prossimo futuro, nel vostro lavoro e nella vostra visione.*

F.G. Grande question. Ho lavorato per 21 anni nell'Atelier Parisien d'Urbanisme (APUR), quindi su Parigi. Ma Parigi all'interno dei limiti del suo centro, dentro il "Boulevard Périphérique". Ho cominciato nel 1970, era un'epoca di profondi dibattiti, di cambiamenti sulla concezione urbana, sui modi di lavorare. Io ero agli inizi ma mi sono appassionato e per vent'anni ho

cercato di perdermi nella profondità di questa città, nel suo spessore, nella sua ricchezza e questo continuando a lavorare, facendo dei progetti, delle proposte. Non ero solo, ma circondato da una squadra multidisciplinare; siamo cambiati molto, anche grazie ai consigli esterni dei geografi, degli storici dell'arte e di tanti altri. Ho trovato appassionante questa riflessione centrata sia sul lavoro che sul tempo libero, la vita quotidiana di una stessa città, ma c'era il rammarico di non andare al di là dei limiti, di non lavorare sui comuni limitrofi, su ciò che oggi si chiama il "Grand Paris". Avevamo il senso che la scala stava cambiando. Intrattenevamo dei rapporti con l'istituto regionale di urbanistica che lavorava all'esterno di Parigi.

È una questione importante quella che ponete, come nutrirsi senza fine della frequentazione, dei tentativi di conoscenza, di interpretazione di una città che ha una lunga storia. Credo che abbiamo potuto far evolvere le cose, in maniera collettiva, valorizzando tutti gli apporti del XIX e del XX secolo che negli anni



70 non venivano quasi presi in considerazione, nessuno si interessava al XIX secolo. In seguito ci hanno rinfacciato di essere "haussmaniens", ma sappiamo che Parigi non è soltanto Haussmaniana, Parigi ha una storia precedente, delle abitudini, c'è un prima e un dopo...non era affatto nelle nostre intenzioni essere Haussmaniani. Ci sarebbe molto da spiegare, c'è stato un grosso malinteso, la critica è stata molto severa nei confronti del Neo-haussmanianismo. Ricordo che negli anni '70 volevamo ritrovare una grammatica un po' atemporale, eravamo in un periodo in cui non volevamo più prendere in considerazione la proprietà, i limiti delle particelle, la differenza tra pubblico e privato, eravamo in un *continuum* di spazi e non eravamo ossessionati soltanto dalla scrittura architettonica. Volevamo tornare a qualcosa che ha attraversato i secoli, la proprietà, la strada... che non è la stessa cosa della proprietà. E tornare a questo significava ritrovare un linguaggio possibile ma anche ritrovare il posto dell'architettura nella nostra epoca, le sue espressioni, ecc. Ricordo di aver proposto al Direttore dell'Urbanistica nel 1976 di lavorare sul regolamento, bandire dei concorsi, tre concorsi su tre terreni, invitando ogni volta quattro o cinque architetti per dimostrare che con le stesse regole si possono fare cose molto diverse. Per tornare alla vostra domanda, si potrebbe parlare all'infinito... il merito di Parigi è di aver saputo accumulare in un certo modo gli apporti di ogni epoca, le diverse creazioni. Ogni epoca si è espressa in maniera forte nel sistema parigino ed è questa la ricchezza di Parigi, è questa capacità di aggiungere sempre, inserire nel territorio i diversi apporti, anche molto diversi, che si sono succeduti. Per me fu un periodo di lavoro molto importante perché si lavorava sia a livello locale – ho lavorato soprattutto su La Villette, l'est di Parigi, la Rive Gauche, sempre ad est... sono originario dell'Est della Francia...lavoravamo su dei progetti precisi, molto circoscritti –, sia a livello globale, con dei lavori che riguardavano la città nel suo insieme, ed è molto importante poter cambiare scala, riflettere localmente e globalmente, scambiare con molti attori diversi su temi diversi... è stata la mia formazione. Bisogna parlare del "Grand Paris" perché è un grande tema, da un secolo a questa parte, a partire dal museo sociale, dai grandi dibattiti urbanistici parigini dell'inizio del XX secolo. Non si è mai andati avanti in modo coerente, c'è stata una grande volontà ai tempi di De Gaulle di aprirsi alle Villes Nouvelles. Io ero molto ostile all'idea delle Villes Nouvelles e non ero il solo. Io ero dell'idea di sviluppare le città, i

Fotoinserimento del futuro intervento (in alto nella pagina accanto)

Render of the future development (above on the previous page)

Confronto dimensionale tra il parco di Clichy-Batignolles e alcuni parchi della città di Parigi (in basso a sinistra) e percorsi pedonali dell'area (a destra)

Size comparison between the park of Clichy - Batignolles and some Paris' Park (below on the left) and pedestrian paths of the area (on the right)

comuni a partire da ciò che esisteva: nelle periferie ci sono già dei caratteri acquisiti, c'è già una storia, un'organizzazione; ero turbato dalle Villes Nouvelles e dopo non ci sono state molte altre azioni collettive, altri progetti globali, fino ad arrivare all'era Sarkozy. Io non ho voluto partecipare perché c'era chiaramente un modo di procedere autoritario con il ministro Christian Blanc riguardo alla linea della metropolitana per esempio, c'erano le consultazioni solo con le Archistar, un'idea di squadra proposta dal ministero della cultura e della comunicazione, e ognuno è andato avanti per la sua strada, autoritarismo e comunicazione. Con la fine di Sarkozy si è riproposta la conferenza metropolitana con degli eletti, ma secondo me non si è ancora usciti da questa logica.

A.C., F.M. *A proposito di ciò che dicevate, abbiamo avuto anche noi l'impressione che Parigi sia una città un po' imprigionata nei limiti del "Périphérique" e che il progetto "Grand Paris" fosse un tentativo di guardare al di là e riannodare dei fili con l'esterno. Ci sembra che ci sia un momento di riflessione sulla forma della città e sulle sue dimensioni e sarebbe molto interessante sapere qual è la vostra opinione su questa idea di rilancio, su questa nuova dimensione, una nuova identità di Parigi al di là di se stessa.*

F.G. Ci sono degli autori che hanno lavorato su ciò che viene chiamato il "Grand Paris" ma poi la gente, gli abitanti se ne fregano dei confini di Parigi. Ogni mattina ci sono centinaia di migliaia di persone che attraversano i suoi confini e non stanno certo pensando al fatto di attraversare questi limiti: i metro passano, le RER passano...sanno che ci sono zone più centrali, più dense, dove c'è più ricchezza. Parigi fuori da se stessa è ancora da inventare. Bisogna lavorare su ciò che già esiste di positivo dentro e fuori, e fuori ci sono già molte cose importanti, è un territorio di una grande diversità e credo che sia necessario identificare i luoghi di sviluppo futuri e bisogna anche darsi che non si può fare del bene dappertutto, bisogna agire lì dove serve di più, dove è prioritario. Non è molto difficile sapere dove intervenire: lì dove c'è più povertà, dove ci sono più spazi, più terreni e più infrastrutture. È il nord di Parigi, il sud est, Val-de-Seine, Val-de-Marne... è lì che bisogna agire perché è lì che ci sono le condizioni favorevoli alla trasformazione. Si inseguono modelli stranieri di vent'anni fa che non sono dei modelli validi per il domani. Le grandi università del mondo, oggi, hanno smesso



di costituire dei poli di ricerca e di insegnamento. Sono nella rete, inseguono milioni di studenti con l'insegnamento a distanza. La vicinanza ha sempre meno senso, serve sempre meno il contatto diretto con il professore, in un rapporto individuale.

A.C., F.M. *State dicendo che c'è una sorta di ritardo nell'immaginare la città di Parigi rispetto a ciò che accade in altri paesi?*

F.G. Un ritardo... si potrebbe dire così. Il grande problema è che siamo un paese che si autocritica in continuazione, che ha paura di tutto, un paese dove la maggior parte della popolazione, se potesse, vorrebbe tornare indietro. Il paese soffre di una sorta di sclerosi, e in più abbiamo paura. Lo vedo, in campagna passano il tempo a fare delle feste medievali!

Ma se non incoraggiamo una costruzione dell'avvenire, non ci sarà più dibattito politico, non si usa mai la parola progetto, non dico progetto di costruzione, parlo di progetto di costruzione del futuro, insieme. Dobbiamo fare qualcosa, il meglio possibile. Non si parla mai di questo nei dibattiti politici!

Ho fatto un'intervista nel 2012 e ho avuto l'infelice idea di rispondere al giornalista, che sosteneva che a Parigi ci son molti bei progetti, di dire che secondo me ci sono molti piccoli progetti a Parigi, ma non ci sono grandi progetti, dei progetti globali, dei progetti che vadano al di là dei progetti materiali, che abbiano uno sguardo verso un orizzonte più vasto.

Ad esempio, il "Grand Paris" è una grande espressione, funziona benissimo la parola, ma qual è il progetto?

A.C., F.M. *Non lo sappiamo ancora. In effetti non abbiamo ancora capito...*

F.G. A parte il metrò e poi?

A.C., F.M. *La rete del tram...*

F.G. Sì ma a parte questo, non c'è progetto. Il progetto di lavorare insieme, tutti i comuni coinvolti, di superare la dimensione locale. Non c'è una visione d'insieme, uno scopo da perseguire, non si è mai riusciti a dire in un dibattito politico "d'accordo, partite", andate avanti.

A.C., F.M. *E qual è la ragione di questo?*

F.G. Come ho detto c'è questa sorta di conservatorismo, di paura, e c'è una ripartizione dei ruoli tra i differenti

Vista delle nuove realizzazioni
(in alto nella pagina accanto)
e vista aerea del cantiere
(in basso)

*View of the new achievement
(above on the previous page)
and photo of the site area
(below)*

ambienti. È una cosa molto francese, forse anche italiana, ma gli intellettuali, gli universitari non partecipano più al dibattito sulla città. Ognuno resta nel suo ambiente. Architetti con architetti, politici con politici, c'è pochissima comunicazione trasversale tra le discipline, ognuno coltiva il suo orticello e non ci si parla gli uni con gli altri. Manca la volontà di immaginare il futuro. Ciò che si muove non è all'interno delle singole discipline ma tra le discipline. Credo che lo scambio tra i diversi ambienti capaci di riflessione, tra diverse specialità sia molto importante e credo che questo ci manchi molto. Per esempio ero stato invitato a Barcellona, per un lungo seminario di 15 giorni tra la città e la scuola di architettura su cosa si sarebbe fatto dopo le olimpiadi, quale politica si doveva adottare, era prima del 1992 stesso. Era un dibattito con degli esempi concreti tra l'amministrazione municipale, alcuni invitati e gli insegnanti delle scuole. Questo non succede più in Francia. In Francia c'è stato solo un grande dibattito sull'urbanistica tra il '70 e il '75, siamo usciti dal movimento moderno mal applicato degli anni '50 e '60. Lì ci fu un dibattito pubblico, non solo sull'urbanistica ma è raro che accada in Francia, contrariamente a ciò che accade in Italia, in Spagna. Ci fu un vero dibattito allora sul post modernismo, sulla tentazione di tornare indietro o il rischio che potesse accadere. Ma sapevamo che non si può tornare indietro, sapevamo che dopo il periodo così detto moderno, il nuovo periodo sarebbe stato qualcosa di diverso, benché sarebbe stato influenzato, segnato da quel passaggio.

A.C., F.M. *Questo passaggio di cui parlate potrebbe aver creato dei nuovi modelli per costruire la città? Cosa pensate di questo passaggio rispetto a Parigi?*

F.G. Tra i due modelli c'è un altro periodo, quello dei "projets divers", il "plan programme" per l'est parigino, nel quale abbiamo provato, attraverso una politica tematizzata localizzata, a fare qualcosa per la città. Nell'85-'86 mi fu chiesto di lavorare per un progetto a Tolbiac, 15 ettari che erano liberi, vuoti. C'era un progetto per Massena, e uno per la stazione di Austerlitz. Ho subito detto che bisognava riflettere sul metodo perché la posta in gioco era alta, un'area molto visibile, spazi molto grandi, alcuni affacciati sulla Senna. Abbiamo deciso di fare qualcosa di ambizioso e quindi abbiamo proposto un primo dibattito e dei seminari. Affinché si potesse cominciare il dibattito

in modo pertinente abbiamo proposto di consultare quattro esperti diversi, chiedendo loro di produrre delle immagini, abbiamo organizzato degli incontri con gli insegnanti, i giornalisti, molti professionisti. Questo ci ha portato a pensare che bisognava lavorare allargando la visione, era inutile avere tre progetti distinti, è un solo progetto. I politici si sono spaventati perché era un'area più grande del solito. All'inizio era chiamata ATM: Austerlitz, Tolbiac, Massena. Poi è diventato Seine-rive gauche. Abbiamo lavorato con i paesaggisti, poi con gli architetti. Abbiamo lavorato molto sugli assi ferroviari, la questione ferroviaria era molto importante. Siamo andati avanti con il progetto e a quel punto ho lasciato l'APUR, il progetto è stato contestato, e la cosa più importante che è stata fatta è la "Bibliothèque de France". Il concorso è stato vinto dal progetto di Dominique Perrault, che conosco bene, un progetto importante, ma poi le cose sono andate male. Per un progetto di realizzazione urbana, il primo progetto conta molto perché dà il via a tutto il resto, crea un ambiente e questo non è successo per varie ragioni molto complesse. Il progetto è stato molto criticato perché non è stato capito, era un progetto molto ambizioso.

A.C., F. M. *È stato importante per noi il progetto della Bibliothèque perché rappresentava un segnale di grande cambiamento per la città anche per rilanciarla a livello internazionale.*

F.G. Sì, speravamo che accadesse questo, ma la Bibliothèque ha una situazione un po' particolare, ci sarebbe molto da dire su questo tema. È un progetto non innovativo per quello che riguarda il concetto stesso di "biblioteca". Si tratta infatti di una biblioteca molto tradizionale, per la conservazione degli scritti, per la consultazione da parte di professionisti, aperta al pubblico ma ha una concezione pre-internet. Il problema è che non ci si è posti la domanda di quale sarebbe stata la biblioteca di domani. Ed è un'opera monumentale, fatta per la gloria del Presidente, ha un componente un po' cenotafio...

A.C., F.M. *Ancora il progetto Seine - Rive Gauche: qual è la vostra idea su quello che sta accadendo, corrisponde a ciò che avevate immaginato?*

F.G. Ho due rimpianti oggi: "il tappo" della stazione di Austerlitz, un edificio storico che aveva la vista diretta dalla hall della stazione su Notre Dame, l'isola



di Saint Louis. Era una congiunzione importante per non avere da una parte il nuovo e l'antico dall'altra. L'altro rimpianto è la continuità verso la periferia. Ci voleva un progetto che superasse i limiti amministrativi. Servivano degli accordi speciali con il comune di Ivry. Negli anni, alcuni progetti sono falliti a causa di impedimenti amministrativi. E ancora, un periodo durante il quale c'è stato un grande dibattito sulla forma, sono state fatte delle proposte per la costruzione di grattacieli, anche da Perrault, ma alla fine è stato il Sindaco a decidere, niente torri, niente grattacieli.

A.C., F.M. *Dicevate che c'è stato questo lavoro sui limiti di Parigi, rispetto al legame tra la città consolidata e la periferia. Secondo voi, dove Parigi ha superato se stessa?*

F.G. Ci sono due scale: la prima è concreta e locale. Poi c'è quella più generale e non funziona. Si tratta di un argomento complesso e ci sono delle relazioni complicate tra i piccoli villaggi e la città. Ci sono delle situazioni differenti.

A.C., F.M. *Queste differenze sono fisiche? Sociali?*

F.G. Sì ma anche politiche. Parigi è molto condizionata dalla politica. La prima difficoltà consiste nella distribuzione dei poteri.

A.C., F.M. *Abbiamo parlato dei confini della città e possiamo adesso arrivare ad uno spazio molto importante che è Batignolles; nel 2004 avete vinto il concorso per la rigenerazione del quartiere. Volevamo sapere qualcosa sul concorso e sul senso di questo luogo nella città di Parigi.*

F.G. Batignolles nella storia di Parigi è innanzitutto un sito ferroviario. La prima linea ferroviaria della Francia è Saint Lazare - Saint Germain. La città si è formata intorno alla ferrovia e lì dove si poteva intervenire era necessario dialogare con le ferrovie, cercare di riconquistare spazi che non interessavano la città urbana, perché il limite che impone la ferrovia degrada la città, intendo dire che l'organizzazione urbana si degrada nella sua vicinanza. Il lavoro aveva come tema principale il limite, il margine. Da un lato la ferrovia e dall'altro il Périphérique. E secondo me è il grande tema di oggi: il limite rispetto alle grandi infrastrutture. È un paradosso perché le infrastrutture

Viste sul parco e ferrovia
(nella pagina accanto)
*View on the park and railway
(on the previous page)*

fanno parte della città ma non sono la città abitata, polivalente, collettiva e gli spazi costituiscono una rottura. Il problema è che generano disagio, rumore, inquinamento e sono un ostacolo tra una zona e un'altra, un ostacolo topografico innanzitutto.

A.C., F.M. *Potreste spiegarci gli elementi più importanti dell'impianto, la struttura degli spazi pubblici, il rapporto con la parte storica del quartiere.*

F.G. Consideriamo che siamo nella parte più densa di Parigi. È una zona caratterizzata da pochissimi grandi spazi aperti, non ci sono grandi spazi a cielo aperto, non ci sono monumenti, né luoghi di aggregazione a forte polarità, quindi ci sono degli spazi molto compatti. La prima cosa era quella di prevedere un parco che fosse il più grande possibile, anzi tutto è parco con delle isole, delle specie di promontori che entrano dentro e che prevedono delle funzioni, che servano a tutta la città. All'inizio ci hanno chiesto di valutare i vantaggi locali ma io credo che sia necessario ragionare sui vantaggi per tutta la città. Siamo riusciti a non cambiare i livelli del terreno, le differenze di quota sono state mantenute e poi abbiamo mantenuto il rapporto con la ferrovia, senza nascondere. Abbiamo subito visitato i luoghi, abbiamo incontrato gli storici, dei ricercatori che hanno illustrato la storia della ferrovia, che è una storia molto interessante. E abbiamo tentato di conservare tutti gli elementi, anche quando non erano belli o ben conservati.

A.C., F.M. *E per il nuovo tessuto, quali sono i principi alla base?*

F.G. Il principio era di fare più parco possibile e meno spazi pubblici, differenziando tra spazi pubblici-giardino e spazi pubblici. A Batignolles abbiamo fatto poche strade nuove, che saranno molto frequentate, in modo da non disperdere le persone. Dunque poche vie pubbliche e una dimensione metropolitana che si sviluppa in seguito attraverso la linea del tram. Il progetto ha preso una dimensione metropolitana e ci sono tutti gli elementi per creare delle polarità tra il quartiere e la città.

A.C., F.M. *Come è possibile gestire un progetto in un tempo prolungato, laddove la società cambia così rapidamente e con delle dinamiche piuttosto complesse? Quali sono le vostre battaglie più difficili? E quali i vostri alleati?*

F.G. Uno dei meriti è che avevamo un progetto iscritto nelle coordinate locali e conoscere la situazione del quartiere è un punto di forza. All'inizio è stato più facile, eravamo molto sostenuti dall'amministrazione, poi c'è stato un avvicendamento nel 2008 perché i vice direttori sono cambiati ed è stato un momento turbolento. Le priorità sono cambiate: prima c'era il parco, poi diventato oggetto per la candidatura ai giochi olimpici e quando la candidatura è sfumata c'è stato un nuovo dibattito sul progetto e la priorità si è spostata sugli alloggi. Quindi tutto sarebbe diventato più denso, alloggi e servizi, scuole. Infine c'è stato il dibattito sulla forma urbana. Io sono favorevole a lasciare che le cose si sviluppino liberamente, è un'epoca questa di grande varietà, libertà nelle forme, nel gusto. In alcuni momenti storici non è più il progetto urbano che deve governare l'architettura, bisogna lasciare spazio all'architettura.

A.C., F.M. *C'è una parte del piano che si è conclusa, e abbiamo riscontrato molta diversità negli edifici, non c'è una consonanza di linguaggio, di materiali, un filo conduttore...*

F.G. Siamo colpiti dai contrasti oggi, i tempi continuano ad accelerare, gli architetti non hanno un linguaggio comune, ma anche i contrasti forti fanno parte di una relazione. Lo scopo è di farli parlare tra loro, le architetture dovrebbero dialogare tra loro. Affinché gli architetti possano dialogare serve più progettualità.

A.C., F.M. *Qual è il punto di forza del vostro progetto?*

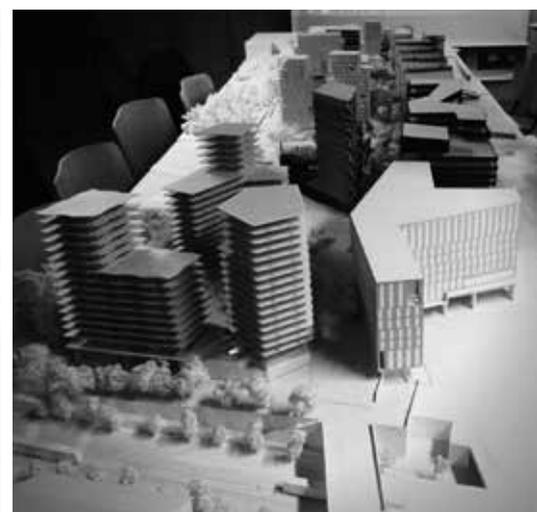
F.G. Credo che sia la sua libertà di concezione, il metodo e anche il dialogo tra gli architetti e la direzione dei lavori. Sono i punti che ho difeso ma il problema di Batignolles riguarda il numero dei partecipanti, non si possono fare delle riunioni con 50 persone, non funziona. Inoltre non c'è più discussione su un'idea globale che riguardi l'architettura e il progetto. C'è un problema di unità nel lavoro degli architetti. Nell'architettura bisogna fare un lavoro unitario. Credo sia un vero tema oggi quello dell'unità e della dimensione del lotto.

