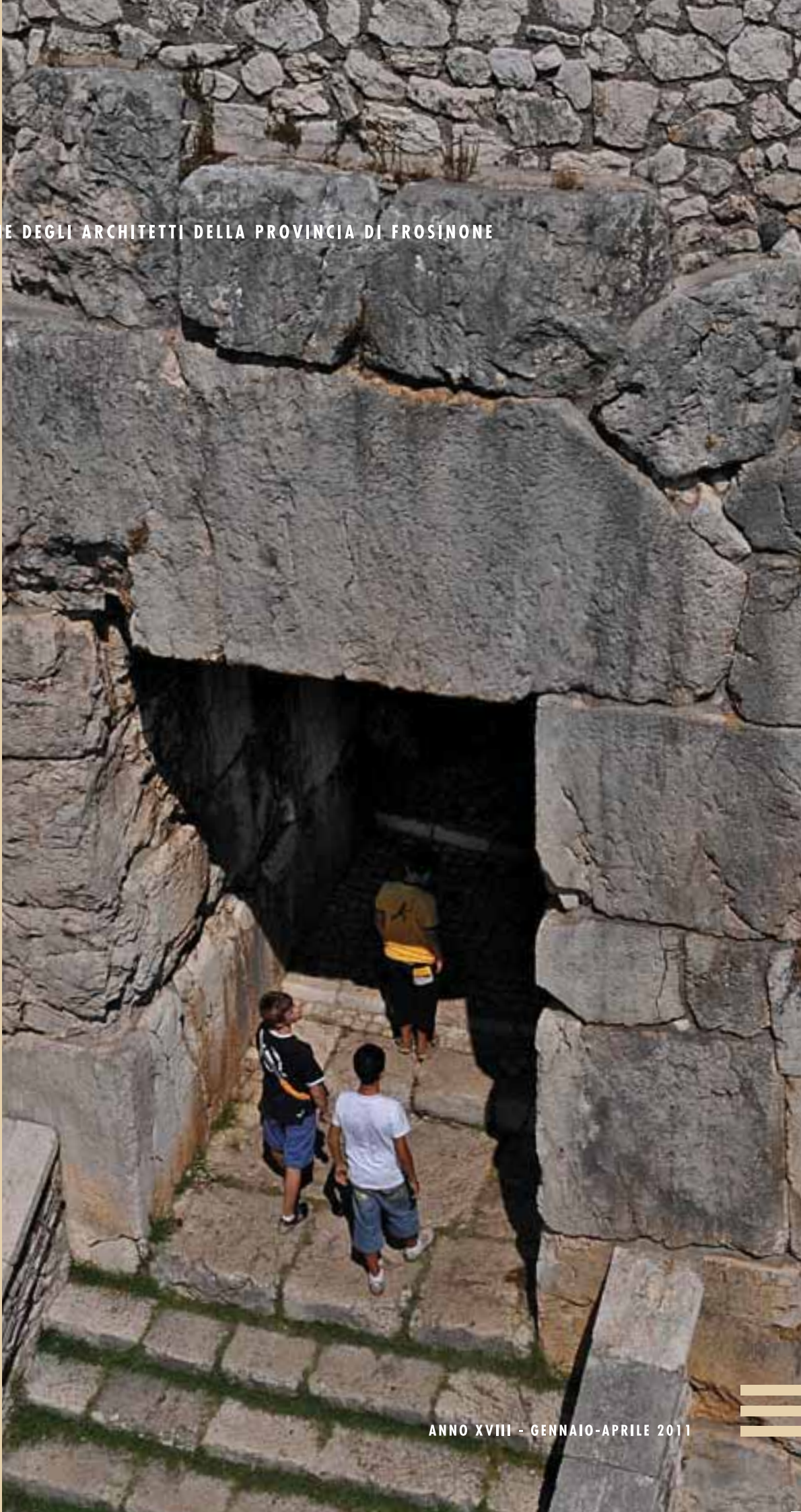
24

TERRITORI

PERIODICO DELL'ORDINE DEGLI ARCHITETTI DELLA PROVINCIA DI FROSINONE



Poste Italiane S.p.A. spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) Art. 1 comma 1 - DRCB-Frosinone

ANNO XVIII - GENNAIO-APRILE 2011

MODULPAV

fornitore ufficiale pavimentazione parcheggi

RAINBOW Magicland ROMA

IL MASSELLO DRENANTE "DRYPAV", GRAZIE AL FORTE DIMENSIONAMENTO DEI SUOI DISTANZIALI, CONSENTE UN OTTIMO SMALTIMENTO DELLE ACQUE METEORICHE ASSICURANDO SUPERFICI SENZA POZZANGHERE ANCHE IN CASO DI ACQUAZZONI, GARANTENDO INOLTRE UN NOTEVOLE RISPARMIO NELLE OPERE DI CANALIZZAZIONE DELL'ACQUA PIOVANA. LA FORTISSIMA CAPACITÀ DI FILTRAGGIO DI QUESTI MASSELLI, GARANTISCE IL PASSAGGIO DI ACQUA PIOVANA NEL SOTTOSUOLO, PERMETTENDO IL MANTENIMENTO DELLA FALDA ACQUIFERA SOTTOSTANTE. SONO IDEATI PER CONSENTIRE UNA POSA FACILITATA, SEMPLIFICANDO IL LAVORO E RIDUCENDO I TEMPI DI REALIZZO. PROPRIO PER QUESTO, ANCHE IN CASO DI MANUTENZIONE O ACCESSO AI SOTTOSERVIZI I COSTI RISULTANO ABBATTUTI.

MODULPAV, sinonimo di qualità

S.S. 155 Colletraiano, 176 03011 Alatri (Fr) - Tel. 0775/409329 - Fax 0775/408629

www.modulpav.it

TERRITORI

Quadrimestrale dell'Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Frosinone
Reg. Tribunale di Viterbo n. 408 del 31/05/1994
gennaio-aprile 2011 - anno XVIII - n. 24

S O M M A R I O

EDITORIALE

Un viaggio per immagini nella terra delle grandi pietre
Le architetture megalitiche del Latium Vetus et Adiectum — Giovanni Fontana — pag. **2**

L'ARCHITETTURA E LA STORIA / MOSTRE

Attualità di Antonio Valente — Francesco Cianfarani — pag. **6**

MOSTRE

Antonio Valente Archiscenotecnicopittorcinecostumistartista — Giorgios Papaevangeliu — pag. **12**

TESI DI LAUREA

Frosinone: Area del "Casaleno"
Progetto di impianto sportivo e riqualificazione urbana — Alessio Sirizzotti — pag. **18**

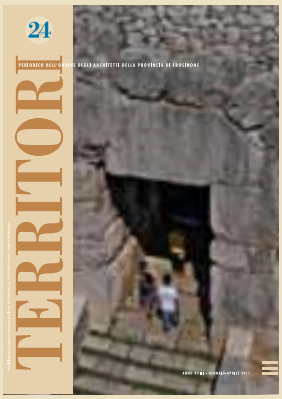
Archeologia industriale: progetto e recupero della
ex Cartiera Visocchi di Atina
Una biblioteca per la Valle del Comino — Emanuele Vendetti — pag. **27**

NATURA

"L'animato fiore senza stelo"
L'impalpabilità microstrutturale nell'occhio dell'entomologo — Gaetano De Persiis — pag. **36**

ALTRI LINGUAGGI

I cento anni del Fotodinamismo Bragagliano
& Hermes Intermedia
Sotto il segno dell'intermedialità — Giovanni Fontana — pag. **44**



In copertina: la porta maggiore dell'acropoli di Alatri in una fotografia di Daniele Baldassarre

Direttore responsabile
Giovanni Fontana

Comitato Scientifico Redazionale
Daniele Baldassarre
Luigi Bevacqua
Francesco Maria De Angelis
Alessandra Digoni
Giovanni Fontana
Wilma Laurella
Stefano Manlio Mancini
Giorgios Papaevangeliu
Maurizio Pofi
Alessandro M. Tarquini
Massimo Terzini

Responsabile Dipartimento Informazione e Comunicazione
Francesco Maria De Angelis

Segreteria di redazione
Antonietta Droghei
Sandro Lombardi

Impaginazione e grafica
Giovanni D'Amico

Coordinamento pubblicità
D'Amico Graphic Studio
03100 Frosinone - via Marittima, 225
tel. e fax 0775.202221
e-mail: damicogs@gmail.com

Stampa
Tipografia Editrice Frusinate
03100 Frosinone - via Tiburtina, 123

ORDINE DEGLI ARCHITETTI, PIANIFICATORI, PAESAGGISTI E CONSERVATORI DELLA PROVINCIA DI FROSINONE

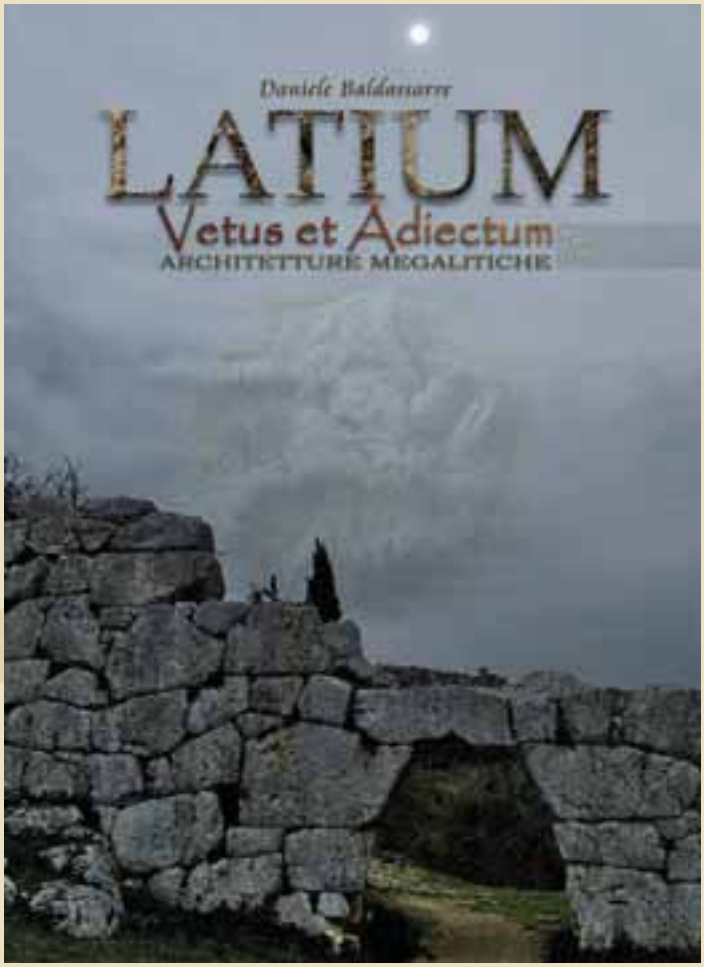
Presidente:	Bruno Marzilli
Vice Presidente:	Alessandro Tarquini
Vice Presidente:	Giulio Mastronardi
Segretario:	Francesco Maria De Angelis
Tesoriere:	Laura Coppi
Consiglieri:	Lucilla Casinelli
	Maurizio Ciotoli
	Felice D'Amico
	Roberto De Donatis
	Dario Giovini

Consigliere Junior: Adamo Farletti

Segreteria dell'Ordine
03100 Frosinone - piazzale De Matthaeis, 41
Grattacielo L'Edera 14° piano
tel. 0775.270995 - 0775.873517
fax 0775.873517
sito Internet: www.fr.archiworld.it
e-mail: architettifrosinone@archiworld.it

Un viaggio per immagini nella terra delle grandi pietre

Daniele Baldassarre, architetto, fotografo, ricercatore appassionato di antichi documenti sulle realtà megalitiche del Lazio, profondo conoscitore del territorio, negli ultimi anni ha condotto una sistematica rassegna delle costruzioni poligonali, addirittura ri-scoprendone alcuni tratti dimenticati e non documentati. Di questo suo straordinario lavoro ci dà conto in una particolarissima pubblicazione, che se da un lato si pone come il catalogo fotografico di un osservatore attento che non finisce mai di stupirsi di fronte ad un patrimonio architettonico eccezionale, dall'altro è il racconto per immagini di un cultore che offre interessanti occasioni di riflessione e lancia sottili messaggi critici. Sfogliando il suo singolare album si subisce tutto il fascino di queste sorprendenti opere, ancora misteriosissime, che hanno sfidato i secoli e sfidano ancora oggi gli studiosi che non riescono a stabilirne con certezza le datazioni. Il gioco di Daniele Baldassarre è di accostare le sue splendide fotografie a vecchi reperti fotografici e ad antiche stampe, che raffigurano le costruzioni megalitiche così come percepite dall'occhio pervaso di stupore degli studiosi e dei viaggiatori estrosi di un tempo. Baldassarre ricerca corrispondenze, stabilisce relazioni con quelle antiche immagini per sottolineare le trasformazioni avvenute nel tempo o per evidenziare l'imperturbabilità strutturale di questi stupefacenti manufatti, che ancora oggi intrigano la nostra intelligenza con l'enigma della loro tecnica costruttiva. Nel volume si ritrovano gli scatti di Thomas Ashby e si passano in rassegna opere di incisori, disegnatori, cultori dell'immagine come Dodwell e Hullmandel, Middleton, Weller o come Brockedon, Gell, Catel, Knapp, e ancora Edward Jones, Reber, fino ad Edward Lear, noto come giocoso inventore di limerik,



In alto, copertina del volume di Daniele Baldassarre, "Latium Vetus et Adiectum", Ed. Ars Graphica Tofani, 2011.
Nella pagina accanto, Tempio di Giove Anxur a Terracina.

o a Marianna Candidi Dionigi, la nobildonna romana pittrice e archeologa, autrice del fondamentale studio *Viaggi in alcune città del Lazio che diconsi fondate dal Re Saturno*, stampato in fascicoli a partire dal 1809. A duecento anni di distanza Daniele Baldassarre vuole celebrare quella pubblicazione riconoscendone tutto il valore storico. Il volume, chiuso nel 2009, ma stampato nel 2011 dalla Ars Graphica Tofani, è definito dal suo autore un "Viaggio 'per immagini' in una Terra di Grandi Pietre", operando così una scelta tematica in ossequiente coincidenza con quella della Dionigi. E che il viaggio costituisca il tema centrale appare chiarissimo al primo impatto, trattandosi di una ricognizione appassionata che ricerca inquadrature preziose di scorci rari, fuori dai tagli di repertorio, senza tralasciare o sottovalutare i dettagli; ma al di là dell'accezione geografica, qui si tratta anche di viaggiare nel tempo, attraverso il confronto, passo per passo, con i numerosi documenti iconografici cui abbiamo accennato, ma anche con una quantità di mappe storiche, di antichi rilievi, di progetti dimenticati, di testimonian-

di Giovanni Fontana

Riproduzioni delle pagine del volume di Daniele Baldassarre. In questa pagina, in alto si riconosce un disegno di Sergio Toppi raffigurante il mitico guerriero ernico. Al centro, gli archi di "Casamari" a Ferentino. In basso, la doppia pagina dedicata alla parete occidentale dell'antica Circeii. A fianco, dall'alto in basso, pagine del volume dedicate alle opere megalitiche di Ferentinum (Grottapara), Arpinum, Cora (in un'immagine di Dodwell e Hullmandel, 1834), Ferentinum (Porta Portella).

Le architetture megalitiche del Latium Vetus et Adiectum

ze letterarie, il tutto montato sotto le spoglie in uno zibaldone tematico composto con il gusto del collezionista, ma che, in realtà, si pone come il lavoro competente di un professionista preoccupato della sorte di un patrimonio inestimabile, ancora in buona parte non studiato quanto sarebbe giusto che fosse, spesso trascurato, non valorizzato, in molti casi minacciato da un degrado inesorabile. Ma Daniele Baldassarre, che con la metafora del viaggio ha voluto richiamare direttamente il "viaggio" storico della Dionigi e quello degli studiosi del passato, tanto avventurosi quanto entusiasti, intesse anche un percorso nel mito, lasciandosi trascinare in chiave fantastica dal fascino di figure sibilline e inquietanti, uscite dalla penna di valenti illustratori, quali Sergio Toppi o Sandro Scascitelli, che dicono senza dire, che lanciano messaggi fantasiosi o ipotesi azzardate alle quali ogni tanto è giusto cedere per alimentare il bisogno di sognare, una necessità irrinunciabile anche per i più accaniti realisti e i più lucidi razionalisti. Il fascino dell'ignoto, il mistero del tempo e delle ombre che hanno sfiorato queste pietre, per certi versi, infatti, tengono vive le nostre capacità creative, con risvolti importanti anche sul piano tecnico, perché il sapere scientifico proviene per grande parte proprio dalla capacità di guardare il mondo con l'occhio del poeta. E non a caso il libro offre pagine a Virgilio e al mito di Enea, che sotto l'ala del dio Nettuno conclude il suo viaggio equoreo sulle spiagge dell'antico Lazio per iniziarne subito un altro, le cui tracce sono rimaste scolpite nella pietra. T

Daniele Baldassarre
Latium Vetus et Adiectum
Architetture megalitiche
Associazione Culturale
"Bottega della
Memoria", Ars Graphica
Tofani, 2011

ATTUALITÀ DI

di Francesco Cianfarani

A poco più di un anno dalle celebrazioni per l'ottantennale dei "Carri di Tespi", una serie di mostre ed incontri tenuti nella Capitale e nelle città di Frosinone e Sora[2] ha offerto l'occasione per fare il punto sulla figura dell'architetto Antonio Valente, personaggio innovatore del linguaggio teatrale e artistico del secolo scorso, nonché testimone privilegiato della cultura scenotecnica in Italia. I recenti studi dedicati all'architetto sorano mostrano come, ad un'ampia produzione critica biografica, tesa ad indagare ormai da più di un trentennio non solo le opere quanto la produzione teorica del Valente scenografo, si vada finalmente affiancando, da parte delle istituzioni politiche e culturali, una importante riflessione sul vastissimo *corpus* di architetture realizzate a partire dalla metà degli anni Trenta.

Il seguente testo intende perciò registrare attraverso la descrizione di quattro progetti – tre realizzati ed uno rimasto sulla carta – disegnati nel decennio tra il 1929 e il 1939, i caratteri peculiari del lavoro dell'architetto Valente. Professionista di spicco oltretutto impegnato nell'insegnamento e nella pubblicistica,[3] Antonio Valente testimonia al meglio la cultura progettuale della sua epoca, in particolare quel carattere "integrale" proprio del mestiere di architetto, figura a metà strada tra plurime specificità: manualità artistica, astrazione teorica e sapienza costruttiva vengono così a fondersi nell'ideale del progetto di architettura, inteso come momento di estrema sintesi tra più arti.

La produzione architettonica di Valente potrebbe apparire fin troppo innovativa, e quindi legata ad intuizioni personali, avulse dalle ricerche italiane, senza una ricostruzione coerente della sua educazione artistica, maturata negli anni successivi alla prima guerra mondiale. I continui spostamenti dalla città natale a Roma e successivamente i viaggi in Europa, permettono al giovane Valente di registrare incontri ed esperienze lavorative che gli valgono importanti collaborazioni con figure chiave, sia nel mondo della Drammaturgia e della Scenografia quali Léon Bakst, Jaques Copeau, Raymond Bernard, Erwin Piscator, sia dell'Arte e dell'Architettura: Oskar Schlemmer, Walter Gropius, Lazslo Moholy Nagy. A Berlino, in particolare, la frequentazione dell'ambiente "Der Sturm", consente all'Autore di avvicinarsi a quel côté cinematografico orbitante nel quartiere di Nollendorfplatz, dal quale Valente apprende gli studi sulla scenografia costruita di Schlemmer, che possono definirsi punto di partenza per le ricerche teoriche dell'architetto sorano su un possibile rinnovamento della scenografia teatrale. Attorno alla memoria di tali esperienze, il contenuto dei primi contribuiti artistici ed architettonici dell'Autore si incardina sulle stesse tematiche caratterizzanti l'avvento in Germania della Bauhaus, i cui prodotti estetici riflettono sulle stesse coppie oppositive oggetto di indagine per Valente. Dicotomie come natura e artificio, imitazione e creazione, permanente ed effimero, il cui continuo confronto è alla base del progetto artistico moderno, sono riscontrabili in tutta la loro problematicità, sin dai primi lavori dell'architetto, assieme ad una costante indagine teorica indirizzata ad investigare il rapporto tra progetto, nuovi materiali costruttivi e produzione industriale.