A.C., F.M. *La società contemporanea si sposta costantemente verso la città, nel 2050 il 70% della popolazione mondiale vivrà in grosse conurbazioni urbane; come si potranno sistemare tutte queste persone che arriveranno, in una densità e complessità sempre maggiore?*

Plastico del progetto
Modelling of the project



Reportage fotografico fatto durante l'atelier (in basso)
Photograph recording made during the atelier (below)



F.G. Per me è semplice. Credo che l'urbanizzazione sia generalizzata. La definizione di città è innanzitutto un territorio delimitato che ha un dentro, che è la città, e un fuori, che è il mondo naturale e il paesaggio selvaggio. È una definizione storica della città che parte da due presupposti semplici: il territorio e le infrastrutture. Alla fine del XIX secolo i riferimenti militari, fiscali e giuridici sono saltati. Non ci sono più confini, limiti, non c'è più il dentro e il fuori. Non c'è più differenza tra la campagna e il centro città, c'è soltanto una differenza di densità, di concentrazione. La campagna sono urbanizzate, gli oceani sono urbanizzati. Qui in Francia abbiamo il fenomeno della

FRANÇOIS GREThER

1968 e 1969 è architetto urbanista in Algeria per il Ministero dell'Interno. François Grether è stato insegnante alla Scuola Speciale di Architettura, nel ciclo "pianificazione e urbanistica" di Sciences-Po Paris, all'École Polytechnique Fédérale de Lausanne, alla Scuola di Architettura di Nancy e relatore in diverse conferenze dell'Istituto di Urbanistica di Parigi (IUP), Università di Parigi II Créteil.

Dal 1970 al 1992 lavora per il settore pubblico, ed è ricercatore presso l'Atelier Parisien d'Urbanisme (APUR).

Dal 1972 al 1978 dirige gli studi per la pianificazione del settore della Villette.

Nel 1992 con il gruppo del suo studio di urbanistica e architettura concepisce alcuni importanti progetti urbani di numerose città e siti notevoli come Clichy-Batignolles, Euraille, Amiens Quartiers Nord, Lyon Confluence, Gerland, Boulogne-Billancourt, Ile Seguin, ecc.

Nel 2008 e 2009 presiede il consiglio del progetto di agglomerazione franco-valdo-ginevrino PACA Saint-Julien – Plain de l'Aire

Nel 2009 è co-presidente con Erick Orsenna della commissione a progetto "Rénovation Urbaine et Urbanisme durables" organizzato dall'ANRU

Nel 2009 viene nominato Cavaliere dell'Ordine delle Arti e delle Lettere.

Nel 2012 riceve da Cécile Duflot il Grand Prix de l'Urbanisme 2012

Nel 2012 lavora su importanti progetti di riconquista delle rive del Maine a Angers.

François Grether ha partecipato o partecipa:

- alla commissione nazionale dei settori salvaguardati
- al comitato scientifico internazionale del "vivere e abitare la città portuale"
- al comitato nazionale e alla giuria francese dell'European
- alla giuria nazionale per il reclutamento di insegnanti delle scuole di architettura
- alla commissione della riforma per la legge sull'architettura presso il Ministero della Cultura
- al consiglio di amministrazione del CAUE della regione di Hauts-de-Seine

È membro dell'Accademia di Architettura.

metropolizzazione, non solo di Parigi ma anche di Lione, Lille, Marsiglia, Strasburgo ed è un sistema che dobbiamo incoraggiare. Ci sono le città piccole e ci sono i villaggi, e ciò che conta è di avere una visione unitaria di tutto ciò. È ciò che funziona in Svizzera, c'è un potenziale enorme nelle piccole e medie città, un potenziale di ricchezza e di sviluppo.

A.C., F.M. *Quindi pensate più ad una diffusione che ad una polarizzazione.*

F.G. Voglio sostenere le piccole e le medie città, ci sono dei centri storici del XVIII secolo molto belli e sono vuoti. Gli affitti sono meno cari di quelli degli alloggi sociali, e questo è un problema. Siamo malati di centralismo. Penso che l'idea di una rete sia molto importante e in Svizzera funziona benissimo.

A.C., F.M. *Quindi potremmo concludere dicendo che più che un "Grand Paris" ci vorrebbero dei "Petits Paris"?*

F.G. Parigi non ne ha bisogno, il lavoro è da fare sui piccoli centri.

Alessandro Cambi

Partner Scape s.p.a.; professore a contratto di progettazione architettonica presso la Facoltà di Architettura di Ferrara · Partner Scape s.p.a.; visiting professor at Università degli studi di Ferrara, Facoltà di Architettura
alessandro.cambi@scape.it

Francesco Marinelli

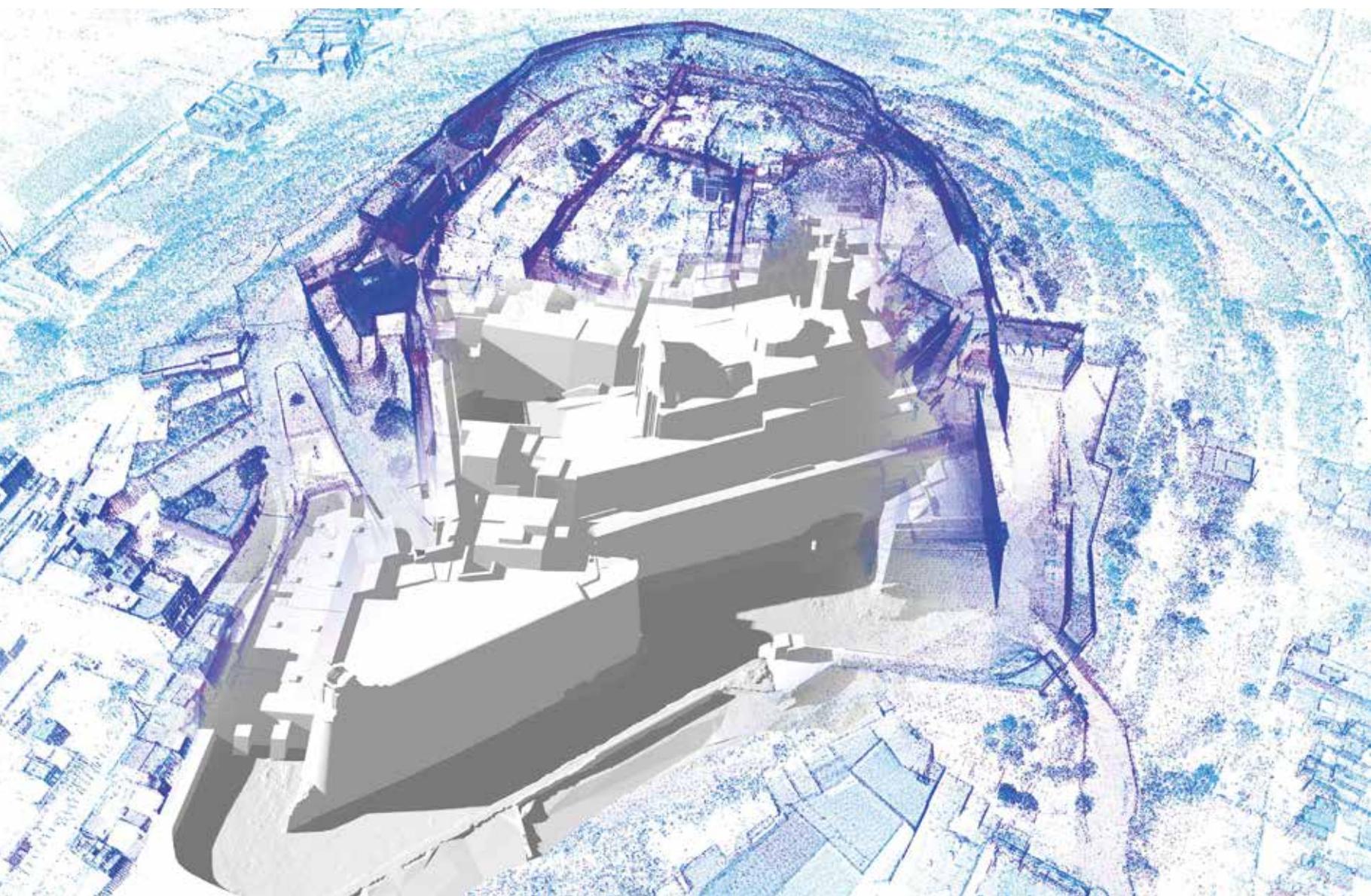
Partner Scape s.p.a.; docente corrispondente presso l'Università degli studi di Roma Tre, Facoltà di Architettura · Partner Scape s.p.a.; visiting professor at Università degli studi di Roma Tre, Facoltà di Architettura
francesco.marinelli@scape.it

François Grether

Atelier d'urbanisme François Grether; Grand Prix de l'Urbanisme 2012; professore a contratto presso Sciences Po, Institut d'urbanisme de Paris and École polytechnique fédérale de Lausanne · Atelier d'urbanisme François Grether; Grand Prix de l'Urbanisme 2012; visiting professor at Sciences Po, Institut d'urbanisme de Paris and École polytechnique fédérale de Lausanne
atelier@grether.fr

L'Urban Design "Paris - Clichy Batignolles" di questo numero di Paesaggio Urbano è stato realizzato con il contributo di Francesca di Florio, Pasquale De Pasquale, Francesca Ungaro.

EVENTI · EVENTS



INCEPTION

Inclusive Cultural Heritage in Europe through 3D semantic model

Federica Maietti, Emanuele Piaia

Il progetto INCEPTION propone metodologie innovative per la realizzazione di modelli 3D con un approccio inclusivo e interdisciplinare per la conoscenza del patrimonio culturale europeo e delle sue diverse identità

The project INCEPTION is focused on innovative methodologies for creating 3D models with an inclusive and interdisciplinary approach to enrich the knowledge of European cultural heritage and its different identities

Nel Febbraio scorso, il progetto "INCEPTION - Inclusive Cultural Heritage in Europe through 3D semantic model", candidato per il Work Programme Europe in a changing world - inclusive, innovative and reflective Societies (Call - Reflective Societies: Cultural Heritage and European Identities, Reflective-7-2014, Advanced 3D modelling for accessing and understanding European cultural assets), è stato ammesso al finanziamento dalla Commissione Europea, classificandosi primo tra 87 proposte.

Il progetto verrà sviluppato da un Consorzio di quattordici partners provenienti da dieci paesi europei guidato dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara che si avvale delle strutture e dei ricercatori del Laboratorio TekneHub del Tecnopolo di Ferrara, afferente alla Piattaforma Costruzioni della Rete Alta Tecnologia Emilia-Romagna. Metodologie innovative per la realizzazione di modelli 3D con un approccio inclusivo ai beni culturali, la possibilità di ottenere modelli interoperabili in grado di arricchire la conoscenza interdisciplinare dell'identità culturale europea da parte di studiosi, ricercatori e non esperti, e una piattaforma *open standard* per "contenere", implementare e condividere i modelli digitali sono le principali innovazioni proposte dal progetto.

Chiesa di San Sebastiano a Mantova. Il progetto INCEPTION consente la creazione, visualizzazione e analisi dei modelli 3D del patrimonio storico (in alto nella pagina accanto) *Church of San Sebastiano in Mantua. The project INCEPTION allows the creation, visualization and analysis of 3D models of cultural heritage (above on the previous page)*

Modello 3D della Cittadella di Gozo, Malta, nella visualizzazione ibrida tra nuvola di punti e modello meshato (in basso) *3D model of the Citadel of Gozo, Malta, in the hybrid visualization of point cloud and meshed model (below)*

Il gruppo di ricerca include in modo ampio e allargato le diverse declinazioni di identità e diversità del patrimonio culturale, valorizzando i sistemi di documentazione in grado di preservare memoria e identità del patrimonio culturale e concretizzando uno dei principali obiettivi che la Commissione Europea ha lanciato con il Programma Horizon 2020 e in particolare nel Societal Challenge 6 - Work Programme 2014-2015, che per la prima volta include il tema del Cultural Heritage: contribuire ad una più approfondita consapevolezza e comprensione del tessuto culturale europeo come ispirazione per affrontare le sfide contemporanee, accrescendo la conoscenza del patrimonio e delle sue diverse identità. A tal fine, le nuove tecnologie e i processi di digitalizzazione giocano un ruolo chiave poiché consentono nuove e arricchite interpretazioni del nostro patrimonio culturale comune, contribuendo al contempo a una crescita economica sostenibile. La componente accademica del Consorzio, oltre al Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara, comprende l'Università di Lubiana (Slovenia), la National Technical University of Athens (Grecia) la Cyprus University of Technology (Cipro) l'Università di Zagabria (Croazia) i centri di ricerca Consorzio Futuro in Ricerca (Italia) e Cartif (Spagna).

INCEPTION INCLUSIVE CULTURAL HERITAGE IN EUROPE THROUGH 3D SEMANTIC MODEL

Coordinatore · Leader Partner:

Dipartimento di Architettura, Università di Ferrara · Department of Architecture, University of Ferrara;

TekneHub, Tecnopolo dell'Università di Ferrara - Piattaforma Costruzioni, Rete Alta Tecnologia Emilia-Romagna · TekneHub, Technopole of the University of Ferrara - Construction Platform of the Emilia-Romagna High Technology Network

Coordinatore scientifico · Scientific Coordinator:
Prof. Roberto Di Giulio

Coordinatori tecnici · Technical Coordinators:
Federica Maietti, Emanuele Piaia

Team di ricerca · Research Team:
Marcello Balzani, Silvia Brunoro, Federico Ferrari, Marco Medici

Consorzio · Consortium:

Università di Lubiana, Slovenia
National Technical University of Athens, Grecia · Greece
Cyprus University of Technology, Cipro · Cyprus
Università di Zagabria, Croazia · Croatia
Consorzio Futuro in Ricerca, Italia · Italy
Cartif, Spagna · Spain
DEMO Consultants BV, Olanda · Holland
3L Architects, Germania · Germany
Nemoris, Italia · Italy
RDF, Bulgaria
13BIS Consulting, Francia · France
Z+F, Germania · Germany
Vision Business Consultants, Grecia · Greece

I paesi Europei partner del progetto INCEPTION (a destra)
View of the European countries involved in the INCEPTION project (on the right)



In the last February, the project "INCEPTION - Inclusive Cultural Heritage in Europe through 3D semantic model", applied for the Work Programme Europe in a changing world - inclusive, innovative and reflective Societies (Call - Reflective Societies: Cultural Heritage and European Identities, Reflective-7-2014, Advanced 3D modelling for accessing and understanding European cultural assets) has been selected to be funded by the European Commission, ranking first among 87 proposals.

The project will be developed by a consortium of fourteen partners from ten European countries led by the Department of Architecture of the University of Ferrara which makes use of the facilities and researchers of the Laboratory TekneHub, Ferrara Technopole, belonging to the Construction Platform of the Emilia-Romagna High Technology Network. Innovative technologies for creating 3D models with an inclusive approach to Cultural

Heritage, the possibility to achieve interoperable models able to enrich the interdisciplinary knowledge of European cultural identity by scholars, researchers and non-expert, and an open standard platform, implementable to "contain", implement and share the digital models are the main innovations focused by the project. The research team includes in a broad way the different aspects of identity and diversity of cultural heritage, enhancing the documentation systems able to preserve the memory and identity of the cultural heritage and putting into effect one of the main challenges that the European Commission has launched by the program Horizon 2020 and in particular in the Societal Challenge 6 - Work Programme 2014-2015, which for the first time includes Cultural Heritage assets: to contribute to a deeper awareness and understanding of European cultural heritage as inspiration for addressing contemporary challenges, increasing the

knowledge of heritage and its different identities. To this purpose, new technologies and digitization processes play a key role since they allow new and enhanced interpretations of our collective cultural heritage, while contributing to sustainable economic growth. Within interdisciplinary consortium the balance between research and business ranges in different specific fields of interest of Cultural Heritage, from the documentation and diagnostic strategies for heritage protection, management and enhancement, to the 3D acquisition technologies, the development of hardware, software and digital platforms aimed at representation and dissemination of cultural heritage through ICT processes, analysis of semantic information to a wider and more extensive use of digital models, up to the market research and business strategies for the economic value of cultural heritage, a sector struggling because of the financial crisis. Simultaneously to strategies

aiming at the optimization of a 3D data acquisition protocol able to guide the processes of digitization of cultural heritage, respecting the needs, requirements and specificities, and innovation strategies to the three-dimensional modelling, including advancement in software and hardware state-of-the-art, the project will develop six case studies, six pilot projects starting with the recognition of the specific needs and requirements of each building or cultural site, enabling the implementation of several digital acquisition systems and developing specific three-dimensional modelling operations that will make the digital models used by different categories of inter-disciplinary users, populating the INCEPTION platform. The INCEPTION project aims at an effective knowledge and dissemination of European cultural heritage through a Stakeholder Panel, an assembly of European institutions, already involved during the project preparation phase, which will provide a meaningful

panel discussion with experts in the field of Cultural Heritage not only scientifically but also directing research toward those strategies needed by "end users" and institutions to increase knowledge, enhancement and dissemination through digital models in order to promote the inclusiveness and accessibility of European cultural heritage. The project places great importance in the role of the Stakeholder Panel, both in the scientific debate on the interdisciplinary themes and in the active role of dissemination and effective use of research results. The institutions involved in the project "demonstration cases" will cooperate in the development of important applications, tools and methodological processes of great value and interest. The strategies of dissemination of digital models will involve both in situ applications for visitors, tourists, scholars and researchers, and remote applications that enable the widest possible access and knowledge of cultural heritage.

Il gruppo delle piccole medie imprese vede impegnate: DEMO Consultants BV (Olanda), 3L Architects (Germania), Nemoris (Italia), RDF (Bulgaria), 13BIS Consulting (Francia), Z+F (Germania) e Vision Business Consultants (Grecia).

Un consorzio interdisciplinare, in cui l'equilibrio tra ricerca e impresa spazia nei diversi campi specifici di interesse dei Beni Culturali, dalla documentazione e indagini diagnostiche del patrimonio alle strategie di salvaguardia, gestione e valorizzazione, fino alle tecnologie di acquisizione 3D, allo sviluppo di hardware, software e di piattaforme digitali finalizzate alla rappresentazione e disseminazione del patrimonio culturale, attraverso processi propri dell'ICT, all'analisi delle informazioni semantiche per un più ampio e approfondito utilizzo dei modelli digitali, fino alle ricerche di mercato e alla redazione di un *business plan* finalizzato alla valorizzazione economica del patrimonio culturale, colpito duramente dalla crisi finanziaria.

Parallelamente a strategie finalizzate alla definizione di un protocollo in grado di guidare le operazioni di digitalizzazione del patrimonio culturale, rispettandone esigenze e specificità, e a strategie di innovazione dedicate alla modellazione tridimensionale, anche attraverso un avanzamento dello stato dell'arte in termini di software e hardware, il progetto svilupperà sei casi studio, sei progetti pilota che, a partire dal riconoscimento delle specifiche esigenze di ogni singolo edificio o sito culturale, consentiranno di applicare diversi sistemi di acquisizione digitale per poi sviluppare una modellazione tridimensionale dedicata che renderà i modelli digitali utilizzabili da diverse categorie di utenti afferenti a diverse discipline, andando a popolare la piattaforma INCEPTION.

Il progetto INCEPTION punta alla effettiva conoscenza e diffusione del patrimonio culturale europeo anche attraverso uno Stakeholder Panel, un gruppo di istituzioni a livello europeo, già coinvolte in fase di preparazione del progetto, che costituiranno un significativo confronto con esperti del settore non solo dal punto di vista scientifico ma anche orientando la ricerca verso quelle strategie necessarie agli "utilizzatori finali" e alle istituzioni per ampliare la conoscenza, valorizzazione e disseminazione attraverso modelli digitali in grado di aumentare l'inclusività e l'accessibilità del patrimonio culturale europeo. Il progetto ripone grande importanza nel ruolo dello Stakeholder Panel, sia nel confronto scientifico interdisciplinare sui temi proposti che nel ruolo attivo di disseminazione e reale utilizzo dei risultati della ricerca.

L'Associazione Beni Italiani Patrimonio Mondiale UNESCO, l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione e l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro del MIBACT, l'Associazione Nazionali Musei Locali e Istituzionali, l'Istituto degli Innocenti di Firenze, il Technical Museum di Zagabria, la Municipalità di Unesic, Croazia, l'Architects' Council of Europe, con sede in Belgio, l'Athens Development and Destination Management Agency e la Municipalità del Piraeus, Grecia, il Castilla y León's Regional Ministry of Culture, Spagna, il Vereniging van Beheerders van Monumentale Kerkgebouwen in Nederland (Association of Administrators of Monumental Church Buildings), Olanda, e il Restoration Directorate, Ministry for Justice, Culture and Local Government di Malta, sono alcune tra le istituzioni che verranno coinvolte concretamente già dalle prime fasi del progetto, al fine di indirizzare la ricerca e i casi applicativi verso un utilizzo concreto e virtuoso dei modelli digitali del patrimonio culturale. Gli istituti coinvolti nei "demonstration cases" del progetto, potranno vedere lo sviluppo di importanti applicazioni, strumenti e processi metodologici di grande utilità e interesse. Le strategie di disseminazione dei modelli digitali prevedono infatti sia applicazioni in situ per i visitatori, i turisti, gli studiosi e i ricercatori, che applicazioni da remoto che consentiranno il più ampio accesso possibile alla conoscenza e alla valorizzazione del patrimonio culturale.

Federica Maietti

Architetto, PhD, Centro DIAPReM, Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara · Architect, PhD, DIAPReM Center, Department of Architecture, University of Ferrara
federica.maietti@unife.it

Emanuele Piaia

Architetto, PhD, Laboratorio LEM, Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara · Architect, PhD, Department of Architecture, LEM Laboratory, University of Ferrara
emanuele.piaia@unife.it



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI FERRARA
- EX LABORE FRUCTUS -



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FERRARA
dipartimento di architettura

Il Porfido del Trentino a servizio della riqualificazione, della sostenibilità e dell'accessibilità

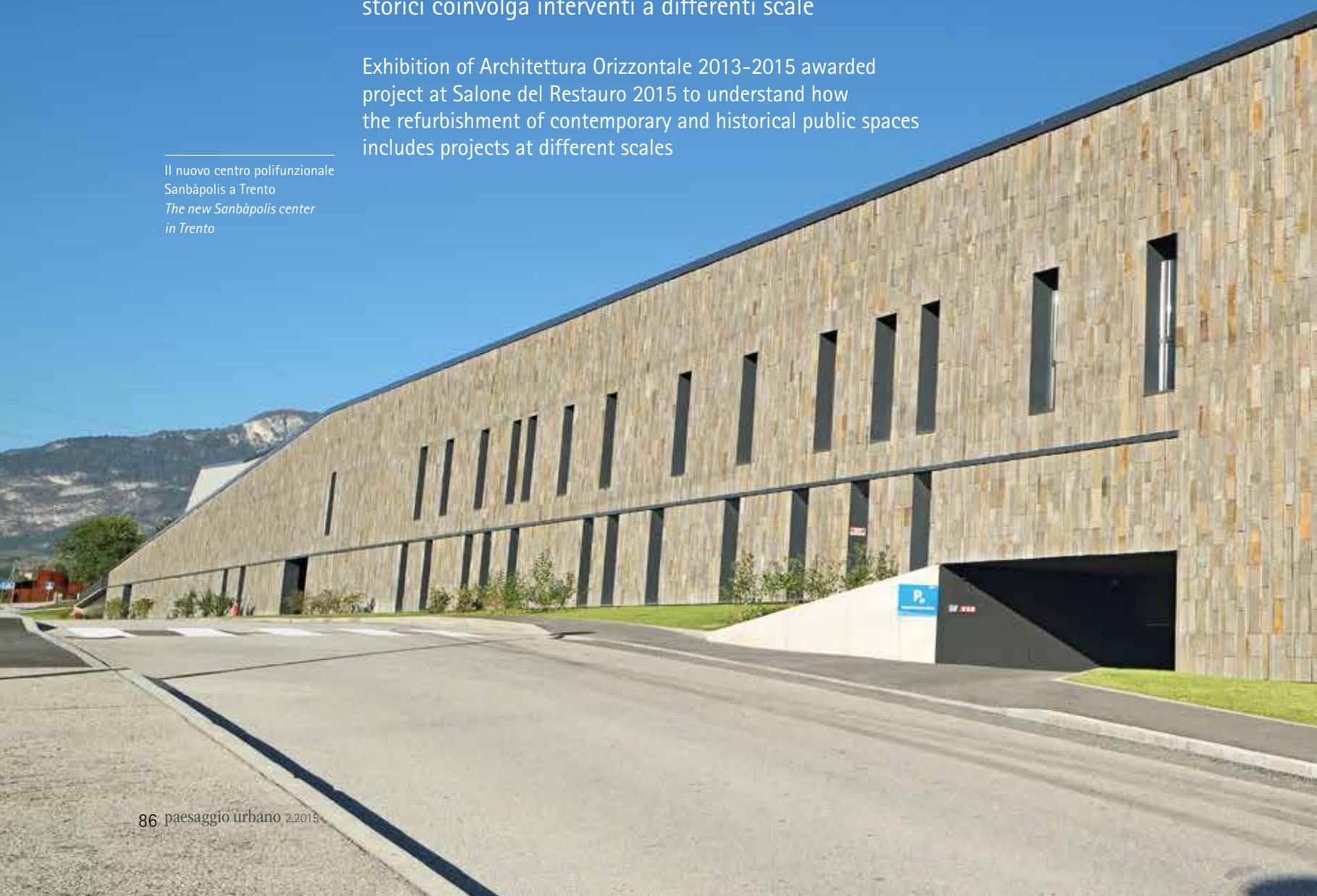
Trentino Porphyry for refurbishment,
sustainability and accessibility

Marco Medici

I progetti vincitori del Premio Architettura Orizzontale 2013-2015, in mostra al Salone del Restauro 2015, per comprendere come la riqualificazione dello spazio pubblico contemporaneo e dei tessuti storici coinvolga interventi a differenti scale

Exhibition of Architettura Orizzontale 2013-2015 awarded project at Salone del Restauro 2015 to understand how the refurbishment of contemporary and historical public spaces includes projects at different scales

Il nuovo centro polifunzionale
Sanbàpolis a Trento
*The new Sanbàpolis center
in Trento*





UIC
↑
UIC
Offices

↑
Press
Conference
Room

↑
Press
Room





Il nuovo centro polifunzionale Sanbàpolis a Trento, progettato secondo logiche di eco-sostenibilità per offrire nuovi servizi allo studentato universitario di Trento (nella pagina accanto)
The new Sanbàpolis center in Trento, designed following sustainability criteria to offer new services to university students (on the previous page)

La qualità e la consistenza delle preesistenze che caratterizzano il diffuso patrimonio storico-architettonico del nostro Paese costituiscono sicuramente uno dei principali caratteri di originalità del territorio italiano. Il recupero della città storica, l'organizzazione strategica delle proposte di intervento, la complessità della periferia urbana e della città contemporanea che si estende oltre quella antica, sono l'occasione per riflettere sul tema del controllo dell'immagine della città e del territorio. In particolar modo dopo gli eventi sismici dell'Abruzzo e dell'Emilia è apparso evidente quanto il progetto di recupero sull'esistente debba tener conto dei valori e dei caratteri dei tessuti urbani. Ogni azione progettuale che intervenga sul patrimonio esistente, dal restauro al nuovo intervento, entra nel merito del rapporto identità/qualità che, soprattutto nel tessuto urbano, mette in risalto esigenze di contestualizzazione e costringe ad atteggiamenti critici capaci di generare processi di riqualificazione sia nelle soluzioni operative sia nelle procedure di gestione e controllo.



L'attenta progettazione del sistema di facciata da parte di STS Trentino Engineering valorizza l'impiego del Profido del Trentino attraverso un'innovativa applicazione (in alto)
The careful design of the façade system enhances the use of Trentino porphyry through an innovative application (above)

**PROGETTO VINCITORE
NUOVO CENTRO POLIFUNZIONALE SANBÀPOLIS, TRENTO**

**WINNING PROJECT
SANBÀPOLIS CENTER, TRENTO**

Progettista · Designer: STS Trentino Engineering

Il centro polifunzionale Sanbàpolis, realizzato sulla base del concept architettonico dell'architetto spagnolo Juan Manuel Palerm Salazar, è una struttura progettata da STS Trentino Engineering per offrire nuovi servizi sia allo studentato universitario di Trento che all'intera comunità. Realizzato in tempi molto brevi, riserva grande attenzione alle logiche di eco-sostenibilità come dimostra l'ottenimento della certificazione Leed Gold 50. L'attenta ricerca e la progettazione del sistema di facciata, realizzato con tessere di Profido del Trentino appese ad una sottostruttura in alluminio, valorizzano l'impiego della pietra locale attraverso un'innovativa applicazione, e migliorano qualitativamente il progetto dell'involucro dialogando con la morfologia architettonica ed il contesto.

The Sanbàpolis center, based on a concept of Spanish architect Juan Manuel Palerm Salazar, is designed by STS Trentino Engineering to offer new services to both the university students and the urban community. Built in a very short time, the design firm focuses on eco-sustainability, obtaining the Leed Gold 50 certification. The careful research for the façade system, made with pieces of porphyry hung on an aluminum structure, enhances the use of local stone through an innovative application and improves the design quality.



**PROGETTO VINCITORE
OTTIMIZZAZIONE DELL'ACCESSIBILITÀ DEL CENTRO STORICO
DI VITORIA-GASTEIZ, SPAGNA**

WINNING PROJECT
VITORIA-GASTEIZ ACCESSIBILITY SYSTEM, SPAIN

Progettista · Designer: Tabuenca & Leache, Arquitectos

L'intervento realizzato dagli architetti Tabuenca & Leache a Victoria-Gasteiz dimostra come il perseguimento di un piano di accessibilità finalizzato all'eliminazione delle barriere architettoniche nello spazio pubblico sia un riconosciuto elemento per lo sviluppo sostenibile dell'ambiente urbano. Attraverso un intervento consapevole e attento alle sensibilità del contesto architettonico, l'inserimento di un ascensore e di due rampe meccaniche non solo risolve le richieste della municipalità ma valorizza un'area precedentemente trascurata. Qui il Porfido del Trentino, utilizzato per la pavimentazione, dialoga con la pietra calcarenitica, che riveste gli edifici storici della città, e con gli elementi tecnologici realizzati in acciaio e vetro.

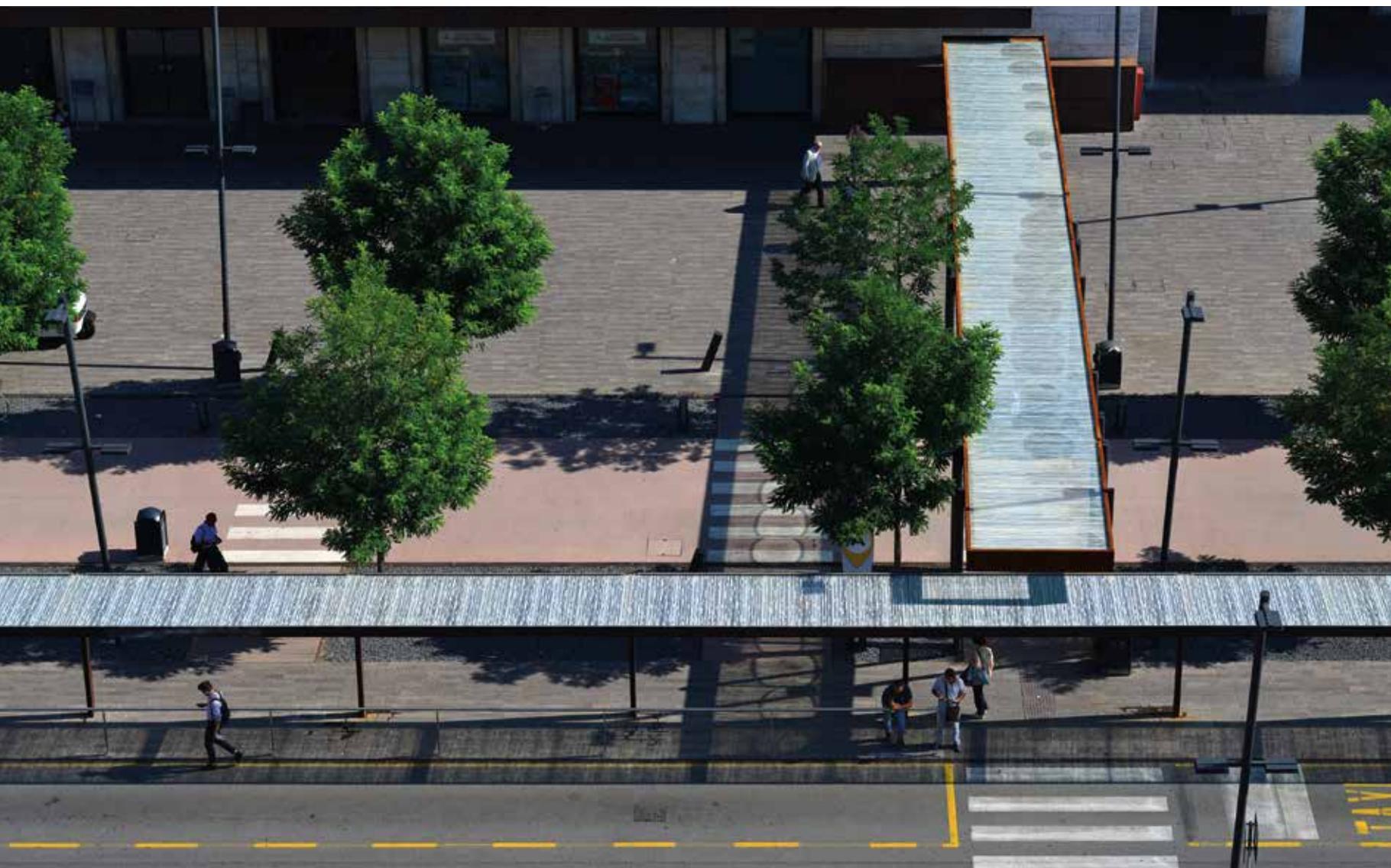
The project by Tabuenca & Leache architects in Victoria-Gasteiz shows how the elimination of accessibility barriers in a public space could be one of the main elements for sustainable development of the urban environment. Thanks to an elevator and two mechanical stairs, the project enhances an abandoned area. Here the Trentino porphyry is used for paving while the technological elements are made of steel and glass.



Il Premio "Architettura Orizzontale", ideato e promosso dall'Ente Sviluppo Porfido del Trentino in collaborazione con il Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Ferrara, non si propone esclusivamente come una competizione ma anche, e soprattutto, come elemento di promozione di interventi contemporanei negli spazi pubblici del tessuto storico, con l'intento di valorizzare la qualità e la consistenza del patrimonio diffuso. Attraverso la valorizzazione del Porfido del Trentino come pietra locale nazionale, si vuole mostrare come un approccio sicuro e sostenibile all'intervento debba essere oggi considerato anche per lo spazio pubblico e per il disegno dei principali luoghi di vita comune di tutte le nostre città.



Nell'intervento realizzato dagli architetti Tabuenca & Leache, il Porfido del Trentino, utilizzato per la pavimentazione, dialoga con la pietra calcarenitica, che riveste gli edifici storici della città, e con gli elementi tecnologici realizzati in acciaio e vetro
In the project by Tabuenca & Leache architects, Trentino porphyry is used for paving while the technological elements are made of steel and glass



Il bilanciamento tra spazi di relazione e spazi di attesa, nelle piazze della stazione ferroviaria di Padova progettate da CZstudio, è garantito dall'attenta progettazione topografica dello spazio a volume zero, capace di indirizzare sia i flussi delle persone che quelli dell'acqua
In the squares of Padua train station designed by CZstudio, the balance between relational spaces and waiting areas is guaranteed by a careful topographical design, addressing both the people flow and the water one

Il Premio si presenta quindi al Salone del Restauro di Ferrara 2015, dove si terrà il convegno di premiazione nella giornata di Venerdì 8 Maggio e, a seguire, la mostra di tutti i progetti presso Palazzo Tassoni-Estense, sede del Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara. All'edizione 2013-2015 hanno partecipato circa 30 progetti, tra realizzazioni e tesi di laurea o dottorato, rappresentativi del confronto tra Professionisti, Pubbliche Amministrazioni ed Università. Le opere candidate alla valutazione non solo hanno mostrato le flessibili possibilità di impiego del Porfido del Trentino grazie a progettualità innovative, ma hanno anche dimostrato come la riqualificazione dello spazio pubblico contemporaneo e dei tessuti storici includa interventi a differenti scale: dalla realizzazione di edifici capaci di offrire nuovi servizi alla comunità e al territorio alla realizzazione di sistemi di accessibilità per la città storica, dalla strutturazione di sistemi di relazione urbana legati alle strutture della mobilità alla riqualificazione diffusa dei più piccoli aggregati urbani.

PROGETTO VINCITORE
PIAZZE DELLA STAZIONE FERROVIARIA DI PADOVA

WINNING PROJECT
SQUARES OF PADOVA TRAIN STATION

Progettista · Designer: CZstudio associati

Le piazze della stazione ferroviaria di Padova progettate da CZstudio rappresentano perfettamente il concetto di architettura orizzontale e di tessuto connettivo proprio delle più moderne definizioni di spazio pubblico. Il bilanciamento tra spazi di relazione e spazi di attesa è garantito dall'attenta progettazione topografica dello spazio a volume zero, capace di indirizzare sia i flussi delle persone che quelli dell'acqua. L'impiego del Porfido del Trentino, coerente con i criteri di comfort, sicurezza e sostenibilità che hanno guidato la scelta di tutti i materiali impiegati e di tutte le finiture adottate, è inoltre valorizzato attraverso un interessante disegno della trama di posa giocato sulle tonalità e sulle qualità del materiale.

The squares of Padua train station are perfectly designed by CZstudio to create a modern public space. The balance between relational spaces and waiting areas is guaranteed by a careful topographical design, addressing both the people flow and the water one. The use of Trentino porphyry is enhanced through an interesting drawing based on material colors.

The quality and consistency of the historical building stock is certainly one of the main assets of the Italian cultural heritage. The image of Italian cities and landscape is deeply connected to historical city refurbishment, strategic design actions and complexity of Italian suburbs and contemporary urban fabrics. Especially after Abruzzo's and Emilia's earthquakes, the key role of restoration and refurbishment projects is very clear and it must take into account urban fabric values. Every design action

operating on existing urban fabric, from refurbishments to new projects, highlights contextualization needs and forces to critical judgment on operational solutions and management procedures. The "Architettura Orizzontale" Prize, conceived and promoted by Ente Sviluppo Porfido del Trentino, in collaboration with the Architecture Department of the University of Ferrara, focuses on the urban environment and the projects it, to enhance the quality and consistency of the historical building stock. The use of

Trentino porphyry makes clear how a sustainable design approach for the public space of all our cities should be considered today. The awarded projects will be shown at Salone del Restauro di Ferrara 2015, where the awards conference will take place on Friday, May 8, followed by the exhibition of all projects at Palazzo Tassoni Estense, headquarters of the Architecture Department of the University of Ferrara. The 2013-2015 edition was attended by about 30 projects, including M.Arch.

or PhD thesis, representative of professionals, public administrations and universities. The evaluated works showed not only the flexible use of Trentino Porphyry, but also how the refurbishment of contemporary and historical public spaces includes projects at different scales: from new buildings that can offer new services to the community to accessibility systems for the historic city, from public spaces for urban mobility structures to widespread refurbishment of small urban

centres. The Prize Jury chaired by Francesco Veneri, E.S.P.O. president, and composed by Prof. Marcello Balzani, deputy director of Department of Architecture of Ferrara, Arch. Ugo Bazzanella, vice-president of Ordine degli Architetti P.P.C. of Trento, and Ing. Valentina Eccher, Counsellor of Ordine degli Ingegneri of Trento, unanimously decided to operate only a division between winning and mentioned projects, without formal ranking, to highlight the importance of different approaches.



**PROGETTO MENZIONATO
RECUPERO SPAZI URBANI DI PEDEMONTE, VICENZA**

MENTIONED PROJECT
PEDEMONTE URBAN SPACES REFURBISHMENT, VICENZA

Progettista · Designer: Studio Architettura Scattola Associati

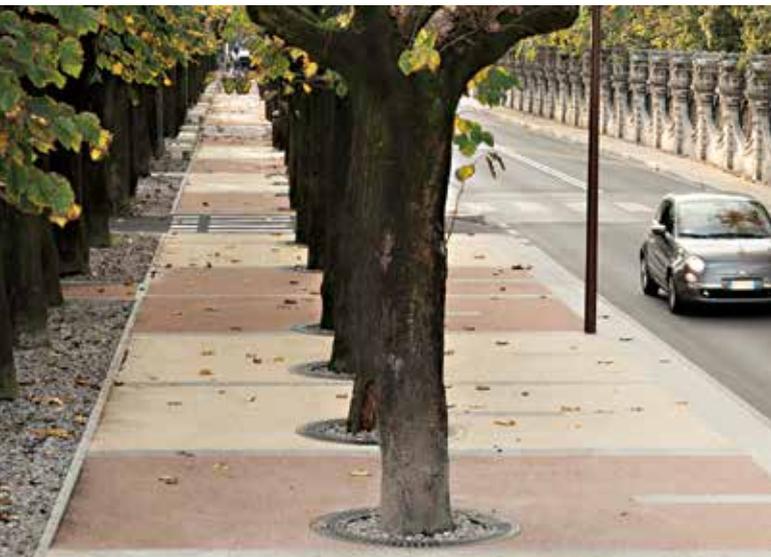
Il recupero degli spazi urbani proposto dallo Studio di Architettura Scattola Associati si configura come un'azione di riqualificazione diffusa del territorio. Articolato su quattro centri abitati del comune di Pedemonte, il progetto interviene sul piano orizzontale con qualità ed attenzione recuperando e valorizzando camminamenti, fontane, lavatoi, ponti e costruzioni afferenti la Prima Guerra Mondiale. L'impiego del Porfido del Trentino, correttamente posato in diversi formati, sottopone l'irregolarità degli spazi ad un ordine geometrico mediante il disegno della pavimentazione, assecondando la morfologia esistente, includendo antichi tracciati e facendo riaffiorare vecchie pavimentazioni.

The proposed urban spaces refurbishment by Scattola Studio is an action of widespread redevelopment of the area. The design firm refurbishes the paving of four villages of the Pedemonte municipality highlighting walkways, fountains, wash houses, bridges and buildings from the First World War. The use of Trentino porphyry, properly placed in different formats, creates a geometric order by the paving drawing.



Il recupero degli spazi urbani articolato su quattro centri abitati del comune di Pedemonte e realizzato dallo Studio di Architettura Scattola Associati si configura come un'azione di riqualificazione diffusa del territorio
The urban spaces refurbishment of four villages of the Pedemonte municipality by Scattola Studio is an action of widespread redevelopment of the area

La riqualificazione di Viale Mazzini ad opera di Neostudio Architetti Associati rinnova l'immagine complessiva del viale e, al tempo stesso, propone un utilizzo innovativo del Porfido del Trentino, impiegandone i sottoprodotti come inerti a vista del calcestruzzo
Neostudio Associates Architects renews the overall image of Viale Mazzini in Chiari - BS and, at the same time, offers an innovative use of Trentino porphyry using it as inert for wide concrete paving planes



PROGETTO MENZIONATO
RIQUALIFICAZIONE DI VIALE MAZZINI A CHIARI, BRESCIA

MENTIONED PROJECT
REFURBISHMENT OF VIALE MAZZINI IN CHIARI, BRESCIA

Progettista · Designer: Neostudio Architetti Associati

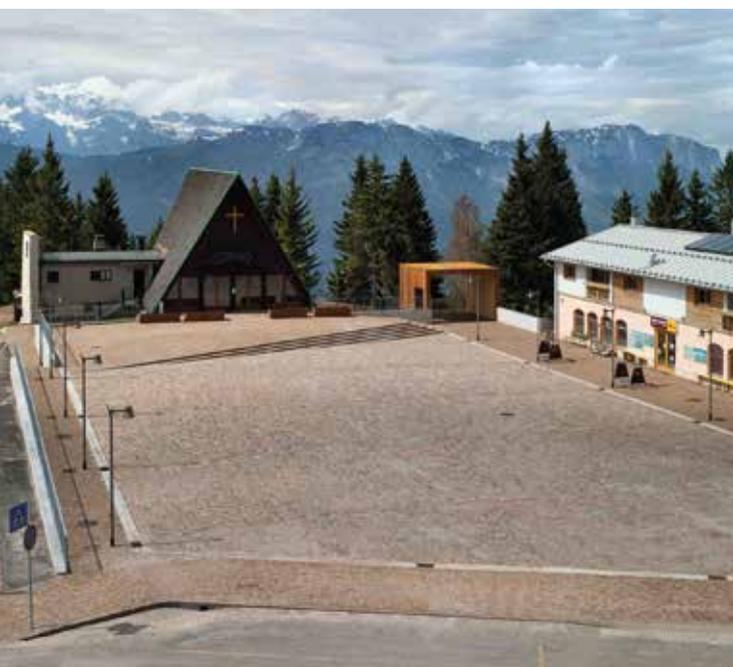
Inserita nella logica di riorganizzazione della viabilità di Chiari, la riqualificazione di Viale Mazzini ad opera di Neostudio Architetti Associati rinnova l'immagine complessiva del viale e, al tempo stesso, propone un utilizzo innovativo del Porfido del Trentino, impiegandone i sottoprodotti come inerti a vista del calcestruzzo, in ampie campiture del piano orizzontale, accostate ad analoghe pavimentazioni ottenute da inerti in marmo Botticino.