Il carro di Tespi

Stanti tali premesse, si ritiene conveniente iniziare a tracciare seppur brevemente la peculiarità e l'attualità di Valente archi-

1

ANTONIO VALENTE[1]

tetto con la progettazione dei Carri di Tespi (fig. 3), occasione tanto sintetica per la straordinarietà del programma funzionale che il progetto doveva assolvere, quanto familiare all'artista sorano, in quanto opera di architettura teatrale. Compito del progettista, allora poco più che trentenne, incaricato dall'O.N.D., è dare forma ad una serie di palcoscenici itineranti, mobili e smontabili, al fine di promuovere il teatro di prosa ed il teatro lirico nei centri minori della penisola italiana. Il progetto di un apparato effimero temporaneo implica perciò diversi nodi problematici che l'architetto è chiamato a sciogliere, non solo sotto l'aspetto tecnico costruttivo, ma soprattutto riguardo l'immagine da affidare ad una opera così innovativa per l'epoca. Il Carro infatti pone diverse problematicità: il vincolo di montare e smontare le scenografie teatrali velocemente (non più di tre ore); la leggerezza e la dimensione ridotta dei singoli componenti affinché siano trasportati da un singolo mezzo di trasporto; l'esigenza di conferire maggiore ampiezza alla scena, dovuta al gran numero di spettatori da ospitare.[4] Tale programma offre l'occasione a Valente per mettere a frutto la sua ormai decennale esperienza di architetto scenografo, costruendo un teatro ambulante per le masse con i materiali più innovativi che l'epoca potesse offrire. L'esigenza di un rapido montaggio e smontaggio del carro obbliga l'utilizzo di sistemi costruttivi leggeri componibili: da qui la scelta di utilizzare per la copertura della scena la Cupola Fortuny (fig. 2), rivestita in materiale tessile impermeabile, ottimizzata per il rapido smontaggio grazie all'impiego di capriate pieghevoli e retrattili. Oltre ad ottenere rimarchevoli risultati al fine di suggerire l'illusione di una scena infinita grazie al fondale curvo, il teatro, una volta ultimato, suggerisce l'idea di un perfetto dispositivo, un macchinario scenico dalla forte icasticità, di cui la cupola ne è il coronamento. All'interno della cupola, Valente può attuare l'intera-

1. Antonio Valente, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma.

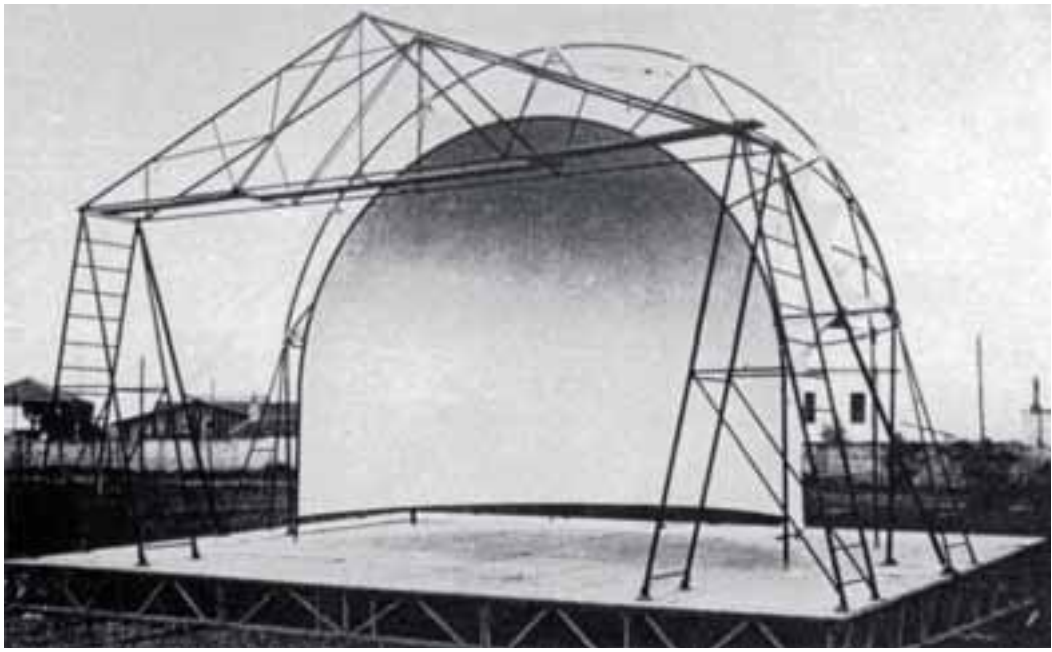
zione tra azione scenica, luce e forme libere nello spazio: la costruzione empirica di quella "scienza del teatro" ricercata dall'architetto. L'immagine dell'*innovatio* mobile fascista viene affidata ad una cupola "in lunghi telai di tubi in ferro", contribuendo al processo di radicalizzazione delle forme moderne che si impongono attingendo ad una sorta di memoria collettiva, del quale la semisfera, forma e struttura di per sé statica e permanente, viene messa in crisi dalla mobilità e dall'effimerità del Carro.

2, 3. Antonio Valente, Carro di Tespi. L'esigenza di un rapido montaggio e smontaggio del carro obbliga l'utilizzo di sistemi costruttivi leggeri componibili: da qui la scelta di utilizzare per la copertura della scena la Cupola Fortuny.

La Sala dei Martiri alla Mostra del Decennale

Con l'esperienza Tespi Valente si impone alla scena romana come progettista di apparati scenici legati allo spettacolo: tale successo è simboleggiato dalla successiva qualità degli incarichi affidatigli e dalla relazione con la più affermata cultura architettonica nella capitale. Valente ha modo di progettare durante gli anni Trenta importanti allestimenti, realizzati con la collaborazione di progettisti quali Adalberto Libera, Mario De Renzi, Bruno Ernesto La Padula. Su tutti, l'esperienza della Mostra del decennale della Rivoluzione nel 1932,[5] tenutasi all'interno del Palazzo delle Esposizioni di Roma, rappresenta una tappa fondamentale per la formazione dell'architetto sorano, nonché un passaggio sintomatico per la sua fortuna professionale. Il tema propagandistico della Mostra, la celebrazione della ricorrenza della Marcia su Roma attraverso documenti ed immagini, viene svolto all'interno nelle grandi sale del Palazzo ed illustrato dai migliori protagonisti della cultura figurativa dell'epoca, quali l'artista Mario Sironi e l'architetto Giuseppe Terragni. Lo spazio centrale della Mostra, la Sala dei Martiri Fascisti (fig. 4), viene affidato proprio a Valente, che, in collaborazione con Libera, allestisce un Sacrario temporaneo in onore delle vittime della Rivoluzione, uno spazio a pianta centrale fulcro dell'intera esposizione. L'architetto pensa ad un percorso museale che collega il salone d'onore, affidato a Sironi, alla Sala, attraverso uno spazio intermedio, un'anticamera anulare ribassata rispetto al Sacrario vero e proprio (fig. 5). Lo spazio di collegamento alto tre metri viene rivestito sulle pareti da tremila gagliardetti, recanti i nomi dei martiri scritti a lettere d'oro. Le linee dei gagliardetti, si sovrappongono tra loro come una selva da attraversare, magistralmente illuminata da una luce soffusa. Il percorso catartico della mostra culmina così nella sala a tutta altezza (7,20 metri), autentico dispositivo inscenante la continuità tra i martiri passati della Rivoluzione e le nuove leve del Regime. Lo spazio è trattato come un palcoscenico, una macchina teatrale nel cuore della città; Valente caratterizza la scena all'interno tramite un grande volume cilindrico a base ellittica dalla struttura plastica, rialzato su otto pilastri rivestiti in lamiera metallica e rimarcato a terra da un disco rosso bruno, un podio sul quale si erige, come conficcata, una croce metallica luminosa. Le pareti del cilindro sono interamente ritmate da sei fasce alte 60 cm, rivestite da una struttura ellittica ad anelli orizzontali paralleli recanti l'ossessiva serialità della scritta retroilluminata "presente". La sapienza scenotecnica di Valente costruisce un quadro sospeso, nel quale la luce ed i colori, ancora una volta, giocano un ruolo fondamentale. I corpi illuminanti vengono infatti celati

2



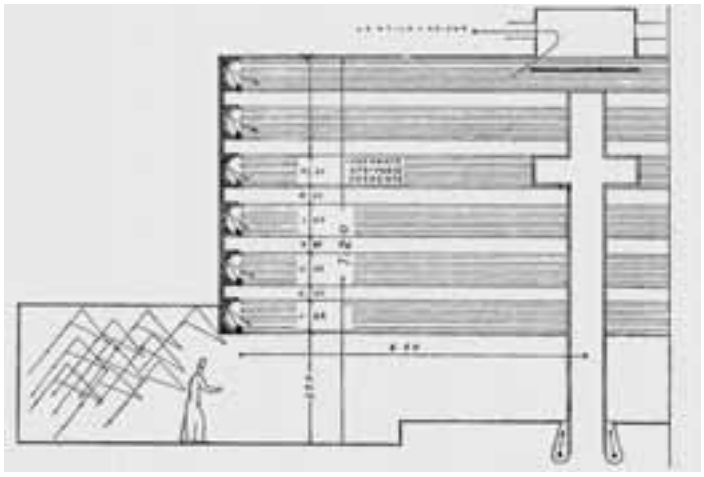
3

4

all'interno delle fasce su cui sono poste le scritte: ciò vale anche per la totemica croce, illuminata dal basso attraverso fiochi accenti luministici, nel quale i bagliori rossastri provengono da apparecchi nascosti nella base circolare. L'unione tra l'immagine statica architettonica, uno spazio dalla classica monumentalità, e il vibrante gioco luministico (Valente aggiunge un soffitto scenico illuminato da luci filtrate da gelatine bleu-verdi, riverberanti in tutto l'ambiente) insieme all'utilizzo di un sottofondo musicale riecheggiante le voci perdute dei martiri, forma un autentico spazio persuasivo, che, seppur nell'inevitabilità della retorica fascista, contribuisce ad approfondire le ricerche sugli ambienti luministici e sonori condotte in Europa dall'esperienza Bauhaus. La Sala dei Martiri è forse il progetto che testimonia più di tutti in Italia la prima stagione dei padiglioni celebrativi fascisti, la virtualità delle composizioni effimere e la cura delle scene, "cinematograficamente" pensate in ogni dettaglio. Le diverse proposte di padiglioni effimeri sviluppati nei primi anni Trenta, che seguono l'esperienza della Mostra, rappresentano un ulteriore approfondimento delle ricerche trasversali che Valente applica consapevolmente a tutte le scale del progetto.

Il Padiglione Italiano per l'Esposizione di Chicago

Il carattere "integrale", sintetico di tale approccio al progetto è ancor più testimoniato dalla modernità delle linee del Padiglione Italiano per l'Expo Internazionale di Chicago, "A Century of Progress" (fig. 6), disegnato da Valente nel 1933 ma realizzato solo idealmente nel successivo progetto di De Renzi e Libera. L'Autore risolve brillantemente la complessità del programma funzionale sottoposto dalle autorità italiane all'architetto – esigenza rappresentativa e di rappresentanza contrapposta a spazi allestitivi – componendo un'architettura dalla icastica monumentali-



5

tà. Affiancando semplicemente ad un basso corpo, trasversale all'accesso principale, un volume slanciato in verticale rimarcato da tre fasci littori alti 35 metri e scavato all'interno da un grande arco scanalato luminoso, Valente testimonia chiaramente nella forma del progetto le duplici funzioni del padiglione, rinunciando ad uno schema tipologico classico, preferendo piuttosto la caratterizzazione e l'autonomia formale. Il volume verticale, segnato dall'ingresso principale nei diversi schizzi progettuali da una pensilina aerea, permette l'accesso diretto ai padiglioni laterali affacciati lungo la strada, nonché ad un grande Salone delle Feste di 800 mq circa, dalla cui copertura vetrata sono visibili gli archi a tutta altezza. Nel basso corpo orizzontale, contenente i padiglioni del Turismo e della Bonifica, nonché la direzione e gli uffici, l'utilizzo di ampie superfici vetrate consente la massima illuminazione diurna e la possibilità dall'esterno di scorgere gli allestimenti. Valente prefigura così una potente immagine per la propaganda italiana in America, memore certo della soluzione di De Renzi e Libera per la facciata della mostra della Rivoluzione, tuttavia personalizzata e resa ancor più convincente nella riproposizione di temi e figure biografiche, proprie della poetica dell'Autore. L'immagine di un rudere, un alto arco di ispirazione classica, un portato della memoria di quei Fori sezionati dalla retorica di regime, viene innestato su un basso corpo trasversale, un brano di modernità di ispirazione razionalista, testimoniata nella trasparenza delle superfici vetrate e nella controllata chiarezza volumetrica. Il progetto restituisce così, nell'unità del prospetto principale, l'immagine di un aeroplano, simbolo futurista caro alla dittatura e ricordo celebrativo delle trasvolate atlantiche compiute dall'aviazione italiana.

Il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma

I teatri di posa Pisorno e la chiesa di San Francesco, immediatamente successivi al progetto americano, rappresentano la crescente attività di Valente nel campo della progettazione architettonica. In particolare, con l'incarico di realizzare gli stabilimenti cinematografici a Tirrenia, la prima città del cinema italiano tra Livorno e Pisa, commissionati direttamente da Giovacchino Forzano, Valente ha finalmente l'occasione di realizzare un edificio progettato per durare nel tempo e non per essere immediatamente smontato dopo l'uso. Degli studi toscani, il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma (fig. 1) rappresenta la possibile sintesi finale, la summa di ricerca teorica e pratica costruttiva applicata all'edilizia per lo spettacolo. Il complesso, progettato nel 1936 in collaborazione con gli architetti Pietro Aschieri e Giuseppe Capponi ed inaugurato nel 1940 sulla Via Tuscolana, consiste di diverse attrezzature destinate alla didattica ed alla realizzazione di qualsivoglia prodotto cinematografico. Valente disegna un impianto centrale di chiaro respiro classicheggiante. La composizione degli ambienti gravita principalmente su un asse di simmetria che attraversa due corti aperte, poste in rapida successione, separate tra loro da un diaframma costituito dai laboratori per gli scenografi. Al grande teatro di posa, reale fulcro della composizione posto centralmente in asse rispetto alla monumentale facciata d'ingresso, vengono affiancati lateralmente i laboratori cinematografici, gli spazi per lo studio della recitazione, le sale per gli stuccatori e gli scenografi, i magazzini, nonché il ristorante, la biblioteca, a comporre un insieme di volumi ermetici, paratatticamente accostati. Ripensando le tipologie consolidate dei precedenti cineteatri, l'Autore preferisce un nuovo schema, dettato dalle esigenze di una progettazione moderna, suggerita dalla composizione modulare delle strutture in cemento armato utilizzate. I lavori in questione, oltre ad innovative articolazioni tipologiche in pianta, presentano modalità aggregative potenzialmente adatte per potersi arricchire di vani aggiuntivi, costituendo ulteriori variazioni volumetriche all'impianto di base. Il Centro Studi, perciò, assieme alle soluzioni proposte per i successivi teatri degli Stabilimenti Elica Film e Rancati, più che all'esterno, presenta all'interno spunti formali innovativi, nel quale gli elementi del progetto, struttura, tamponatura, rifiniture, sono risolti tramite l'utilizzo di forme sradicate dal passato, sottolineate da espedienti compositivi del tutto moderni, quali l'isolamento degli elementi portanti (pilastri d'angolo, travi estradossate) o il "salto di scala" (finestre ingrandite in lunghezza, pareti interne lisce come piani astratti, pilastri isolati a sottolineare la separazione tra struttura e rivestimento), direttamente rimandanti il mondo della fab-

N O T E

1. "Collarile L., Muratore G., (a cura di), *Antonio Valente Archiscenotecnicopittorcinecostumistartista*, Palombi, Roma, 2010", pp. 75-94.

2. Si fa riferimento alla mostra itinerante *Antonio Valente Archiscenotecnicopittorcinecostumistartista*, curata da Lucia Collarile e Giorgio Muratore tenutasi presso la Sala Santa Rita di Roma, con allestimento di Zetema Cultura, e presso il Palazzo della Provincia di Frosinone e il Museo della Media Valle del Liri di Sora, con allestimento di Giorgios Papaevangeliu, nei mesi tra ottobre 2010 e febbraio 2011.

3. Antonio Valente ricopre la cattedra di Scenotecnica e Scenografia presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma da lui stesso progettato, dal 1940 al 1968. Numerosi sono i suoi contributi teorici e manualistici relativi alla progettazione dei cineteatri di posa e la scenotecnica cinematografica.

4. "*Il Carro di Tespi e la cultura teatrale italiana*", in "Collarile L., Muratore G., (a cura di), cit.", pp. 95-107.

5. Per un inquadramento generale sulla Mostra del Decennale vedi "Fioravanti G., *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Roma, 1990", nonché la relazione sui concetti estetici e costruttivi per la *Sala dei Martiri* e la relazione artistica del *Sagrario dei Martiri*, conservate nell'Archivio Del Favero-Valente, riportate nel testo di Giovanni Isgrò. Cfr. "Isgrò G., *Antonio Valente architetto scenografo e la cultura materiale del teatro in Italia fra le due guerre*, Palermo, 1988", pp. 146-149.

6

brica e dei pezzi forniti in serie dalla razionalizzazione industriale. Nel caso dei teatri di posa, i temi costruttivi ed espressivi, si intrecciano, approfondendo nel campo dell'architettura per i cinema, con un certo anticipo rispetto alle ricerche europee, i concetti ancora inespressi dall'indagine architettonica internazionale. L'istantaneità della costruzione, la mobilità delle parti e la temporaneità delle immagini, i valori atmosferici delle strutture in acciaio, la vita notturna degli edifici esplorata grazie all'invenzione illuminotecnica, sono argomenti che in sostanza Valente riconosce nella città moderna e che dispiega nelle sue opere attraverso forme architettoniche archetipiche e tradizionali (cupole, piante centrali, spazi disposti su corti) già codificate e sedimentate nell'immaginario collettivo. Le immagini estetizzanti la macchina, indagate già in pittura dai futuristi e in architettura da Sant'Elia, vengono riprese e in qualche modo riaggiornate dalle opere effimere di Valente. Costruzioni effimere si è detto, ma al tempo stesso figlie della migliore cultura architettonica italiana, in bilico tra astrazione futurista e figuratività metafisica. I nuovi segni urbani, le mostre, i carri, i padiglioni, celebrano la dimensione transitoria di una modernità tutta italiana, che, seppur mossa da ingenui intenti propagandistici, anticipa quella cultura pop affermatasi nell'immediato dopoguerra, restituendo una dimenticata paternità agli edifici per lo spettacolo, nonché alle strutture per le emergenze comunicative del contemporaneo, destinate oggi a maxiconcerti e manifestazioni pubbliche. Il risvolto mediatico rappresentato dall'avventura dell'Architetto, tanto oggetto all'epoca di quotidiane attenzioni di stampa e cinegiornali, quanto ad oggi ignorato da una cultura dell'immagine informatizzata, rivela quanto i temi del progetto di Antonio Valente, moderno Tespi, abbiano costituito un curioso antecedente per tante esperienze testimoniate oggigiorno dall'architettura contemporanea. T

4, 5. Sala dei Martiri Fascisti alla Mostra del Decennale della Rivoluzione (1932). L'architetto Valente pensa ad un percorso museale che colleghi il salone d'onore, affidato a Sironi, alla Sala, attraverso un'anticamera anulare ribassata rispetto al Sacrario vero e proprio.
6. Padiglione Italiano per l'Expo Internazionale di Chicago, "A Century of Progress", disegnato da Valente nel 1933 ma realizzato solo idealmente nel successivo progetto di De Renzi e Libera.

ANTONIO VALENTE

di Giorgios Papaevangeliu
foto di Antonella Aravini
e Giorgios Papaevangeliu

La mostra itinerante *Antonio Valente Archiscenotecnicopittorcinecostumistartista*[1], curata da Lucia Collarile e Giorgio Muratore, già proposta a Roma presso la Sala Santa Rita, con allestimento di Zètema Cultura, è stata presentata in Ciociaria, prima presso il Palazzo della Provincia di Frosinone, poi nel Museo della Media Valle del Liri di Sora, con allestimento di Giorgios Papaevangeliu. Queste ultime due esposizioni, realizzate per volontà dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Frosinone, hanno accolto una serie di disegni di Antonio Valente[2] aventi come tema la danza.

Per le due mostre in Provincia di Frosinone è stato necessario progettare uno specifico sistema espositivo che tenesse conto delle particolari esigenze funzionali e distributive dell'atrio del Palazzo della Provincia di Frosinone (spazio polifunzionale che ha accolto la mostra), che fosse riproponibile in futuro per altri eventi negli stessi spazi, ma anche utilizzabile per l'allestimento della mostra di Sora, città natale di Valente, la cui sede inizialmente non era definita.

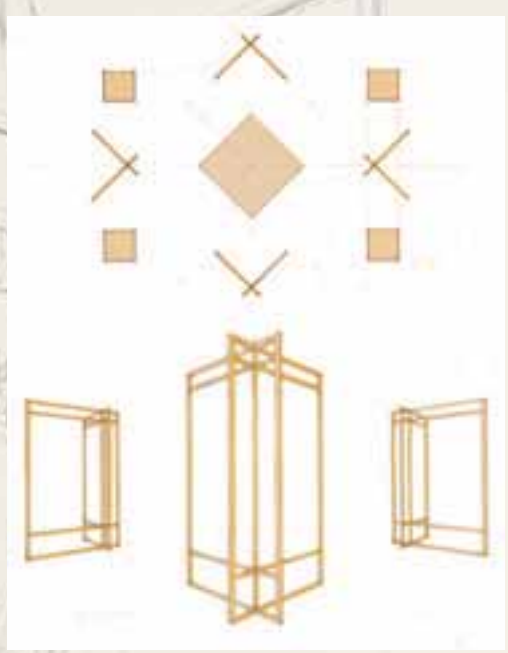
La mostra ha proposto una raccolta[3] di 32 disegni eseguiti tra il 1920 e il 1925, periodo durante il quale Valente soggiorna nelle maggiori capitali europee e volge il suo interesse ai nuovi linguaggi e alle sperimentazioni di scenografie teatrali. Nel 1920 a Parigi espone i suoi lavori alla *XIII Exposition des Artistes Décorateurs* e nel 1923 alla galleria *Der Sturm* di Berlino, mentre nel 1925 dirige e disegna i costumi per uno spettacolo

1

ARCHISCENOTECNICOPITTORCINECOSTUMISTARTISTA

d'avanguardia della compagnia di balletto italo russa al teatro *La Fenice* di Venezia.
Le opere d'arte hanno trovato accoglienza in una nitida "scrittura spaziale" definita dall'essenzialità di quattro pannelli bifacciali ad "L" posizionati ai vertici di un virtuale quadrato ruotato di 45°, che stabilisce subito uno "scarto" rispetto alle rigide assialità del "contenitore" espositivo dell'atrio: *ortogonalità versus obliquità*, ma anche *opacità versus trasparenza*, sono le letture immediate che l'intervento esplica, coppie di opposti che non vogliono stabilire *a priori* una differenza con lo spazio dato, ma facilitarne la lettura seppure mediata. Volendo sottolineare il carattere di architettura effimera, come denota lo stesso etimo (il sostantivo allestimento richiama l'aggettivo lesto, veloce), i pannelli di larghezza di 120 cm e altezza 260 cm, realizzati con profilato in ferro 40x40 mm, sono smontabili, facilmente trasportabili e ricomponibili. Nate dalla necessità di evitare il ribaltamento per eventuali colpi accidentali, ma comunque guidate dalla

2



3

4

5

1. 2. 3. 4. 5. 6. Giorgios Papaevangeliu, fotografie e disegni dell'allestimento della mostra di Antonio Valente al Palazzo dell'Amministrazione Provinciale di Frosinone.

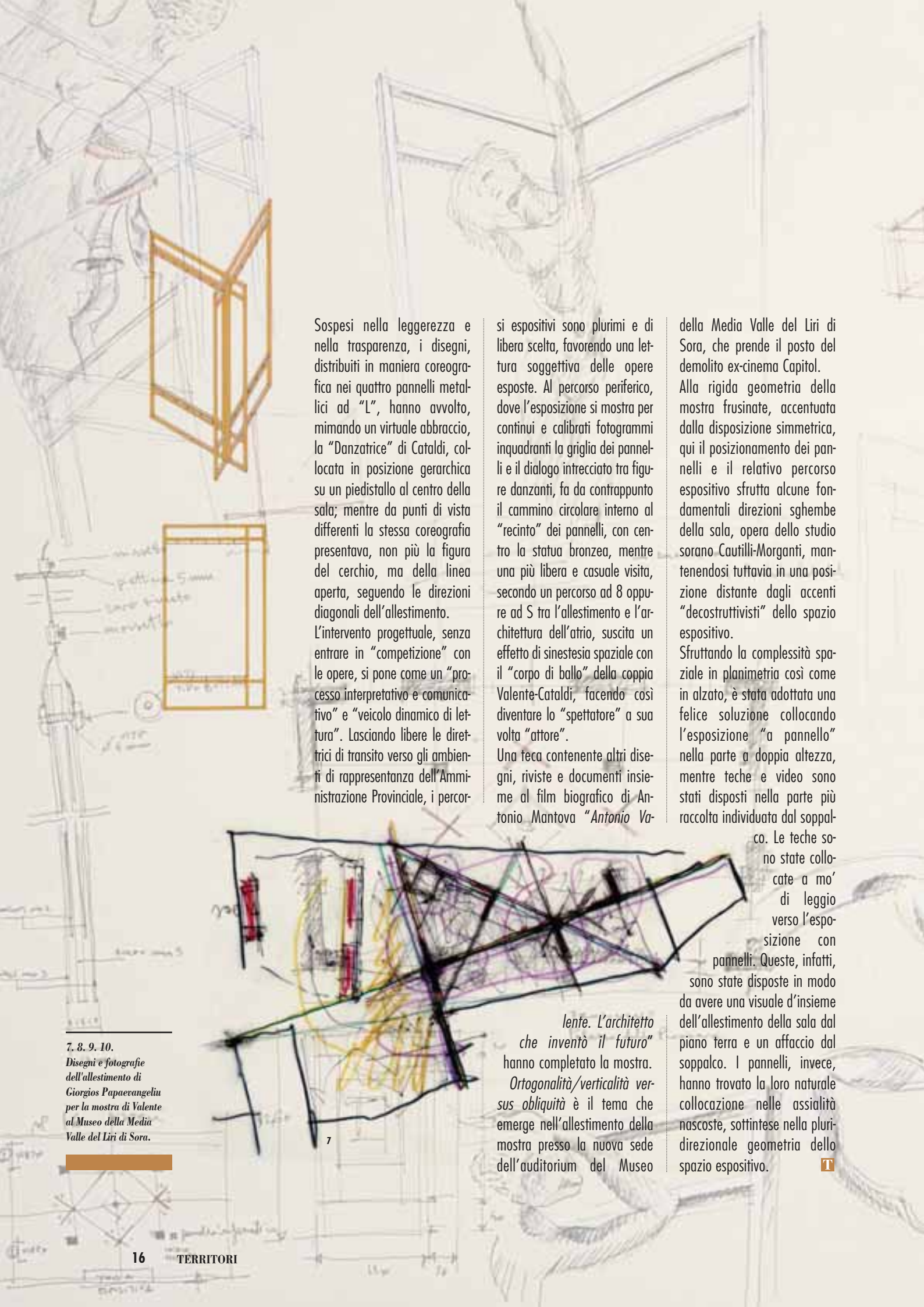
volontà di volere affermare formalmente la continuità ideale dell'incastro, due alette lunghe 30 cm continuano la geometria del pannello e proiettano virtualmente oltre la propria fisicità gli espositori.

Gli apparati espositivi, come si diceva sopra, non pensati come "semplice supporto" a servizio delle opere, sono stati concepiti come "mediatori" tra l'austero spazio architettonico dell'atrio del Palazzo della Provincia[4], caratterizzato dalla presenza permanente della "Danzatrice" di Amleto Catalidi[5], e le opere da esporre. In verità l'occasione di proporre una "sinfonia" tra architettura, scultura e disegni è stata l'idea centrale che ha fatto da guida al progetto dell'allestimento. Dalla "contaminazione" dei diversi linguaggi artistici è scaturita un'opera d'arte totale. L'intenzione di creare un "universo comunicativo totalizzante" più volte riproposto nella storia degli allestimenti italiani, è stata, peraltro, un princi-

6

pio espresso già nel 1931 da Pietro Maria Bardi: «riaffiatare architettura, pittura e scultura, ed escogitare delle 'forme' di mostre che siano, intanto nell'insieme, arte».[6]

In questa alchimia artistica l'apparato di allestimento si è ritagliato un ruolo di *spettro di trasformazione* della materia artistica: allineamenti, accostamenti e sovrapposizioni hanno generato un "plusvalore" spaziale tale da svelare le "valenze nascoste" del contenitore espositivo; ma anche un "plusvalore" nelle opere stesse: assonanze e interferenze hanno messo in risonanza e reciproca oscillazione visiva le opere.



Sospesi nella leggerezza e nella trasparenza, i disegni, distribuiti in maniera coreografica nei quattro pannelli metallici ad "L", hanno avvolto, mimando un virtuale abbraccio, la "Danzatrice" di Cataldi, collocata in posizione gerarchica su un piedistallo al centro della sala; mentre da punti di vista differenti la stessa coreografia presentava, non più la figura del cerchio, ma della linea aperta, seguendo le direzioni diagonali dell'allestimento.

L'intervento progettuale, senza entrare in "competizione" con le opere, si pone come un "processo interpretativo e comunicativo" e "veicolo dinamico di lettura". Lasciando libere le direttrici di transito verso gli ambienti di rappresentanza dell'Amministrazione Provinciale, i percorsi espositivi sono plurimi e di libera scelta, favorendo una lettura soggettiva delle opere esposte. Al percorso periferico, dove l'esposizione si mostra per continui e calibrati fotogrammi inquadranti la griglia dei pannelli e il dialogo intrecciato tra figure danzanti, fa da contrappunto il cammino circolare interno al "recinto" dei pannelli, con centro la statua bronzea, mentre una più libera e casuale visita, secondo un percorso ad 8 oppure ad S tra l'allestimento e l'architettura dell'atrio, suscita un effetto di sinestesia spaziale con il "corpo di ballo" della coppia Valente-Cataldi, facendo così diventare lo "spettatore" a sua volta "attore".

Una teca contenente altri disegni, riviste e documenti insieme al film biografico di Antonio Mantova "*Antonio Valente. L'architetto che inventò il futuro*" hanno completato la mostra.

Ortogonalità/verticalità versus obliquità è il tema che emerge nell'allestimento della mostra presso la nuova sede dell'auditorium del Museo della Media Valle del Liri di Sora, che prende il posto del demolito ex-cinema Capitol.

Alla rigida geometria della mostra frusinate, accentuata dalla disposizione simmetrica, qui il posizionamento dei pannelli e il relativo percorso espositivo sfrutta alcune fondamentali direzioni sghembe della sala, opera dello studio sorano Cautilli-Morganti, mantenendosi tuttavia in una posizione distante dagli accenti "decostruttivisti" dello spazio espositivo.

Sfruttando la complessità spaziale in planimetria così come in alzato, è stata adottata una felice soluzione collocando l'esposizione "a pannello" nella parte a doppia altezza, mentre teche e video sono stati disposti nella parte più raccolta individuata dal soppalco. Le teche sono state collocate a mo' di leggio verso l'esposizione con pannelli. Queste, infatti, sono state disposte in modo da avere una visuale d'insieme dell'allestimento della sala dal piano terra e un affaccio dal soppalco. I pannelli, invece, hanno trovato la loro naturale collocazione nelle assialità nascoste, sottintese nella pluridirezionale geometria dello spazio espositivo. T

7

7. 8. 9. 10.
Disegni e fotografie dell'allestimento di Giorgios Papaevangeliu per la mostra di Valente al Museo della Media Valle del Liri di Sora.

N O T E

1. Roma, Sala Santa Rita, dal 20 ottobre al 15 novembre 2010; Frosinone, Palazzo della Provincia, dal 20 dicembre 2010 al 12 gennaio 2011; Sora, Museo della Media Valle del Liri, dal 15 gennaio al 6 febbraio 2011.
2. Antonio Valente (Sora 1894 – Roma 1975).
3. Le opere esposte facenti parte del fondo Antonio Valente, dal 1999 considerate di notevole interesse storico dalla Soprintendenza Archivistica per il Lazio, sono state catalogate, restaurate e conservate nell'archivio curato dalla moglie dell'Arch. Valente, Sig.ra Maddalena Del Favero, presso la sua abitazione romana. La curatrice del prestito è stata Francesca Di Fazio.
4. Realizzato dall'Arch. Giovanni Jacobucci (Supino 1895- Roma 1970).
5. La "Danzatrice" di Amleto Cataldi (Napoli 1882 – Roma 1930) è stata esposta a Parigi. L'autore è nato da genitori originari di Castrocielo.
6. Pietro Maria Bardi, *Nuove esigenze delle esposizioni*, «Ambrosiano», 20 marzo 1931.

8

9

10

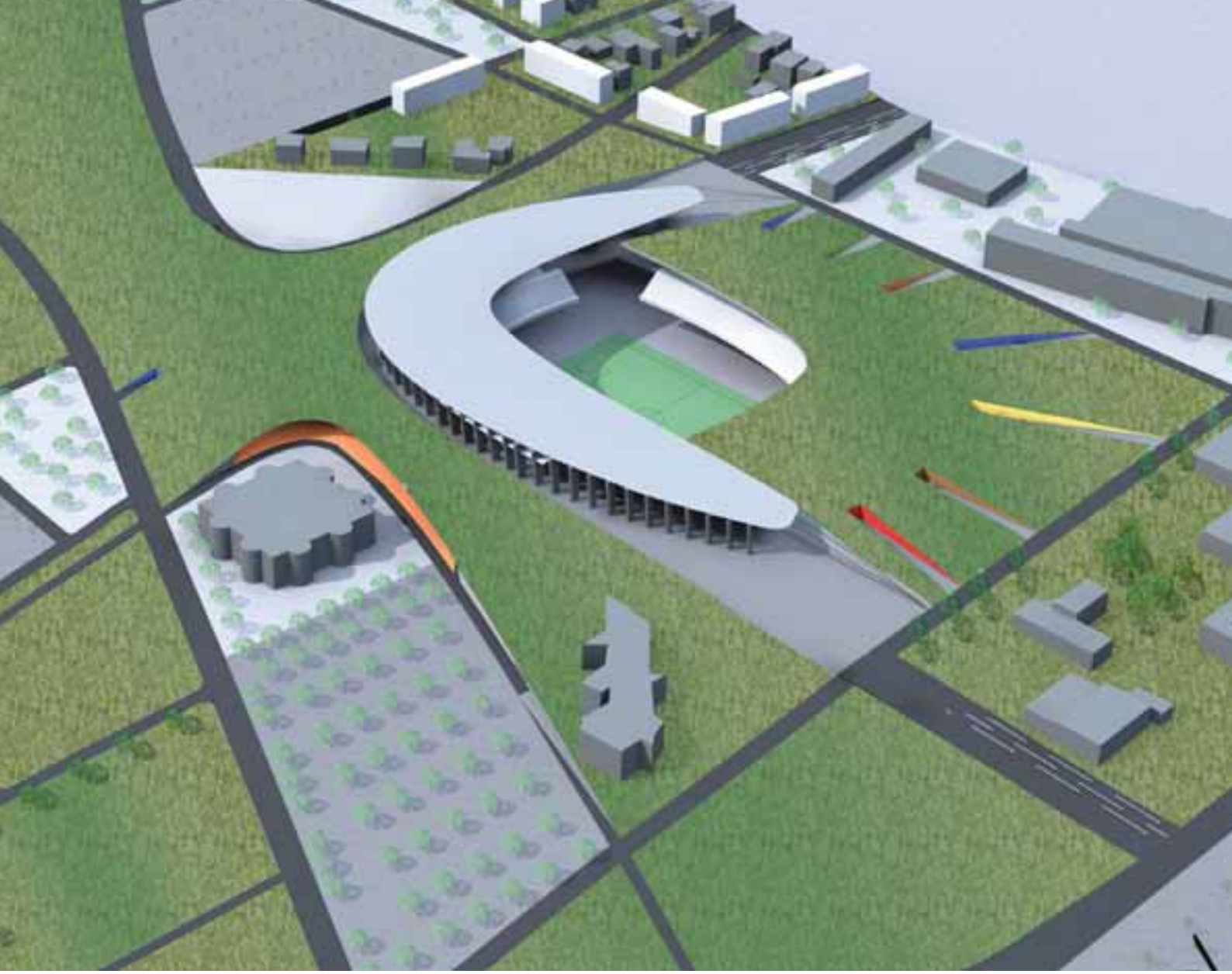
FROSINONE: AREA DEL "CASALENO"

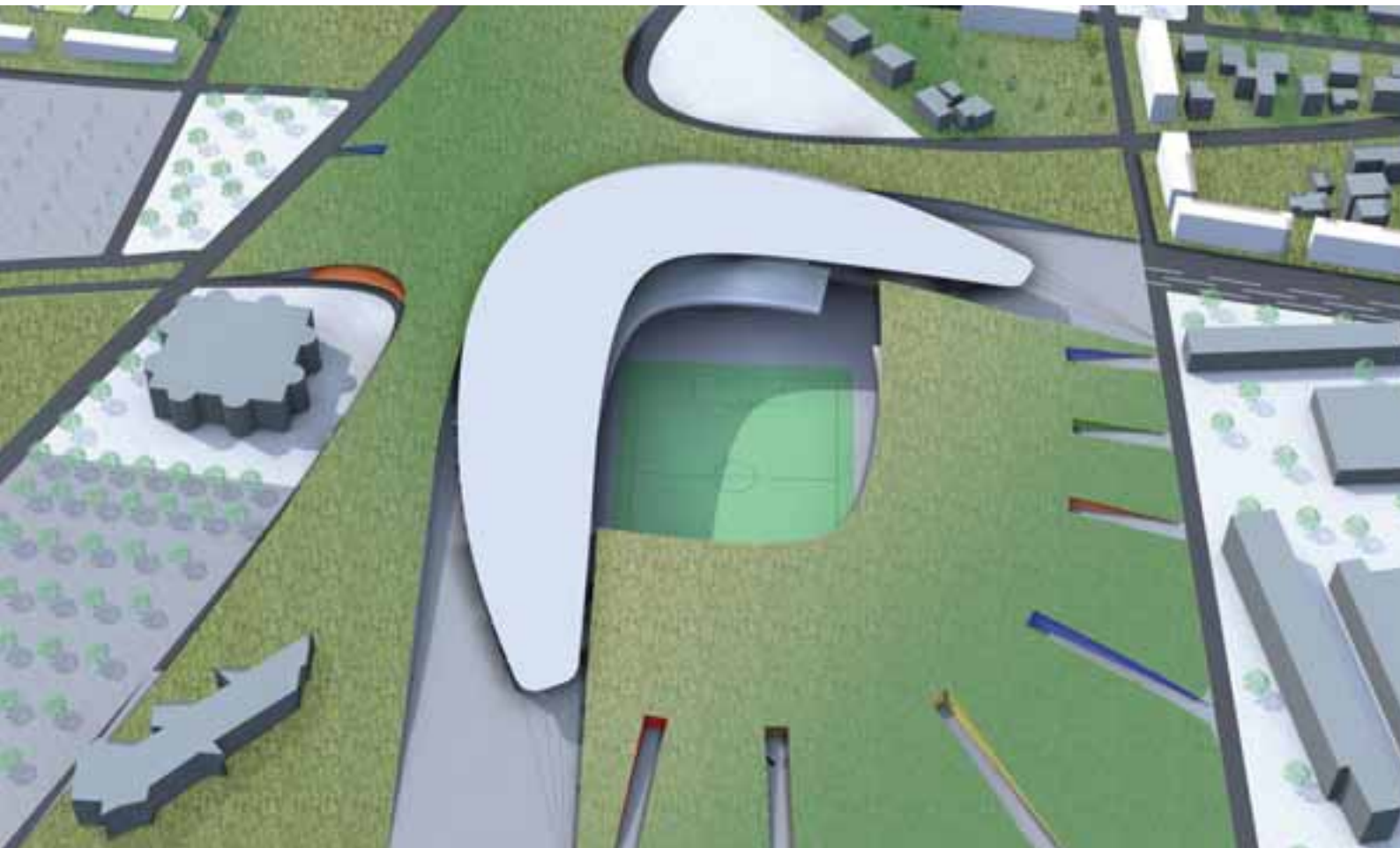
PROGETTO DI IMPIANTO SPORTIVO E RIQUALIFICAZIONE URBANA

di Alessio Sirizzotti

Il progetto scaturisce dalla necessità di dotare il capoluogo ciociaro di un nuovo stadio, in sostituzione dell'impianto sportivo esistente, il cosiddetto "Matusa", ormai non conforme all'odierna normativa di sicurezza e, soprattutto, privo delle caratteristiche di polifunzionalità degli impianti contemporanei. L'area d'intervento, nota come "Casaleno", è posta ai margini della città, in posizione strategica rispetto al sistema urbano, ambientale ed infrastrutturale. Tale area è interessata, oltre che da una struttura preesistente, incompleta, destinata a stadio, anche da una serie di servizi quali lo Stadio del nuoto, il Palasport, edifici amministrativi, Teatro, Conservatorio ed aree commerciali, inseriti in un contesto frammentato, frutto di un'evoluzione urbana ricca di aggregazioni spontanee e forme spesso complesse, non in grado

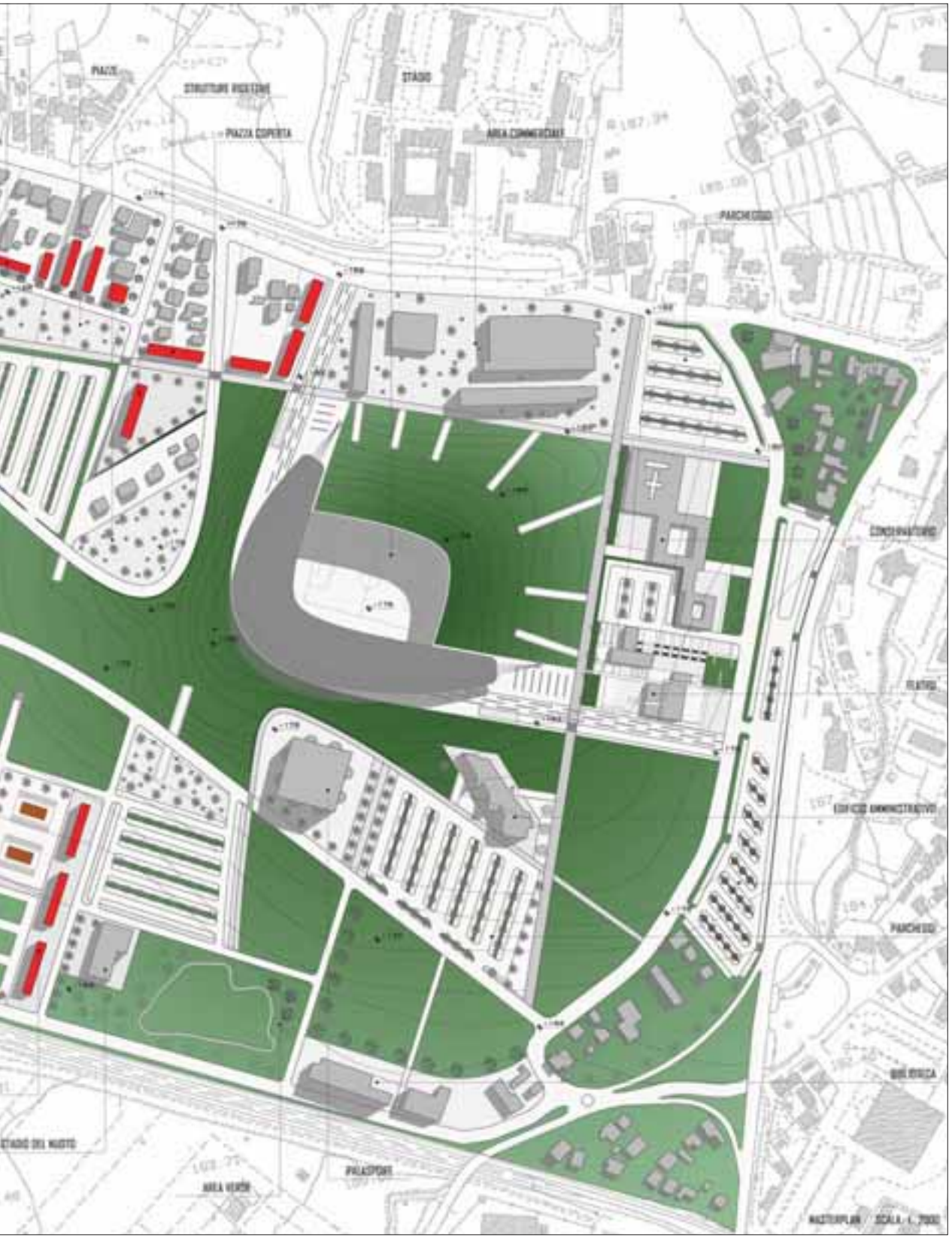
Università degli Studi
di Roma "La Sapienza"
Facoltà di Architettura
"Vallegiulia"
Tesi di Laurea in Architettura
e Ingegneria Edile
Relatore:
Prof. Arch. A. Giancotti