The refurbishment of Viale Mazzini is part of the functional reorganization of the viability network of Chiari. Neostudio Associates Architects renews the overall image of the avenue and, at the same time, offers an innovative use of Trentino porphyry using it as inert for wide concrete paving planes.





La pavimentazione della piazza di Vason e la realizzazione di un manufatto ad uso "belvedere", rivolto verso il Gruppo del Brenta, diventano elementi di rilancio turistico della località. *The paving of Vason square and the creation of a "belvedere", facing the Brenta Group, are elements of urban redevelopment.*



**PROGETTO MENZIONATO
RIQUALIFICAZIONE URBANA DI VASON - MONTE BONDONE, TRENTO**

MENTIONED PROJECT
URBAN REDEVELOPMENT OF VASON - MONTE BONDONE, TRENTO

Progettista · Designer: Beltrami+Dellanna architetti associati

L'opera realizzata dagli architetti Luca Beltrami e Sergio Dellanna per la riqualificazione urbana di Vason rientra tra quelle finanziate nel Patto territoriale del Monte Bondone. La pavimentazione della pedonalizzata piazza della chiesa e la realizzazione di un manufatto ad uso "belvedere", rivolto verso il Gruppo del Brenta, diventano elementi di rilancio turistico della località, creando spazi di relazione pensati per ospitare spettacoli e manifestazioni. Il disegno del piano orizzontale, realizzato in Porfido del Trentino correttamente posato in diverse pezzature, è attento anche alle più minute variazioni altimetriche, garantendo a tutti la piena fruizione dello spazio.

The project by Beltrami Dellanna + Associates Architects for the urban regeneration of Vason is among those financed by the Territorial Pact of Monte Bondone. The paving of the pedestrian church square and the creation of a "belvedere", facing the Brenta Group, are elements of Vason redevelopment. The design of the paving plane, made of Trentino porphyry, thanks to the attention paid to the most minute height variations, ensures the full enjoyment of the square.



L'applicazione del modello iCool al caso studio di Piazza Cortevvecchia a Ferrara evidenzia come la scelta del Porfido del Trentino nel sistema di pavimentazione, integrato con alberature e superfici verdi, permetta di raggiungere ottimi livelli di comfort e sostenibilità ambientale
The application of the Cool model to the case study of Cortevvecchia square in Ferrara shows as the choice of porphyry, combined with some particular design choice, allows to achieve excellent levels of thermal comfort and environmental sustainability



VINCITORE SEZIONE TESI
ICOOL - PROPOSTA PER UN MODELLO DI VALUTAZIONE DEL COMFORT TERMICO NEGLI SPAZI URBANI APERTI

MENTIONED PROJECT
ICOOL - PROPOSAL FOR AN EVALUATION MODEL OF THE THERMAL COMFORT IN URBAN OPEN SPACES

Candidato · Candidate: Federico Orsini
 Università · University: Dipartimento di Architettura, Università di Ferrara
 Relatori · Tutors: Prof. Gabriele Lelli, Prof. Michele Bottarelli

La ricerca condotta in sede di Tesi di Dottorato evidenzia le potenzialità dello spazio pubblico come strumento di riqualificazione urbana e, tramite il modello denominato iCool, cerca di valutare secondo indicatori tecnico-scientifici scelte progettuali e sistemi tecnologici. Il caso studio di Piazza Cortevvecchia a Ferrara evidenzia come la scelta del Porfido del Trentino nel sistema di pavimentazione, integrato con alberature e superfici verdi, permetta di raggiungere ottimi livelli di comfort e sostenibilità ambientale.

The research, carried out as a Ph.D. thesis, highlights the public space potentialities for a sustainable urban regeneration and, thanks to the iCool model, allows to evaluate how the design choices and the adopted technological systems affect the components of environmental quality. The application to the case study of Cortevvecchia square in Ferrara shows as the choice of porphyry, combined with some particular design choices, allows to achieve excellent levels of thermal comfort and environmental sustainability.

Alla luce di questa ricca eterogeneità la Giuria del Premio presieduta da Francesco Veneri, presidente di E.S.PO., e composta dal Prof. Marcello Balzani, vice-direttore del Dipartimento di Architettura di Ferrara, dall'Arch. Ugo Bazzanella, vice-presidente dell'Ordine degli Architetti P.P.C. della Provincia di Trento, e dall'Ing. Valentina Eccher, Consigliere dell'Ordine degli Ingegneri della Provincia di Trento, ha deciso all'unanimità di operare esclusivamente una divisione tra progetti vincitori e progetti menzionati, senza stilare una convenzionale classifica, per rimarcare l'importanza di un intervento coordinato a differenti scale.

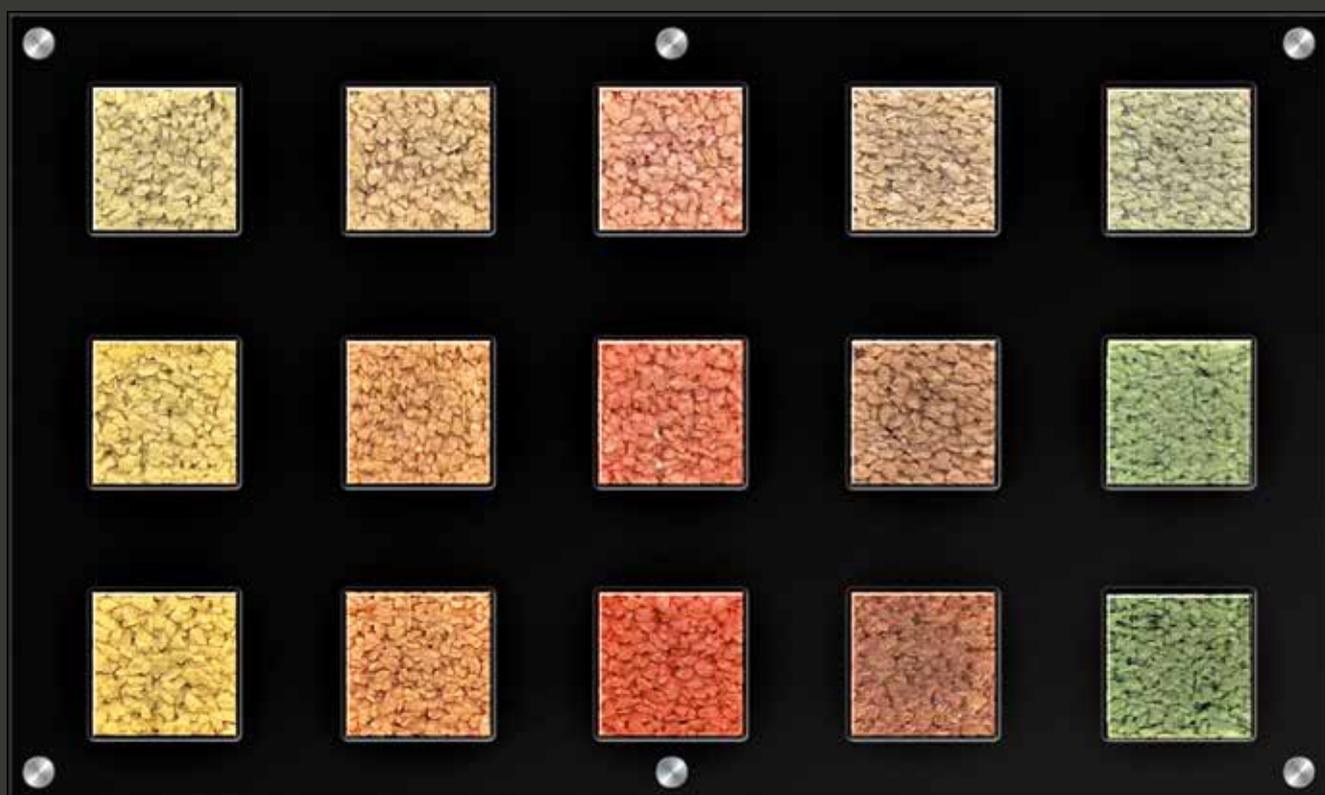
Marco Medici
 Architetto, Dottorando presso la Scuola di Dottorato in Tecnologie dell'Architettura, Università di Ferrara; Assegnista di ricerca TekneHub – Tecnopolo di Ferrara · Architect, PhD Candidate at Doctoral School in Architectural Technology, University of Ferrara; Research Fellow at TekneHub - Ferrara Technopole's Laboratory
marco.medici@unife.it

www.architetturaorizzontale.it



UNIVERSITÀ
 DEGLI STUDI
 DI FERRARA
 - EX LABORE FRUCTUS -





Drainbeton, il calcestruzzo all'avanguardia nel rispetto dell'ambiente

Drainbeton, il calcestruzzo drenante di Betonrossi,
è oggi disponibile in diverse colorazioni
per una perfetta integrazione nell'ambiente

I colori disponibili
(nella pagina accanto)

Drainbeton di Betonrossi è il calcestruzzo drenante dalle caratteristiche prestazionali uniche. Sostenibile per l'ambiente, fonoassorbente e drenante, *Drainbeton* è facilmente lavorabile e ideale per l'applicazione di pavimentazioni con stesura a freddo, oltre che per innumerevoli altre realizzazioni nelle quali vi sia l'esigenza di regolarizzare efficacemente il deflusso delle acque piovane. Obiettivo, questo, che *Drainbeton* garantisce grazie a una matrice a elevata percentuale di vuoti interconnessi che consente di drenare fino a 40 l/mq di acqua ogni secondo, senza comprometterne i valori di resistenza a compressione, che raggiungono valori superiori a 25 MPa a 28 giorni.

Oltre ad essere un prodotto dalle straordinarie caratteristiche prestazionali, *Drainbeton* è rispettoso dell'ambiente, per più di una ragione.

In primo luogo, la sua stesura avviene "a freddo", quindi senza emissione di fumi nell'ambiente, né rischi per la sicurezza degli operatori, oltre che con notevole risparmio energetico. Ma la grande novità sta nella disponibilità di avere *Drainbeton* pigmentato in diverse tonalità cromatiche: una proprietà davvero unica, che lo rende ideale in tutti i casi in cui vi sia la necessità di una perfetta integrazione nell'ambiente, come in centri storici, parchi, paesaggi naturali o aree protette.

La scelta consapevole di *Drainbeton*, pavimentazione drenante e pigmentabile, consente di valorizzare l'ambiente senza deturparlo, consentendo anzi una reale integrazione della strada nel paesaggio e la garanzia di una pavimentazione in grado di garantire l'efficace deflusso delle acque piovane.

Drainbeton può essere utilizzato nella colorazione naturale, oppure pigmentato in rosso, arancio, giallo e marrone o, su richiesta, anche in altre pigmentazioni personalizzate. Nel dettaglio, la colorazione è conferita al materiale mediante l'introduzione di pigmenti nella miscela, con un risultato cromatico omogeneo e duraturo, generalmente tenue, che offre anche una minore fonte di assorbimento termico rispetto ai conglomerati bituminosi, consentendo anche un più rapido dissipamento del calore. Le colorazioni, sottoposte ad analisi e controlli tecnici, non si alterano nel tempo, sono sicure e stabili alle intemperie, al calore, ai solventi e agli acidi.

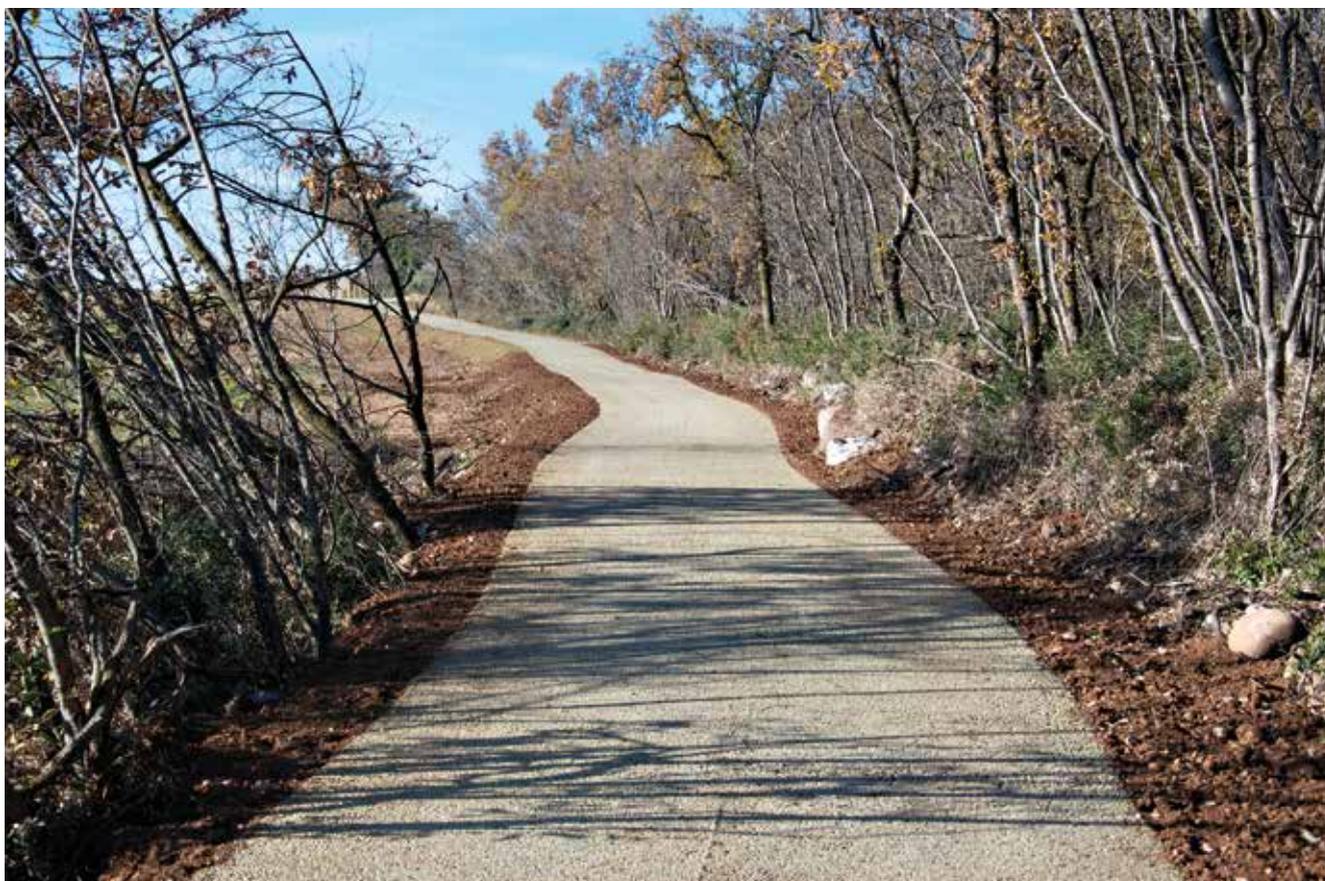
Infine, va sottolineato che la struttura a filtro di *Drainbeton* limita la necessità di interventi di trattamento delle acque meteoriche e riduce gli effetti nocivi di eventuali inquinanti.

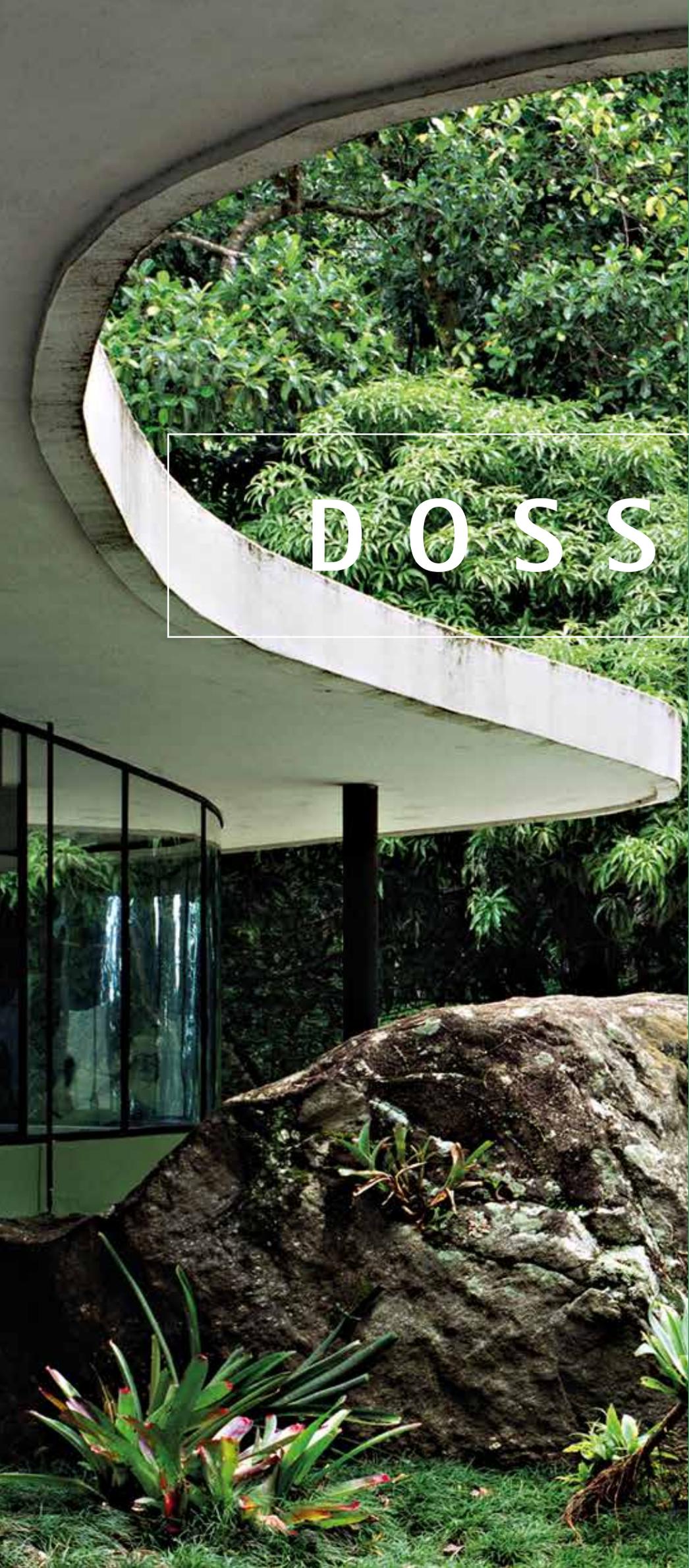
INFORMAZIONI · INFORMATION

www.betonrossi.it



Drainbeton di Betonrossi, calcestruzzo drenante (di lato) e strada a basso impatto ambientale: nel parco eolico di Monte Mesa (in basso)





DOSSIER

Oscar Niemeyer e il suo doppio: Mies van der Rohe

Oscar Niemeyer and his double: Mies van der Rohe

Abilio Guerra

Riflessioni sulla relazione tra la Casa das Canoas e il Padiglione di Barcellona

Essay about the relationship between Casa das Canoas
and the German Pavilion in Barcelona

"Io ho sempre accettato e rispettato tutte le altre scuole di architettura, dalle fredde ed elementari strutture di Mies van der Rohe alla fantasia e delirio di Gaudì. Tocca a me progettare gli oggetti che mi piacciono, in un certo modo, quelli che sono, naturalmente, legati al mio paese di origine e alle mie radici"

Oscar Niemeyer,

discorso tenuto al conferimento del *The Pritzker Architecture Prize*, 1988.

Otto esili e precisi profili metallici disposti come appoggi verticali, incastrati in un massiccio basamento, tengono alle loro sommità una sottile lastra di colore bianco. La divisione tra interno ed esterno è assicurata da un insieme di vetri, alcuni opachi, altri trasparenti. Il sistema di finestratura, muri e chiusure, non avendo funzione strutturale, ubbidisce alle prescrizioni progettuali, ambientali e sensoriali, determinando aree esterne coperte, spazi più aperti o confinati, proiezioni di ombre e vedute possibili o ostacolate. Questa descrizione, che si fonda su una regola strutturale e tettonica, si adatta a due progetti concepiti e costruiti, in luoghi e periodi molto diversi, da due maestri dell'architettura moderna: il Padiglione di Barcellona del 1929 di Mies van der Rohe e la *Casa das Canoas* a Rio de Janeiro del 1953/54 di Oscar Niemeyer.



🗨 Casa das Canoas,
vista generale;
Rio de Janeiro, 1953-54,
architetto Oscar Niemeyer.
Foto © Nelson Kon
Casa das Canoas, Overview;
Rio de Janeiro, 1953-54,
architect Oscar Niemeyer.
Photo © Nelson Kon



🏠 Oscar Niemeyer's decision to locate his home in a small clearing in the highest part of the site is a decision of huge commitment because the selected clearing is just where a huge granite emerges, a physical element that will activate the spatial articulation. The decision supports itself with a romantic notion of the sublime, where beauty is sustained by a human sensibility whose strings vibrate against the natural spectacle.

As primary shelter, the *Casa das Canoas* has in the granite rock its gravitational center. The stone is in and out of the house: from it springs the water for the pool, as if it concealed a spring; it rests one of the eight pillars that holds up the cover slab; over it curls the glass frame adjusted by a low wall of bricks; and it is here that the stair connecting the upper social pavilion from the private ground floor is supported. This rough stone, not polished, left in its natural state, is the counterpoint onyx *doré* wall at the Barcelona Pavilion, cut

and polished to the extreme, also a gravitational center of the composition made by orthogonal plans. Completely hidden in the landscape when viewed from the pool, the bedroom sector resembles a cave. The concealment of the private part of the program in the covert podium of Niemeyer's house is a subtraction operation that presents to the eyes of the visitors only the social area, precisely where, with various distortions, the same elements present in the Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion can be observed. Made from various materials packaged in polished steel covering, the eight pillars with square cross section present in the Barcelona Pavilion become in the *Casa das Canoas* eight pillars painted black, built with metal tubes of circular section. The *pilotis* in the European building have in their thin thickness, in their technical perfection of finish and in their doubly symmetrical geometric shape explicit contents of their technological condition. In Niemeyer's version, technical

and formal banality is hidden by black paint, a clear search for the annullment of his physical presence. The Cartesian arrangement of the pavilion pillars – two parallel rows of four pillars – is scrambled in Rio's version, resulting in a placement without clear rules.