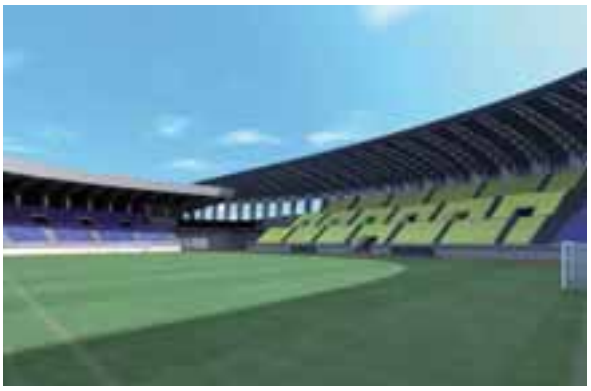




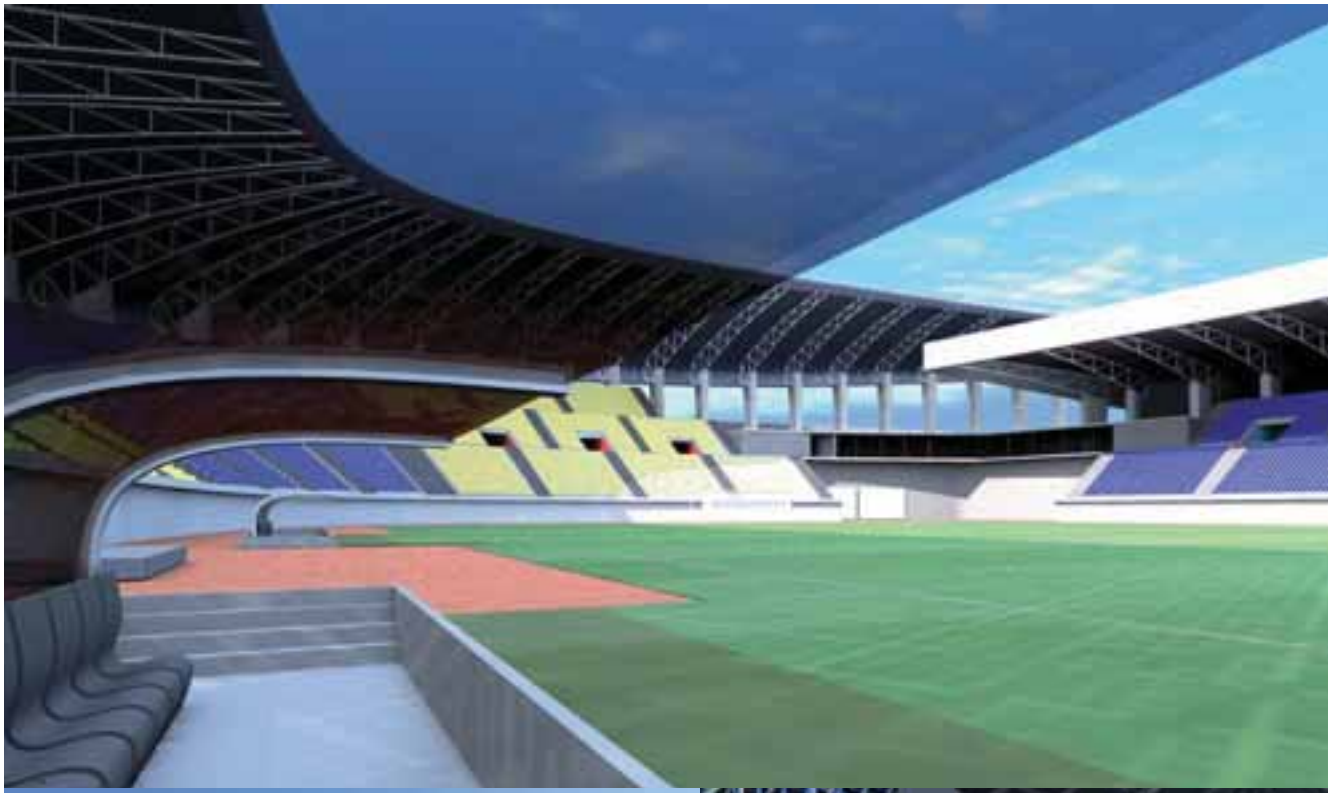
di fornire una lettura unitaria.
L'obiettivo è di procedere alla progettazione di un nuovo impianto sportivo che contribuisca ad una riqualificazione urbanistica. *Ratio* dell'intervento è, pertanto, quella di operare una fusione con il paesaggio circostante, in una visione armoniosa del *Landscape*, funzionale alle esigenze degli abitanti ed espressione di un'aggregazione tra ambiente, sport e città, ipotizzando la realizzazione di

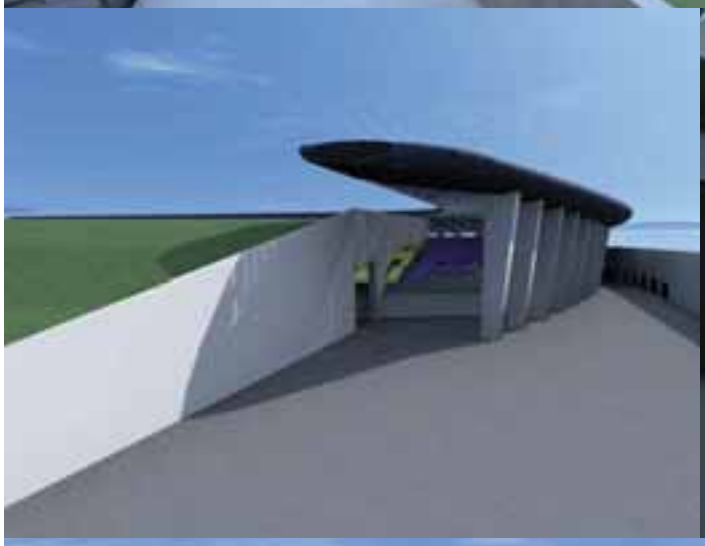
In questa pagina, masterplan e rendering dello stadio.
Nella pagina accanto, analisi dell'area: stato di fatto, alterazione morfologica, determinazione della giacitura dello stadio nel punto di massima tensione del sistema, completamento del tessuto.
Nelle pagg. 18 e 19, masterplan.
A pag. 22, rendering.
A pag. 23, esploso e logo.

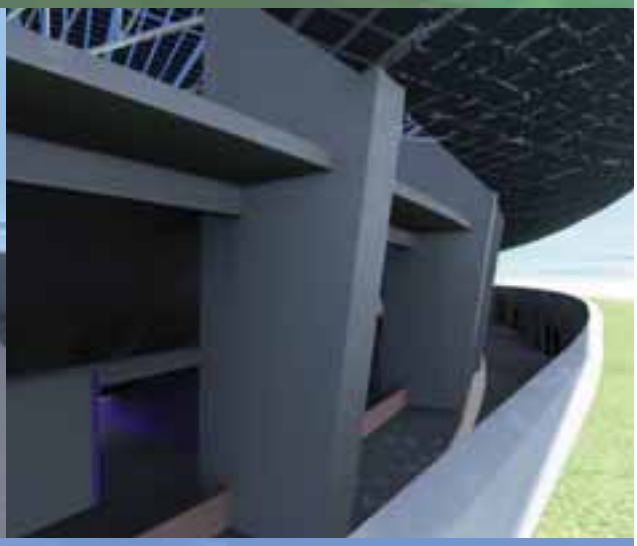


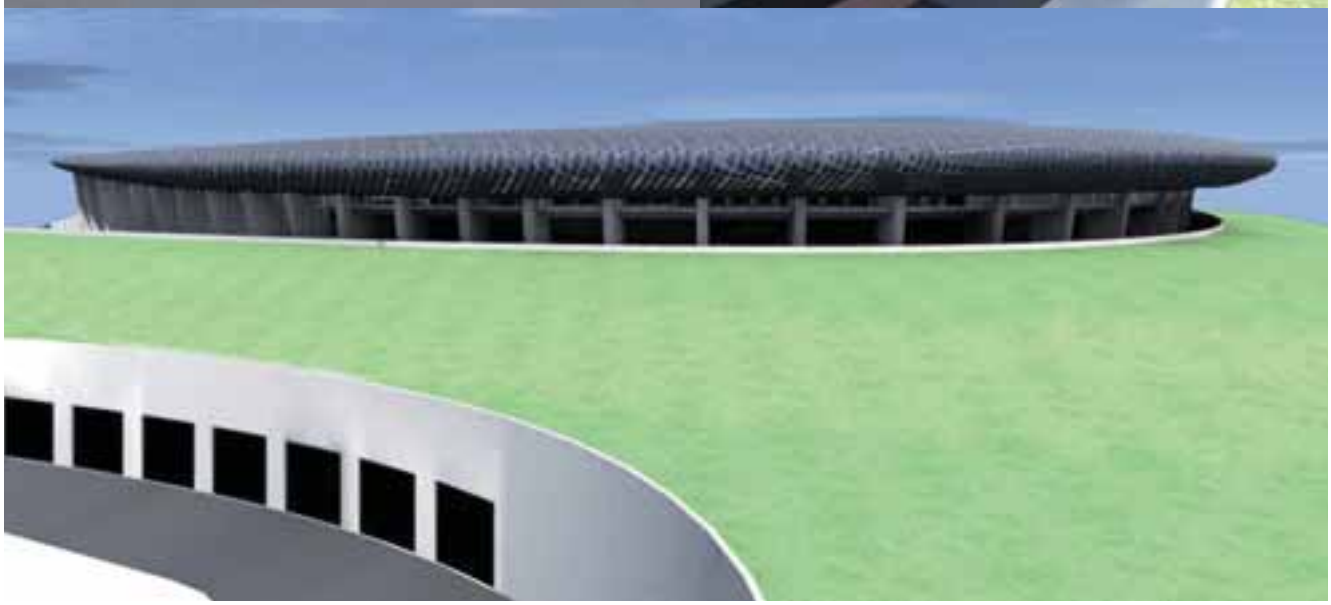


una vera e propria integrazione tra natura e cultura.
Finalità principale è di una "città dello sport", ovvero di uno spazio pubblico dedicato al tempo libero e alle attività sportive e ricreative, anche in assenza di





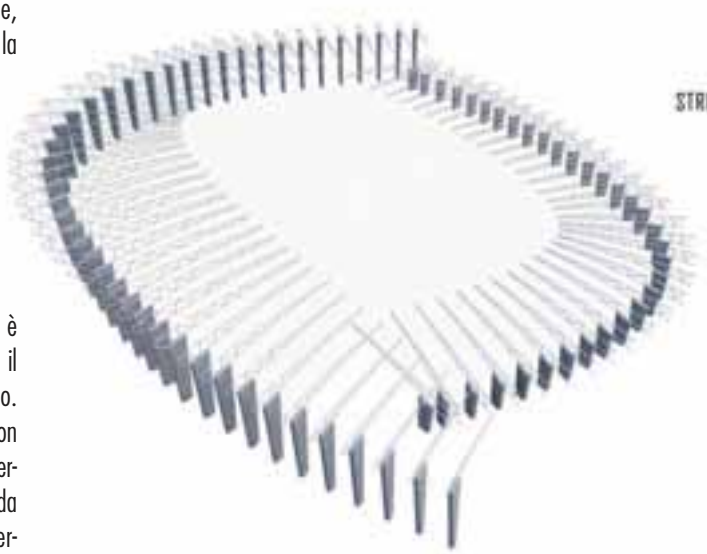


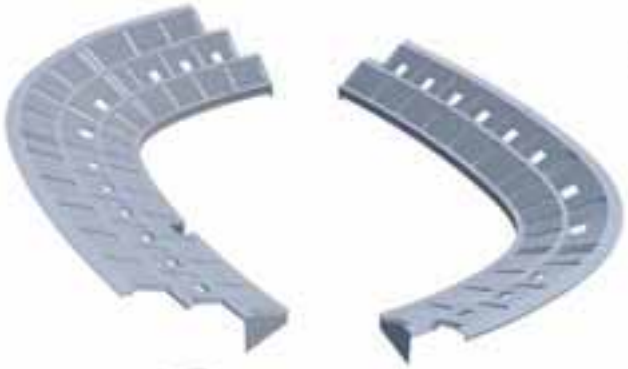


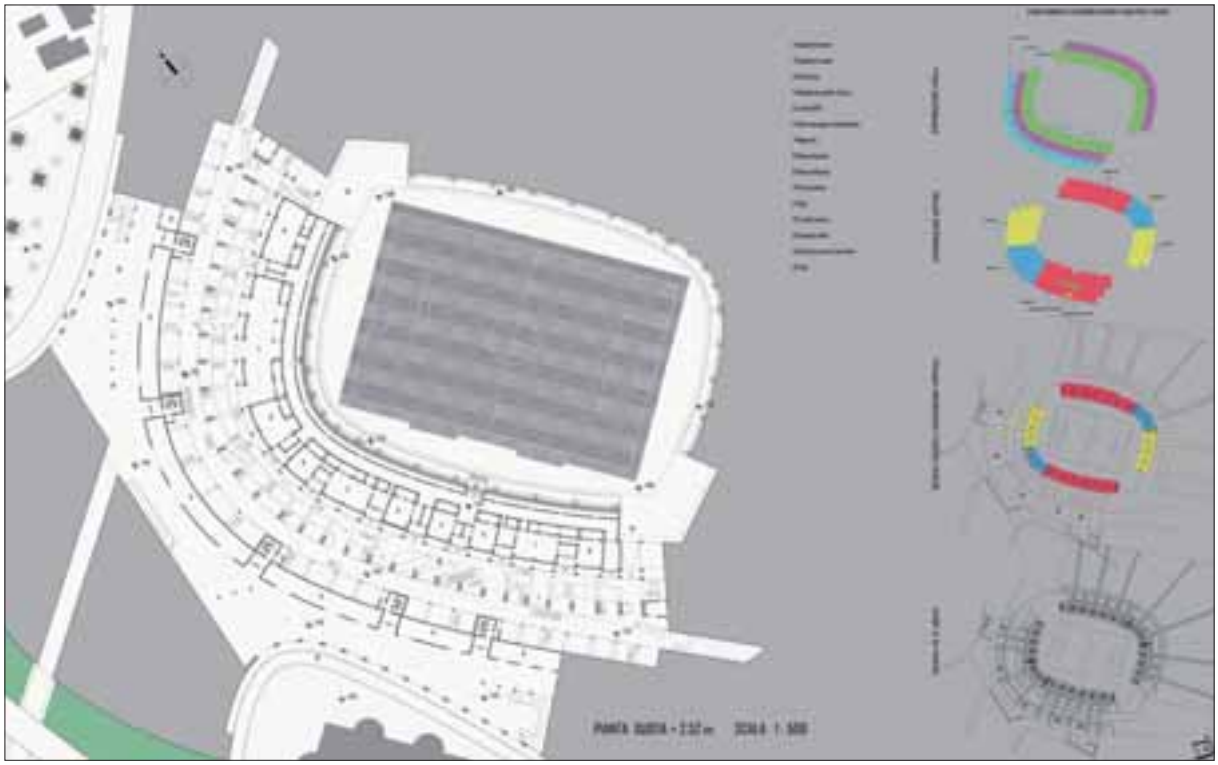
manifestazioni calcistiche, in grado di combinare due differenti tipologie: quella dello stadio e quella del parco. Questi due programmi intrecciati e fusi tra loro formano una struttura duttile, predisposta a molteplici usi e caratterizzata dalle mutevoli sfaccettature. La nuova "Polarità di servizi", da collegare con il centro, con la stazione ferroviaria e la rete autostradale, è oggetto di nuovi tracciati viari, alterazioni morfologiche e completamento del tessuto urbano. Tali interventi contribuiscono a riequilibrare il territorio e ad individuare il punto di massima tensione del sistema, ovvero il luogo di giacitura dello stadio. Esso è situato su un lieve rialzo del terreno, scavato al suo interno, disegnando il suolo attraverso curvature gentili, che ben si confrontano con lo scenario circostante, ed è posto nel centro di un complesso polifunzionale. Tale scelta crea una connessione armonica con il parco, soprattutto in relazione all'orientamento e all'esposizione del campo di gioco e della città.

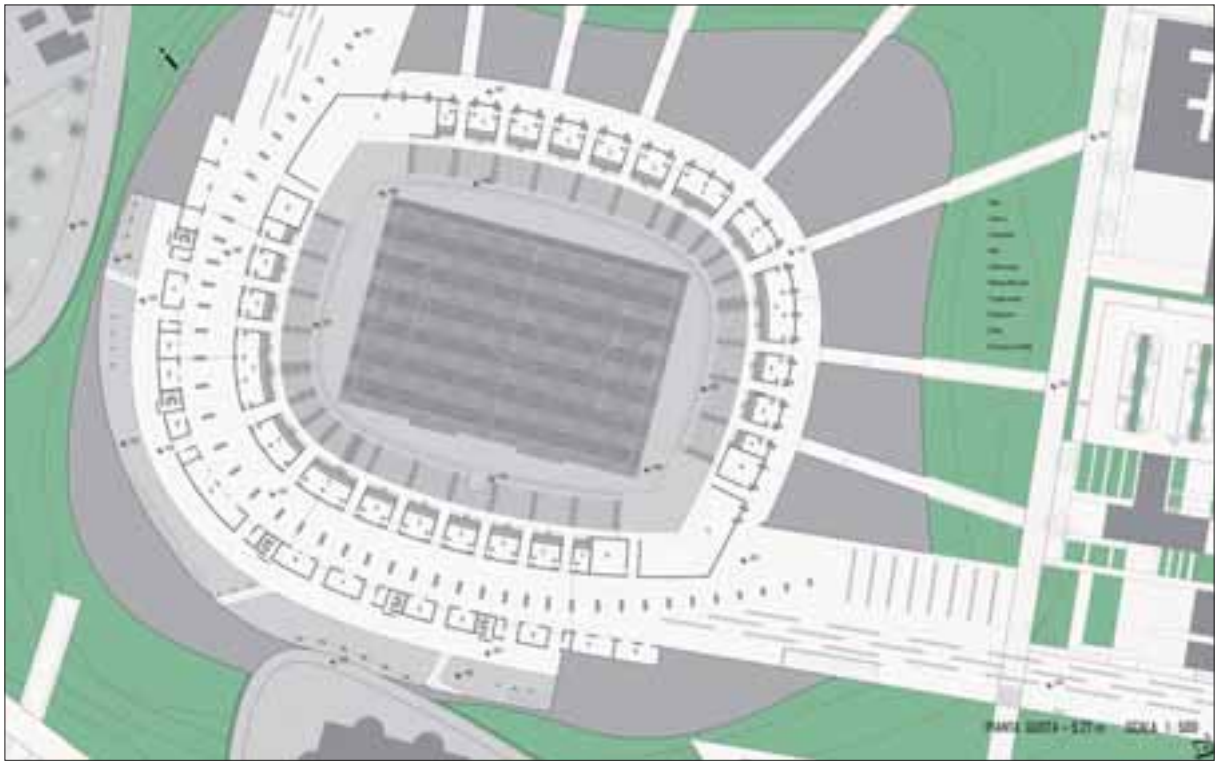
Questo assetto architettonico declina lo sviluppo dello stadio, basato principalmente su due principi progettuali. Il primo è fondato sul suo riferirsi a due ambienti – l'uno esterno, l'altro interno – senza individuare un centro o un margine, un fronte o un retro, dove la relazione con il paesaggio assume un ruolo fondamentale e si costruisce nel rapporto con la terra e l'orizzonte, marcando l'importanza del dialogo tra natura e artificio, tra territorio e costruzione. L'altro principio è dato dall'intento di dissolvere il confine tra interno ed esterno. Gli anelli delle gradinate non sono completi, risultano "interrotti", in modo da realizzare una permeabilità verso il paesaggio: uno spazio non "letteralmente costruito", punto di incontro tra terreno e costruzione. La costruzione allora non è altro che una leggera alterazione del terreno, un complesso con una doppia essenza, un nucleo di attività sportive ed una cornice di attività "urbane", aperte sul paesaggio circostante.