In the absence of a plan for the slab structure, it is not possible to know with certainty, nor can it be deduced from the position of the pillars, the arrangement of the beams built in the double slab. The flat cover slab sticks out in balance for all the length of the enclosure and fulfills the function of protecting the inside from the direct sun (as occurs in Mies' project); a bigger expansion in parallel to the pool conforms a generous balcony. One of the architect's sketches shows the balcony referred to as "shadow", with the stone and the pool in its front.

At the Barcelona Pavilion there are two special places, both marked by water. The external reflecting pool in rectangular shape, contained

by walls on two of its sides, reveals the natural landscape clear on its other bigger side, while the smaller side frames the pavilion, which appears duplicated in its waters; the internal reflecting pool, much smaller, walled and uncovered, suggests the confined and controlled space, capable of a greater intimacy. From a typological point of view, it is a courtyard. From a psychological point of view, it is a place of meditation and retreat.

In Niemeyer's version one can observe an outdoor swimming pool which gathers nature (stone) and artifice (wavy concrete retaining, with the ground coated by tiles). The patio's insight of the pavilion is translated at *Casa das Canoas* in the intimacy of the living room, made by a curved wall, with the plan in an incomplete oval. Contrary to most commentators, who highlight the transparency and the internal and external integration, I understand that in the social area of the *Casa das Canoas* there is an oscillation between

transparency and insight. Finally, we have the presence in both projects of nude female sculptures. The sculpture "Dawn", a nondescript female figure by Georg Kolbe, is within the reflecting pool of the inner courtyard of the German Pavilion in Barcelona; its position in one of the corners allows it to be seen from a distance, framed by slabs and walls, with a green wall behind it. The contained shapes of its femininity and the arms raised in a defensive position move away a perception of carnality or sensuality, accentuating its allegory condition. Alfredo Ceschiatti's sculpture by the pool of the *Casa das Canoas*, voluptuous and sexualized, carries on along with the body a bath towel that brings it to everyday intimacy. In this beautiful earthly rediscovered paradise, the sculpture of naked women exposed in the outdoor area, which can be seen from all points of view, is the ultimate adornment.

*English translation by
Fernanda Critelli*

I punti in comune appena evidenziati sono contraddittori a causa di diversi elementi e principi che allontanano i due progetti inserendoli all'interno di tradizioni segnate da differenze storiche di civiltà e di cultura. La comprensione di coniugazioni e divergenze tra i due progetti probabilmente permette di valutare meglio lo sviluppo peculiare dell'architettura brasiliana anche in rapporto alla sua origine europea e di collocare la particolare posizione di Niemeyer rispetto alle matrici più rilevanti del primo modernismo.

Il forte legame dell'opera con quella di Le Corbusier si estende su decenni, con almeno un lavoro in collaborazione, l'edificio sede dell'ONU, e assumendo come contatto iniziale con il grande maestro l'edificio del MES (*Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro*); Niemeyer è ancora un apprendista ma, per la maggioranza dei critici e degli storici, mette in atto un dialogo vigoroso in cui, attraverso una serie di espliciti *vasi comunicanti*, il maestro a un certo punto fa qualche passo indietro, indotto dall'influenza del seguace, esattamente come si potrà comprendere più tardi in alcune successive opere del maestro svizzero-francese¹. Nonostante tale fatto, la presenza di Mies nelle opere di Niemeyer è meno studiata, anche se non rappresenta alcuna novità. Anch'io, in collaborazione con Alessandro Castroviejo, ho potuto stabilire, tuttora in via preliminare, alcuni rapporti tra *Casa das Canoas* e i *principi di Mies*".

"Quest'opera è un segno importante nell'architettura brasiliana e di Niemeyer: in essa, certi schemi del razionalismo moderno sono alterati a favore di una maggiore espressività plastica e di un legame più forte con il luogo e la realtà locale. Se alcuni dei principi provengono da Le Corbusier: *pilotis*, pianta libera; altri ricordano Mies van der Rohe: trasparenza, integrazione interno/esterno, pilastri metallici ed essenzialità soprattutto nella rappresentazione del progetto d'insieme"².

Rodrigo Queiroz è ancora più preciso e indica un legame diretto tra la *Casa das Canoas* e il padiglione tedesco: "Come Mies nel Padiglione di Barcellona, Niemeyer nella *Canoas* si preoccupa di definire un'autonomia fisica e spaziale degli elementi piani e lineari che compongono il progetto"³. Le considerazioni connesse a questo rapporto tra architetture si attengono a questi principi estetico-formali, sviluppando gli argomenti che cercherò di esprimere in quest'articolo. Tuttavia, quando si tratta di fare una comparazione tra i due architetti, è più comune contrapporre, piuttosto che la *Casa das Canoas*, la *Casa Farnsworth* a Plano in Illinois negli Stati Uniti. Le ragioni sono comprensibili: la vicinanza delle date di costruzione (1953 e 1951, rispettivamente), il progetto tipologico di un'abitazione unifamiliare (in ambo i casi per uso prevalentemente di seconda casa dove i proprietari possono trascorrere il weekend) e una certa quantità di caratteristiche morfologiche comuni (trasparenza e coperture piane). Una descrizione trovata in un blog di divulgazione è una buona sintesi di questo parallelismo: "La *Casa das Canoas* fu costruita nella stessa epoca della casa *Farnsworth* di Mies van der Rohe e la casa di vetro di Philip Johnson. [...] In comune nei tre progetti abbiamo la valorizzazione della natura, le aree aperte, l'utilizzo del vetro per integrare l'ambiente esterno all'interno e le coperture piane"⁴.

Più scrupoloso nella sua valutazione, il critico belga Marc Dubois preferisce evidenziare la differenza tra i progetti di Niemeyer, Mies e Johnson: "Il risultato finale rimane lontano dalle due case moderniste di riferimento di quell'epoca: la *Farnsworth House* di Mies van der Rohe (1946-1950), e la *Glass House* di Philip Johnson (1949). Niemeyer ha scelto una forma organica e non la scatola rettangolare con massima trasparenza. Altro punto fondamentale è che Niemeyer ha elaborato un'altra relazione tra la casa e il suo intorno, permettendo l'entrata

■ Casa das Canoas, porticato;
Rio de Janeiro, 1953-54,
architetto Oscar Niemeyer.
Foto © Nelson Kon
(nella pagina accanto)
*Casa das Canoas, screened
porch; Rio de Janeiro, 1953-54,
architect Oscar Niemeyer.
Photo © Nelson Kon
(on the previous page)*



della natura nell'interno della residenza. Una soluzione impiegata anche nella residenza di Lina Bo Bardi, la *Casa de Vidro* a São Paulo (1951)⁵.

Dubois introduce una questione che mi sembra importante per la comprensione della casa di Niemeyer: l'intensa correlazione tra architettura e paesaggio naturale, che suggerisce, nella mia opinione, un'atemporalità della costruzione, come se essa fosse sempre stata lì, senza la necessità della presenza umana o della progettazione architettonica. Allora, nell'accostare il progetto di Lina a questa famiglia di residenze capaci di interrelarsi con la natura, Dubois fa propria, sbagliando, l'interpretazione di Carlos Eduardo Comas, che vede nella *Casa de Vidro paulistana* la medesima estraniamento dal paesaggio presente nei modelli dei suoi cugini nordamericani (poiché essa include di nuovo il progetto Johnson): "La *Casa Bardi*, 1949-51, [...] non sembra, sul serio, appartenere alla stessa famiglia della *Casa Farnsworth* di Mies (1945-51) e del padiglione di Philip Johnson (1945-49), entrambi esposti nell'1° Biennale de Architettura di São Paulo (1951). Essi, nella loro totalità, propongono il massimo contrasto verso l'intorno"⁶.

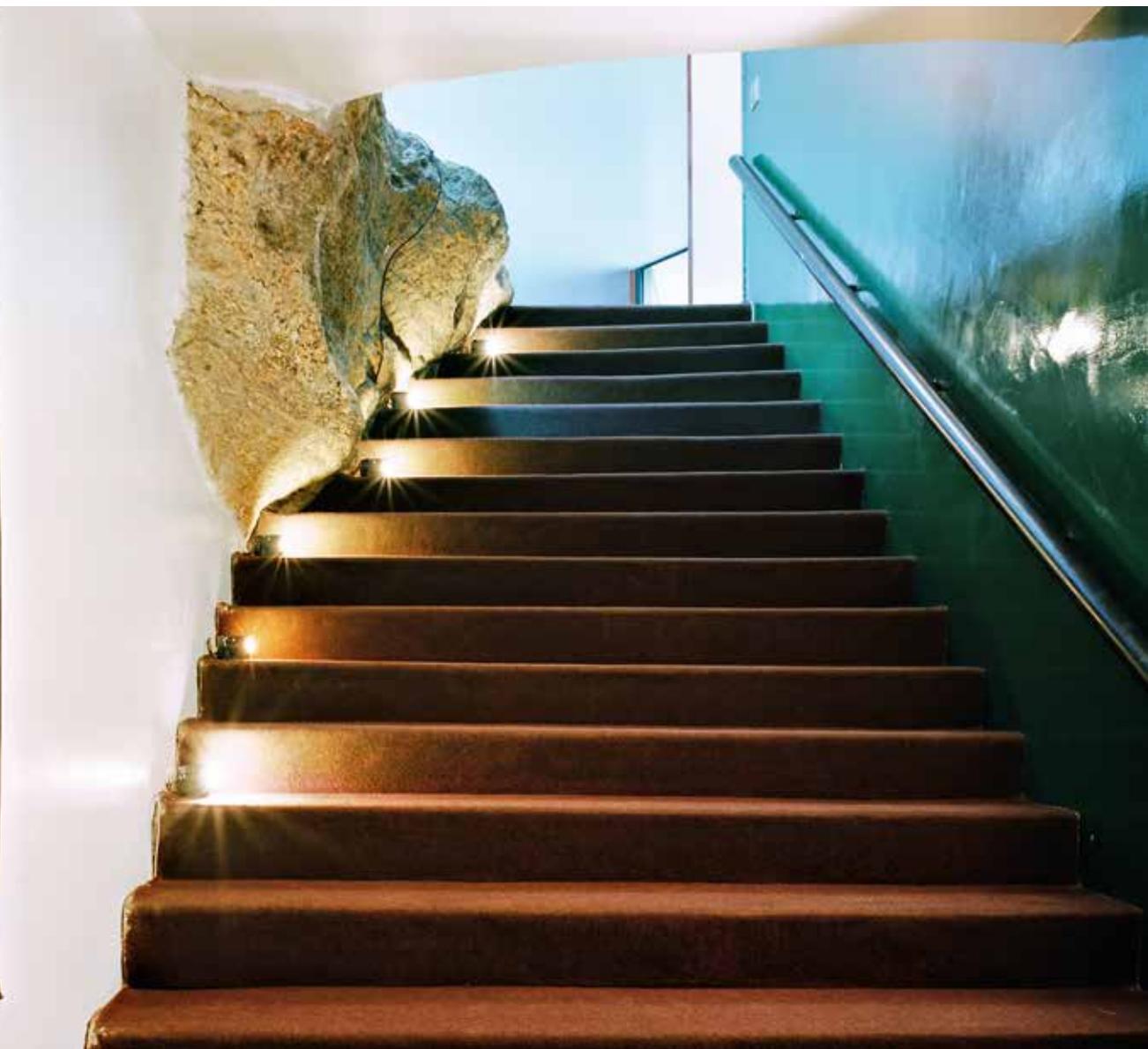
Nello stesso articolo, riguardo a Lina, Comas cita *en passant* la dualità – trasparenza del soggiorno *versus* opacità delle aree intime – comune tra le case: di *Vidro* e della *Canoas*, ponendo l'accento sul fatto che l'architetto carioca nasconde le camere opache sotto il basamento pavimentato dove si appoggia il padiglione trasparente del soggiorno e la sala da pranzo⁷. Questa somiglianza tra le case era già stata segnata dall'autore in un articolo anteriore, che evidenziava l'ambivalenza più elaborata della casa di Lina Bo Bardi, dove il soggiorno di vetro sopra i *pilotis*, giustappone l'ala U delle camere e dei servizi, e della *Casa das Canoas* di Niemeyer, in cui il padiglione trasparente in U si sovrappone all'ala compatta e *cavernosa* delle camere e dei servizi⁸.

Quest'ambiguità descritta da Comas in termini tipologico-archetipici – e che sarà rilevante nell'argomentazioni che presenterò in seguito – fu, in altri termini, precedentemente riferita da almeno due critici. Secondo João Masao Kamita, "nella celebre *Casa das Canoas* (1953) (...) l'architetto abbina con grande abilità il senso dell'apertura proposto dalla pianta moderna con l'intimismo della casa tradizionale"⁹. E, secondo Josep Maria Botey, Niemeyer riesce ad esprimere in questo progetto la "fusione magica dello spazio architettonico aperto e chiuso, continuo e separato"¹⁰. In un primo provvisorio bilancio, nonostante le somiglianze siano innegabili tra le case costruite a Rio de Janeiro e a Plano, capisco che almeno due aspetti centrali nell'elaborazione dei progetti divergono: il gioco del *mostrare e nascondere* presente nella *Casa das Canoas* si oppone alla piena trasparenza della *Casa Farnsworth*¹¹; il piedistallo che sostiene il padiglione trasparente/opaco e accoglie nel suo interno la parte intima della casa carioca si costituisce come un'antinomia rispetto alla soluzione presente nella casa del nord d'America, in cui è presente la piattaforma sollevata dal suolo su palafitte¹². Tuttavia nel Padiglione di Barcellona il gioco del *mostrare e nascondere* si correla nella relazione tra l'edificazione e la piattaforma: in questo caso nella forma di un basamento scolpito nel suolo, che garantisce un piano orizzontale omogeneo eseguito a partire da un terreno irregolare. Ritorniamo adesso alla descrizione del paragrafo iniziale del presente articolo, dove le diverse similitudini sono elencate. L'ipotesi che qui si cerca di esporre è molto semplice: Oscar Niemeyer, nell'elaborare il progetto della sua *Casa da Canoas*, sta in realtà, a suo modo, riprogettando il Padiglione di Barcellona di Mies van de Rohe. La similarità degli elementi materiali, archetipi e tipologici suggeriscono una coscienza dell'operazione che potrebbe essere considerata, secondo le sue parole, come un lasciar via libera all'immaginazione connessa

■ Casa das Canoas, muro di pietra di granito che si fonde con il sostegno della finestratura, (in alto nella pagina accanto) e muro curvilineo in doghe di legno e tavolo da pranzo (in basso); Rio de Janeiro, 1953-54, architetto Oscar Niemeyer. Foto © Nelson Kon (nella pagina accanto) *Casa das Canoas, stone wall of granite intercepted by the buoyancy, (above on the previous page) and curved wooden wall and table meals (below); Rio de Janeiro, 1953-54, architect Oscar Niemeyer. Photo © Nelson Kon*

DOSSIER

Niemeyer-Mies



alle "radici e al paese della mia origine". Pertanto, la "deformazione" messa in atto, forse nemmeno così in gran misura cosciente, è ampiamente condizionata dall'ambiente sociale e dalle condizioni tecniche e tecnologiche disponibili. Ossia, sono motivazioni sommerse, che operano inconsapevolmente secondo un *super-ego* culturale e una *superstruttura* materiale che conformano in più articolazioni e in effetto di vasi comunicanti, come anche gli storici sono in uso a definire, il "luogo del possibile".

Industria e artigianato

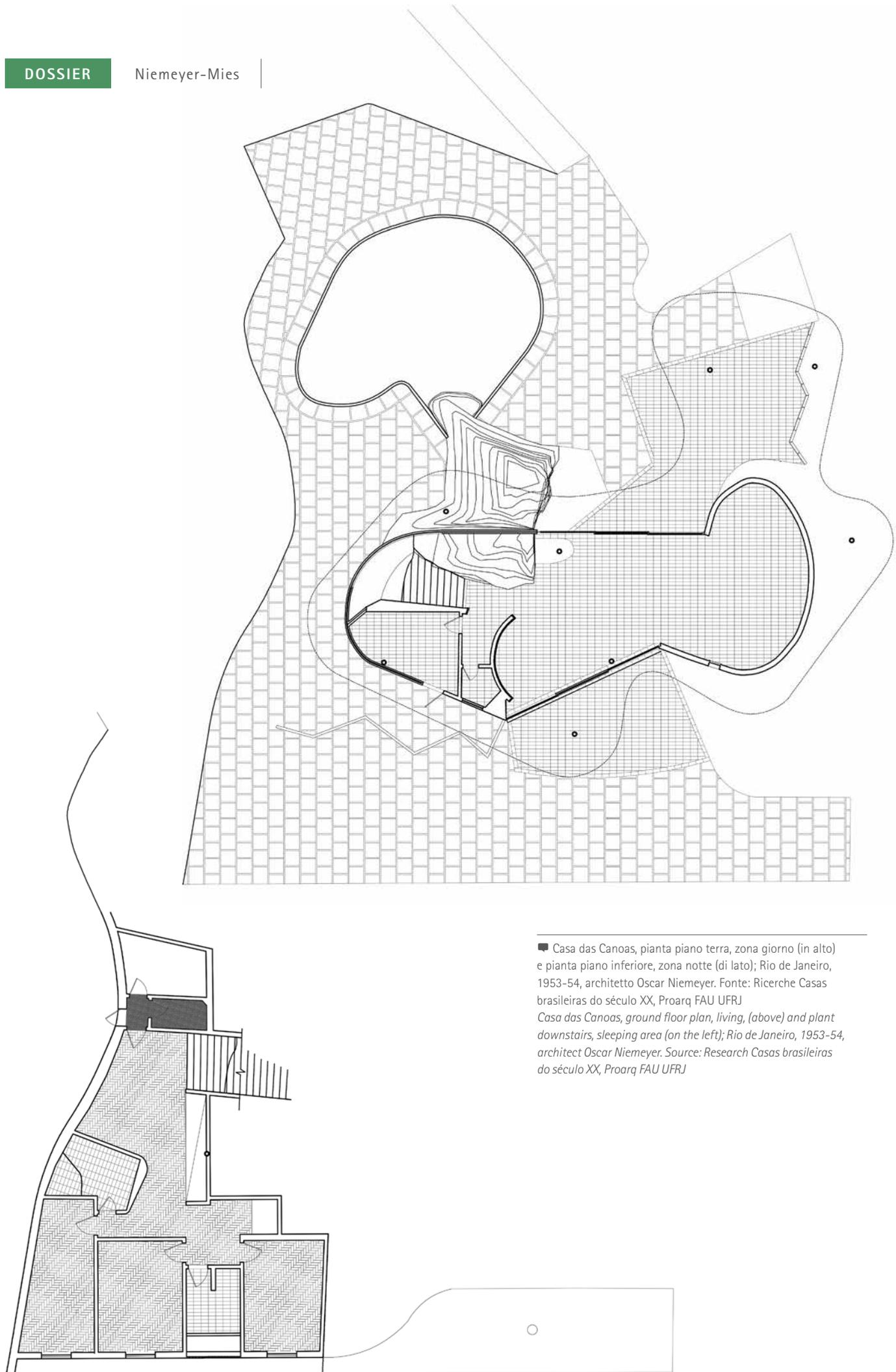
Il Padiglione di Mies van der Rohe a Barcellona fu progettato e costruito per rappresentare la Germania all'Esposizione Internazionale di Barcellona, inaugurata dal re Alfonso XIII nel maggio di 1929. L'Esposizione doveva essere inizialmente realizzata nel 1917: gli impianti, le strade e gli edifici furono progettati per ricevere i padiglioni tematici. La posticipazione causata dallo scoppiare della Grande Guerra Mondiale e la ripresa del progetto di dieci anni prima determinò per l'architetto un adattarsi ad un diverso clima culturale e politico, in cui il Padiglione nazionale doveva non solo esporre i prodotti, ma avrebbe dovuto essere anche concepito come rappresentativo della nazione. L'inserimento degli edifici nel piano generale disegnato dieci anni prima dall'architetto Josep Puig i Cadalfach risultò "anomalo e non scevro di contrasti"¹³.

La partecipazione tedesca all'interno della nuova proposta espositiva fu rischiosa. Fin dal primo istante, l'agenzia *Deutsches Ausstellungs und Messe Amt*, capi che il tempo disponibile, poco più di un anno, sarebbe stato insufficiente per la costruzione di un edificio che potesse competere con i lussuosi palazzi spagnoli già costruiti. La discussione tra i responsabili tedeschi e spagnoli proseguì fino all'accordo su una soluzione definitiva solo il 29 maggio 1928, a meno di un anno dall'apertura dell'Esposizione. La nomina di Mies van der Rohe, inizialmente, lo vide a Barcellona per due sopralluoghi. L'incarico che ricevette corrispondeva soltanto all'esecuzione degli impianti da realizzare nei diversi palazzi, che lo condussero invece a negoziare con gli architetti dell'Esposizione "le zone più adeguate atte all'installazione delle strutture tedesche in ognuno dei palazzi" preesistenti¹⁴.

Dopo la confermata decisione per una nuova costruzione nel senso vero del termine, la prima iniziativa di Mies – risoluto ed immensamente impegnato nel persuadere i responsabili spagnoli in disaccordo con la proposta – fu indirizzata a trovare un luogo il più lontano possibile dal carattere ieratico e monumentale dominante degli altri palazzi, a causa della scala ridotta del Padiglione tedesco – destinato soltanto ad incontri di accordo e protocollo – in modo che non dovesse confrontarsi con la dimensione e lo stile dominanti. Fu quindi autorizzato l'allottamento del Padiglione tedesco dagli altri; il lotto individuato – in un estremo della *Grande Praça da Fonte Mágica*, principale recinto all'aria aperta dell'Esposizione – era soggetto a vari vincoli architettonici e paesaggistici. Al suo intorno esistevano delle recinzioni cieche del *Palácio de Victoria Eugenia*, le colonne ioniche che racchiudevano a sud la grande piazza, una vegetazione folta dei giardini del *Montjuic* e gli accessi in forma di scalinate e sentieri pavimentati in pendenza per la *Pueblo Español*, bizzarro edificio commemorativo della tradizione locale.