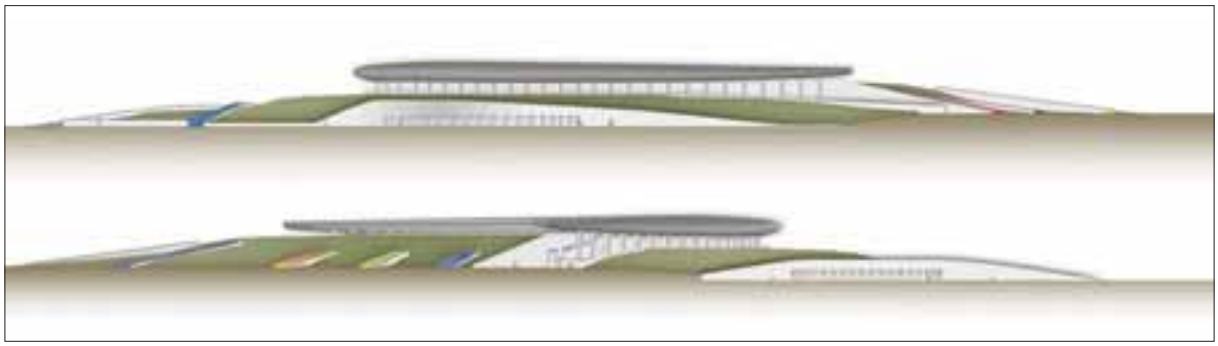
Il *concept* progettua-

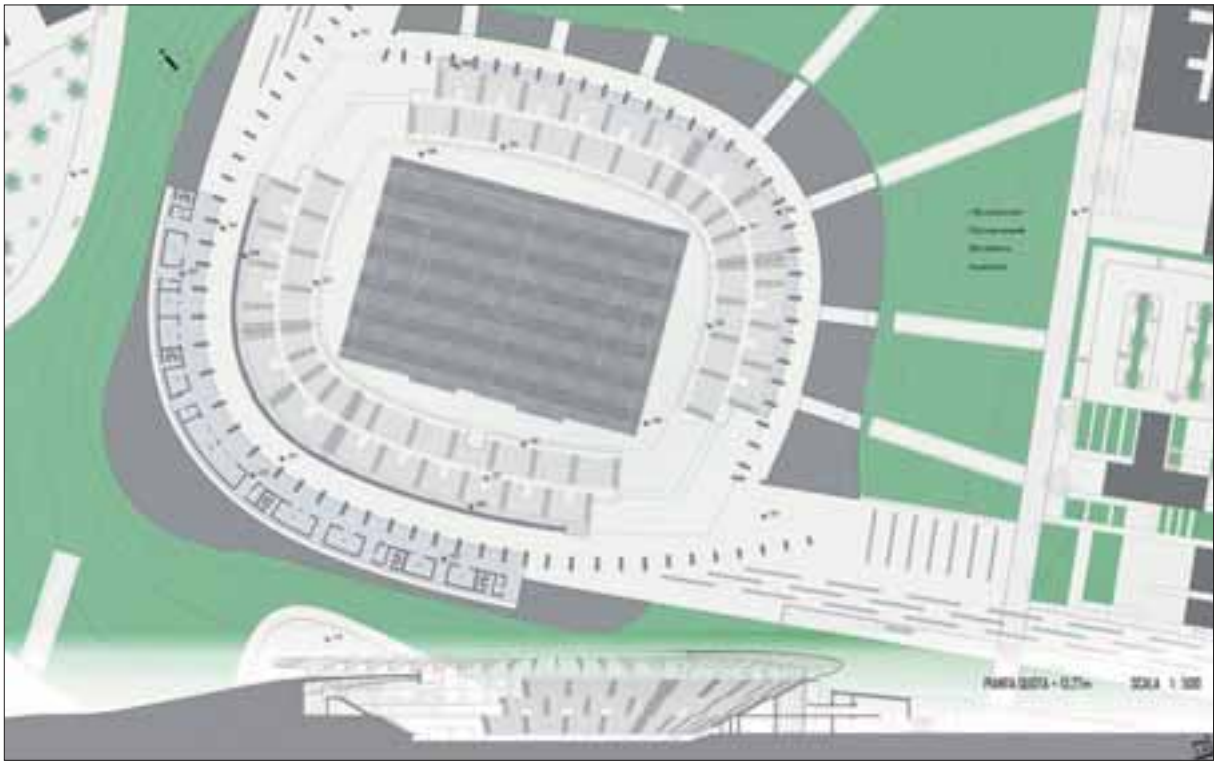


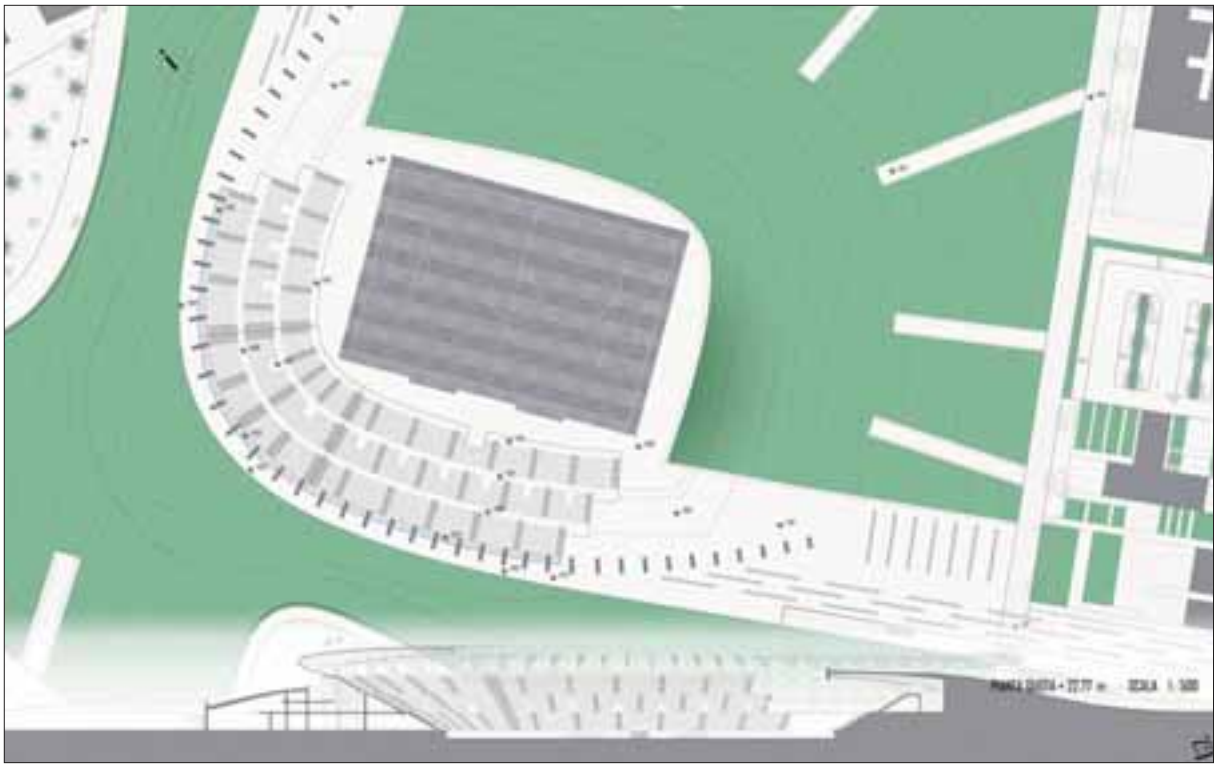


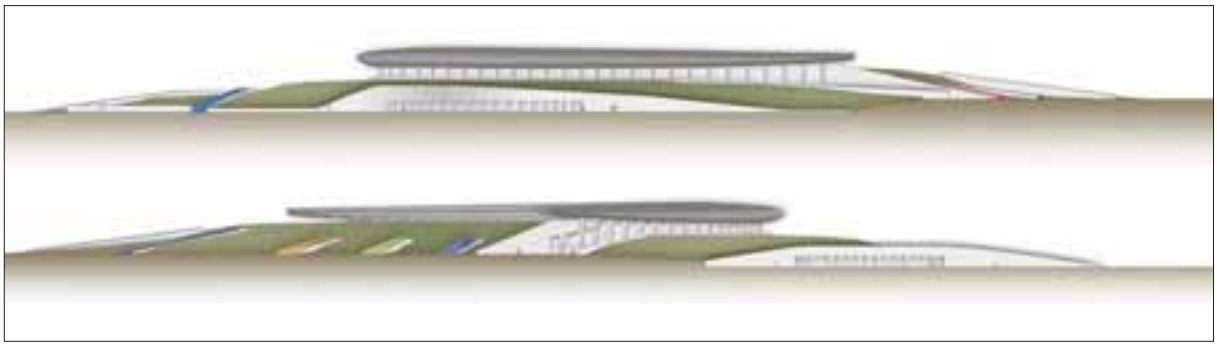


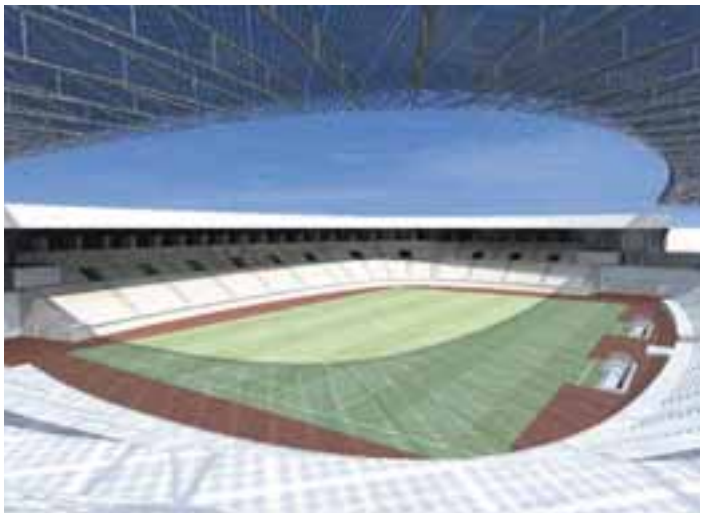












In questa pagina, rendering dello stadio. Nelle pagg. 24 e 25, piante a quota m 2,52; m 9,27; m 13,27 e m 22,77; prospetti sud-ovest e nord-est, nord-ovest e sud-est.

le, infatti, sorge dall'idea di realizzare una struttura che, pur convergendo l'attenzione degli spettatori verso il centro, non crei una forte chiusura tra interno ed esterno.
Lo stadio è pensato e suddiviso in due bracci, che "avvolgono" il campo da gioco e si aprono verso la città, i quali presentano una distinzione dimensionale, funzionale e logistica: l'uno riservato alla tifoseria ospite, più piccolo, composto da due anelli con accessi ai settori garantiti da penetrazioni nel terreno, con un sistema di copertura volto a creare una compenetrazione tra natura e costruito ed in grado di celare al suo interno lo stadio; l'altro invece, riservato alla tifoseria della squadra del Frosinone, più grande, composto da tre anelli, rivolto verso il centro storico della città, con al suo interno diversi servizi e funzioni.
Le scelte architettoniche sono legate alla necessità di rispondere ad uno scopo ed alle attività legate ad esso. Da questo punto di vista le tipologie come le arene, connotate da un carattere di immutabilità del modello, dato dalle gradinate destinate alla partecipazione della folla, sono interessate da sostanziali ricerche per sistemi di copertura ed inserimento di altre attività legate al commercio ed al tempo libero, che trovano spazio nelle sotto-gradinate, definendo un nuovo rapporto tra il basamento dello stadio ed il contesto urbano in cui si inseriscono. La soluzione progettuale prevede a tale scopo una galleria polifunzionale con diversi servizi, quali bar-caffetterie, museo dello sport della squadra, uffici amministrativi, servizi, ristoranti, sale stampa, spogliatoi, locali UEFA, negozi e magazzini.

I requisiti vincolanti richiesti dagli impianti sportivi sono generalmente dettati dalle dimensioni del campo, dal numero degli spettatori, dalla presenza o meno di altre strutture sportive, come gli spazi per l'atletica e, come accadeva negli anfiteatri romani (dal greco *"anphithéatron" = teatro intorno*), dalla costruzione di uno spazio centrale circondato da posti destinati agli spettatori.
L'organizzazione planimetrica degli spazi e delle funzioni è stata interessata dalla volontà di fornire un punto di vista privilegiato ad ogni spettatore, a prescindere dalla divisione in settori, rispetto al campo. Ciò ha comportato l'assenza delle piste dell'atletica a vantaggio della vicinanza tra lo spettatore ed il campo.
In tal senso i due bracci presentano un raggio di curvatura tale da favorire la visione, distaccandosi dai classici modelli a forma ellittica o rettangolare, e dettano le linee di costruzione delle tribune.
La capienza complessiva, in osservanza alle normative vigenti, è pari a 25000 posti a sedere suddivisi in settori: curve, distinti, tribune, tribune d'onore e stampa. T

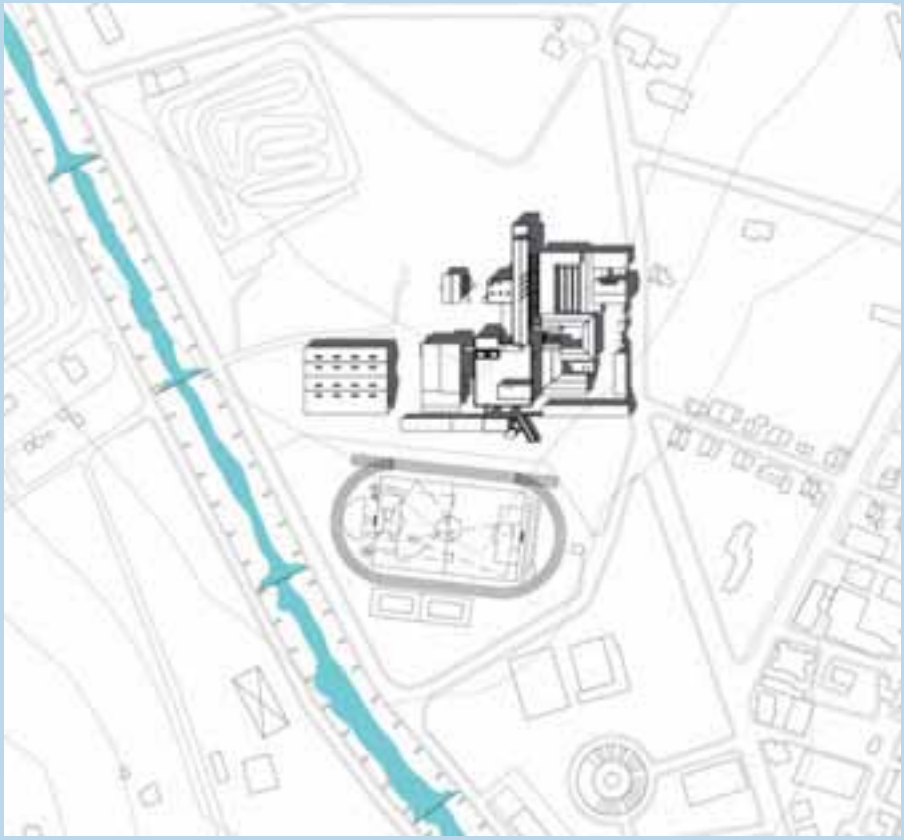
ARCHEOLOGIA INDUSTRIALE: PROGETTO E RECUPERO DELLA EX CARTIERA VISOCCHI DI ATINA

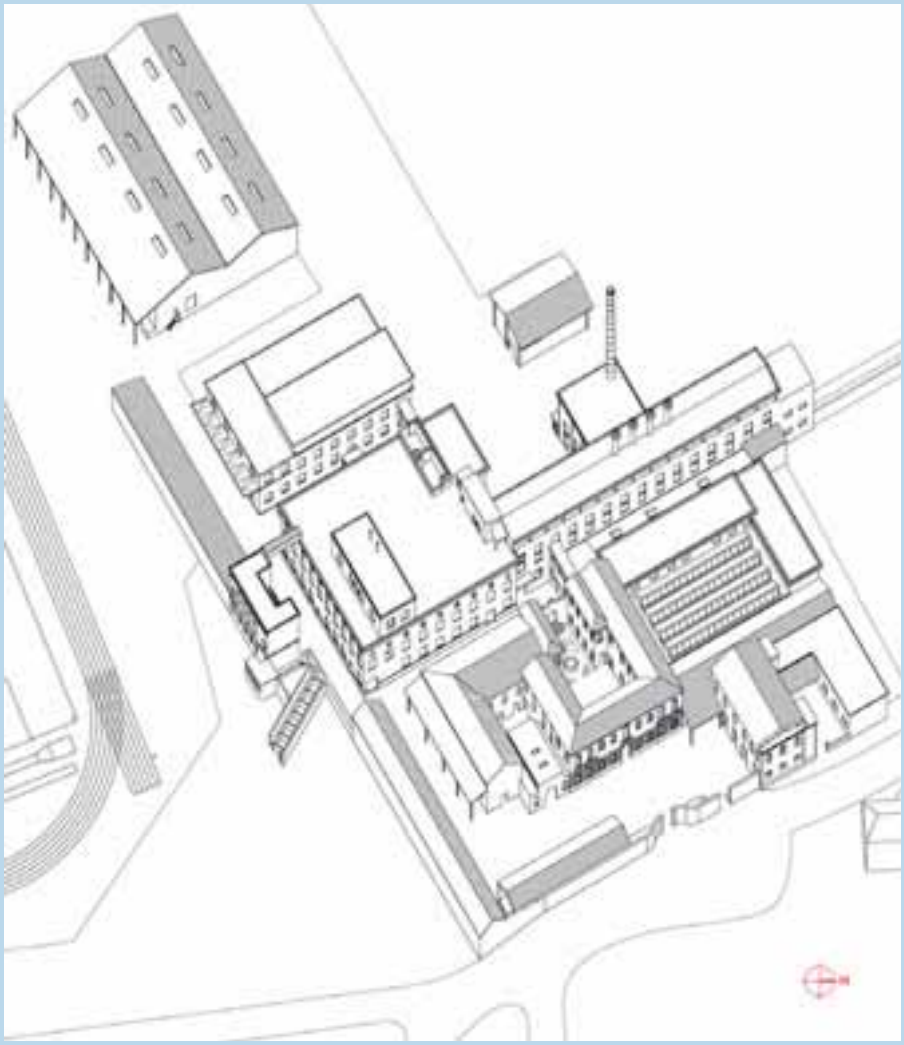
UNA BIBLIOTECA PER LA VALLE DEL COMINO

di Emanuele Vendetti

Il tema della tesi di laurea è stato scelto per indagare il concetto stesso di archeologia industriale, nonché gli ambiti di applicazione scientifica e pragmatica delle discipline collegate.
Nata agli inizi degli anni Cinquanta in Gran Bretagna, con le prime associazioni per la tutela dei reperti materiali della prima industrializzazione (fabbriche, macchinari, canali, ferrovie, miniere, case operaie, fornaci, ecc.), l'archeologia industriale, oggi, non è limitata a questo ambito, sconfinando presto verso orizzonti più vasti.
La stessa proposta, proveniente da nuovi indirizzi della disciplina, di puntualizzarne la definizione come "archeologia delle attività produttive", e non semplicemente archeologia industriale, testimonia la consapevolezza della necessità, o quanto meno dell'opportunità, di estendere la proiezione dell'indagine diacronica oltre il complesso delle testimonianze che il processo di industrializzazione ha prodotto e lasciato sul territorio, aprendosi nei confronti degli eventi tecnologici e produttivi delle società preindustriali. Quella del recupero e del riuso è forse la frontiera più interessante dell'attuale processo di ridefinizione del complesso di attività connesse all'attività industriale. Siamo infatti convinti che il riuso dell'architettura industriale e delle sue tracce storiche dovrà sempre più assumere, nel prossimo futuro, la veste di metodologia culturale finalizzata alla riapertura del dibattito intorno alla gestione e all'utilizzazione del territorio, in particolare in aree che, come Frosinone, offrono una significativa testimonianza di attività produttive preindustriali.
Atina è situata nella Valle di Comino, una conca attraversata dal fiume Melfa, affluente di sinistra del Liri, e dal torrente Mollarino, ai piedi dell'Appennino laziale meridionale con la vicina Valle del Liri. Già parte del Regno delle due Sicilie, ricadeva nell'area che i Normanni definirono "Terra di Lavoro": zona di confine e importante crocevia di popoli e traffici tra il Nord ed il Sud della penisola, collegamento obbligato tra il mar Tirreno e l'Adriatico attraverso i passi di Forca d'Acero e della Marsica. La recente storiografia ha messo in evidenza come la Valle non fosse chiusa in un'economia di autoconsumo, ma fosse invece parte attiva nei traffici commerciali tra il

Università degli Studi
di Roma "La Sapienza"
Prima Facoltà di Architettura
"Ludovico Quaroni"
Corso di laurea in
Progettazione e
Architettura degli Interni
Anno Accademico
2009 - 2010
Relatore
Prof. Arch. Andrea Grimaldi





Regno delle due Sicilie e gli altri stati della penisola, nonché snodo importante della transumanza estiva. Grazie alla presenza naturale di materie prime e, soprattutto, alla sovrabbondante presenza di corsi d'acqua limpida, con regime costante e cascate di notevole altezza che potevano essere sfruttate per la forza motrice, la diffusione delle attività industriali ebbe un notevole incremento nel basso Lazio, dove la produzione della carta divenne una realtà industriale considerevole.

La cartiera Visocchi di Atina prende il suo nome dalla famiglia fondatrice. Il complesso è composto da numerosi fabbricati e pertinenze, occupa una superficie totale di mq 37.000 di cui mq 12.350 costruiti per una volumetria di mc 90.000.