Saranno questi gli elementi contestuali che verranno coerentemente annullati oppure valorizzati dalla disposizione dei pannelli verticali di vetro trasparenti – non sempre, perché ci sono piani di vetro colorato, alcuni traslucidi che

■ Casa das Canoas, nella parte posteriore il soggiorno con il muro rivestito di doghe di legno, (in alto nella pagina accanto) e la scala incastrata nella pietra di granito (in basso); Rio de Janeiro, 1953-54, architetto Oscar Niemeyer. Foto © Nelson Kon (nella pagina accanto) *Casa das Canoas, in the back, living room with wood-paneled wall (above on the previous page) and scale stuck in granite stone (below); Rio de Janeiro, 1953-54, architect Oscar Niemeyer. Photo © Nelson Kon*



■ Casa das Canoas, pianta piano terra, zona giorno (in alto) e pianta piano inferiore, zona notte (di lato); Rio de Janeiro, 1953-54, architetto Oscar Niemeyer. Fonte: Ricerche Casas brasileiras do século XX, Proarq FAU UFRJ

Casa das Canoas, ground floor plan, living, (above) and plant downstairs, sleeping area (on the left); Rio de Janeiro, 1953-54, architect Oscar Niemeyer. Source: Research Casas brasileiras do século XX, Proarq FAU UFRJ

garantiscono l'intimità –, dei pannelli verticali opachi di travertino (pareti esterne), in marmo verde delle Alpi (parete/muro di tre segmenti che compongono il patio d'illuminazione), in marmo verde di *Tino* (parete di fronte alla scala) e in onice dorata (parete libera all'interno del Padiglione)¹⁵.

Il sistematico ed approfondito studio storico realizzato da Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici e Fernando Ramos permettono di relativizzare la tanto vantata affermazione della critica che la notorietà dell'edificio è il risultato di un'alta tecnologia apportata. Secondo questi architetti, responsabili della ricostruzione dell'edificio nel 1980, il ragionamento non si giustifica davanti ad una costruzione realizzata fundamentalmente in pietra: "L'originalità di Mies van der Rohe non fu tanto nella radicale novità dei materiali adoperati, ma nel riuscire ad ottenere che questi esprimessero un ideale di modernità attraverso la forza della geometria, l'accuratezza dei dettagli e la perfezione della messa in opera"¹⁶.

Il *sembrar essere* che diviene essere, definito come un oggetto architettonico di alta tecnologia, si appoggia su almeno due aspetti costruttivi: la finitura non conclusa in alcune delle pareti, il che spiega l'assenza di fotografie di certe situazioni di progetto, specificamente nella parte posteriore; e il basamento rivestito di travertino romano, la cui costruzione fu realizzata con tecniche locali dell'architettura catalana, con una struttura mista di ferro e mattoni disposta a forma di volte botte come scatole vuote¹⁷. La tanta promossa alta tecnologia appare negli otto pilastri metallici a forma di croce quadrata e in un pacchetto industriale con finiture industriali di estrema precisione. È interessante notare come i pilastri – disposti secondo una rigida griglia cartesiana – sono apparsi tardivamente, dopo l'abbandono della soluzione iniziale, scelta nelle prime versioni del progetto, che proponeva una lastra di copertura piana, la quale scaricava direttamente sui muri di pietra. L'adozione dei pilastri comporta, quindi, una totale riformulazione concettuale della struttura adottata nel progetto, trasformando le pareti in vetri, con totale libertà di collocazione e posizionamento.

La lastra di copertura è a sua volta strutturata con profili metallici. La distribuzione del carico sui pilastri si realizza con una sottile piastra metallica a reticolo ortogonale, che scompare dietro la finitura leggera della copertura, soluzione concepita per evitare il dislivello dei bordi longitudinali in aggetto¹⁸.

Gli architetti responsabili per la ricostruzione del Padiglione raccontano che questa soluzione tecnologica ha reso necessaria l'esecuzione di una, non preventivata, impermeabilizzazione, inizialmente insoddisfacente per eliminare le deformazioni negli sbalzi. Secondo Solà-Morales e colleghi: "è soltanto nello sviluppo della sua opera americana che Mies van der Rohe metterà in atto un repertorio di soluzioni estetiche e tecniche congruenti"¹⁹.

Anche considerando l'affermazione degli architetti responsabili per la ricostruzione che non esiste un progetto definitivo per il Padiglione (situazione motivata dallo scarso tempo a disposizione per il progetto e per la costruzione e anche per la tipologia effimera inerente ad un'opera temporanea), il gran numero di documenti e disegni originali sopravvissuti (sia dell'archivio portato negli Stati Uniti da Mies, sia di quelli rimasti in Germania) hanno permesso che la ricostruzione si realizzasse e il suo risultato apparisse splendidamente somigliante alla versione originale, come si può constatare dal confronto con le fotografie di entrambe versioni.

Infine manca ancora di citare che l'azione di divulgazione sullo sviluppo tecnologico fu più degli agenti promozionali che dell'architetto. Non si può negare che Mies si assume la responsabilità di trasformare il Padiglione in strumento di propaganda dello sviluppo tedesco del primo dopoguerra, ma va anche detto che

lo fa a partire da una formula che nega la spettacolarità e la ridondanza. Il suo inno alla tecnologia si realizza con l'annullamento dell'azione estetizzante, con la riduzione al minimo, con il *less is more*.

L'attenzione alla geometria e alla qualità dei dettagli e delle finiture, capaci di valorizzare ciascun materiale, indirizza verso una specifica interpretazione, dove l'astrazione e la smaterializzazione si evidenziano come grandi valori della tecnologia; e che sia chiaro che quest'interpretazione si allontana da un qualunque panegirico normalmente associato con le architetture tecnologiche. Le informazioni, molto numerose sul Padiglione di Barcellona, sono più scarse e imprecise nel caso della casa a Rio de Janeiro. Trattandosi di una casa di vacanza proprio per l'architetto, è assente il rapporto di scambio con il committente, e perciò non esiste la produzione di una vasta documentazione delle fasi di progetto e di esecuzione. Ciò che è molto noto, comunque, è che si tratta della terza casa dell'architetto. Nell'esprimere delle considerazioni sulla *Casa das Canoas*, Lauro Cavalcanti la localizza nel tempo tenendo come riferimento la costruzione delle altre due case che la precedono: "Undici anni divide il tempo del progetto della prima residenza della famiglia Niemeyer sul versante del quartiere carioca della *Fonte da Saudade* (1942) e quattro anni dalla sua casa di campagna a *Mendes*, da lui concepita nel 1949"²⁰.

La prima residenza di Niemeyer, citata come *Casa da Lagoa*, appare ancora molto influenzata dal vocabolario di base di Le Corbusier, specialmente per l'interpretazione offerta da Lúcio Costa a *Vila Monlevade* di 1934: i *pilotis* al

■ Padiglione di Barcellona, scultura esterna inquadrata dai piani interni (in basso a sinistra) e vista Piazza Fontana Magica dall'interno (a destra); Barcellona, 1929 Architetto Mies van der Rohe. Foto © Abilio Guerra
German Pavilion, outdoor sculpture framed by internal plans (below on the left) and overlooking Piazza Fontana Magica inside (on the right); Barcelona, 1929 Architect Mies van der Rohe. Photo © Abilio Guerra



piano terra, le rampe di collegamento tra i piani e l'estesa facciata in vetro sono accompagnati dal balcone del primo piano, chiusure scorrevoli nella facciata laterale ed una copertura inclinata con solo una pendenza. L'assenza delle forme plastiche espressive ottenute dal calcestruzzo – che l'architetto presenterà poco tempo dopo nelle curve delle volte e la lastra *amebica* dei progetti del complesso della *Pampulha* del 1943 – conferisce a questa prima residenza un'egemonia della forma plastica moderna europea, richiamando Le Corbusier. Il secondo progetto è di una casa per trascorrere il fine settimana a *Mendes*, una città all'interno dello stato di Rio de Janeiro; di questo progetto è disponibile una scarsa documentazione composta di pochi disegni e alcune fotografie. Tuttavia la facciata trapezoidale inclinata, che acquista il ruolo di facciata principale, propone un sistema di chiusura esterno in reticolato (probabilmente) in legno, come strategia di protezione solare e ventilazione naturale legittimata dalla tradizione vernacolare. La medesima impostazione viene utilizzata dall'architetto Lucio Costa nel suo progetto di sintesi del moderno esotico con gli elementi della tradizione nazionale²¹.

Del punto di vista compositivo soltanto nella sua terza residenza – la *Casa das Canoas* – Oscar Niemeyer proverà a sperimentare soluzioni aperte con la piastra di copertura piana a disegno ondulato presenti nella *Casa do Baile* in *Pampulha*. Dal punto di vista tecnico si conferma come gli elementi moderni, specialmente nella struttura in calcestruzzo, portano la penalità di un minore utilizzo del processo costruttivo artigianale, sacrificato per un desiderio di riproducibilità attraverso un'industrializzazione standardizzata.

David Underwood nel suo tonificante libro su Niemeyer, a partire da testi e testimonianze dell'architetto, propone una chiave interpretativa psicanalitica per la sua compulsione nel progettare e costruire case per sé e per la sua famiglia. Secondo l'autore, la ricerca del rifugio personale conduce l'architetto al passato e alla natura, immobilizzato dalle sue reminiscenze e manifestazioni visionarie: "Sono loro che condizionano la scelta di progettare molte case che lui costruisce per se stesso e che riflettono la ricerca di una sicurezza domestica in un mondo in cui le relazioni sociali tradizionali stavano per essere lacerate dalla potenza dell'industrializzazione e dalle migrazioni urbane"²².

Così, ancora secondo l'interpretazione di Underwood, nella casa a Mendes risuonano i dolci ricordi della casa coloniale antica della sua zia Alzira, mentre la *Casa das Canoas* suggerisce un rifugio in mezzo alle montagne e le foreste incontaminate, un vero paradiso terrestre. "Il suo mondo perduto è quello del paradiso mitico del Brasile, anteriore alla colonizzazione europea e allo sviluppo industriale"²³. Quest'ancoraggio della personalità artistica e intima di Niemeyer a un mondo in via di estinzione può essere compreso anche come parte di un sottofondo culturale più ampio, dove, nella visione del mondo dei gruppi sociali che scommettono sulla modernizzazione del paese, ancora sopravvive un attaccamento al mondo rurale e a tutto quello che esso significa in termini di stabilità e appartenenza ad un modo di vivere. Le forze travolgenti del capitale industriale, che inizia il suo sviluppo nel Brasile fin dalla prima decade del secolo scorso, mettono in discussione il mito del paradiso terrestre che ha attenuato per secoli l'occupazione bianca della foresta tropicale²⁴.

Il rifugio personale ricercato da Niemeyer ha come corrispettivo il rifugio collettivo proposto da Lúcio Costa nel suo manifesto dell'*urbanismo pau-brasi*²⁵, come già ho proposto di chiamare il suo memoriale di *Vila Monlevade*, che delinea nelle descrizioni di edificazioni, spazi liberi e modo di vita la scena successiva: "Nell'insieme proposto fa eco un certo *ethos*, un certo modo di vivere la vita, che

oscilla tra la pigrizia tropicale espressa nell'amaca *Tupi-Guarani* e l'elettrizzante divertimento moderno della sala da ballo e del cinema. Il cittadino di *Monlevade* ha una vita dove domina la semplicità dei valori spirituali e la chiarezza degli spostamenti quotidiani, dove la sommatoria del rispetto individuale di ognuno disegna una collettività che gode di tranquillità e tempo libero lontano dal lavoro. (...) Un piccolo mondo perfetto, sereno, appartato dai fatti storici della corruzione e della decadenza, una specie di *monade scontata fiscalmente* di diverse visioni del mondo, acquisite comunemente come incompatibili o inconciliabili²⁶.

Tanto l'evasione individuale di Oscar Niemeyer come la regressione collettiva proposta da Lúcio Costa ricercano un adattamento indolore alle novità tecniche e concettuali del modernismo europeo al quadro di riferimento naturale e culturale preesistente in Brasile. Il mondo rurale, da dove si genera la maggiore parte della produzione di ricchezze del paese, è ancora sufficientemente vigoroso per confrontarsi nell'ambito dello spirito con gli impegni per l'industrializzazione e la modernizzazione in vigore dal 1930, che trasformeranno il processo di urbanizzazione nei decenni a venire in un'inappellabile realtà.

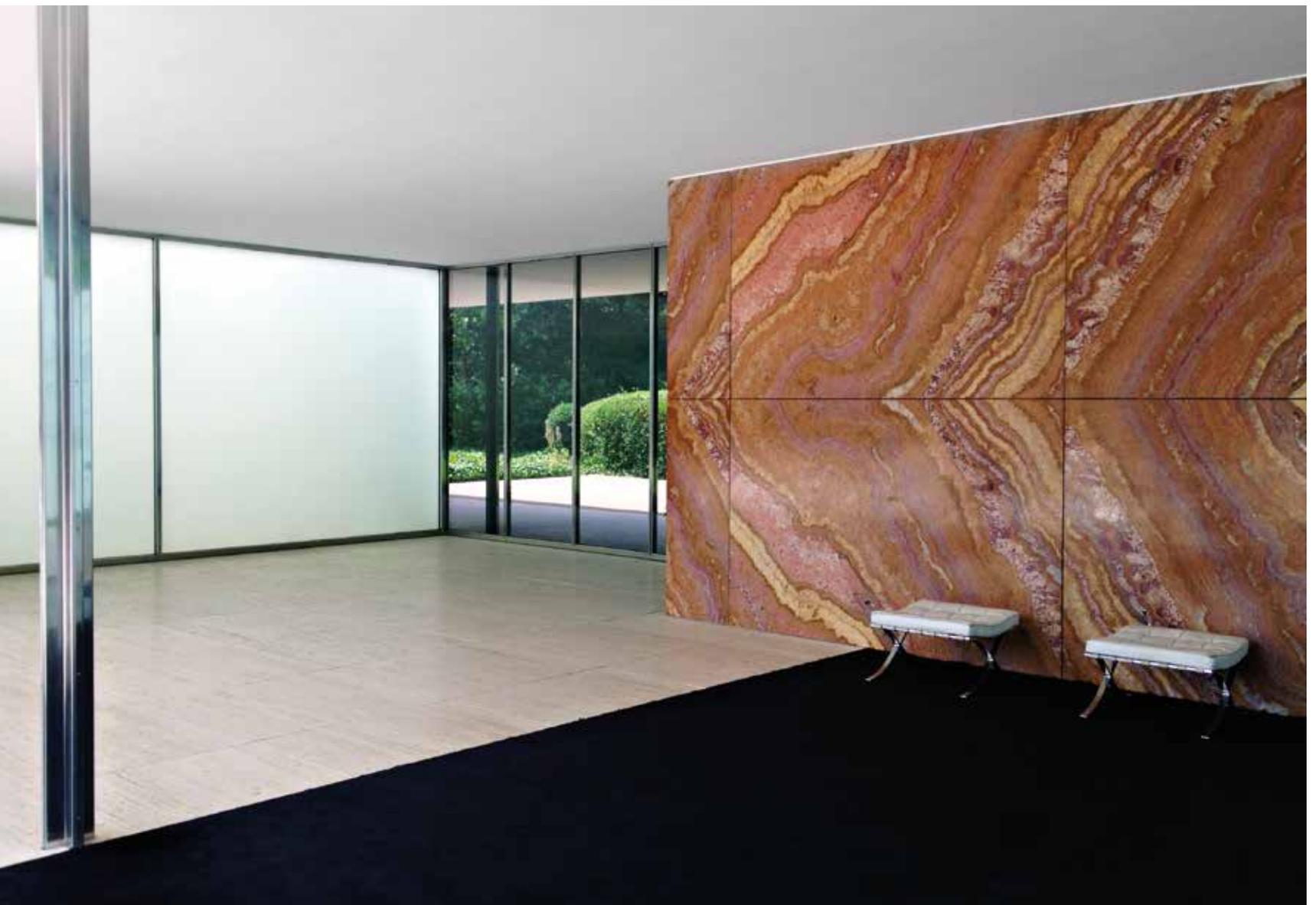
La condizione rurale della nostra struttura sociale si sposterà dietro le quinte sul finire del 1960, non senza prima partecipare all'avventura erculeica della costruzione di Brasilia. L'immenso cantiere aperto nel territorio dell'altopiano centrale fu esaustivamente registrato da filmati e fotografie dell'epoca, promossi dalla propaganda ufficiale del governo JK (Juscelino Kubitschek, presidente del Brasile dal 31 gennaio 1956 al 31 gennaio 1961) nello sforzo di svelare al mondo

Padiglione di Barcellona, vista dall'interno verso Piazza Fontana Magica (in basso); Barcellona, 1929 Architetto Mies van der Rohe. Foto © Abilio Guerra
German Pavilion, overlooking Piazza Fontana Magica inside (below); Barcelona, 1929 Architect Mies van der Rohe. Photo © Abilio Guerra



il processo di modernizzazione del paese a passi accelerati. Nel complesso, quello che hanno diffuso le immagini – specialmente quelle di Marcel Gautherot e René Burri – è l'abissale divisione sociale brasiliana, rappresentata attraverso l'azione di operai, arretrati e portati dagli angoli più remoti, trasformati in una forza trainante fondamentale per la costruzione della nuova capitale. Questo lavoro muscolare e il sudore risultante scomparvero dietro i palazzi maestosi che sembrano levitare nel paesaggio senza ostacoli dell'altopiano centrale. È possibile rilevare qui un importante aspetto dell'opera di Oscar Niemeyer che è collegato direttamente al grado di civiltà di questo Brasile con radici rurali. Da un lato abbiamo la sublimazione della tecnica e della tecnologia in un oggetto estetico virtuoso, pieno di ricordi ed allusioni al passato e di una natura esuberante, con forme organiche che nascondono le scelte progettuali e le decisioni tecniche strutturali: i due fattori che garantiscono la stabilità della costruzione. Dall'altro abbiamo la repressione del lavoro umano squalificato in una tettonica contraddizione a marchiatura disumanizzante, sia nell'ordinamento geometrico, ma di più per la residualità del lavoro manuale. Alcuni sintomi sembrano confermare queste affermazioni: la levitazione dei palazzi brasiliani è fatta a spese dell'occultamento, del calcolo strutturale di Joaquim Cardozo; la rappresentazione del lavoro dell'architetto nel corso dei decenni privilegia i bozzetti di design e l'oggetto architettonico finalizzato a spese dei dati tecnici, costruttivi e progettuali; la scelta ricorrente dell'utilizzo della tinta bianca nelle grandi strutture in cemento armato eleva il disegno dell'architetto e abbassa l'aspetto tecnico. In questo senso, il percorso tracciato da Niemeyer è lontano dalla formula di Lúcio Costa, che è rimasto aderente al progetto nativo di conciliare modernità e tradizione, come confermato dal Parco *Guinle*, il suo capolavoro eseguito nel 1950. Tuttavia, abbiamo entrambi gli architetti uniti fraternamente in una visione di mondo ibrido, che concilia artigianato e industria, città e foresta, modernità e tradizione, gelosie in legno e calcestruzzo armato, una visione del mondo che condiziona la nascita dell'architettura moderna brasiliana e impone le sue principali linee guida. Le contraddizioni sono molteplici e acute: con la sua casa popolare Lúcio Costa cerca di annullare le forze di normalizzazione sociale promosse dall'industria, propone un villaggio funzionalista, dove vengono preservate le relazioni arcaiche tra l'uomo e il suo habitat naturale; con la sua casa di forme organiche in calcestruzzo armato, Oscar Niemeyer sogna di costituire un disposto estetico molto personale, ma senza aprire la mano ad una fruizione edonista contraria a comprendere il sociale, come è visibile nella sua opera incastrata nel paesaggio. Ora posso dirottare una dichiarazione di Kamita sulla *Casa das Canoas*, che aggiunge in questo contesto un forte senso storico: "Se è corretto parlare di una tradizione della casa brasiliana che opera questa simbiosi tra edificio e paesaggio – che rimanda alla casa del contadino dei primi secoli –, questa residenza di Oscar Niemeyer rappresenta l'esempio più concreto che questa tradizione lirica"²².

Nel riprendere i progetti di Mies van der Rohe e di Oscar Niemeyer in questo quadro più ampio, è evidente, da un lato, lo sforzo dell'architetto europeo di trasformare il Padiglione di Barcellona in simbolo della formidabile forza industriale tedesca, comandata dalla democrazia della Repubblica di Weimar pochi anni dopo la sconfitta nella Grande Guerra; dall'altro appare altrettanto evidente lo sforzo dell'architetto brasiliano – dilaniato dalle sue tendenze antagoniste che vanno dalla regressione dell'individuo romantico alla militanza comunista collettiva nel nuovo ambiente del governo di Vargas (Getulio Vargas, presidente



del Brasile, dal 3 novembre 1930 al 29 ottobre 1945) – per costruire il suo piccolo mondo che ha come materia prima il paesaggio naturale, la tradizione brasiliana e un modo particolare di vedere il moderno.

È interessante notare come i due progetti sono, in qualche misura, mistificatori della loro principale intenzione: il Padiglione è presentato come un complicato edificio incorporato con elementi di alte prestazioni tecnologiche, ma è in realtà una costruzione sostanzialmente in pietra tagliata, con tecniche tradizionali catalane nascoste sotto il basamento geometrico e con seri problemi prestazionali, segnalati dalla presenza di frecce strutturali nella struttura metallica superiore; la casa è presentata come il risultato di un elevato genio artistico, che è in grado di convertire i principi estetici universali del Movimento Moderno in qualcosa di specifico, personale, privato, ma l'ambito di alto valore estetico è possibile grazie ad un *establishment* arcaico nel processo di modernizzazione e ad un'operazione costruttiva che sublima la tecnica e reprime il lavoro umano. Le strategie di occultamento in entrambi i progetti – a partire dalle scelte tipologiche molto simili – hanno condotto alla trasformazione del desiderio in affermazione emblematica: "Voglio essere la tecnologia e l'astrazione, quindi sono la tecnologia e l'astrazione" sembra dire Mies; "Voglio essere la natura e la sensualità, quindi sono la natura e la sensualità", sembra affermare Niemeyer. Quindi descrivere il progetto della *Casa das Canoas* come un processo di deformazione del Padiglione tedesco, è un modo per suggerire come questi due progetti abbiano dell'analogie e delle diversità, sia come principi estetici e culturali dal proprio punto di vista creativo, sia come possibilità tecniche e di riferimento alla propria civiltà in rapporto alla loro materializzazione.

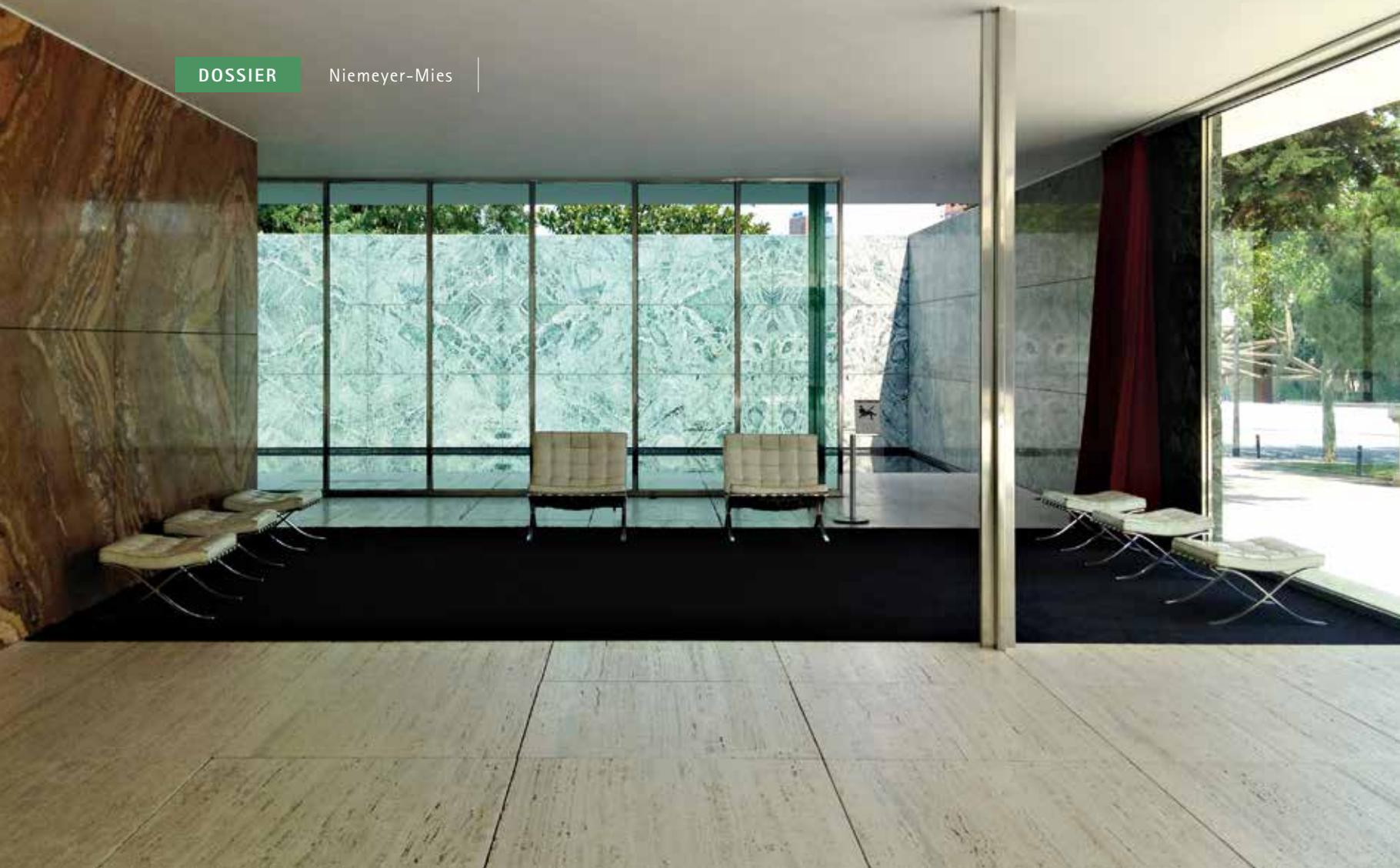
■ Padiglione di Barcellona, muro esterno della vasca d'acqua, (in alto nella pagina accanto) e parete interna in onice dorato (in basso); Barcellona, 1929, architetto Mies van der Rohe. Foto © Tuca Vieira
German Pavilion, external pool wall (above on the previous page) and the inner wall of gold onyx (below); Barcelona, 1929, architect Mies van der Rohe. Photo © Tuca Vieira

La Casa das Canoas

La localizzazione della casa in una piccola radura nella parte più alta del lotto è una decisione di grande compromesso. Ad un primo impatto, come ha detto Lauro Cavalcanti, questa non apparirebbe la posizione migliore da un punto di vista funzionale; inserire la casa nella parte bassa del terreno, quando esso è tangente a una curva della strada di accesso, condurrebbe ad avere vantaggi evidenti: "Una visibilità sicura, la tutela dei veicoli nello stesso livello e più vicino alla casa"²⁸. Niemeyer privilegia, secondo Cavalcante, l'integrazione con la natura, una chiara visione delle montagne e il percorso dinamico dell'architettura.

D'altra parte la radura scelta è proprio dove emerge un enorme granito, l'elemento fisico che attiverà l'articolazione spaziale. Tale decisione è analoga a quella presa da Frank Lloyd Wright, che, davanti alle varie scelte di localizzazione, predilige inserire la sua Casa Fallingwater nella zona più burrascosa del terreno, dove esso possiede una fenditura, rocce enormi sovrapposte e la cascata. Entrambe le decisioni rafforzano la concezione romantica della sublimazione del paesaggio, dove la bellezza è collegata alla sensibilità umana in cui suoni e sensazioni vibrano prima dello spettacolo naturale. Come ha detto Underwood, "la scoperta sensuale di una roccia è una casa che nasce a partire da lì, in un microcosmo poetico del paesaggio brasiliano, riflette il desiderio dell'artista di trovare l'integrazione permanente in questo paesaggio, attraverso l'architettura"²⁹. Oppure, in forma più sintetica, dove si mescolano mesologia e atemporalità. Niemeyer stesso dichiara: "Nell'attrazione che la natura ci ha risvegliato c'era qualcosa che ricordava integrazione ed eternità"³⁰.

Paragonata rispetto alla localizzazione del Padiglione di Barcellona nel parco dell'Esposizione internazionale, la localizzazione della *Casa das Canoas* non potrebbe essere più distante. Tuttavia è possibile, da questo confronto speculare,



che la scelta di entrambi risulti indirizzata alla riduzione del confine degli elementi costruiti per realizzare esigenze ed obiettivi molto diversi ma con una cosa, un punto in comune: l'atemporalità. La perfezione tecnologica del Padiglione non è un segno di un certo grado di sviluppo industriale, ma l'attuazione di una promessa di dominazione umana nella natura attraverso la ragione. L'integrazione della natura della casa rileva l'annullamento della storicità nella manifestazione di ritrovare il mito del paradiso. Con l'astrazione di ragionamento logico o la percezione indotta dall'acuità sensoriale, in entrambi i progetti si è di fronte ad una sensibilità che si rifiuta di vivere il ruolo dell'*Angelus Novus* nella visione tragica di Walter Benjamin: "L'angelo della storia ha (...) il viso rivolto verso al passato" e una "tempesta spinge irresistibilmente nel futuro, per cui volge le spalle, mentre il cumulo di detriti davanti a lui cresce fino al cielo. Ciò che chiamiamo progresso è questa tempesta"³¹.

Come protezione primordiale, salvaguardata da una "mancanza del rumore" nella bellissima descrizione di Kamita³² la *Casa das Canoas* ha, nella roccia di granito, il suo centro gravitazionale. La pietra è dentro e fuori dalla casa, nasce dalle acque della piscina, come se nascondesse una fonte; su questa si poggia uno degli otto pilastri che sostengono la lastra di copertura; sopra la roccia oscilla la finestratura con i rapporti raccordati da un muretto di bassa altezza costruito in muratura (di colore verde? coincidenza); ed è qui che appoggiano le scale che collegano il pianterreno (la zona giorno) con il piano inferiore (la zona notte). La pietra grezza, non lucida, lasciata allo stato naturale, si contrappone con il muro di colore oro onice del Padiglione di Barcellona, pure questo è il centro gravitazionale della composizione progettuale realizzata con piani ortogonali. Proveniente da una cava dell'Africa settentrionale, probabilmente dal Marocco o dall'Algeria, il blocco è stato scelto personalmente da Mies assieme ad un marmista di Amburgo³³, dove è stato tagliato e lucidato all'estremità: il risultato rivela le sue venature scure ed intense e il bagliore giallo-oro, che contrastano con i colori verdi e grigi dominanti nella costruzione. Sia per l'aderenza mimetizzante, sia per l'estrema tecnica di controllo, l'elemento della pietra naturale risulta centrale in entrambi i progetti.

Da una veduta dalla piscina, completamente nascosta nel paesaggio, la zona notte assomiglia ad una grotta, per usare un archetipo citato da Comas. Poiché l'accesso delle scale è, al fianco della pietra, il granito che erompe dal pavimento, si ha l'impressione di essere penetrati in una grotta oppure nell'esplorazione di una miniera. Alcuni dei materiali di finitura utilizzati al piano inferiore accentuano il carattere "uterino" – *vidrotil* (marca di piastrelle ceramiche di piccola dimensione) grigi o lastre marmoree nei bagni e nei servizi, scala in mogano con listelli disposti a forma di lische di pesce sul pavimento –: una sensazione che viene alleviata da pareti in mattoni tinti di bianco. Le due pareti esterne che chiudono al piano inferiore sono trattate in modo diverso: una è intonacata e dipinta di bianco; l'altra è rivestita di pietra³⁴. Sono questi muri che rivelano la pedana, la condizione imperfetta della fondazione che sostiene la zona giorno. La sua composizione ibrida, parte fusa nella natura, parte artificiale nel suo scolpire il territorio, denuncia l'incompletezza dell'atto umano di controllare la natura, un atto primordiale in attesa del suo compimento. Nel caso del Padiglione, il basamento sembra essere legato alla tradizione classica, come suggerito dagli architetti responsabili per la sua ricostruzione.

L'occultamento della parte privata del progetto in un basamento nascosto della casa di Niemeyer è un'operazione di sottrazione che è evidente ai visitatori

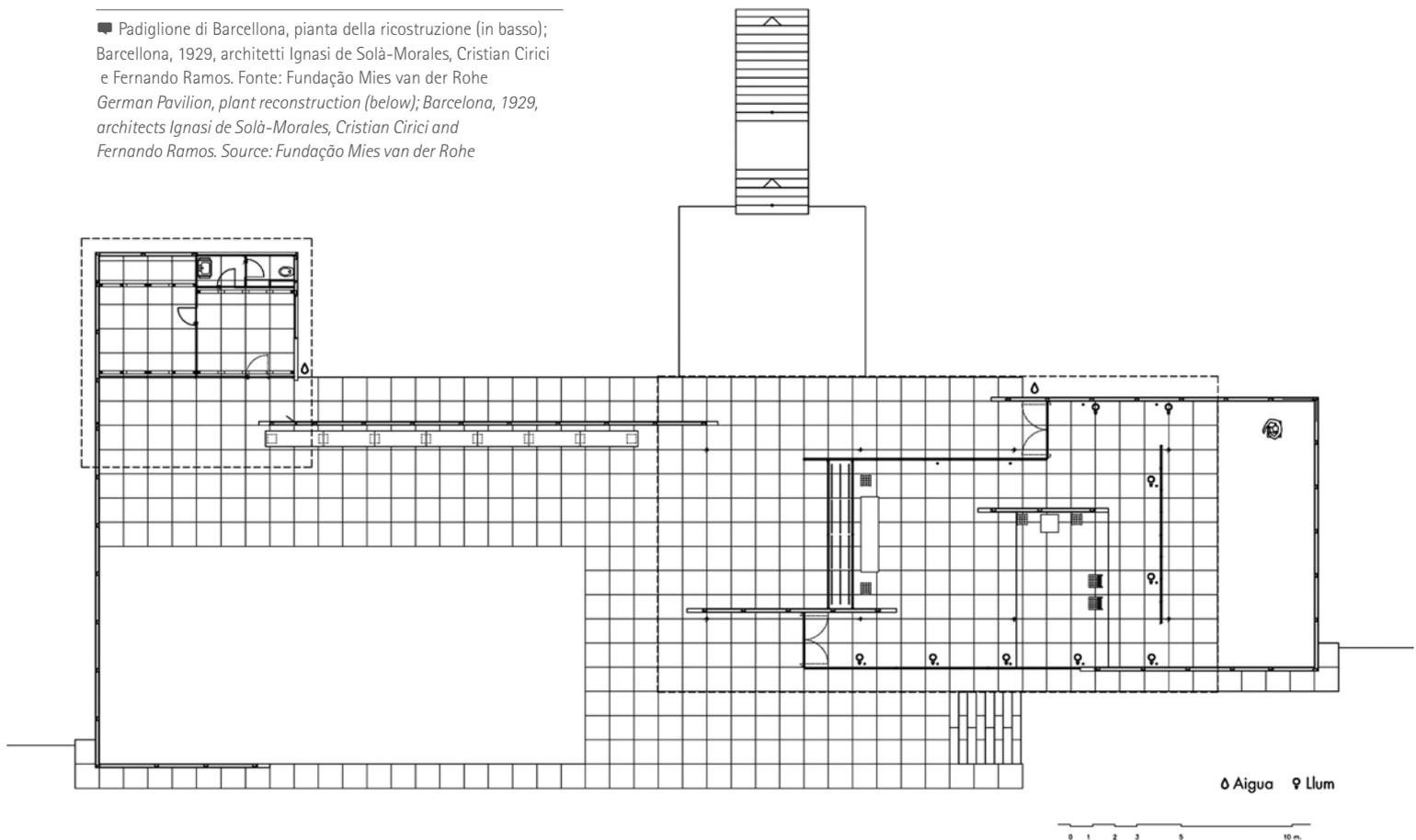
■ Padiglione di Barcellona, patio esterno visto dall'interno (in alto nella pagina accanto) e patio esterno con scultura (in basso); Barcellona, 1929, architetto Mies van der Rohe
Foto © Tuca Vieira
German Pavilion, outdoor patio seen from within (above on the previous page) and outdoor patio with sculpture (below); Barcelona, 1929, architect Mies van der Rohe. Photo © Tuca Vieira

soltanto nella zona più pubblica. Questo gioco di fare apparire e nascondere è cambiato nel corso degli anni nel piano superiore dove la vera *Casa das Canoas*, che è stata intensamente pubblicata, viene visitata e conosciuta da architetti e dal grande pubblico in generale. Ed è proprio questa zona collettiva, che può essere osservata da vari e deformanti punti di vista, che presenta elementi simili al Padiglione di Barcellona³⁵.

Realizzati con diversi materiali racchiusi in involucri di acciaio lucido, gli otto pilastri a sezione croce del Padiglione di Barcellona si trasformano nella *Casa das Canoas* in otto pilastri circolari in tubo di metallo verniciato di nero. I *pilotis* nell'edificio europeo hanno, nel loro spessore sottile, la perfezione tecnica di finitura e la doppia simmetria della forma geometrica definita dall'appropriatezza dell'esigenza tecnologica. Nella versione Niemeyer la banalità tecnica e della forma è nascosta dal colore nero: la netta ricerca di annullamento della presenza fisica. La disposizione cartesiana dei pilastri nel Padiglione – due file parallele di quattro pilastri – viene, invece, miscelata nella versione carioca, contribuendo a realizzare una disposizione senza apparenti regole chiare.

In assenza di una pianta strutturale del solaio, non è possibile conoscere con certezza, né dedurla dalla posizione dei pilastri connessi nel doppio solaio³⁶, la disposizione degli elementi incorporati. La copertura piana in forma di lastra piatta si proietta in tutta la lunghezza delle chiusure e svolge la funzione di proteggere la parte interna dall'incidenza diretta del sole (come avviene anche nel progetto di Mies); un ulteriore oggetto in parallelo alla piscina conforma un'ampia veranda. Uno degli schizzi dell'architetto mostra la veranda, denominata *ombra*, con la pietra e la piscina davanti. Secondo Marco Valle, il ritagliato curvilineo delle lastre

■ Padiglione di Barcellona, pianta della ricostruzione (in basso); Barcellona, 1929, architetti Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici e Fernando Ramos. Fonte: Fundação Mies van der Rohe *German Pavilion, plant reconstruction (below); Barcelona, 1929, architects Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici and Fernando Ramos. Source: Fundação Mies van der Rohe*



di Niemeyer definisce una geometria che abbina archi e segmenti di linee, che esclude la possibilità di arbitrarietà di queste forme (salvo che non si considerino le scelte di quadrati, rettangoli, cerchi e triangoli come ugualmente arbitrari). Valle rileva che la scelta di questa geometria esprime un "desiderio organico di Niemeyer di fare sì che questa sua architettura si colleghi nella natura attraverso le forme biomorfiche dei suoi porticati"³⁷.

L'architetto stesso ci dà la chiave per capire la logica della copertura: "quando ho disegnato la mia *Casa das Canoas*" – dice Oscar Niemeyer – "con la copertura formata da tante curve, dovevo rendere esplicito che loro risultavano dalla soluzione intrapresa per l'interno"³⁸. In questo senso guadagna enorme rilevanza la disposizione delle tramezze della *Casa das Canoas*. Come contrappunto è legittimo far emergere che la disposizione ortogonale dei muri, tramezze e pannelli vetrati del Padiglione di Barcellona, suggerisca la materializzazione di alcuni dei piani astratti infiniti capaci di intersecarsi ortogonalmente ovunque nello spazio. La sinestetica freddezza delle pietre levigate dei piani opachi e il bagliore intenso e riflessivo dei piani vetrati trasparenti e traslucidi conferisce allo spazio un'ascetica solennità. Tuttavia ci sono due posizioni particolari. Lo specchio d'acqua rettangolare esterno, contenuto da pareti in due dei suoi lati, svela il paesaggio naturale senza ostruzione nel suo lato maggiore, mentre il lato minori incornicia il Padiglione, che appare duplicato nel riflesso; lo specchio d'acqua interno, di dimensioni molto più contenute, paragonato e scoperto, suggerisce lo spazio confinato e controllato, innesco per una maggior intimità. Dal punto di vista tipologico, si tratta di un patio. Da un punto di vista psicologico, è un luogo di meditazione e di ritiro. Nella versione niemeyeriana si osserva una piscina all'aperto che raccoglie natura (pietra) e artificio (contenimento in cemento ondulato, rivestito con piastrelle di sfondo). L'intuizione del patio nel Padiglione è tradotta, nella *Casa das Canoas*, nell'intimità del salotto, composto da una parete curva con la pianta ovale incompleta. Rodrigo Queiroz riesce a rendere un approccio molto coerente tra quest'intimità della casa di Rio e la sala da pranzo della *casa Tungendhat*, progettata da Mies: "I tamponamenti curvi, il soggiorno e la sala da pranzo sono realizzati con un rivestimento in doghe verticali di legno: il compromesso adeguato tra bianco e nero del solaio. Questo dispositivo assomiglia allo spazio curvo che Mies van der Rohe elabora per la sala da pranzo della *casa Tungendhat* (il gesto di Mies non è aperto come quello di Niemeyer a Canoas: è un semi-cerchio)"³⁹. Rafforzare questo legame formale: bisogna ricordare che Niemeyer ha organizzato anche un secondo muro curvo – un semicerchio aperto! – per definire la posizione della zona pasto con la tavola rotonda preparata nella grande sala; secondariamente, questo raccordo delimita/nasconde l'area di servizio e sviluppa l'invito a scendere le scale che portano al piano inferiore. Queste due pareti curve – con una disposizione concava verso il centro della grande area integrata, come ad abbracciare l'intercapedine di luce che penetra attraverso le due aree finestrate opposte – ampliano l'effetto di calore grazie al rivestimento di legni scuri ed artigianali.

Diversamente dalla maggior parte dei critici, che evidenziano la trasparenza e l'integrazione interna ed esterna, metto in risalto il fatto che nella zona più sociale della *Casa da Canoas* c'è in realtà un'oscillazione tra trasparenza e introspezione, come si è visto nel commento di John Masao Kamita: "Nonostante il piano di vetro che comporta la gestione di una soluzione di continuità con l'esterno, la sensazione di privacy è conservata. Il piano curvo del soggiorno proporziona un grado di intimità, che non inibisce la fluidità con gli altri ambienti"⁴⁰.

Infine, la presenza, in entrambi i progetti, di sculture di nudi femminili non può



■ Casa das Canoas,
vista della pietra di granito
come elemento centrale
della progettazione;
Rio de Janeiro, 1953-54,
architetto Oscar Niemeyer.
Foto © Nelson Kon
*Casa das Canoas,
view of the granite stone
as the central element
of the design;
Rio de Janeiro, 1953-54,
architect Oscar Niemeyer.
Photo © Nelson Kon*



passare inosservata. La scultura in bronzo dal titolo *Alba*, un'anonima figura femminile di Georg Kolbe, è all'interno della superficie dell'acqua nel patio racchiuso del Padiglione di Barcellona; la sua posizione in uno degli angoli impone di essere vista da lontano, incorniciata da lastre e pareti, con un muro che apre dietro sul verde. La sua posizione in acqua e l'impossibilità di circumnavigarla impediscono al visitatore di relazionarsi da vicino. I volumi contenuti delle sue caratteristiche femminili e le braccia alzate in una posizione difensiva allontanano dallo stimolare una percezione di carnalità o sensualità, mentre accentuano il suo significato simbolico.

Questa scultura – che non è stata realizzata per il progetto del Padiglione ma inserita per volontà dell'architetto – sembra soddisfare almeno due funzioni: umanizzare il freddo e spoglio spazio, imporre una scala all'edificio troppo astratto. Se le osservazioni sono corrette, il posto è molto ben scelto, perché la corte è il luogo della costruzione con la più alta densità di tradizione. La scultura di Alfredo Ceschiatti sistemata nelle prossimità della piscina della *Casa das Canoas*, voluttuosa e sessualizzata, porta sul corpo un asciugamano che rappresenta la relazione con la società umana di tutti i giorni. Non so se la scultura è il risultato di un ordine o di un regalo, ma ho capito che simboleggia un periodo caratterizzato da amicizia e compagnia tra l'architetto e lo scultore, che si rapportavano fraternamente in questo splendido paradiso terrestre riconquistato: la scultura della donna nuda esposta nella zona esterna è visibilmente accessibile da tutti i punti di vista, è l'ornamento finale⁴¹.

Traduzione di Denise Araújo Azevedo.

Il presente articolo include i preziosi contributi di Beatriz Santos de Oliveira, Fernando Alvarez Prozorovich, Joseph Barki, Marco Valle e Lauro Cavalcanti.