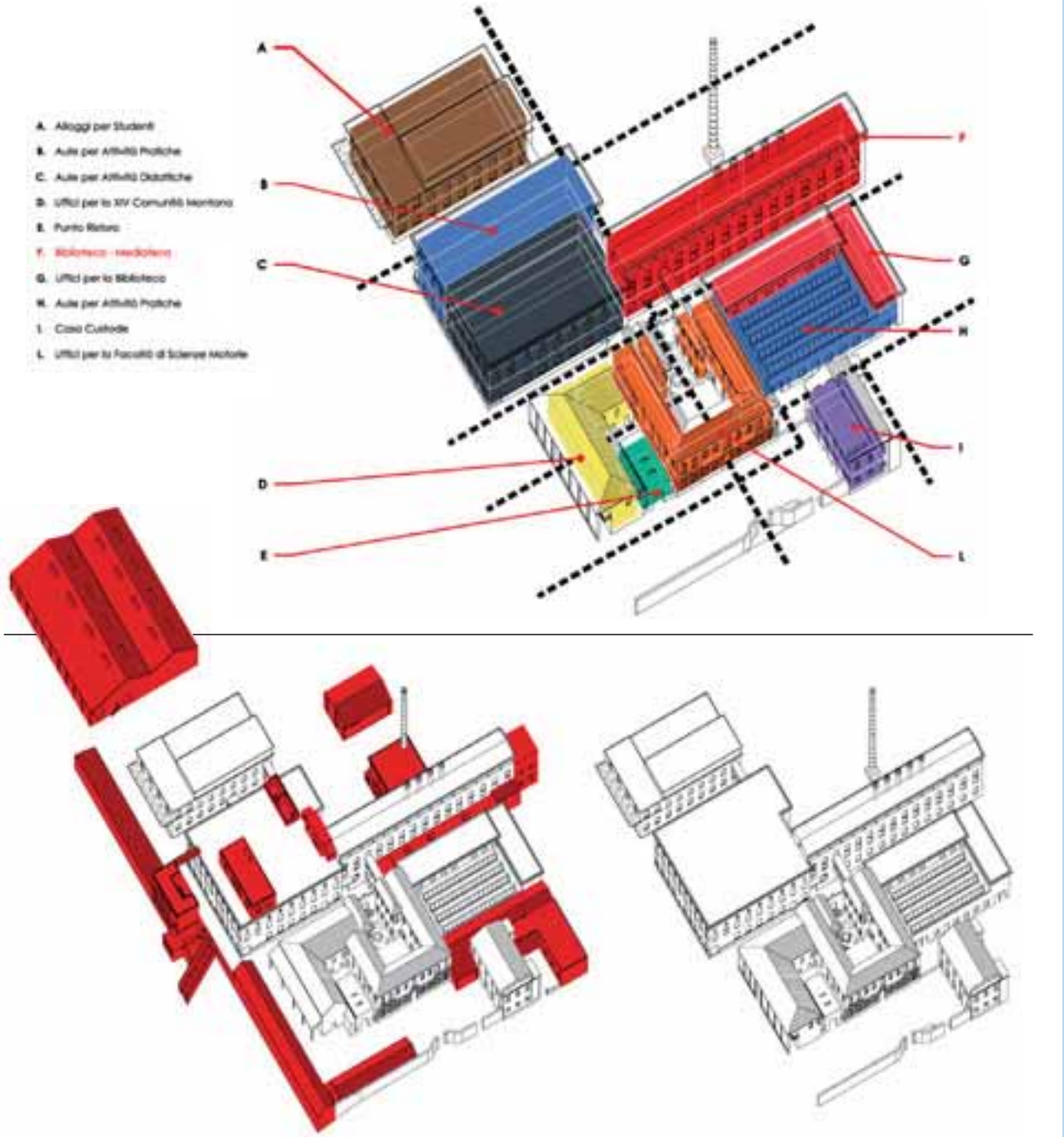
Grazie allo studio delle fonti iconografiche e d'archivio (i catasti del 1878, degli inizi del '900 e del 1930) e soprattutto alla luce delle tecnologie costruttive utilizzate nelle varie epoche, è possibile avanzare delle ipotesi sull'evoluzione del complesso.

I momenti costruttivi che si distinguono vanno dall'architet-

In questa pagina, analisi evolutiva dell'insediamento, dal 1840 al 1960, e studi su geometria e volumetria dell'impianto. Nella sequenza fotografica, da sinistra a destra, la cartiera vista dal fiume Melfa, la centrale elettrica, il reparto allestimento con i macchinari per il taglio, reparto della macchina continua. A pag. 28, Cartiera Visocchi ad Atina: planivolumetria e assonometria dello stato di fatto.

tura della mimesi delle attività produttive tipiche del nucleo storico originario (costruito come una qualsiasi abitazione dell'epoca), all'architettura funzionalista (caratterizzata da volumi razionali puri e semplici, dalle grandi dimensioni, che enunciano chiaramente le attività che si svolgevano al loro interno) e all'architettura industriale contemporanea (di scarsi interesse e valore architettonico). Le fasi evolutive, che abbracciano un arco di tempo di 170 anni, sono legate imprescindibilmente al progresso della produzione della carta.

Lo spunto progettuale dell'intervento di recupero è stato fornito dal dibattito circa la concessione in comodato d'uso di questa struttura alla Facoltà di Scienze Motorie dell'Università degli Studi di Cassino, cui sono stati già affidati gli impianti sportivi ubicati nella stessa zona, alcuni dei quali addossati alla cartiera. La proposta progettuale si situa nell'ambito di un percorso naturalistico pedonale e ciclabile che costeggia il fiume, spina dorsale di un progetto di risanamento e di valorizzazione ambientale, che prevede la creazione del "Parco fluviale del Melfa", e di



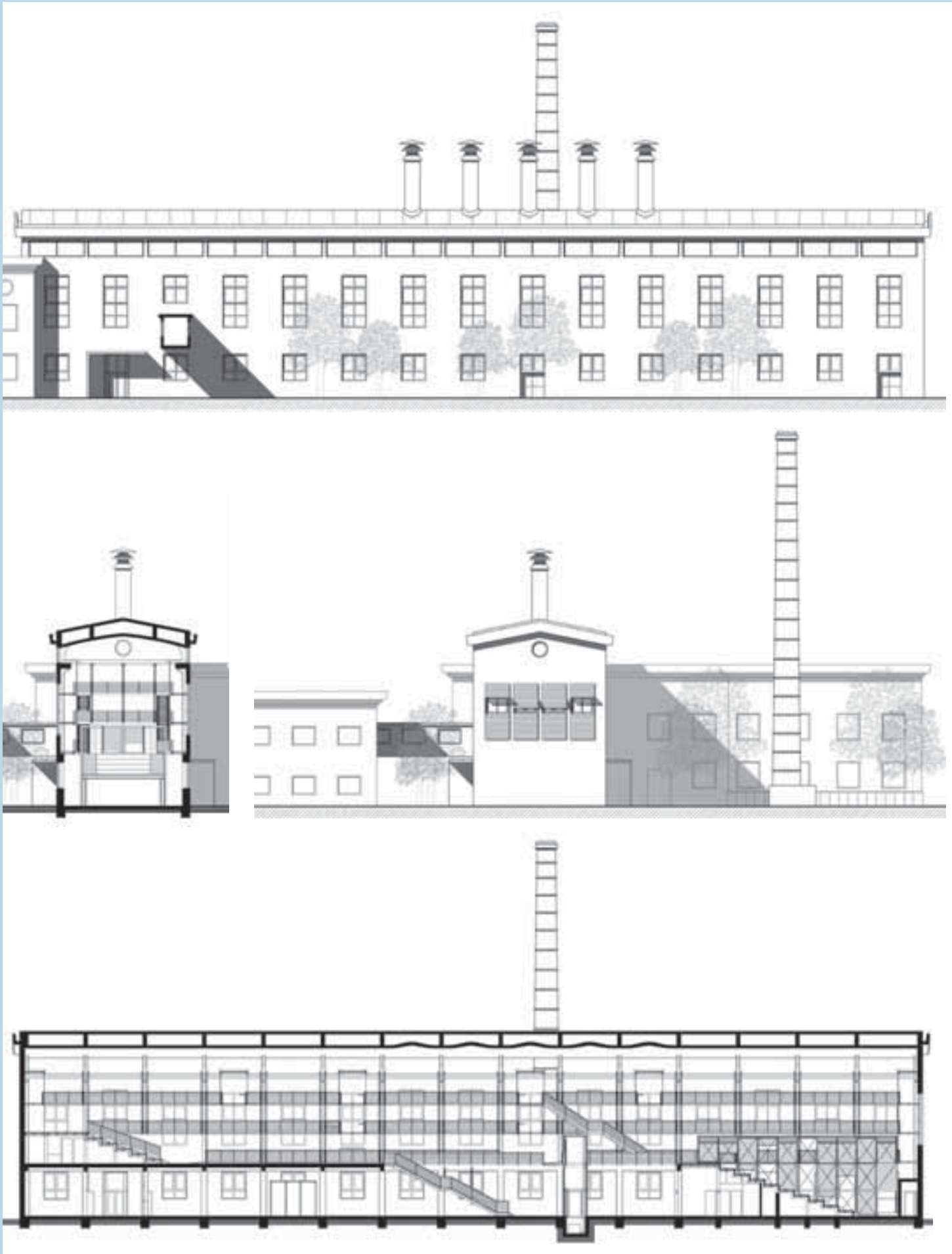
In questa pagina, in alto, schema generale di progetto con individuazione di aree funzionali e percorrenze; in basso, indicazione delle demolizioni degli edifici di scarso interesse.
Nella pagina accanto, rendering della biblioteca.

un percorso culturale, che contempla il recupero e la conservazione degli ambienti della cartiera con la creazione di una centralità culturale attrattiva unita al bisogno di spazi per l'Università. È auspicabile che tale realizzazione inserisca la cartiera in un progetto di ampio respiro, che sappia creare un dialogo tra i vari elementi che lo compongono, ossia il fiume, la città, il centro ippico, gli impianti sportivi ed il territorio circostante.
Un'attenta analisi e una mirata strategia d'intervento hanno portato a prevedere, in fase progettuale, la demolizione di tutte le strutture di scarso interesse dal punto di vista storico-costruttivo, oltre alle superfetazioni che hanno fatto perdere unità all'impianto e riconoscibilità geometrica ai volumi.
Il progetto in una prima fase ha indagato le carenze di spazi ad uso universitario e si è posto lo scopo di risolvere queste esigenze con scelte funzionali legate alle percorrenze per poi concentrarsi, ad una scala più dettagliata, sul tema della biblioteca.
La scelta di progettare una biblioteca sottolinea la volontà di creare un polo attrattivo, sia per gli studenti del complesso universitario, sia per l'intera

Sei bella anche tu, fabbrica nella verde valle
anche se simbolo e patria di cose odiate:
caccia al denaro, schiavitù, prigionia tetra.
Anche tu sei bella! Rallegra a volte l'occhio
il rosso tenero dei tuoi tetti e la tua
bandiera e insegna: l'orgogliosa
ciminiera! Io ti saluto ed amo,
gentile, tenue blu sulle povere case
dove tutto sa di sapone, di vino e di bambini!
Nel verde dei prati, sul viola dei campi
giocano i cubi delle case, il rosso dei tetti,
festosi dentro, festosi e anche teneri,
musica a fiato mista di oboe e flauto.
Rido, intingo il pennello in lacca e cinabro,
passo sui campi un verde polveroso,
ma più bella di tutto splende la ciminiera
rossa, ritta piantata in questo stolto mondo,
immensamente fiera, bella quanto ridicola,
asta della meridiana infantile d'un gigante.

Anonimo

comunità. L'edificio scelto per ottemperare a questa funzione ha caratteristiche che si adattano benissimo allo scopo.
La biblioteca è stata progettata nell'edificio che accoglieva la macchina continua, centro della produzione della carta e, allo stesso tempo, metafora della produzione del pensiero. Posto in una posizione centrale rispetto al complesso della cartiera, così da rispettare quelle funzioni attrattive e di richiamo degli studenti, l'edificio è facilmente riconoscibile grazie ad una forma molto allungata e ad una notevole altezza che rende l'interno ancora più caratterizzante e suggestivo.
Gli ambienti che formano questo edificio sono principalmente due:
- il piano terra, contraddistinto da una vera e propria selva di pilastri, che scandendo ritmicamente tutta la lunghezza avevano lo scopo di sopportare l'impressionante peso della macchina continua; questi ripartiscono il piano in tre campate: una, laterale, più larga per il passaggio, una, laterale, più stretta per la stipa delle materie prime e delle bobine di carta prodotte e una terza campata centrale ancora più stretta che, posta proprio sotto la macchina continua, serviva

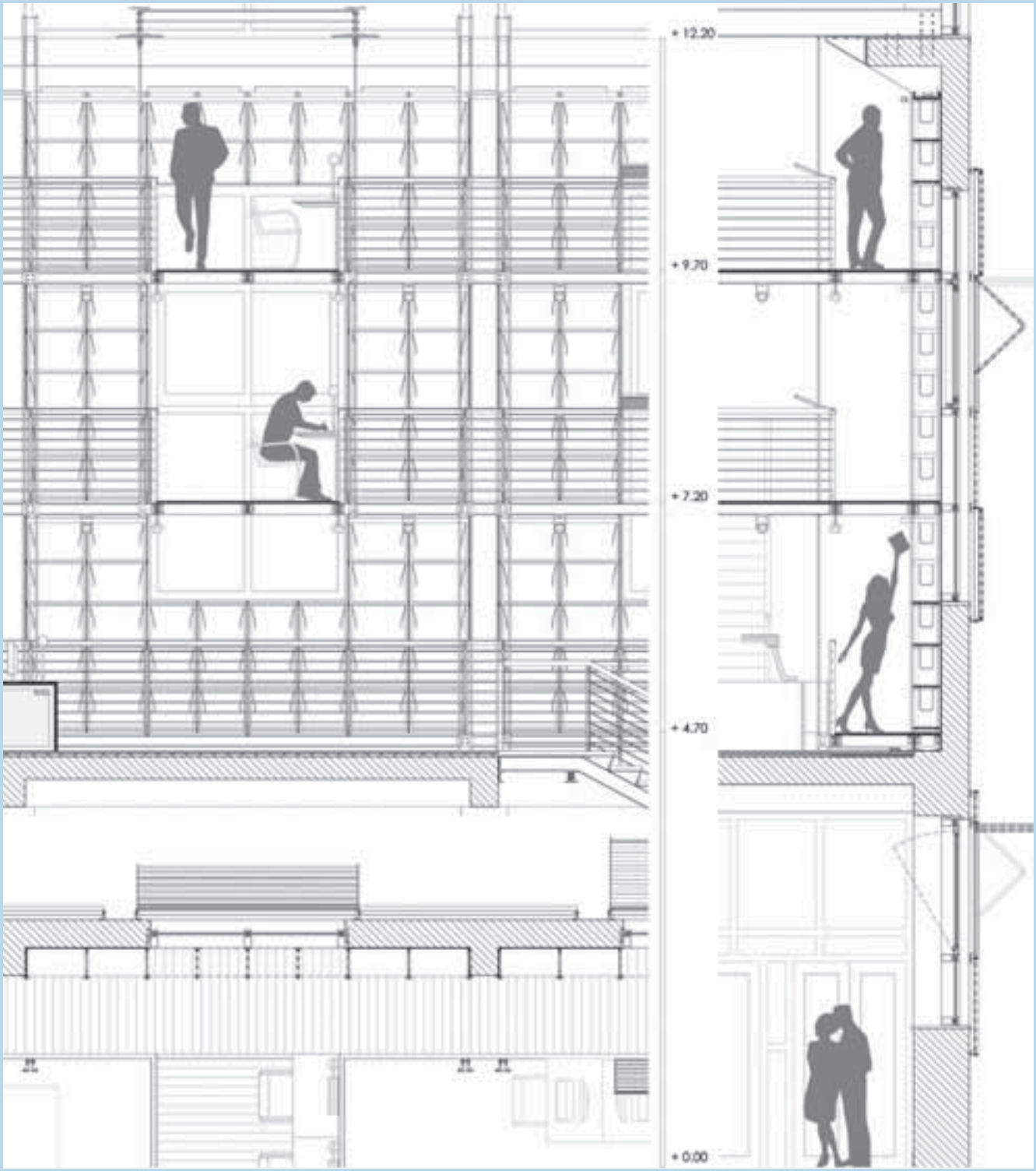


In questa pagina, rendering degli interni. Nella pagina accanto, prospetto nord, prospetto ovest, sezione trasversale e longitudinale del corpo della biblioteca.

alla manutenzione di quest'ultima. Lo smantellamento della macchina continua ha lasciato tagli molto suggestivi nel soffitto che fanno intravedere il piano superiore in tutta la sua altezza;
- il primo piano, unico spazio, che può essere colto nella sua interezza con un solo sguardo, alto circa 10 m (una lunghezza di 80 m per 12 m di larghezza) e caratterizzato da pilastri molto esili, in proporzione all'intera struttura, che partendo da terra diventano paraste posizionate ritmicamente ogni 5 m per tutta la lunghezza dell'ambiente. Ogni campata presenta una finestra che, date le considerevoli dimensioni, forma una vera e propria parete vetrata. Nella parte superiore, i pilastri si isolano dalla parete e creano un'asola di luce, sostenendo un soffitto molto pesante, che sembra invece levitare nell'ambiente grazie alla sagomatura plastica che lo contraddistingue; nella parte centrale il soffitto è ulteriormente plasmato tramite cinque camini per l'areazione dell'ambiente e della macchina continua.

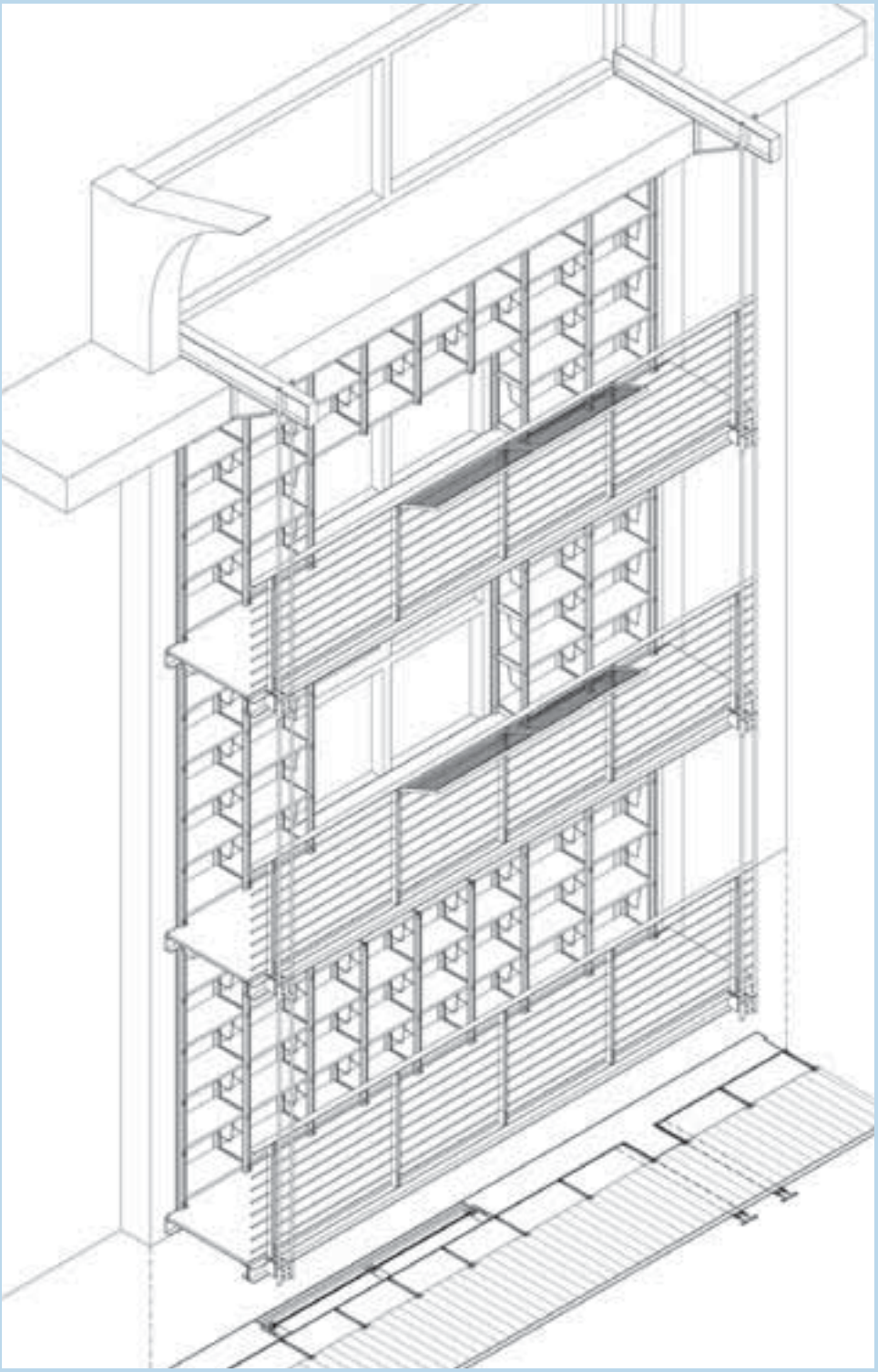
L'intervento progettuale rispetta l'esistente senza mai sovrastarlo, rimanendo il più possibile in armonia con le sensazioni provate nel visitarlo e nello studiarlo; per questo motivo la scelta dei materiali utilizzati ha avvicinato alla matericità del cemento armato, solido e pesante, la leggerezza dell'acciaio del vetro e il calore del legno.

Il progetto è caratterizzato fortemente dalla conformazione dell'edificio, sia in pianta sia in sezione; l'ingresso principale, in posizione baricentrica rispetto a tutto il complesso universitario, avviene nel piano terra, che nonostante le dimensioni dilatate è caratterizzato da una scansione di ambienti vetrati e consecutivi, che danno la possibilità di cogliere tutta la lunghezza del piano. Questi ambienti



sono: il punto d'accoglienza, il guardaroba, salette audiovisive multiple e salette audiovisive e/o per la consultazione privata dei libri. La salita al primo piano va ad esaltare la sensazione dei tagli nel solaio che traguardano il piano superiore, con una scala molto leggera di travi sagomate in ferro e gradini in legno, con parapetto trasparente in ferro quasi impalpabile, come se la salita al piano superiore fosse una salita di consapevolezza, quindi una salita verso la luce della conoscenza. Il grande spazio interno del primo piano è una sorta di ampia hall dove sono concentrate le principali funzioni e le dotazioni di servizio della biblioteca, nonché la conservazione dei libri.