Abilio Guerra

Architetto (FAU PUC-Campinas), master e dottorato di ricerca in Storia (IFCH- Unicamp), professore associato di Architettura ed Urbanistica presso l'Università Presbiteriana Mackenzie. In collaborazione con Silvana Romano Santos, è redattore di *Vitruvius Portal* e della Casa Editrice *Guerra Romana*. Architect (FAU PUC-Campinas), master and PhD in history (IFCH- Unicamp), associate professor of the School of Architecture and Urbanism at the Mackenzie University. In partnership with Silvana Romano Santos, is editor of *Portal Vitruvius* and Publisher *Romano Guerra*
abilio@vitruvius.com.br

Note

- 1_ In una lunga e ben documentata ricostruzione storica del progetto sede dell'ONU, Rodrigo Queiroz sostiene che questo 1947 è il tempo in cui si sviluppa la maggiore relazione tra l'architetto brasiliano e il maestro svizzero-francese; cfr. QUEIROZ RODRIGO CRISTIANO, *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros*, Tese de doutorado. Orientador Lúcio Gomes Machado, São Paulo, FAU USP, 2007, pp. 302-314.
- 2_ GUERRA ABILIO, CASTROVIEJO ALESSANDRO, *Casas brasileiras do século XX*, in "Arquitextos", São Paulo, n. 07.074.01, Vitruvius, jul. 2006. www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.074/335.
- 3_ QUEIROZ RODRIGO CRISTIANO, *op. cit.*, p. 200-201.
- 4_ MANOSSO RADAMÉS, *Casa das Canoas*, in "blog Arquitetura em vista", <http://radames.manosso.nom.br/arquitetura/casas/casa-das-canoas/>.
- 5_ DUBOIS MARC, *Casa das Canoas. Procurando a sensibilidade de morar*, in "Arquitextos", São Paulo, n. 01.003.02, Vitruvius, ago. 2000. www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.003/990.
- 6_ COMAS CARLOS EDUARDO, *Lina 3x2*, in "Arqtexto", Porto Alegre, n. 14, UFRGS, 2010, p. 148. Disponível em www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_14/06_CEDC_lina%203x2_190110.pdf.

- 7_ *Ivi*, p. 181.
- 8_ COMAS CARLOS EDUARDO, *Casa unifamiliar e tradição moderna. Notas para uma história inconclusa*, in "AU – Arquitetura e Urbanismo", São Paulo, n. 148, jul. 2006, p. 68.
- 9_ KAMITA JOÃO MASAO, *A casa moderna brasileira ira*, in ANDREOLI ELISABETTA, FORTY Adrian (org.), *Arquitetura moderna brasileira*, Londres, Phaidon, 2004, p. 154.
- 10_ BOTEY JOSEP MARIA, *Oscar Niemeyer. Obras y proyectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1996, p. 28.
- 11_ Ampiamente conosciuta la storia del procedimento giudiziale che la signora Edith Farnsworth intentò contro l'architetto in tribunale, con la motivazione di danno sul fatto che la casa era inabitabile a causa dalla sua trasparenza.
- 12_ Questa tipologia – facendo levitare la casa dal terreno il minimo indispensabile per separare l'artificio dalla natura – sarà esplorata con grande successo da chi verrà dopo in varie parti del mondo e può essere esemplificata da Oswaldo Bratke in Brasile, con le sue case di strutture ortogonali esposte, e dall'architetto australiano Glenn Murcutt, vincitore del Premio Pritzker, con i suoi studi sulla ricerca di sintesi tra il modello miesiano e la tradizione della capanna aborigena. Cfr. FROMONOT FRANÇOISE, *Arquitetura racionalista na velha paisagem. A obra de Glenn Murcutt, Óculum*, Campinas, n. 7/8, FAU PUC-Campinas / Hollons, jan./dez. 1995, pp. 6-15.
- 13_ SOLÀ-MORALES IGNASI DE, CIRICI CRISTIAN, RAMOS FERNANDO, *Mies van der Rohe. El pabellón de Barcelona*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 7.
- 14_ *Ibidem*.
- 15_ *Ivi*, p. 13.
- 16_ *Ivi*, p. 13.
- 17_ *Ivi*, p. 13.
- 18_ *Ivi*, p. 15.
- 19_ *Ivi*, p. 16.
- 20_ CAVALCANTI LAURO, *A inovadora e bela residência de Oscar Niemeyer. Casa das Canoas, Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro, RJ. 1953*, in "AU – Arquitetura e Urbanismo", São Paulo, n. 226, jan. 2012, p. 21. Disponível em: www.revistau.com.br/arquitetura-urbanismo/226/transparente-morada-a-inovadora-e-bela-residencia-de-oscar-275939-1.asp.
- 21_ All'interno di questo filone è possibile includere la residenza Francisco Inácio Peixoto, costruita in Cataguases nel 1941, in cui l'architetto Oscar Niemeyer propone un tetto a tamburo e un ampio balcone con vista sul giardino posteriore. Cfr. COUTO THIAGO SEGALL, *Patrimônio modernista em Cataguases: razões de reconhecimento e o véu da crítica*, in "Arquitextos", São Paulo, n. 05.054.04, Vitruvius, nov. 2004. www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.054/527; MIRANDA SELMA MELO, *Arquitetura moderna em Cataguases*, in "Óculum", Campinas, n. 7/8, FAU PUC-Campinas / Hollons, jan./dez. 1995, pp. 16-29.
- 22_ UNDERWOOD DAVID KENDRICK, *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*, coleção Face Norte, São Paulo, Cosac Naify, 2002, p. 74.
- 23_ *Ibidem*.
- 24_ VER HOLANDA SÉRGIO BUARQUE DE, *Visão do paraíso*, Coleção Brasileira n. 333, 4, edição, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1985.
- 25_ "La Vila Monlevade potrebbe essere considerata, senza molta esagerazione, una prima manifestazione dell'urbanismo Pau-Brasil, innanzitutto si tiene conto del fatto che stiamo considerando che il legno in Brasile è prima di tutto un atteggiamento intellettuale che cerca la fusione di modernità e tradizione combinata con un dato di soggettività emotiva e delicata". In GUERRA ABILIO, *Lúcio Costa – modernidade e tradição. Montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira*, Tesi di dottorato, Orientadora Maria Stela Martins Bresciani, Campinas, IFCH Unicamp, 2002, p. 95.
- 26_ *Ivi*, p. 24.
- 27_ KAMITA JOÃO MASAO, *op. cit.*, p. 156.
- 28_ CAVALCANTE LAURO, *op. cit.*, p. 21.
- 29_ UNDERWOOD DAVID KENDRICK, *op. cit.*, p. 77.
- 30_ NIEMEYER OSCAR, *Meu sócio e eu*. Apud UNDERWOOD DAVID KENDRICK, *op. cit.*, p. 78
- 31_ BENJAMIN WALTER, *Sobre o conceito de história*. In "Obras escolhidas", volume 1, *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 226.
- 32_ KAMITA JOÃO MASAO, *op. cit.*, p. 155.
- 33_ SOLÀ-MORALES IGNASI DE, CIRICI CRISTIAN, RAMOS FERNANDO, *op. cit.*, p. 13.
- 34_ Diverse informazioni sulle finiture della casa ci sono state trasmesse tramite email dalla professoressa BEATRIZ SANTOS DE OLIVEIRA, coordinatrice della *Ricerca Casas brasileiras do século XX*, realizzata assieme allo Proarq della FAU UFRJ.
- 35_ David Underwood, ad istituire nessi fra la poetica di Niemeyer e il suo surrealismo, suggerisce a me delle contiguità con i concetti freudiani di spostamento e condensazione, sviluppati nella sua teoria dei sogni, come processo di metaforiche distorsioni operate da Oscar Niemeyer.
- 36_ La professoressa Beatriz Santos de Oliveira (Proarq FAU UFRJ) mi ha informato che l'ingegnere responsabile per l'opera dichiarò in un'intervista registrata che la copertura fu risolta in solaio doppio e il deflusso delle acque pluviali possiede la pendenza a partire del centro della copertura verso l'estremità.
- 37_ VALLE MARCO ANTONIO ALVES DO, *Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)*, Tesi di dottorato, Relatore Sylvio de Barros Sawaya, São Paulo, FAU USP, 2000, p. 223.
- 38_ NIEMEYER OSCAR, *Minha arquitetura*. 3. edição. Rio de Janeiro, Revan, 2000, p. 21.
- 39_ QUEIROZ RODRIGO CRISTIANO, *op. cit.*, p. 201.
- 40_ KAMITA, JOÃO MASAO, *op. cit.*, p. 156.
- 41_ *Ibidem*.



ABBONATI SUBITO!

www.periodicimaggioli.it

PAESAGGIO URBANO

LA RIVISTA AFFRONTA IN MODO CRITICO I TEMI DELL'ARCHITETTURA E DELL'URBANISTICA. GLI **SPECIALI** SVILUPPANO LE TEMATICHE DELL'INNOVAZIONE DEL PROGETTO E DELL'APPLICAZIONE DELLA TECNOLOGIA ALL'ARCHITETTURA. IL **DOSSIER** È LA MONOGRAFIA DI APPROFONDIMENTO.

PROGETTO SICUREZZA

LA RIVISTA OFFRE UN SISTEMA INFORMATIVO ARTICOLATO SULLA SICUREZZA E L'IGIENE DEL LAVORO CHE ABBRACCIA TUTTI I SETTORI PRODUTTIVI. PRESENTA FOCUS E ANALISI SUI **PRINCIPALI ARGOMENTI DI INTERESSE PER GLI OPERATORI DELLA SAFETY DEL SETTORE PUBBLICO E PRIVATO**. ESEMPLIFICAZIONI PRATICHE E CASI RISOLTI COMPLETANO L'OFFERTA INFORMATIVA.

L'UFFICIO TECNICO

LO STRUMENTO DI INFORMAZIONE E AGGIORNAMENTO INDISPENSABILE PER I TECNICI DELLA PUBBLICA AMMINISTRAZIONE E I PROFESSIONISTI PRIVATI. DAL 1979 L'UFFICIO TECNICO FORNISCE PREZIOSE INDICAZIONI SULL'**EVOLUZIONE DELLA NORMATIVA URBANISTICO EDILIZIA**, APPROFONDENDO I TEMI PIÙ ATTUALI SEMPRE IN UN'OTTICA PRATICO OPERATIVA, PARTICOLARMENTE APPREZZATA DAGLI ABBONATI.

ARCHITETTI

IL TABLOID DEDICATO ALLA **CULTURA DEL PROGETTO, DEL PAESAGGIO, DELLA SOSTENIBILITÀ**. SEMPRE ALLA RICERCA DI NUOVE SOLUZIONI PROGETTUALI, AFFRONTA I TEMI DEL RESTAURO, DELLA RIQUALIFICAZIONE, DELL'URBANISTICA, DELL'ILLUMINAZIONE E DELL'**INTERIOR DESIGN**, PRESTANDO PARTICOLARE ATTENZIONE A PRODOTTI E AZIENDE, E CONDIVIDENDO LE INFORMAZIONI CON IL WEB.

SERVIZI INCLUSI



SERVIZI INCLUSI



SERVIZI INCLUSI



SERVIZI INCLUSI



paesaggio urbano

URBAN DESIGN

Direttore responsabile · Editor in Chief
Amalia Maggioli

Direttore · Director
Marcello Balzani

Vicedirettore · Vice Director
Nicola Marzot

Comitato scientifico · Scientific committee
Paolo Baldeschi (Università di Firenze)
Lorenzo Berna (Università di Perugia)
Marco Bini (Università di Firenze)
Ricky Burdett (London School of Economics)
Valter Caldana (Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo)
Giovanni Carbonara (Università "La Sapienza" di Roma)
Manuel Gausa (Università di Genova)
Giuseppe Guertera (Università di Palermo)
Thomas Herzog (Technische Universität München)
Winy Maas (Technische Universiteit Delft)
Francesco Moschini (Politecnico di Bari)
Attilio Petruccioli (Qatar University)
Franco Purini (Università "La Sapienza" di Roma)
Carlo Quintelli (Università di Parma)
Michelangelo Russo (Università "Federico II" di Napoli)
Alfred Rütten (Friedrich Alexander Universität Erlangen-Nürnberg)
Livio Sacchi (Università "G.d'Annunzio" di Chieti - Pescara)
Pino Scaglione (Università di Trento)
Giuseppe Strappa (Università "La Sapienza" di Roma)
Kimmo Suomi (University of Jyväskylä)
Francesco Taormina (Università di Roma Tor Vergata)

Redazione · Editorial
Emanuela Di Lorenzo, Giacomo Sacchetti,
Alessandro Costa, Alessandro delli Ponti

Responsabili di sezione · Section editors
Fabrizio Vescovo (Accessibilità), Giovanni Corbellini (Tendenze),
Carlo Alberto Maria Bughi (Building Information Modeling
e rappresentazione), Nicola Santopuoli (Restauro),
Marco Brizzi (Multimedialità), Antonello Boschi (Novità editoriali)
Luigi Centola (Concorsi), Matteo Agnoletto (Eventi e mostre)
Antonio Borgogni (Città attiva e partecipata)

Inviati · Reporters
Silvio Cassarà (Stati Uniti), Romeo Farinella (Francia),
Gianluca Frediani (Austria - Germania), Roberto Cavallo (Olanda),
Antonello Stella (Cina)

Progetto grafico · Graphics
Emanuela Di Lorenzo

Collaborazioni · Contributions
Per l'invio di articoli e comunicati si prega di fare riferimento
al seguente indirizzo e-mail: mbalzani@maggioli.it
oppure Redazione Paesaggio Urbano
Via del Carpino, 8 - 47822 Santarcangelo di Romagna (RN)

Direzione, Amministrazione e Diffusione · Administrator and Circulation
Maggioli Editore presso c.p.o. Rimini Via Coriano 58 - 47924 Rimini
tel. 0541 628111 - fax 0541 622100
Maggioli Editore è un marchio Maggioli s.p.a.

Servizio Clienti · Customers Service
tel. 0541 628242 - fax 0541 622595
e-mail: abbonamenti@maggioli.it - www.periodicimaggioli.it

Pubblicità · Advertising
PUBLIMAGGIOLI - Concessionaria di Pubblicità per Maggioli s.p.a.
Via del Carpino, 8 - 47822 Santarcangelo di Romagna (RN)
tel. 0541 628736-628531 - fax 0541 624887
e-mail: publimaggioli@maggioli.it - www.publimaggioli.it

Filiali · Branches
Milano - Via F. Albani, 21 - 20149 Milano
tel. 02 48545811 - fax 02 48517108
Bologna - Via Volto Santo, 6 - 40123 Bologna
tel. 051 229439 / 228676 - fax 051 262036
Roma - Via Volturmo 2/C - 00153 Roma
tel. 06 5896600 / 58301292 - fax 06 5882342
Napoli - Via A. Diaz, 8 - 80134 Napoli
tel. 081 5522271 - fax 081 5516578
Registrazione presso il Tribunale di Rimini del 25.2.1992 al n. 2/92
Maggioli s.p.a. - Azienda con Sistema Qualità certificato ISO 9001:
2008. Iscritta al registro operatori della comunicazione
- Registered at the Court of Rimini on 25.2.1992 no. 2/92
Maggioli s.p.a. - Company with ISO 9001: 2008 certified quality
system. Entered in the register of communications operators

Stampa · Press
Maggioli S.p.A. - Stabilimento di Santarcangelo di Romagna (RN)

Condizioni di abbonamento 2015
**La quota di abbonamento alla Rivista Paesaggio Urbano
comprensiva di Newsletter on line settimanale "Tecnews" è:**
- **Annuale** euro 208,00 (Iva inclusa) per l'Italia e di euro 214,00 (Iva
inclusa) per i paesi europei. Formato digitale (PDF) euro 86 + Iva.
- **Triennale** euro 188,00 (Iva inclusa) per l'Italia e di euro 194,00 (Iva
inclusa) per i paesi europei. Formato digitale (PDF) euro 77 + Iva.
Il canone promozionale per privati e liberi professionisti è:
- **Annuale** euro 164,00 (Iva inclusa) per l'Italia e di euro 170,00 (Iva
inclusa) per i paesi europei. Formato digitale (PDF) euro 86 + Iva.
- **Triennale** euro 147,00 (Iva inclusa) per l'Italia e di euro 154,00 (Iva
inclusa) per i paesi europei. Formato digitale (PDF) euro 77 + Iva.
Il prezzo di ciascun fascicolo compreso nell'abbonamento è di euro
38,00 (Iva inclusa) per l'Italia e di euro 39,00 (Iva inclusa) per i
paesi europei. **Il prezzo di ciascun fascicolo arretrato è di euro**
41,00 (Iva inclusa) per l'Italia e di euro 44,00 (Iva inclusa) per i
paesi europei.

Il pagamento dell'abbonamento deve essere effettuato con bollettino di
c.c.p. n. 31666589 intestato a Maggioli s.p.a. - Periodici -
Via Del Carpino, 8 - 47822 Santarcangelo di Romagna (RN).

La rivista è disponibile anche nelle migliori librerie.
L'abbonamento decorre dal 1° gennaio con diritto al ricevimento
dei fascicoli arretrati ed avrà validità per un anno. La Casa Editrice
comunque, al fine di garantire la continuità del servizio, in mancanza
di esplicita revoca, da comunicarsi in forma scritta entro il trimestre
seguito alla scadenza dell'abbonamento, si riserva di inviare
la Rivista anche per il periodo successivo.

La disdetta non è comunque valida se l'abbonato non è in regola con
i pagamenti. Il rifiuto o la restituzione della Rivista non costituiscono
disdetta dell'abbonamento a nessun effetto. I fascicoli non pervenuti
possono essere richiesti dall'abbonato non oltre 20 giorni dopo
la ricezione del numero successivo.

Tutti i diritti riservati - È vietata la riproduzione anche parziale,
del materiale pubblicato senza autorizzazione dell'Editore.
Le opinioni espresse negli articoli appartengono ai singoli autori,
dei quali si rispetta la libertà di giudizio, lasciandoli responsabili
dei loro scritti. L'autore garantisce la paternità dei contenuti inviati
all'Editore manlevando quest'ultimo da ogni eventuale richiesta
di risarcimento danni proveniente da terzi che dovessero rivendicare
diritti su tali contenuti.

2015 subscription terms
**The price of a subscription to Rivista Paesaggio Urbano, including
the weekly online newsletter "Tecnews", is:**
- **Annual** € 208.00 (include VAT) for Italy and € 214.00 (include VAT)
for European Countries. Digital edition (PDF) € 86 + VAT.
- **Three-year** € 188.00 (include VAT) for Italy and € 194.00 (include
VAT) for European Countries. Digital edition (PDF) € 77 + VAT.
**The promotional rate (applicable to private individuals and
professionals) is:**

- **Annual** € 164.00 (include VAT) for Italy and € 170.00 (include VAT)
for European Countries. Digital edition (PDF) € 86 + VAT.
- **Three-year** € 147.00 (include VAT) for Italy and € 154.00 (include
VAT) for European Countries. Digital edition (PDF) € 77 + VAT.
The price of each issue included in the subscription is € 38.00
(include VAT) for Italy and € 39.00 (include VAT) for European
Countries. **The price of each back issue is € 41.00 (include VAT)** for
Italy and € 44.00 (include VAT) for European Countries.

Subscription payments must be made via postal order to account no.
31666589 made out to Maggioli s.p.a. - Periodici - Via Del Carpino, 8 -
47822 Santarcangelo di Romagna (RN).

The journal is also available in the best bookshops.
The subscription runs from January 1st and lasts for one year.
Subscribers are entitled to receive back issues. In order to guarantee
continuity of service, the publisher, in the absence of an explicit
cancellation, to be communicated in writing within the three months
of the expiry of the subscription, will continue to send the journal
for another year.

Cancellations are not valid if subscribers are not up to date with
their payments. Refusal or return of the journal do not constitute
cancellation of the subscription. An issue not received may be requested,
providing this is done within 20 days after receiving the subsequent issue.
All rights reserved - All reproduction, even partial, of published
material without the publisher's consent is prohibited.
The opinions expressed in the articles are those of the individual
authors, whose freedom of judgment is respected, and who are
held responsible for their work. Authors guarantee that material
submitted for publication is their own work. The publisher is not
liable for requests for damages from third parties contesting the
copyright of the said material.

Copertina · Cover
Tomba Brion · Brion Cemetery (Altivole - TV) © Gianluca Frediani

ECOMONDO

THE GREEN TECHNOLOGIES EXPO



hoopcommunication.it

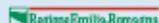
Organizzato da



In contemporanea con



Con il patrocinio di



MARTEDI VENERDI

03.06

NOVEMBRE 2015

RIMINI - ITALY

19^A FIERA
INTERNAZIONALE
DEL RECUPERO
DI MATERIA
ED ENERGIA E
DELLO SVILUPPO
SOSTENIBILE

WWW.ECOMONDO.COM

Tutela e qualità per chi progetta

Il Porfido del Trentino per la riqualificazione dello spazio pubblico contemporaneo



Per conferire qualità alla progettazione urbana, offrire strumenti per conoscere, scegliere ed ambientare il Porfido del Trentino, unico per bellezza, resistenza e durata



Convenzioni con le Amministrazioni Pubbliche e le Direzioni Lavoro

Con questo esclusivo strumento E.S.PO. fornisce una preventiva assistenza tecnica alla progettazione identificando le più idonee tipologie di manufatti in Porfido del Trentino e in coerenza con le relative destinazioni d'uso. Garantisce altresì un dialogo aperto con la D.L. unitamente a vere e proprie verifiche dei materiali e delle procedure esecutive eseguite in cantiere secondo quanto previsto dalla UNI 11322.

Seminari professionali in Italia ed all'estero, visite alle Cave ed ai Laboratori, Editoria Tecnica

Tutte le azioni sono pensate per aggiornare ed informare, creando cultura di prodotto, offrendo strumenti per una consapevole applicazione del materiale estratto e lavorato.

Sistema qualità integrata e sperimentazione

Il controllo coordinato e programmato di tutte le variabili che condizionano le diverse situazioni progettuali consentono ad E.S.PO. di offrire una serie di strumenti e servizi che garantiscano la soddisfazione del cliente finale che da sempre si esprime attraverso i requisiti di qualità, durabilità e funzionalità di materiali e procedure.



ENTE SVILUPPO PORFIDO s.c.
38041 ALBIANO (TN) Via Don Luigi Albanisi, 8
Tel. 0461689799 - Fax 0461689099
info@porfido.it - www.porfido.it