Tutti i libri sono sistemati in due grandi librerie a giorno su tre livelli, poste sulle pareti laterali del grande ambiente, accessibili da ballatoi continui; i lettori possono scegliere il libro desiderato, consultarlo nelle postazioni di consultazione veloce – integrate nei parapetti dei ballatoi – e poi raggiungere le postazioni di lettura. Possono



poi restituire il libro al punto di controllo o lasciarlo nei punti di raccolta al piano.
L'intervento così unitariamente proposto va ad indagare in qualche modo il tema della "finestra arredata"; infatti la libreria posta, su tre livelli, incornicia le finestre della campata e i ballatoi vengono sospesi con dei tiranti, ancorati alla mensola che portava il carroponte per il trasporto delle bobine di carta finita; i ballatoi sospesi servono anche ad aumentare quella leggerezza che si intendeva dare con l'uso del ferro, del vetro e del legno.
Il progetto è punto di arrivo dello studio del "wall-system", che da fastoso sistema d'arredo diventa soluzione architettonica e spaziale strettamente funzionale; in questa soluzione raggiunge una dimensione ciclopica: i libri si fanno realmente architettura, rappresentazione del sapere universale e sono decorazione necessaria e sufficiente, il resto è solo spazio vuoto e luce, dando vita ad un progetto di biblioteca che ha l'audacia di voler conservare tutto il patrimonio librario a vista. T

Biblioteca per la Valle di Comino. Sezioni trasversali e dettagli costruttivi.
La biblioteca è stata progettata nell'edificio che accoglieva la macchina continua, centro della produzione della carta e, allo stesso tempo, metafora della produzione del pensiero.

testo e foto
di Gaetano De Persiis

"L'ANIMATO FIORE

L'animato fiore senza stelo. È, questa, la definizione che il poeta-entomologo Guido Gozzano dà della farfalla nella sua *Storia di cinquecento Vanesse*, uno dei suoi innumerevoli empiti d'amore nei confronti di una vita che sentiva, tuttavia, inesorabilmente sfuggirgli: per ricordare a se stesso la meraviglia e, al tempo stesso, la caducità dell'esistenza.

Sarei tentato di lasciarmi subito rapire da lui (poeta prediletto da mio padre), da chi lo ha preceduto o da chi lo ha seguito in quei "voli" sostenuti dalle tenui ali di una farfalla. Anche nel ricordo delle mie prime compagne di gioco, che sono state proprio le farfalle.

Ma lo sguardo che si sta ora posando su queste pagine sarà quasi certamente, è ovvio, quello di un architetto: un professionista aduso a confrontarsi con strutture e ornamentazioni. Sarà, quindi, preferibile che io m'impegni nel sottoporre alla sua attenzione gli aspetti "tecnici" delle strutture fisiche delle farfalle.

Dirò subito al lettore, però, che non ho competenze del giusto livello per soddisfare in modo esaustivo le sue domande; credo, tuttavia, di averne sufficienti per stimolare, piuttosto, le sue curiosità e dargli stimoli per approfondire gli argomenti.

Provi, allora, il lettore, a considerare la stupefacente semplicità ed efficienza della struttura alare delle farfalle! Il pensiero di Adrian Bejan, docente di ingegneria meccanica alla Duke University (North Carolina), non era di certo ispirato alle ali di farfalla quando, riferendosi alla "divina" ispirazione che guidò Antoni Gaudí nel concepimento

1

SENZA STELO”

l’impalpabilità microstrutturale nell’occhio dell’entomologo

della sua Sagrada Familia, la paragonò a quella di “un funambolo, che camminava sulla sottile linea, che unisce l’arte alla scienza. Sapeva che tutte le forme della natura obbediscono a leggi matematiche. Le costruzioni più forti sono le più leggere, le più efficienti, e di conseguenza, le più belle”. Ma il pensiero calza alla perfezione a quella doppia e fine membrana alare sostenuta dalle sue sottilissime nervature tubulari (tav. A), dall’apparenza così fragile e delicata, eppure capace di trasportare una farfalla con precisione per ogni dove: può assisterla persino in viaggi di migrazione su percorsi di migliaia di chilometri. Praterie, boschi, dirupi, rovi non

2

impensieriscono il nostro piccolo folletto; né gli dà pensiero il vento, né la pioggia. Il suo volo, da specie a specie, può essere molle e cadenzato oppure veloce e vibrante, ma le ali che lo rendono possibile lo assistono con efficacia, fino allo spirar del termine che Madre Natura le ha concesso. ("La farfalla non dispone di mesi, ma di attimi. E il tempo le basta". Così meditava Rabindranath Tagore).

E che dire di quei disegni e di quei colori per i quali le farfalle sono da sempre celebrate! Disegni, che sembrerebbero ispirati proprio da raffinati e fantasiosi architetti, se non fosse che, in quell'era lontana in cui una scintilla (quale?) scoccò, gli architetti ancora non v'erano. Eppure qualcuno, allora, in loro vece, concepì un'idea che qualcun altro, oggi, crede di poter spiegare attraverso un meccanismo basato su un modello a due gradienti: un piano e un cono (tav. B). Chi fu, allora, in quel tempo lontano, l'artefice? Madre Natura? Il Supremo Architetto? Sarebbe bello avere certezze. Ma è, forse, su queste incerte certezze che l'umano sentire si nobilita e può avere occasione di elevarsi.

E che dire, ancora, dei colori! Ho

1. Aporia crataegi, la pieride del biancospino.
2. Heodes virgaureae, maschio.
3. Argynnis paphia, maschio.
4. Parnassius apollo, maschio.
5. Papilio machaon: particolare del recto dell'ala posteriore dx.
6. Clossiana dia.
7. Volo di corteggiamento di Argynnis paphia.

3

4

5

6

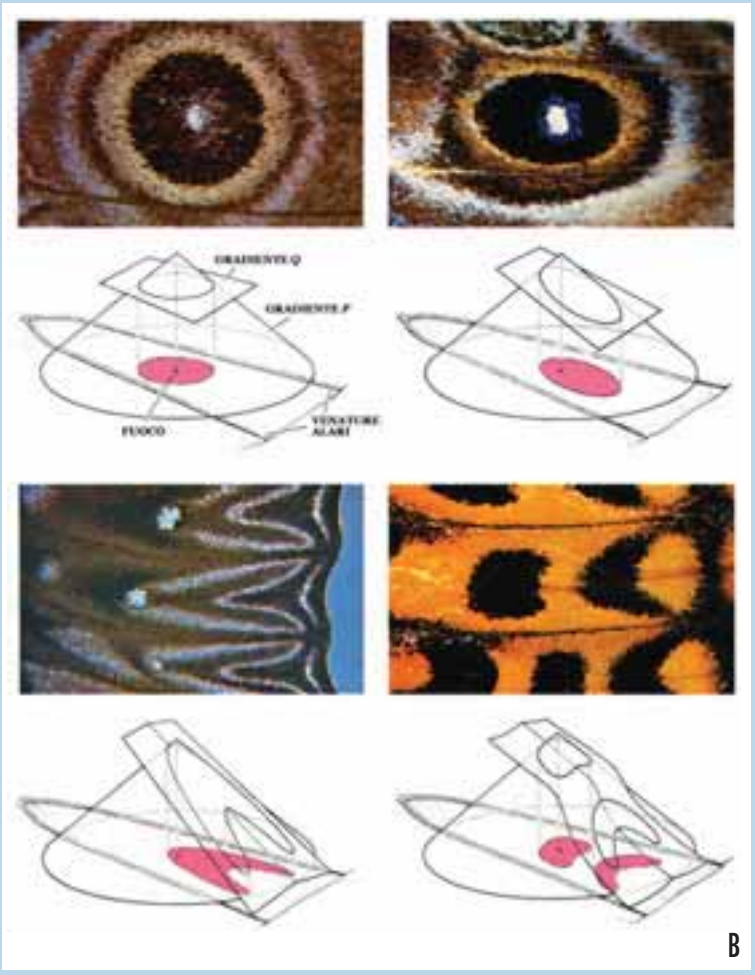
7

sempre creduto che nessuna libera e sfrenata fantasia di bambino saprebbe riempire un foglio bianco con tonalità, sfumature, abbinamenti di colori paragonabili all'infinita e ricchissima gamma di quelli che troviamo sulle ali delle farfalle!
Colori, peraltro di diversa origine. Chimica, innanzitutto: *melanine*, per le colorazioni essenzialmente nere e grigie; *flavoni, omocromi* e *carotenoidi*, che producono il giallo e il bruno; *pterine*, meno abbondanti, responsabili dei rossi brillanti, arancioni, gialli e alcuni bianchi. Molte colorazioni metalliche e iridescenti delle farfalle hanno, invece, una origine fisica (o strutturale) determinata dalla particolare microstruttura delle squame, tale da rendere possibile il manifestarsi di fenomeni d'interferenza, diffrazione, riflessione e diffusione della luce (tav. C). Ognuna di esse è l'escrescenza appiattita di una sola cellula e misura circa 100 micrometri (=100 millesimi di millimetro) di lunghezza per 50 di larghezza. Le squame si sovrappongono come tegole e coprono completamente la superficie membranosa delle ali con una densità di 200-600 per millimetro quadrato. Sono proprio quelle squame multicolori la "polverina" che rimane sulle dita, il "detrito di quella farfalla" che la Vispa Teresa "un giorno ghermiva, stringendola viva".
Sulla piccola ala di una farfalla ce ne sono, quindi, di fonti d'ispirazione per un architetto! Strutture, forme, colori...
Ma accennavo, all'inizio, a Gozzano ed ai tanti artisti, poeti e letterati che dalle farfalle si sono lasciati ispirare: da Chuang Tse (III sec. a C.) ad Arakida Moritake (1473-1549), da William Blake (1757-1827) a Jules Renard (1864-1910), da Vladimir Nabokov (1899-1977) a Salvador Dalì (1904-1989): tanti, molti di più di quanto s'im-

8

9

10



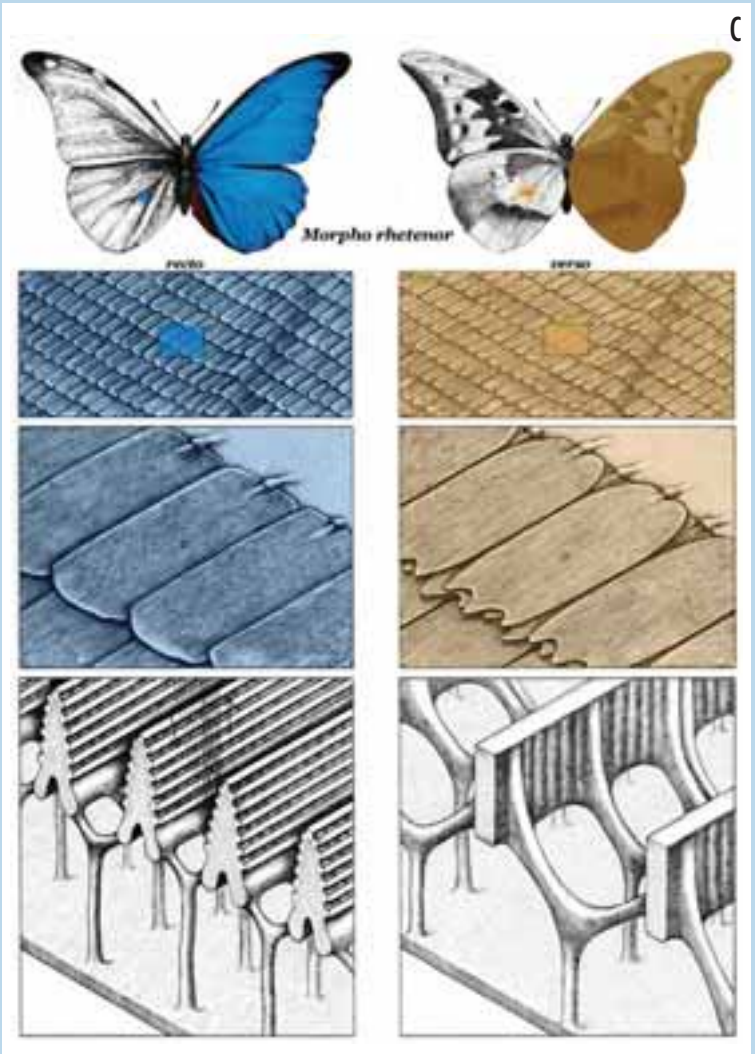


Tavola A
Tipologie di ali.

Tavola B
Il meccanismo mediante il quale si generano gli ocelli marginali è un modello a due gradienti. Sotto ognuno dei quattro disegni alari, si trova un diagramma, in cui i due gradienti **P** e **Q** sono raffigurati come un piano e un cono intersecantisi. La sezione conica, che nasce dall'intersezione dei piani, non è il disegno sull'ala, che nasce, invece, dalla proiezione della sezione conica sull'ala. (Cfr. ***LE SCIENZE - Scientific American, n. 161, 1982***).

Tavola C
La serie di disegni, in scala crescente, raffigura in dettaglio la struttura delle squame di ***Morpho rhetenor*** dell'America meridionale. I disegni sulla sinistra rappresentano il lato superiore dell'ala, che, nel maschio, si presenta di colore blu metallico. Il colore è strutturale, deriva, cioè, dall'interazione della luce con le squame delle ali, ed è dovuto alla struttura delle creste presenti sulla loro superficie. Queste hanno numerosi solchi orizzontali, le cui superfici superiori e inferiori distano circa 0,22 micrometri: circa la metà della lunghezza d'onda della luce blu, il che fa in modo che questo tipo di lunghezze d'onda interferisca costruttivamente quando la luce viene riflessa dalle loro superfici. I disegni a destra mostrano il lato inferiore dell'ala, che è marrone: questo colore dipende dai pigmenti contenuti nella squama. (Cfr. ***LE SCIENZE - Scientific American, n. 161,1982***).

11

12

13

8. Zerynthia polyxena.
9. Parnassius mnemosyne.
10. Iphiclides podalirius, mio compagno di giochi infantili.
11. Euphydryas aurinia, femmina.
12. Euchloe simplonia.
13. Aporia crataegi, in volo.
14. Anthocharis euphenoides, su fiore di narciso.
15. Lysandra bellargus, maschio.
16. Polygonia c-album, con le sue mimetiche ali frastagliate.
17. Melanargia arge: particolare verso ala posteriore.
18. Zygaena carniolica.
19. Gonepteryx rhamni, maschio.

magini. Fra essi, Hermann Hesse, premio Nobel per la letteratura nel 1946. Questo un breve saggio del suo pensiero:
"«Sono qui per stupirmi!» afferma un verso di Goethe. Con lo stupore si inizia e anche con lo stupore si termina, e tuttavia non è un cammino vano. Se ammiro un muschio, un cristallo, un fiore, un coleottero dorato, oppure ... un'ala di farfalla con le sue ben ordinate nervature cristalline, il taglio e le colorite decorazioni ai suoi bordi, la varietà di caratteri e di ornamenti del disegno e le infinite, morbide, mirabilmente ispirate gradazioni e ombreggiature dei colori; ogni volta che riesco a vivere in sintonia con un frammento di natura grazie all'occhio o un altro senso, ogni volta che sono da essa attirato e incantato aprendomi per un attimo alla sua esistenza e alla sua rivelazione, allora dimentico – in quello stesso istante – tutto l'avido, cieco mondo delle umane ristrettezze,

14

15

16

17

18

19

e, invece di pensare o di impartire ordini, invece di conquistare o di sfruttare, di combattere o di organizzare, in quell'istante non faccio altro che "stupirmi", come Goethe; e con questo stupore non sono solo divenuto fratello di Goethe e di tutti gli altri poeti e saggi; no, sono anche il fratello di tutto ciò che ammiro e sperimento come mondo vivente: della farfalla, dello scarabeo, della nuvola, del fiume e dei monti: perché, lungo il cammino dello stupore, sfuggo per un attimo al mondo della divisione ed entro nel mondo dell'unità, dove una cosa, una creatura dice a ogni altra: «Quello sei tu – Tat twam asi – »..."

Avrei voluto usare io stesso queste espressioni; avrei voluto che fossero le mie parole a lasciar trasparire l'incanto provato dinanzi al volo di una farfalla, ai suoi colori, alla sua semplice "essenza". Incanto che, sinora, non mi ha mai abbandonato e che, anzi, oggi si accresce nella consapevolezza di ciò che stiamo perdendo. Giacché le farfalle vanno scomparendo: in silenzio, poco per volta, anno dopo anno, in una lunga e muta agonia, cui noi, responsabili, assistiamo distratti senza capire che è la Vita che sta scomparendo, e non soltanto un bel turbine di gioiosi colori. T

Bibliografia breve

Gaetano de Persiis, *Le farfalle diurne della provincia di Frosinone*, Museo di Storia Naturale di Patrica (FR), 1991.

Herman Frederik Nijhout, *Gli schemi di colorazione delle ali delle farfalle*, Le Scienze (Scientific American) n. 161, gennaio 1982.

Guido Gozzano, *Poesie e Prose*, Milano, Garzanti, 1978.

Valerio Sbordoni e Saverio Forestiero, *Il mondo delle farfalle*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1984.

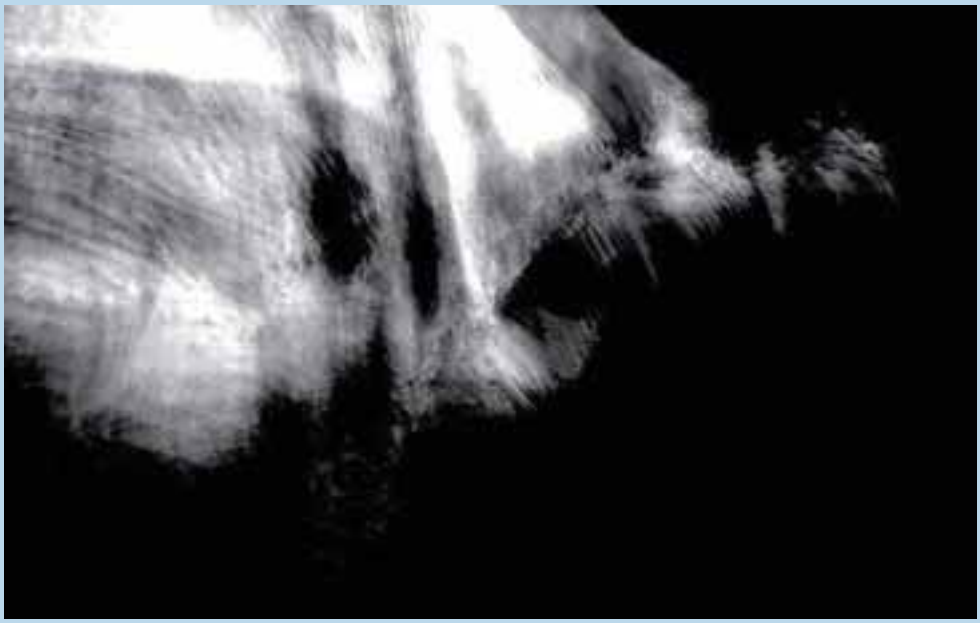
I CENTO ANNI DEL FOTODINAMISMO BRAGAGLIANO & HERMES INTERMEDIA SOTTO IL SEGNO DELL'INTERMEDIALITÀ

di Giovanni Fontana

Anton Giulio Bragaglia, nel suo fondamentale saggio *Fotodinamismo futurista* (di cui quest'anno ricorre il centenario della pubblicazione)[1] innesca un processo che trasforma radicalmente il "modus videndi" e l'intero sistema della visione. Apre all'occhio dimensioni straordinarie che, sottese da illuminanti riflessioni teoriche, inaugurano una nuova concezione dell'immagine, che trascende lo stesso specifico tecnico della fotografia. Se ne era reso ben conto Carlo Ludovico Ragghianti, quando nel dicembre del 1958, sulla base della fortuita scoperta di un articolo di Edoardo di Sambuy in un vecchio numero della rivista "La Fotografia Artistica"[2] (maggio 1913, V numero, anno X), trovato in una bottega antiquaria, indaga sul Fotodinamismo e lo rilancia all'attenzione degli studiosi evidenziandone tutto lo spessore, fermamente convinto di trovarsi di fronte ad un fenomeno artistico, che avrebbe modificato posizioni e giudizi critici sul futurismo e che avrebbe aperto nuovi orizzonti culturali, tanto che, quando ebbe l'incarico di curare la mostra storica del futurismo per la Biennale di Venezia, chiese che le fotodinamiche di Bragaglia fossero esposte con i quadri dei pittori futuristi, non come documenti, ma come vere e proprie opere.[3] E quando Ragghianti, per contrasti con l'Ente veneziano, ritirò il suo progetto, si rivolse a Bragaglia sottolineando che nella "mostra era parte organica e insostituibile anche la *fotodinamica*, presentata alla pari delle produzioni pittoriche e scultorie".[4] Avendo "rievocato la valenza della fotodinamica, anzi la sua precedenza rispetto ad altri fenomeni caratteristici del futurismo ed alle ricerche di molti pittori futuristi", Ragghianti esprimerà il suo rammarico per l'impossibilità "di dare al pubblico questa visione nuova e più obbiettiva".[5] Come si era reso conto Ragghianti della portata del fotodinamismo, a quasi cinquant'anni dalla sua creazione, se ne era, sincronicamente, ben reso conto Boccioni, che, temendo implicazioni negative per la propria ricerca artistica, non trovò di meglio che sconfessare l'idea bragagliana. Nella famosa lettera che indirizzò al gallerista Sprovieri il 4 settembre 1913, l'artista scrisse: "*Mi raccomando, te lo scrivo a nome degli amici futuristi*, escludi qualsiasi contatto con la fotodinamica di Bragaglia. È una presuntuosa inutilità che danneggia le nostre aspirazioni di liberazione dalla riproduzione *schematica* o *successiva* della statica e del moto. Per l'iniziazione elementare quello che Balla HA FATTO. Quello che farà sarà certamente superiore. È giustissima la suddivisione che tu fai nella lettera a Marinetti - immagina dunque se abbiamo bisogno della grafomania di un fotografo positivista del dinamismo… Dinamismo sperimentale. Il suo libercolo mi è sembrato, e così agli amici, semplicemente mostruoso. Grottesca la prosopopea e l'infatuazione sull'inesistente -".[6]

A questo ingeneroso giudizio fece seguito la pubblicazione su "Lacerba" dell'avviso firmato dal gruppo dei pittori futuristi (Boccioni, Balla, Carrà, Severini, Rus-

1



2

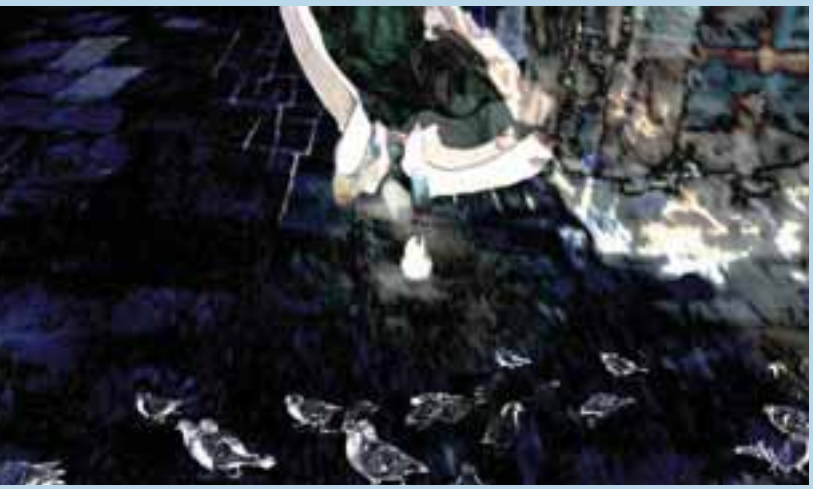
3

1. 2. 3. 4. 5. 6. Da "Habeas Corpus", opera intermediale presentata da Hermes Intermedia alla 54a Biennale di Venezia, Padiglione Italia, Roma, Palazzo Venezia, 2011.

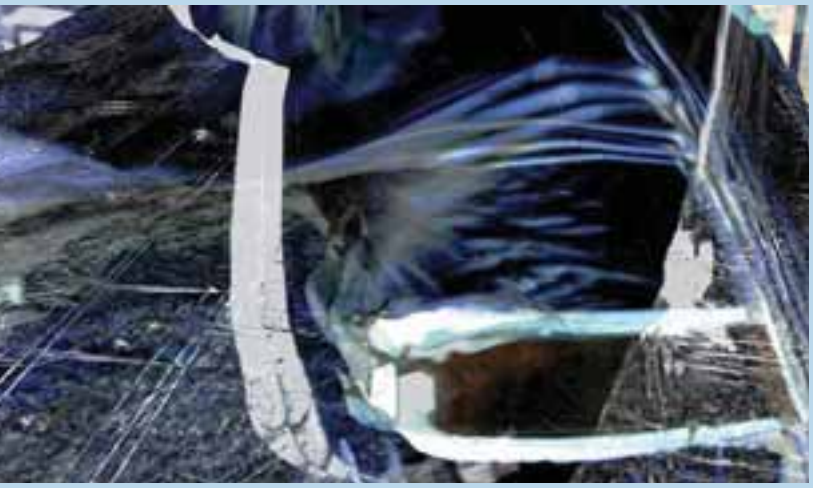
solo e Soffici), dove a chiare lettere si stabiliva la distanza dal fotodinamismo: "Data l'ignoranza generale in materia d'arte, e per evitare equivoci, noi pittori futuristi dichiariamo che tutto ciò che si riferisce alla *fotodinamica* concerne esclusivamente delle innovazioni nel campo della fotografia. Tali ricerche puramente fotografiche non hanno assolutamente nulla a che fare col *Dinamismo plastico* da noi inventato, né con qualsiasi ricerca dinamica nel dominio della pittura, della scultura e dell'architettura".[7]

In realtà questo atteggiamento di rifiuto, come rilevato dallo stesso Ragghianti e come sottolineato in successivi studi a riguardo, più che da divergenze teoriche, era motivato dal timore di Boccioni di vedere sminuite le sue innovazioni in campo artistico. Oltretutto Boccioni, ponendosi in deprecabile ritardo rispetto a Bragaglia, non riconosceva valore artistico alla fotografia, considerandola una mera tecnica di riproduzione del reale. Cosa assolutamente non vera, come del resto lo stesso Bragaglia stava dimostrando in teoria e in pratica.

Che la chiusura boccioniana, ad un'attenta lettura critica, non sia affatto giustificabile può essere chiaramente dimostrato dal fatto che lo stesso Bragaglia distingueva nel suo saggio un "dinamismo



4



5

6

effettivo" da un "dinamismo virtuale", il primo riferito agli "oggetti in evoluzione di moto reale", il secondo agli "oggetti in statica".[8] Se il primo sembra avere maggiore attinenza con il "movimentismo" di Balla, il secondo è perfettamente organico alla concezione di Boccioni. In effetti la teoria del "movimentismo" e il "dinamismo" boccioniano erano contigui e tra di loro compatibili, iscrivendosi nel medesimo progetto innovativo, nell'ambito di una comune concezione dell'immagine, tanto da risultare a volte addirittura complementari. Insomma, sia pur considerando le differenze tra l'idea bragagliana e il progetto boccioniano, quella scomunica non è affatto giustificabile.

Nell'introduzione ai saggi pubblicati in appendice nell'edizione einaudiana di *Fotodinamismo futurista*, Giulio Carlo Argan scriverà: "L'ingenerosa scomunica non si giustificava col futile argomento dell'arte che si fa con l'anima e non con la macchina (lo stesso Bragaglia respingeva con sdegno la qualifica di fotografo), né col dissenso teorico sul vero essere del dinamismo futurista. Era un gesto politico, in sé scandaloso ma motivato da un'ipotetica necessità superiore: un segno evidente che il Futurismo non era più un'idea, ma una chiesa o un partito".[9]

7

Come si resero conto Eduardo De Sambuy nel '13, Ragghianti alla fine degli anni 50, studiosi come Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Filiberto Menna, Maurizio Fagiolo nel 1970, ci rendiamo ben conto, noi, oggi, a distanza di cento anni, nel momento in cui la stagione dei nuovi media condiziona la cultura e l'arte, che la portata delle intuizioni e riflessioni di Anton Giulio Bragaglia si profilano come ampiamente anticipatrici delle nuove concezioni dell'immagine e della visione, trascendendo lo stesso specifico tecnico della fotografia e dimostrandosi adatte ad essere adottate in altri ambiti artistici, dalle arti visive al teatro, dal cinema al video.

"Il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi", scrive Anton Giulio Bragaglia. Si tratta di un'osservazione che, all'epoca sottovalutata, avrebbe aperto alla ricerca e alla sperimentazione artistica strade del tutto imprevedibili. Ispirato dal manifesto tecnico della pittura futurista, Bragaglia si occupa della visualizzazione del movimento, reale e virtuale, registra e valorizza la traiettoria come "spirito del gesto" e come sintesi di spazio e tempo, intuendo le straordinarie potenzialità delle pratiche luministiche nella ricerca visiva e anticipando quella stagione della "moderna magia" che pone la luce al centro dell'universo tecnico ed espressivo. Per Bragaglia "l'opacità dei corpi" non è più credibile.

Egli pone in evidenza le generali relazioni tra oggetto e spazio, tra corpo in movimento e ambiente circostante, assegnando valore di segno alle traiettorie, da una parte scie impalpabili della materia in moto, dall'altra, tracce tangibili dello scorrere del tempo, che attraverso valenze visive vengono a porsi come vere e proprie coordinate spaziali. La dimensione temporale è considerata in chiave linguistica. Per Bragaglia il tempo è "tradotto in spazio", il tempo è "portato decisamente come una quarta dimensione nello spazio", per ricercare "nuove sensazioni di ritmo", per ottenere un "risultato dinamico": perché "il dinamismo è tanto essenziale che, spesso, solo il ritmo di un movimento è sufficiente per tutto un quadro e

possiede la forza di comporre, da solo, un immenso poema di armonia".[10] In questa prospettiva Bragaglia può essere considerato a pieno titolo uno dei padri delle arti intermediali.

Hermes Intermedia [Giovanni Fontana, Giampiero Gemini, Valerio Murat, Antonio Poce, gruppo presente quest'anno nel Padiglione Italia della Biennale di Venezia][11] valuta e acquisisce l'esperienza fotodinamica bragagliana per metabolizzarla oltre i confini dell'immagine fotografica e al di là della mera esperienza movimentista, che tanta parte ha avuto cent'anni or sono nella configurazione del futurismo. Per *Hermes Intermedia* conta la sapienza visiva come cardine per una scrittura del molteplice. Intorno ad essa, infatti, si innesta e si articola un complesso universo di segni che interagiscono scambiandosi ruoli. Per tornare a Bragaglia si potrebbe ricordare la nozione di "sinopsia", ma per restare nell'ambito del gruppo, è opportuno citare l'esperienza della "flash opera" (1994-2001),[12] da dove prende ufficialmente le mosse l'attività del collettivo e dove svolge un ruolo importante l'impatto tra vocalità, musica, corpo in movimento e tecnologie elettroniche.

La flash opera si profila come un'ottima palestra per affinare gli strumenti della coscienza e della sapienza intermediale, che per gli autori del gruppo avrebbe determinato una significativa spinta verso la scelta della dematerializzazione dello spazio scenico, fino alla performance digitale.

Ilya Prigogine[13] parlava del sapere scientifico come "ascolto poetico" e come "processo aperto di produzione e d'invenzione": un'indicazione che, se ricondotta al sapere intermediale, è perfettamente funzionale alla riflessione sul metodo.

L'opera intermediale, infatti, caratterizzata dall'intersezione di codici in una prospettiva polidimensionale, ha una struttura pulsante che favorisce la costruzione di sistemi che ri-condizionano di volta in volta la dinamica degli elementi considerati, proprio come avviene nella fisica delle particelle. Non si può parlare, allora, di mero luogo di confluenza di discipline artistiche, bensì di dispositivi elastici che abbiano la capacità di relazionarsi attraverso connessioni profonde e non per semplice sovrapposizione di fasce. E qui, è d'obbligo ricollegarsi all'intuizione di Dick Higgins, quando, trattando il tema dell'integrazione dei linguaggi, elabora il concetto di *intermedium*,[14] termine riferito esclusivamente all'opera in cui tale integrazione è completamente attuata, opponendolo a *mixed-medium*, termine riferito ad un oggetto artistico in cui il fruitore può distinguere i vari aspetti linguistici (verbale, visivo, sonoro, ecc.) in condizione di completo appiattimento; nell'opera intermediale, invece, i diversi elementi si fondono in un *unicum* che non consente letture differenziate, pur salvaguardando l'autonomia e la singolarità dei segni.

In un certo senso la scrittura intermediale è un ingranaggio che funziona come i meccanismi della memoria, dove l'illusione del tempo naufraga nel presente attivando una miriade di sinapsi che distillano suoni, immagini e percezioni diverse in essenze della molteplicità e della simultaneità.

Si tratta certamente di una scrittura più consona alla contemporaneità, ma nello stesso tempo fortemente critica e oppositiva all'appiattimento mediatico e alternativa alle forme di video arte che fanno il verso al multimediale globalizzato, imitandone acriticamente, se non inconsapevolmente, le tecniche, cedendo ai canti vuoti delle sirene dell'elettronica.

Nell'ottica dell'idea di "processo aperto" di Prigogine e della fisica delle particelle, è come se il processo di invenzione e produzione fosse realizzato da *particulae*, portatrici di senso solo in quanto riferite alla dimensione totale dell'opera, che si vuole come concentrazione assoluta di energie. Tutto è in funzione del tutto. Si potrebbe parlare, perciò, di entità transmateriali innervate da linee-forza che provocano tensioni inattese e vibrazioni del senso. È un po' quello che accade nelle particelle subatomiche secondo la "teoria delle stringhe", dove si ipotizza che tutta la materia e tutte le forze nascano da un unico costituente di base.

Secondo questa teoria le particelle subatomiche non sono puntiformi, ma sono costituite da filamenti unidimensionali (*stringhe*) infinitamente sottili che oscillano freneticamente. Queste vibrazioni continue, che hanno ampiezze e frequenze caratteristiche, si manifestano come "particelle". Ma la cosa più sorprendente è che la loro massa e la loro carica siano determinate dalle differenti oscillazioni. Da ciò deriva che le proprietà fisiche non sono che la conseguenza diretta di quelle oscillazioni; sono, per così dire, la *musica delle stringhe*. Per le forze vale lo stesso principio, cosicché ogni particella mediatrice di forza è associata ad una vibrazione specifica. Insomma, sia le forze, sia le particelle elementari sono fatte della stessa "materia".[15]

Nell'opera intermediale, le dinamiche interne ed esterne, le interazioni rivolte verso il proprio baricentro come verso la periferia, comportano l'esigenza di una sincronica vibrazione degli elementi, in un'incessante esplorazione, che, reiterata e spinta fino ad individuare le ampiezze e le frequenze delle *particulae* della materia linguistica, finisce per coincidere con una vera e propria trasgressione nell'uso dei linguaggi medesimi. Quello di trasgressione (o trans-gressione), infatti, è un concetto che implica pulsioni indagatrici. Esplorare significa spesso dover superare frontiere precluse, passaggi interdetti. Oltrepassare questi confini "invalicabili" è compiere un gesto di sfida, sia dal punto di vista artistico che culturale.

Nell'opera di *Hermes Intermedia*, in questo spirito, codici e linguaggi interagiscono in visioni sincretiche. Ambiti diversi vengono rivisitati e riorganizzati in un unico processo creativo, dove la reciproca integrazione degli elementi determina un simultaneismo acustico-visivo, sulla strada di una sincronia metodologica e di un contrappunto parasinestetico, che sfugge a meri parallelismi, optando, invece, per interrelazioni sghembe che prediligono la sorpresa, pur nell'assoluto rispetto della coerenza formale del progetto.

La lingua di *Hermes Intermedia* nasce, in effetti, dalla leggerezza di stringhe in vibrazione che, tagliati i cordoni dai loro ambiti caratteristici, si ricompongono armonicamente in un contesto di risonanze e di bagliori, dove l'immagine si fa musica e la musica si fa immagine.

Hermes Intermedia è oltre il vi-

7. Fotogramma da "Les Machines Spirituelles", opera intermediale presentata da Hermes Intermedia al Centre Pompidou ed eseguita dall'Ensemble Intecontemporaine, Parigi 2007.
8. Copertina del catalogo della mostra dedicata ad Anton Giulio Bragaglia in occasione dell'intitolazione del Liceo Artistico di Frosinone, città natale dell'artista. Frosinone, 1982.
9. Copertina della seconda edizione di "Fotodinamismo futurista. Sedici tavole" di A. G. Bragaglia, Nalato, Roma, 1913.
10. Copertina dell'edizione di "Fotodinamismo Futurista" pubblicata da Einaudi, Torino, 1970. In terza di copertina: Manifestino di una conferenza del 1913 con esposizione di fotodinamiche.

8

9

10

deo. Il suo atteggiamento translinguistico lo pone al di là delle categorie del video d'artista e/o della video-arte, spesso riconducibili all'area concettuale o alla dimensione della sperimentazione tecnologica, talora fine a se stessa e spesso stancamente reiterata. Quello di *Hermes Intermedia* è un processo di sintesi che non lascia spazio alla reversibilità, che però abbraccia la dimensione del molteplice non sottovalutandone gli aspetti metamorfici. Ecco, allora, apparire il video "in situazione", aperto a rivisitazioni performative che ne snervano le strutture, ne amplificano i ranghi, pur nel rispetto della matrice originaria. Tutto ciò in coerenza con la volontà espressiva del gruppo, che articola un pensiero non-lineare, prediligendo strutture tridimensionali aperte, forme stellari organiche alla trasversalità, che, tuttavia, non cedono un millimetro alla provvisorietà, pur esponendosi ed autoalimentandosi sulla strada della ricerca della compiutezza, ma secondo la prospettiva dell'opera aperta. Ed è per questo che le matrici audio videografiche del gruppo si predispongono e si dispongono al trattamento della spazializzazione del suono, della multiproiezione, dell'interattività tra immagine dinamica, corpo e voce, in un fertile processo di esplorazione di spazi e di contesti.

Del resto, in *L'art a perte de vue*,[16] Paul Virilio ha ben chiarito il processo della visione in relazione all'allontanamento dell'oggetto dal punto di vista. Oggi, l'occhio si perde oltre l'orizzonte. Nel mondo globalizzato, infatti, si privilegia una visione a distanza, perdendo di vista tutto ciò che è vicino. Si esercita, letteralmente, una televisione. Alla visione a perdita d'occhio si va sostituendo la visione frontale, limitata al piccolo schermo, che in realtà riduce il campo visivo (o campo d'interesse), obbligandoci ad una concentrazione che ci impedisce di guardare ciò che è percepibile nello spazio esterno ai confini del monitor, lo spazio del quotidiano.

La visione dello spazio euclideo, tipico della prospettiva quattrocentesca, è stata praticamente sostituita dalla visione del tempo reale: lo spazio-tempo del mondo è compresso nel piccolo schermo. Ne deriva una sostanziale perdita di vista, un reale accecamento. E anche l'arte è attirata in questo perverso vortice. *Hermes Intermedia*, invece, intende scommettere sull'allargamento del campo, visivo e non, sperimentando nuovi equilibri dinamici di segni, che possano perfino aprirsi all'esperienza tattile, predisponendo una superficie di contatto con il corpo della poesia materica. Ciò può avvenire coinvolgendo spazi non canonici, proiettando sugli stessi spettatori, inventando spazi a geometria virtuale attraverso la spazializzazione del suono, proponendo metamorfismi audio-visuali tramite l'intervento performativo.

Quello di *Hermes Intermedia* è un gesto "plurale" e non è mai riferito alla mera interdisciplinarità o al banale concetto di multimedialità; esso comporta momenti di vera e propria destabilizzazione dei rapporti istituzionalizzati, siano essi di tipo linguistico, spaziale, temporale, mediatico, per il fatto che alle sue fondamenta è sempre viva la necessità della continua riformulazione di codici e di categorie. Insomma, l'obiettivo è quello di individuare nuove potenzialità nelle pratiche artistiche scardinando convenzioni ed eludendone i condizionamenti, ma, nello stesso tempo, formulando progetti in cui il concetto di "pluralità" (e anche di "totalità", per segnare un link con la storia) non sia solo riferito all'insieme degli elementi coinvolti, ma anche a quello delle loro possibili organiche relazioni. T

NOTE

1. Sulla scorta degli esperimenti condotti nel 1910, in collaborazione con il fratello Arturo, suo operatore, pubblica nell'11 il saggio *Fotodinamismo*, che viene riproposto, più ampio, in seconda e terza edizione, nel '13 per i tipi dell'editore romano Nalato con il titolo *Fotodinamismo futurista sedici tavole*.
2. Rivista internazionale illustrata, fondata nel 1904, diretta da Annibale Cominetti.
3. "Le principali prove della fotodinamica di Bragaglia siano esposte insieme ai quadri futuristi [...] non come documento, ma come vere opere", C. L. Ragghianti, *Lettera ad A. G. Bragaglia*, 24 febbraio 1960, Centro Studi Anton Giulio Bragaglia, Raccolta Antonella Vigliani Bragaglia, Roma [per gentile concessione della Sig.a Vigliani Bragaglia].
4. C. L. Ragghianti, *Lettera ad A. G. Bragaglia*, 15 aprile 1960, Centro Studi Anton Giulio Bragaglia, Raccolta Antonella Vigliani Bragaglia, Roma [per gentile concessione della Sig.a Vigliani Bragaglia].
5. Ivi. Cfr. anche C. L. Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Edizioni di Comunità, Milano 1962.
6. In *Archivi del futurismo*, a cura di M. Drudi Gambillo e T. Fiori, De Luca, Roma 1957.
7. Riprodotto in A. G. Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Einaudi, Torino 1970.
8. A. G. Bragaglia, cit.
9. Nell'introduzione ai tre saggi pubblicati in appendice all'edizione einaudiana di *Fotodinamismo futurista*.
10. Tutte le citazioni da A. G. Bragaglia, cit.
11. Roma, Palazzo Venezia, 24 giugno – 22 settembre 2011.
12. Nata da un'idea di Antonio Poce per l'Europafestival di Ferentino (1994-2001), la "flash-opera", è da considerare, a tutti gli effetti, un nuovo genere di composizione poetico-musicale, fondato sugli scambi e sui rapporti possibili tra musica, testo, immagine, azione e strumentazioni elettroniche.
13. *La nascita del tempo*, Bompiani, Milano, 1991.
14. "Something Else Newsletter", vol.1, n. 1, New York, 1966.
15. B. Greene, *L'universo elegante*, Torino, Einaudi, 2000.
16. Edition Galilée, Paris, 2005.

Ringrazio la Signora Antonella Vigliani Bragaglia per la preziosa consulenza e per aver più volte messo gentilmente a disposizione i documenti da lei custoditi presso il "Centro Studi Anton Giulio Bragaglia, Raccolta Antonella Vigliani Bragaglia", Roma.

Esposizione + Conferenza Fotodinamica Futurista

Questa sera 19 scomparizione sole Foyer Teatro Comunale apresi Esposizione quadri Fotodinamici Futuristi A. G. BRAGAGLIA *grande valore scientifico — immensa innovazione artistica. Ore 21* BRAGAGLIA *terrà conferenza polemica illustrativa originalissima opera mirante rivoluzionare arte iconica distruggendone attuale rigido statismo.*

IL FUTURISMO

PREZZI

Palchi di 1° e 2° ordine	**L. 5,00**
Palchi di 3° ordine	**» 3,00**
Palchi di 4° »	**» 1,50**
Poltrone (compreso l'ingresso)	**» 2,50**
Posti distinti » »	**» 1,25**
Sedie » »	**» 1,00**

Ingresso L. 0,50 - Loggione L. 1,00

N. B. - I biglietti si vendono nell'Agenzia Teatrale.

OFFICINE GRAFICHE VECCHIONI - AQUILA

ARREDAMENTO - LISTA NOZZE

L'officina dei Sensi®

SENSE OF LIVING

Frosinone Viale Roma, 4 Tel. 0775/859238 Fax 0775/834254 www.lofficinadeisensi.com

RISTRUTTURAZIONE

PROGETTAZIONE - ARREDO GIARDINO